

A c t a Universitatis Lodziensis

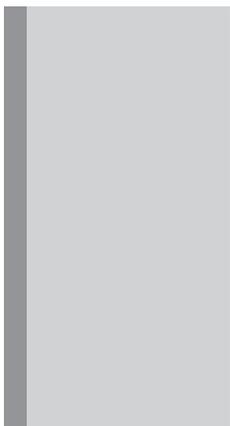
FOLIA LITTERARIA ROMANICA

17(1)

Penser/Panser la crise Récits et fictions de crise (XIX^e-XXI^e s.)

Études réunies par
Anita Staroń et Laure Lévêque

A c t a
Universitatis
Lodziensis



FOLIA LITTERARIA ROMANICA

17(1)



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

A c t a Universitatis Lodziensis

FOLIA LITTERARIA ROMANICA

17(1)

**Penser/Panser la crise
Récits et fictions de crise
(XIX^e-XXI^e s.)**

Études réunies par
Anita Staroń et Laure Lévêque

 **WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO**
Łódź 2022

 **C O P E**
Member since 2019
JM14486

ACTA UNIVERSITATIS LODZIENSIS
« FOLIA LITTERARIA ROMANICA »

COMITÉ ÉDITORIAL

Agnieszka Woch
Witold Konstanty Pietrzak

RÉDACTRICES THÉMATIQUES

Anita Staroń
Laure Lévêque

COMITÉ SCIENTIFIQUE

Jean-Claude Arnould (Université de Rouen), *Maciej Abramowicz* (Université Artes Liberales, Varsovie), *Gérard Gengembre* (Université de Caen)
Jean-Paul Pittion (Université François-Rabelais et Trinity College, Dublin)
Denis Reynaud (Université de Lyon), *Françoise Simonet-Tenant* (Université de Rouen)

COMITÉ DE LECTURE

Paul Aron (Université Libre de Bruxelles), *Thomas Augais* (Sorbonne Université)
Mustapha Bencheikh (Université Internationale de Rabat)
Hassen Bkhairia (Université de Gafsa), *Michel Biron* (Université McGill)
Martine Boyer-Weinmann (Université de Lyon 2), *Colette Camelin* (Université de Poitiers)
Simona Crippa (Université Catholique de l'Ouest), *Guy Ducrey* (Université de Strasbourg)
Anne-Simone Dufief (Université d'Angers), *Nathalie Fournier* (Université de Lyon 2)
Lucile Gaudin-Bordes (Université de Toulon), *Gérard Gengembre* (Université de Caen-Basse Normandie), *Céline Grenaud-Tostain* (Université d'Evry-Val d'Essonne)
Melanie C. Hawthorne (Texas A&M University), *Diana Holmes* (University of Leeds)
Violaine Houdart-Mérot (Université de Cergy-Pontoise), *Annick Jauer* (Université de Toulon), *Catherine Mariette* (Université Grenoble Alpes), *Cécile Meynard* (Université d'Angers), *Jean-François Puff* (Université de Cergy-Pontoise), *Hélène Rufat* (Universitat Pompeu Fabra, Barcelone), *Jaouad Serghini* (Université Mohammed Premier, Oujda)
Carine Trévisan (Université Denis Diderot-Paris VII)
Annie Urbanik-Ritzk (Classe préparatoire à l'Ens de Lyon/Académie de Créteil)

SECRÉTAIRE

Magdalena Koźluk

© Copyright by Authors, Łódź 2022
© Copyright by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2022

ISSN 1505-9065
e-ISSN 2449-8831

Adresse de la rédaction
90-236 Łódź, Pomorska 171/173
www.romanica.uni.lodz.pl

Avant-propos

« Le mot “crise” est omniprésent, non seulement dans les médias mais dans tous les domaines des sciences humaines ». Cette observation de deux chercheurs¹, formulée en 2013, se fait l'écho d'une foule de constats sur l'omniprésence et la permanence de la crise laquelle, de « moment décisif » ou de « rupture », qui promettaient un basculement – une issue –, évolue vers le sens d'« état constant », et, comme telle, se voit « marquée du sceau de l'indécision, voire de l'indécidable. Elle est le moment où – avec les perturbations – surgissent les incertitudes », écrit Myriam Revault d'Alonnes². Et de citer Hartmut Rosa qui définit la crise moderne non plus comme « une époque de bouleversements ou de grandes décisions, à laquelle on pourrait faire face », mais comme celle où « n'y a plus rien à décider »³. Perçue ainsi, la crise aurait une visible tendance à s'éterniser. Ces constats présidaient déjà aux analyses d'Edgar Morin qui détectait, en 1976, la nécessité de cerner la notion au sein de ce qu'il appelait la « crisologie »⁴. D'autres analyses ont suivi⁵, indiquant les multiples domaines atteints par la crise : économique, financière, politique, sociale, écologique... quitte parfois à constater la difficulté majeure : celle de définir l'objet même de la crise (comme il résulte de l'étude que

¹ J. Rault, S. Bikialo, « La “crise” : circulation et fiction », *Épistémocritique : littérature et savoirs*, juillet 2013.

² M. Revault d'Alonnes, « Comment la crise vient à la philosophie », *Esprit*, mars-avril 2012, n° 383, p. 110.

³ H. Rosa, *Accélération. Une critique sociale du temps*, Paris, La Découverte, 2010 pour la traduction française, p. 333, cité d'après M. Revault d'Alonnes, *op. cit.*, p. 110.

⁴ E. Morin, « Pour une crisologie », *Communications*, 1976, n° 25, p. 149-163.

⁵ Pour ne citer qu'un choix d'ouvrages représentant diverses disciplines : H. Arendt, *La Crise de la culture*, Paris, Gallimard, 1991, M. Vieviorka, « La sociologie et la crise. Quelle crise, et quelle sociologie ? », *Cahiers internationaux de sociologie*, 2009, n° 127/2, p. 181-198, V. Devictor, *Nature en crise*, Seuil, Paris, 2015, M. Dobry, *Sociologie des crises politiques*, Paris, Presses de Sciences Po, 1986, C. Dubar, *La Crise des identités, le lien social*, Paris, PUF, 2007, É. Grossman, *La créativité de la crise*, Paris, Minuit, 2020, P. Ricoeur, « La crise : un phénomène spécifiquement moderne », *Revue de théologie et de philosophie*, 1988, n° 120, N. Ordioni, « Le concept de crise : un paradigme obsolète ? Une approche sexospécifique », *Mondes en Développement* Vol. 39-2011/2, n° 154, p. 137-150, Ch. Reffait, « La crise financière actuelle, selon les écrivains du XIX^e siècle », *Esprit*, Janvier 2010, N° 361 (1), p. 57-72.

Jean-Marie Denquin a consacré, en 2010, à la crise de la « représentation »⁶). En dépit de cette impressionnante base théorique, le sujet est loin d'être épuisé et il appelle de nouveaux questionnements. Tel était le sens du projet « Crises et histologie des systèmes », réalisé sous les auspices du Pôle Esmed Université de Toulon dans les années 2019-2021, dont le présent volume est l'un des aboutissements. Il fait suite au colloque qui, initialement prévu pour juin 2020, a été indéfiniment ajourné et enfin réalisé sous sa forme minimale de rencontre numérique en juin 2021, la *crise pandémique* coupant court aux échanges en présentiel. Il nous était impossible alors de prévoir le développement ultérieur de ce concept qui atteint, à l'heure où nous écrivons ces mots, une dimension terrifiante : le conflit homicide en Ukraine fait repenser la notion de crise de l'humanité.

Les articles regroupés dans notre volume reflètent cette pluralité d'approches et de thématiques, sans en exclure celles, les plus tragiques, qui concernent les guerres et leurs conséquences. L'entrée en matière se fait cependant par le biais de l'écologie. Les angoisses liées à une possible crise environnementale causée par l'activité de l'homme ne sont pas le fait de notre époque ; comme le montre **Marta Sukiennicka**, elles remontent au moins au XV^e siècle ; la chercheuse se concentre pourtant sur le XIX^e siècle et soumet à l'examen un échantillon de la littérature catastrophiste pour conclure à une certaine « (in)conscience de la crise écologique » de ses représentants. Une autre réaction de la littérature face aux agissements de l'anthropocène se donne à lire dans la contribution de **Judyta Zbierska-Mościcka** qui examine les rapports entre les mondes humain et animal, plaçant sa réflexion sous le signe de l'espace partagé et de la rencontre. C'est encore la relation entre l'homme et la nature qui est au centre des analyses que **Sonia Zlitni-Fitouri** applique au roman *L'Amas ardent* de l'écrivain tunisien Yamen Manai, fantasque récit d'une crise généralisée, à la fois environnementale et politique. **Małgorzata Sokolowicz**, quant à elle, explore la thématique de jardin (à partir du cycle des *Jardins maures* d'Aline Réveillaud de Lens) depuis une perspective psychologique et sociale, ce qui lui permet de présenter à la fois les crises de la société des femmes musulmanes et la crise personnelle de l'auteure du cycle. C'est également d'une vision personnelle et subjective qu'il s'agit dans le seul texte que la romancière Rachilde a publié durant la Première Guerre mondiale ; **Anita Staroń** analyse *Dans le puits* pour mettre en avant la triple dimension de la crise : crise nationale, crise intime, crise de l'écriture. Les questions d'écriture occupent également **Sylvie Brodziak** qui observe comment *Alger, journal intense* de Mustapha Benfodil se fait le miroir des multiples crises survenues en Algérie depuis la fin des années 1980. Il s'agit donc de « l'écriture en crise pour un pays en crise », selon la pertinente formule de l'Auteure. Un visage de la crise bien plus sombre encore émane de l'étude d'**Eric Chevrette** qui se penche sur les récits de

⁶ J.-M. Denquin, « Pour en finir avec la crise de la représentation », *Jus Politicum*, 2010, n° 4, p. 1-38.

génocidaires hutus recueillis par Jean Hatzfeld dans *Une saison de machettes*, pour y suivre les procédés rhétoriques mis en œuvre afin d'atténuer la sensation de responsabilité des bourreaux. La contribution de **Przemysław Szczur** déplace le débat vers la question migratoire, dans son analyse de deux romans d'auteurs belges d'origine migrante, Leïla Houari et Girolamo Santocono, à la lumière de la notion de crise d'identité (Nathalie Heinich, *Ce que n'est pas l'identité*, 2018). C'est également de problèmes identitaires que parle **Renata Jakubczuk** dans sa présentation de six pièces d'auteurs africains, mais son propos est plus large ; en effet, elle évoque plusieurs crises (d'adolescence, financière, sociale, migratoire...), pour en tirer une vision générale de la crise des relations familiales dans l'Afrique contemporaine. Nous restons dans l'univers théâtral avec l'article de **Sylwia Kucharuk** qui interroge la pièce *Le Roi, le rat et le fou du Roi* de Matéi Visniec au vu de la notion de crise qu'elle découvre à la fois au sein de l'intrigue et au niveau de l'organisation du texte même. Une approche similaire, visant à la fois les aspects formels et thématiques du texte, est le fait de **Tomasz Kaczmarek** dans son analyse de *La Maison d'os* de Rolland Dubillard, qui le conduit à ranger la pièce dans la catégorie de « monodrame polyphonique ». La crise n'est ici qu'intérieure, liée à la solitude du personnage ; elle ne concerne pas le statut du genre qui, lui, subit une intéressante métamorphose. « Crise de l'amour, crise de l'écriture » ? **Anna Opiela-Mrozik** relie les deux aspects dans son analyse qui explore à la fois le parcours sentimental de Jean de Tinan et la représentation qu'il en donne dans ses ouvrages. Il en résulte une écriture à l'image de sa personnalité, confuse, instable, incertaine, inachevée. La création littéraire se dote ainsi d'un statut thérapeutique certain. C'est aussi le portrait d'une âme malade qui émerge des *Vies encloses* de Georges Rodenbach dont **Eliza Sasin** conduit une analyse inspirée d'Edgar Morin et de notions de philosophie fin-de-siècle. Parallèlement aux tentatives de dépasser la crise, ce long poème se donne à lire comme une étape importante dans l'évolution poétique de Rodenbach, et preuve incontestable de son talent qu'il ne faudrait pas limiter à la seule *Bruges-la-Morte*. La poésie fait également l'objet de l'étude que **Stanisław Jasionowicz** consacre à Michel Houellebecq et Colette Nys-Mazure. Ces deux auteurs que rien, en apparence, ne saurait lier, possèdent cependant des affinités que le chercheur découvre dans leurs imaginaires respectifs et, plus profondément, sur le plan de motivations cachées derrière leurs réalisations artistiques : « tous deux préfèrent construire que démolir » et opposent au chaos du monde moderne leurs efforts vers la recherche de l'harmonie. **Magdalena Wojciechowska** découvre, elle aussi, des éléments plus clairs dans le pessimisme décrié de Houellebecq. À la lire, les crises de la société moderne dont la prose de l'écrivain offre des interprétations d'une extrême noirceur, pourraient être dépassées à l'aide d'outils que cette même prose contient. Il serait ainsi fondé de parler, dans ce cas, d'ouvrages « réparateurs ». La crise profonde de l'individu, résultat d'une crise financière, offre matière aux analyses d'**Anna Maziarczyk** qui les appuie sur *Article 353 du code pénal* de

Tanguy Viel. Ce « roman le plus réaliste » de tous les ouvrages de l'écrivain est plus qu'une présentation d'un drame humain sur le fond d'une récession économique ; il contient aussi un avertissement contre des abus de confiance fréquents dans le monde moderne, régi par un bas matérialisme. Ce dernier est absent des préoccupations des personnages des *Mandarins* de Simone de Beauvoir, concentrés sur leurs motivations artistiques, idéologiques et politiques qui décident de leur engagement dans la France de l'après-guerre. **Anna Ledwina** décrit cette « crise des intellectuels », en montrant en quoi elle signifie l'« échec d'un projet de société », sans toutefois annuler l'importance de la littérature et des valeurs. Cependant, nous dit l'Auteure, cet échec des projets communautaires essuyé au passé n'est pas sans rappeler la crise que traversent actuellement les démocraties occidentales. C'est aussi un écrivain engagé et influencé par les expériences tragiques du XX^e siècle qui fait l'objet de l'étude de **Laure Lévêque**. Robert Merle, auteur de romans populaires où il réussit à faire passer sa déception de l'espèce humaine, publie, en 1972, un roman post-apocalyptique, *Malevil*, racontant l'humanité revenue aux cavernes à la suite d'une catastrophe nucléaire. Contexte propice au développement de crises, crise politique et morale en particulier. Après en avoir examiné les formes, l'Auteure montre en quoi leur présentation dans le roman aboutit à une impasse et fausse les positions initiales de l'écrivain qui, de progressistes, deviennent franchement réactionnaires.

« Penser/panser la crise... » Les différentes manières dont nos auteurs ont abordé la question assurent la richesse de cette publication. Des tentatives pour détecter une crise, la définir ou la décrire en partant de corpus variés ont permis une réflexion pluridimensionnelle, qui puise à diverses méthodologies. Certes, le risque demeure de ne pas avoir réussi à suffisamment creuser cette notion protéiforme qui a tendance à glisser entre les rets des interprétations : « derrière l'apparence d'une notion descriptive, il s'agit en fait d'une notion axiologique, idéologique. Le mot crise repose sur un principe de fictionnalisation, servant à oblitérer la critique et à défendre des principes de régression (économique, sociale, politique, littéraire, linguistique, etc.) »⁷. Nous conservons cependant l'espoir que les contributions regroupées dans le présent volume ont du moins permis de pointer du doigt quelques problèmes et, peut-être, de panser quelques inquiétudes, ne serait-ce que le temps de la lecture.

*Anita Staroń
Laure Lévêque*

⁷ J. Rault, S. Bikialo, *op. cit.*, p. 4.

Marta Sukiennicka

Université Adam Mickiewicz

 <https://orcid.org/0000-0002-0683-0860>

martasukiennicka@amu.edu.pl

Réflexivité environnementale et (in)conscience de la crise écologique dans la littérature catastrophiste du XIX^e siècle

RÉSUMÉ

Les récents travaux des historiens des sciences ont démontré que la conscience environnementale n'est pas le propre de notre « modernité réflexive ». Dès le XV^e siècle, l'agir humain est envisagé comme facteur de changement dans diverses théories du climat qui oscillent entre l'optimisme et la peur de la catastrophe. Cette conscience climatique imprègne la littérature catastrophiste qui, dès le XIX^e siècle, réfléchit sur les pouvoirs et les conséquences néfastes de la technoculture propre à la société industrielle. L'étude des œuvres de Jean-Baptiste Cousin de Grainville, d'Alfred Bonnardot et de Camille Flammarion permet d'observer comment la littérature à la fois s'empare des savoirs et détourne ceux qui portent sur l'économie de la nature et sur le climat, désamorçant les peurs et produisant un certain inconscient de la crise climatique.

MOTS-CLÉS – crise écologique, réflexivité environnementale, littérature catastrophiste, Georges-Louis Leclerc comte de Buffon, Jean-Baptiste Cousin de Grainville, Eugène Huzar, Alfred Bonnardot, Camille Flammarion

Environmental Reflexivity and (Un)awareness of the Ecological Crisis in French Catastrophist Literature of the Nineteenth Century

SUMMARY

Recent work by science historians has shown that environmental awareness is not unique to our “reflexive modernity”. As early as the 15th century, human agency was envisaged as a factor of change in various climate theories which oscillated between optimism and fear of disaster. This climate awareness informed 19th century catastrophist literature which examined technoculture specific to industrial societies in terms of both its power and negative consequences. The works of Jean-Bap-



tiste Cousin de Grainville, Alfred Bonnardot and Camille Flammarion provide an insight into how literature both appropriates and subverts the knowledge of the economy of nature and of climate, defusing fears and producing a certain kind of the environmental unconscious.

KEYWORDS – ecological crisis, environmental awareness, catastrophist literature, Georges-Louis Leclerc comte de Buffon, Jean-Baptiste Cousin de Grainville, Eugène Huzar, Alfred Bonnardot, Camille Flammarion

La crise écologique est sans conteste le défi majeur de notre siècle. Depuis des décennies, les scientifiques alertent sur le changement climatique qui menace tous les écosystèmes et mène à la sixième extinction de masse. La perte de la biodiversité, les phénomènes climatiques extrêmes, bientôt même des guerres pour les ressources naturelles dessinent un avenir apocalyptique qui redéfinit les enjeux de la politique globale tout en suscitant chez une partie de la population la solastalgie, c'est-à-dire une nouvelle forme de détresse psychologique ou d'éco-anxiété face à l'ampleur de la crise et à l'inaction généralisée. Selon le dernier rapport du Groupe d'experts intergouvernemental sur l'évolution du climat (GIEC), publié en août 2021, c'est l'homme qui est responsable du changement climatique. La notion d'*anthropocène*, désignant cette nouvelle époque de l'homme devenu la force géologique majeure, est de plus en plus largement adoptée dans le discours scientifique¹. Le chimiste Paul Crutzen, qui a popularisé ce terme au début du XXI^e siècle², a identifié la révolution industrielle de la fin du XVIII^e siècle comme le commencement de l'ère de l'homme agissant sur le climat. Souscrivant à cette thèse, l'historien Dipesh Chakrabarty a avancé que cette dégradation environnementale se serait passée sans que ses acteurs intègrent « la moindre conscience de la puissance d'agir géologique que les hommes étaient en train d'acquérir au même moment »³. Or, les récents travaux des historiens des sciences montrent que les savoirs climatiques sont beaucoup plus anciens que ne veulent le croire les partisans de la conception de « mo-

¹ Pour plus de détails sur la genèse et les controverses autour de cette notion, voir C. Bonneuil, J.-B. Fressoz, *L'Événement Anthropocène. La Terre, l'histoire et nous*, Paris, Seuil, 2013. La datation du début de l'anthropocène est également controversée : certains chercheurs indiquent plutôt la deuxième moitié du XIX^e siècle ou le début du siècle suivant.

² P. Crutzen, « Geology of Mankind », *Nature*, 3 janvier 2002, vol. 23, n° 415, p. 23.

³ D. Chakrabarty, « Le climat de l'histoire : quatre thèses », trad. de Charlotte Nordmann, *Revue internationale des livres et des idées*, janvier-février 2010, n° 15, p. 24. Jean-Baptiste Fressoz, qui cite cet article, mentionne tout un courant de pensée qui fait de notre époque la première à se rendre compte des dangers du « productivisme frénétique » pour notre environnement. L'historien polémique avec cette vision en montrant que la réflexivité environnementale est déjà le propre de la première modernité. Voir J.-B. Fressoz, M. Louâpre, « L'ère anthropocène : pour en finir avec la fin de l'histoire. Entretien avec Jean-Baptiste Fressoz », *Écrire l'histoire*, 2015, n° 15, URL : <http://journals.openedition.org/elh/589>, consulté le 10.11.2021.

dernité réflexive »⁴ qui conçoit notre époque comme la première à identifier les risques de la productivité industrielle et capitaliste. Manifestement, nous ne sommes ni les seuls, ni les premiers à nous effrayer de l'influence anthropique sur la biosphère.

Dans le présent article, je voudrais explorer quelques points de croisement entre le discours savant sur le climat et sa représentation dans la littérature du XIX^e qui n'a pas été insensible aux questions environnementales. La crise écologique contemporaine invite à interroger ce corpus d'œuvres des auteurs qui ont été les premiers témoins de l'accélération de la dégradation moderne du climat. Il s'agirait donc d'investiguer sur les traces de ce que l'historien des sciences Jean-Baptiste Fressoz appelle la « réflexivité environnementale »⁵ des sociétés modernes, ou, autrement dit, leur savoir sur l'« économie de la nature »⁶ avant même la naissance de l'écologie comme discipline autonome, dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. La littérature peut donner un certain aperçu de la manière dont les enjeux climatiques, définis et interrogés par les hommes de science, ont été assimilés (ou pas) dans la société. De fait, les écrivains n'ont pas attendu l'invention de l'écologie d'un côté, ni celle de la science-fiction de l'autre côté, pour dessiner les catastrophes climatiques et les apocalypses naturalisées⁷ dans leurs œuvres. Je proposerai une vue cavalière du corpus dix-neuviémiste pour poser les questions suivantes : est-ce que la littérature catastrophiste a pu identifier et penser ce que nous appelons aujourd'hui la crise de l'anthropocène ? Est-ce qu'elle a pu et voulu alerter, sensibiliser les lecteurs à la question du climat ou, au contraire, a-t-elle transformé la catastrophe en un *topos* littéraire en désamorçant les peurs et produisant plutôt une inconscience de la crise ? Ces questions me semblent d'autant plus importantes qu'elles permettent de réfléchir sur l'utilité du paradigme de la production culturelle catastrophiste (littéraire, cinématographique, philosophique) qui a récemment regagné les faveurs du grand public.

Dans le corpus dix-neuviémiste choisi pour cette étude, on observe une corrélation troublante : plus la menace est considérée comme sérieuse par les hommes de science, plus elle est traitée à la légère dans la littérature, et inversement. Les

⁴ Cette notion sociologique a été développée par Ulrich Beck et Anthony Giddens. Chakrabarty partage la même conviction de l'exceptionnalité de notre époque qui serait la première à réfléchir sérieusement sur le climat.

⁵ Voir J.-B. Fressoz, F. Locher « Le climat fragile de la modernité. Petite histoire climatique de la réflexivité environnementale », *La Vie des idées*, 20 avril 2010. URL : <http://www.laviedesidees.fr/Le-climat-fragile-de-la-modernite.html>, consulté le 10.11.2021.

⁶ Cette notion surgit dans le discours des sciences au XVIII^e siècle et désigne les relations entre les différentes espèces du vivant et le climat dans lequel elles vivent. Selon Alain Deneault, elle constitue l'ancêtre de l'écologie moderne (voir A. Deneault, *L'Économie de la nature*, Montréal, Lux éditeur, 2019).

⁷ Comme l'a montré Anne-Marie Mercier-Faivre, la catastrophe se laïcise au cours du XVIII^e siècle ; voir A.-M. Mercier-Faivre *et al.* (dir.), *Invention de la catastrophe au XVIII^e siècle : du châtement divin au désastre naturel*, Genève, Droz, 2008. De son côté, le XIX^e siècle laïciserait l'apocalypse.

littéraires et les scientifiques sont rarement sur la même longueur d'onde quand ils abordent la question environnementale. On peut s'en convaincre en analysant la théorie du climat, foncièrement optimiste, du comte de Buffon, et sa reprise dans l'épopée apocalyptique *Le Dernier homme* (1805) de Jean-Baptiste Cousin de Grainville. Un décalage analogue, quoiqu'inverse, est visible entre l'essai techno-catastrophiste *La Fin du monde par la science* (1857) d'Eugène Huzar et sa caricature chez le nouvelliste Alfred Bonnardot (*Fantaisies multicolores*, 1859). Enfin, à l'aube du XX^e siècle, les diagnostics littéraire et scientifique semblent pour une fois concorder : dans le roman *La Fin du monde* (1894) du célèbre astronome et vulgarisateur des sciences Camille Flammarion, la peur est résolument exorcisée, l'homme dédouané de toute responsabilité relativement au climat, le catastrophisme s'avérant un mythe scientifique d'un côté, une vulgaire plaisanterie journalistique de l'autre.

1. Conscience des dangers ?

Les historiens des sciences Jean-Baptiste Fressoz et Fabien Locher l'ont bien démontré, les savants de l'époque moderne ont élaboré plusieurs paradigmes de réflexion sur le changement anthropique du climat. Dès le XV^e siècle, celui-ci est considéré tout autant comme une menace – l'activité humaine peut déséquilibrer la nature – que comme un espoir d'amélioration des conditions de vie⁸. Si la conscience climatique de l'époque moderne n'a rien à voir avec nos théories contemporaines, en revanche, les hommes de science, les ingénieurs, les forestiers des siècles passés étaient persuadés que le déboisement, la transformation du sol et du couvert végétal modifient le climat. Comme l'expliquent Fressoz et Locher :

[...] ce n'est pas l'influence des gaz à effet de serre qui pousse les savants des XVII^e et XVIII^e siècles à s'intéresser au changement climatique, mais mille autres motifs : coloniser l'Amérique du Nord ; percer le secret des cycles météorologiques ; prévoir l'avenir thermique de la Terre et comprendre les effets de l'action humaine sur le monde végétal, le cycle de l'eau, et, par son entremise, sur le climat. [...] La pensée et les savoirs contemporains du changement climatique héritent d'une longue histoire⁹.

Dès le XVII^e siècle, le climat est donc envisagé du point de vue de l'influence anthropique, même si les enjeux théoriques sont différents des nôtres. Ainsi par exemple, au seuil du XIX^e siècle, on craignait non pas tant le réchauffement mais

⁸ Comme l'expliquent Jean-Baptiste Fressoz et Fabien Locher, les entreprises coloniales en Amérique et en Afrique ont été présentées comme une tentative de « restauration du climat » que les peuples indigènes auraient détruit. Cf. *Les Révoltes du ciel. Une histoire du changement climatique XI^e-XX^e siècle*, Paris, Seuil, 2020, p. 199-215.

⁹ *Ibid.*, p. 64.

le refroidissement du climat¹⁰. C'est l'hypothèse défendue notamment par le comte de Buffon dans les *Époques de la nature* (1778), un véritable *best-seller* de l'époque dans lequel l'auteur soutenait que la Terre ne cessait de perdre son principe de chaleur interne – constitutif de la chaleur ressentie sur la surface du globe et nécessaire pour la survie des espèces – et finirait par devenir une planète morte comme la Lune qui, étant plus petite, a épuisé ses ressources caloriques plus vite. L'homme peut toutefois s'opposer à ce principe géologique de refroidissement grâce à une politique globale sagement menée et orchestrée depuis l'Europe, foyer de la transformation rationnelle du climat. Selon l'auteur de *l'Histoire naturelle*, l'emprise de l'homme (européen) sur la planète ouvre une nouvelle époque géologique qui, dans l'interprétation de Fressoz et de Locher, « est un anthropocène, où agir humain et processus naturels s'interpénètrent pour créer une nouvelle nature, à l'échelle de la planète »¹¹. Pour Buffon, cette entrée dans une nouvelle « époque de la nature » est une promesse, non une source d'inquiétude ; le naturaliste proclame que l'humanité peut « modifier les influences du climat qu'elle habite et en fixer pour ainsi dire la température au point qui lui convient »¹². Le changement climatique apparaît donc comme une chance d'endiguer le refroidissement de la planète et de rendre la terre plus fertile pour plus longtemps.

Malgré les réserves de certains scientifiques qui mettaient en doute les calculs et les déductions de Buffon, les deux dernières décennies du XVIII^e siècle semblaient alors conforter sa théorie : les hivers sont rudes (particulièrement entre 1788-1794) ; partout en France on rencontre des problèmes d'approvisionnement et des pénuries de grain ; c'est bientôt la disette qui hante la population – prélude à la vague de mécontentement qui déclenchera la Révolution française, perçue par ses acteurs non seulement comme un effondrement politique, mais aussi climatique¹³.

Écrite aux lendemains de la Révolution, l'épopée en prose *Le Dernier homme* de Jean-Baptiste Cousin de Grainville (1746-1805) témoigne de cette anxiété climatique ; elle la transpose en une vision d'apocalypse qui a un caractère à la fois religieux¹⁴,

¹⁰ Cette crainte fut en partie liée avec les perturbations du climat (hivers particulièrement rudes, avancées des glaces en Suisse et en Savoie) lors des minimums climatiques du petit âge glaciaire.

¹¹ *Ibid.*, p. 51.

¹² G.-L. L. de Buffon, « Époques de la nature » in idem, *Œuvres complètes de Buffon*, Paris, Abel Ledoux, 1844, t. II, p. 179.

¹³ Sur ce sujet, cf. J.-B. Fressoz, F. Locher, *Les Révoltes du ciel*, op. cit., p. 79-92. Les historiens y décrivent l'importance du sujet de la régénération du climat (qui aurait été dégradé à cause des siècles du régime féodal) dans le discours révolutionnaire. Le même souci anime les protagonistes de l'épopée de Jean-Baptiste Cousin de Grainville (cf. J.-P. Engélibert, « La première apocalypse sans royaume : *Le Dernier homme* de Jean-Baptiste Cousin de Grainville », *Licorne*, 2018, n° 129, p. 33-44).

¹⁴ Pour Engélibert (*ibid.*, p. 43-44), l'œuvre grainvillienne serait une première « apocalypse sans royaume », c'est-à-dire sans promesse de salut. Or, à lire de près, l'eschatologie chrétienne est au cœur même de l'intrigue et les hommes peuvent, malgré leurs fautes, compter sur le salut après le jugement dernier (J.-B. Cousin de Grainville, *Le Dernier homme*, Paris, Deterville, 1811, t. I, p. 7-8, 12-14, 40 et *passim*, t. II, p. 67, 134-139).

politique¹⁵ et écologique. De fait, le refroidissement de la planète, l'épuisement des ressources naturelles, la dégénérescence et la stérilité des espèces vivantes décrits dans *Le Dernier homme* expliquent peut-être mieux encore que les raisons politiques ou religieuses l'inévitabilité de la fin du monde et de l'extinction de l'espèce humaine¹⁶.

L'action de l'épopée se déroule dans un avenir lointain et, paradoxalement, elle est extrêmement simple : c'est la rencontre entre Adam, le père des hommes, et Omégare, le dernier humain. Après une longue discussion, lors de laquelle le lecteur découvre l'état de la planète et la dégénérescence de l'humanité, Omégare décide de quitter son épouse Syderie, ce qui signifie son assentiment à la fin du monde, voulue par Dieu¹⁷. Tout à fait inusité dans le genre d'épopée, ce dépouillement de l'action (dans le sens de la *mimesis* aristotélicienne) – qui se résume à un seul geste, celui, pour le personnage central, de quitter son foyer familial et de déclencher l'apocalypse – contraste avec son caractère sublime¹⁸ : elle est tout aussi simple qu'un *fiat lux* biblique, et tout aussi décisive pour le genre humain. Au verbe divin créateur de l'univers correspond ici, de manière symétrique, le silence d'Omégare qui s'en va, résigné, vers l'inconnu, laissant derrière lui les débris du monde.

Mais avant même que le dernier homme ne prenne sa décision fatidique, la planète ne ressemble qu'à une « ruine immense »¹⁹. Adam a du mal à reconnaître sa patrie, qu'il a connue au moment de sa beauté première, dans le jardin d'Éden :

De quel étonnement le père des humains est frappé, lorsqu'il voit les plaines et les montagnes dépouillées de verdure, stériles et nues comme un rocher ; les arbres dégénérés et couverts d'une écorce blanchâtre, le soleil, dont la lumière était affaiblie, jeter sur ces objets un jour pâle et lugubre [...]. Après avoir lutté pendant des siècles contre les efforts du temps et des hommes qui l'avaient épuisée, elle (*la terre*) portait les tristes marques de sa caducité²⁰.

L'état déplorable de la planète a une cause civilisationnelle. L'humanité, après avoir atteint le sommet de prospérité se manifestant par le plus haut degré de

¹⁵ Cf. les analyses d'Anne Kupiec qui a souligné combien l'épisode de la Terreur a influé sur Grainville (A. Kupiec, « L'énigme du *Dernier Homme* » in *Le Dernier Homme*, éd. A. Kupiec, Paris, Payot, 2010, p. 205-293).

¹⁶ Les deux ne vont pas nécessairement ensemble : les récits d'anticipation dix-neuviémistes ménagent souvent un sort plus clément soit à l'humanité, émigrée sur d'autres planètes, soit à la Terre, peuplée par d'autres espèces.

¹⁷ Le prêtre que fut Grainville se souvient probablement du fragment de la Genèse (6, 6-7) : « L'Éternel regretta d'avoir fait l'homme sur la terre et eut le cœur peiné. L'Éternel dit : "J'exterminerai de la surface de la terre l'homme que j'ai créé, depuis l'homme jusqu'au bétail, aux reptiles et aux oiseaux, car je regrette de les avoir faits" ».

¹⁸ Rappelons que selon la doctrine du rhéteur grec Pseudo-Longin, reprise à l'âge classique par Nicolas Boileau, l'exemple paradigmatique du sublime est précisément le verbe divin créateur du monde.

¹⁹ J.-B. Cousin de Grainville, *Le Dernier Homme*, t. I, p. 22.

²⁰ *Ibid.*, t. I, p. 22.

perfectionnement des sciences et des arts, connaît une époque de lente décadence. Celle-ci est – pour reprendre la formule de Jean-Baptiste Fressoz et de Fabien Locher²¹ – une conséquence directe de l'économie de la nature déstabilisée par l'agir humain. Selon Grainville, l'*hybris* de la civilisation était inscrite au cœur même de l'Histoire :

Semblable à tous les ouvrages créés, la terre ne pouvait pas être immortelle, la nature calcula l'instant de sa décadence, et comme une tendre mère, elle avait préparé les moyens de la régénérer ; mais la terre a devancé les temps marqués par la nature, et ce sont les hommes qu'elle nourrissait de son sein, ce sont ses propres enfants, qui, tout chargés de ses bienfaits, ont été parricides. Les fruits abondants qu'ils recevaient de ses mains libérales, n'ont point assouvi leurs désirs. Ils se sont hâtés d'exprimer de ses entrailles jusqu'aux derniers principes de sa vie²².

Dieu a prévu un terme à la vie sur Terre, qui devait finir comme toute chose créée, mais l'homme n'a pas respecté ce calendrier cosmique : avide et féroce, il a commis un « parricide » en surexploitant les ressources naturelles sans laisser à cette « mère », pourtant « libérale » et prodigue, le temps de se régénérer. Les signaux d'alerte étaient nombreux, mais l'homme n'a rien voulu voir de la catastrophe qui approchait. La Lune s'est éteinte la première, annonçant – tout comme chez le comte de Buffon – le futur destin de la Terre. Depuis lors, la mort thermique n'a cessé de progresser : le froid gagne tous les continents, les sols deviennent de moins en moins labourables, l'humanité commence à souffrir de faim et à migrer – inutilement, parce que le froid et la dégénérescence la suivent partout.

Pour endiguer cette décadence, l'humanité entreprend les travaux qu'on ferait aujourd'hui relever de la géo-ingénierie : on change le cours de fleuves pour fertiliser les sols, on repousse les limites de l'Océan pour gagner une terre labourable, on fait l'impossible, mais rien ne semble suffisant pour contrer la détérioration du climat. L'ingénierie – en laquelle le comte de Buffon plaçait tout son espoir pour enrayer le refroidissement de la planète – s'avère chez Grainville inefficace face à l'ampleur de la catastrophe. Les travaux sont d'ailleurs abandonnés au moment où l'humanité elle-même devient stérile tout en découvrant que l'enfant d'Omégare et de Syderie – qu'on croyait longtemps le dernier espoir pour la régénération de l'humanité – doit mourir pour ne pas donner vie à une race avilie, fratricide et proprement monstrueuse²³.

²¹ J.-B. Fressoz, F. Locher, « Le climat fragile de la modernité... », *op. cit.*

²² J.-B. Cousin de Grainville, *Le Dernier Homme*, t. I, p. 70-71. Ces paroles font partie d'un livre sacré qui guide les dernières tribus humaines vers le Brésil, nouvelle terre promise qui doit leur assurer une possibilité de régénération. Cette espérance s'avérera vaine – le Brésil étant également surexploité et stérile.

²³ Adam explique à Omégare : « Insensé ! Tu vas la livrer aux anathèmes d'un Dieu vengeur, aux fureurs des éléments, à tous les fléaux terrestres, aux atrocités de ses enfants, qui plongeront dans son sein leurs mains dégoutants du sang de leur père. Sortez tous les deux de la vie, plutôt que d'exister à ce prix », *ibid.*, t. I, p. 66-67.

La fin du monde est non seulement inévitable à cause de l'état de dégradation de la planète, mais aussi souhaitable à cause de la gravité de la faute morale de l'homme²⁴. Dans ces conditions, la volonté de survivre apparaît comme une tentation diabolique²⁵ à laquelle Omégare doit résister, en choisissant la mort de son espèce.

Dans son épopée, Grainville articule ensemble le catastrophisme environnemental et l'apocalyptisme religieux : ces deux composantes sont complémentaires pour concevoir l'*hybris* de la civilisation qui nécessite une punition : manifeste dans les phénomènes naturels (épuisement des ressources, stérilité, refroidissement), elle obéit pourtant au cycle de l'histoire tracé par Dieu – elle est une eschatologie naturalisée. Si l'on peut discerner chez Grainville une certaine réflexivité environnementale, elle est intrinsèquement liée à la conscience religieuse : chez ce prêtre défroqué, la peur de la fin du monde ne se conçoit pas hors du cadre du récit d'apocalypse.

2. La fin du monde par la science ou pour rire ?

Ce double discours religieux et proto-écologique sera repris dans la seconde moitié du siècle par Eugène Huzar (1820-1890), avocat et amateur de sciences, auteur de deux essais, *La Fin du monde par la science* (1855) et *L'Arbre de la science* (1857), qui lui ont valu l'étiquette d'inventeur du catastrophisme technologique²⁶. Dans son édition critique des essais de Huzar, Jean-Baptiste Fressoz a opéré d'importantes coupures ne gardant que ce qui concerne directement l'économie de la nature et les risques technologiques liés à la civilisation industrielle. Significativement, toute l'argumentation religieuse en faveur du catastrophisme (*nota bene*, c'est la plus grande partie des deux essais huzariens) a été supprimée par l'éditeur moderne²⁷. Pourtant, ces textes – tout comme l'épopée de Grainville – présentent un curieux mélange de pensée religieuse et de critique du progrès technologique en s'inscrivant dans le courant de sécularisation de l'apocalypse.

²⁴ On retrouvera les mêmes arguments chez les partisans de l'éthique antinataliste contemporaine. C'est avec une grande acuité que Grainville questionne – ou même davantage, met en doute – l'axiome de la valeur de la survie biologique, à la fois de l'individu, et de l'espèce.

²⁵ En effet, le personnage allégorique du Génie de la Terre, qui veut survivre à tout prix et propose de nouer un pacte avec l'humanité pour lui assurer une régénération, s'avère un serviteur de Satan, *ibid.*, t. II, p. 140-141.

²⁶ J.-B. Fressoz, « Eugène Huzar et l'invention du catastrophisme technologique », *Romantisme*, 2010, vol. 4, n° 150, p. 97-103.

²⁷ J'ai déjà traité de la présence du discours religieux dans les essais d'Eugène Huzar dans l'article « L'apocalypse selon Eugène Huzar : entre les religions et la science » in *Foi, croyance et incroyance au XIX^e siècle*, dir. A. Sadkowska-Fidala, T. Szymański, Wrocław, ATUT, 2019, p. 147-155.

En écrivant *La Fin du monde par la science*, Huzar s'est inspiré non seulement de ses observations d'amateur de sciences qui fréquentait les laboratoires²⁸, mais aussi des textes sacrés (la Bible, les Védas, l'Avesta), adaptant la méthode de l'orientaliste allemand Georg Friedrich Creuzer²⁹. Comparant les mythes du péché originel, qu'il retrouve dans toutes les religions anciennes, Huzar en déduit que l'histoire de l'humanité forme des cycles qui obéissent au même schéma : après de longs siècles du perfectionnement des sciences et des arts, venait toujours le moment d'excès qui entraînait la punition divine pour l'orgueil de l'homme et sa *libido sciendi* (c'est selon Huzar le sens du mythe biblique de l'arbre de la science³⁰). Toutes les civilisations du passé ont fini écrasées sous le poids de leurs propres inventions, et après leur chute, l'humanité reprenait le travail de Sisyphe en refondant une nouvelle civilisation. Ces cycles obéissent à la loi de l'éternel retour : l'homme a péché dans le passé et il péchera à l'avenir par le même orgueil. Celui-ci trouve une forme particulière dans le contexte de la technoculture du XIX^e siècle : selon Huzar, l'homme « voudra un jour diriger et gouverner les énergies de la nature, mais il arrivera un moment où il n'en sera plus le maître, elles lui échapperont quand il croira le mieux les étreindre, et notre humanité disparaîtra comme le cycle humain qui l'a précédée »³¹.

De fait, ce qui importe dans ce catastrophisme, et ce qui rapproche Huzar de Grainville, étudié précédemment, c'est le rôle des sciences et des techniques dans le schéma apocalyptique pourtant profondément religieux. Les deux auteurs soulignent que l'apocalypse vient mettre un terme à la civilisation excessive et à la surexploitation des ressources naturelles. Huzar répète à plusieurs reprises que « la fin du monde [doit] arriver fatalement par l'exagération de la science et de la puissance »³². Celle-ci s'est manifestée de diverses manières au cours des cycles de l'humanité. Au XIX^e siècle, elle prend la forme de la civilisation industrielle qui détériore l'environnement. Huzar observe que l'homme, dans sa frénésie de progrès, a détruit les forêts qui régulaient le cycle des eaux ; il percé les montagnes qui protégeaient les champs contre des phénomènes atmosphériques extrêmes ; il a rompu les isthmes en troublant l'harmonie des mers ; bref, il a « bouleversé l'économie géologique du

²⁸ Au début de son essai, Huzar raconte que l'idée du livre lui est venue lors d'une expérimentation dans un laboratoire avec la compression des gaz. Un accident mortel est survenu qui a permis à Huzar d'accomplir sa propre découverte : celle de la fin nécessaire du monde qui sera une punition de l'orgueil de la science. – E. Huzar, *La Fin du monde par la science*, Paris, Dentu, 1865 (3^e éd), p. 10.

²⁹ Creuzer fut l'auteur d'un ouvrage monumental, *Religions de l'antiquité considérées principalement dans leurs formes symboliques et mythologiques* (1810, traduction française en 1825).

³⁰ Sur l'interprétation de ce symbole biblique dans la tradition exégétique et chez Huzar, cf. mon article « L'apocalypse selon Eugène Huzar... » (*op. cit.*).

³¹ E. Huzar, *La Fin du monde par la science*, *op. cit.*, p. 14.

³² *Ibid.*, p. 7-8.

globe »³³. Or, il s'est avéré seulement *ex post* que ces agissements impliquaient des conséquences avec lesquelles l'homme n'avait pas compté : le déboisement amène les inondations ; la combustion du charbon est nuisible à l'atmosphère ; son excavation massive peut déstabiliser l'axe de rotation de la Terre, etc.³⁴. L'imprévoyance ou l'« imprescience »³⁵ de la science moderne doit un jour provoquer une catastrophe qui mettra fin à la civilisation parce que les rapports de force sont renversés : « c'est l'homme qui est infini, grâce à la science, et c'est la planète qui est finie. [...] [On] peut se demander quelle action peut avoir un jour cette puissance illimitée sur notre pauvre terre si limitée et si bornée aujourd'hui »³⁶.

L'essai de Huzar a eu un grand retentissement dans la presse³⁷ mais il n'a pas été pris au sérieux par les hommes de science, ni d'ailleurs par les littéraires. Dans la fiction, le thème de la fin du monde par la science, des apocalypses ou des ruines du futur est souvent traité à la légère. C'est notamment le cas d'Alfred Bonnardot (1808-1884), historien, archéologue et écrivain, qui dans sa nouvelle *Archéopolis* fait explicitement référence aux travaux de Huzar et à son catastrophisme technologique. Le narrateur de la nouvelle est un historien du futur – procédé souvent exploité dans la *cli-fi* contemporaine – qui décrit les causes de la catastrophe civilisationnelle advenue au XXI^e siècle :

Vers le milieu du XXI^e siècle, les sciences, les arts et l'industrie avaient atteint leur apogée chez les nations civilisées du globe, reliées entre elles par des voies de fer, des télégraphes électriques et des tunnels sous-marins. Les machines, multipliées à l'infini, appliquées à tout, avaient supprimé ou à peu près, l'emploi de la force humaine³⁸.

À cette époque, la force musculaire n'est plus nécessaire pour accomplir les divers travaux – les machines ont remplacé l'homme dont la seule occupation est de surveiller celles-ci. Or, ce qui semblait un retour à l'« âge d'or » s'est rapidement transformé en un nouvel « âge de fer »³⁹. Le diagnostic des causes de la catastrophe est une reprise, parfois mot à mot, de l'essai de Huzar :

³³ *Ibid.*, p. 160.

³⁴ Ce dernier exemple peut prêter à rire mais il a été sérieusement envisagé au cours du XIX^e siècle. Ses échos sont à trouver dans le roman *Sans dessus dessous* de Jules Verne.

³⁵ Huzar forge ce néologisme pour caractériser une science ignorante de ses conséquences, un « progrès qui marche à l'aveugle, sans critérium, ni boussole, au hasard de retourner les lois de la nature contre leur but », E. Huzar, « L'Arbre de la science » [1857] *in idem*, *La Fin du monde par la science*, éd. J.-B. Fressoz et F. Jarrige, Paris, Ère, 2008, p. 138. Sur ce sujet, voir aussi J.-B. Fressoz, « Eugène Huzar et l'invention du catastrophisme technologique », *op. cit.*

³⁶ E. Huzar, « L'Arbre de la science » *in idem*, *La Fin du monde par la science*, éd. J.-B. Fressoz et F. Jarrige, *op. cit.*, p. 104-105.

³⁷ Cf. l'étude de la réception que Jean-Baptiste Fressoz propose dans l'introduction de son édition de l'essai.

³⁸ A. Bonnardot, « Archéopolis », *in idem*, *Fantaisies multicolores*, Paris, Chez Castel libraire, 1859, p. 76-77.

³⁹ *Ibid.*, p. 77.

De l'état de bien-être matériel acquis à l'humanité devait naître sa ruine. Il semblait que Dieu voulût châtier l'homme pour avoir dérobé trop de fruits à l'arbre de la Science. La multiplication sur certains points du globe des chemins de fer et des fils télégraphiques contariaient [*sic*] l'action normale de l'électricité de l'atmosphère. Ces immenses réseaux métalliques, dans certaines conditions, repoussaient, l'hiver, la neige fertilisante ; l'été, les orages bienfaisants. Des maladies jusqu'alors inconnues sévissaient sur l'espèce humaine, comme sur les plantes et le bétail qui servait à l'alimenter⁴⁰.

Outre ces phénomènes naturels qui annoncent la catastrophe qui approche, l'humanité souffre d'un mal encore plus irrémédiable – c'est l'ennui. Civilisés à l'extrême, privés de la nécessité d'un travail manuel, les gens se suicident par milliers⁴¹. Les pays, traversés par des crises politiques, tombent en ruine. Ainsi, le paysage de la France est proprement post-apocalyptique : les villes sont détruites et désertes, les fleuves se sont transformés en des torrents de boue, la végétation se réduit à des ronces et des orties. Le climat en Europe devient hostile à la vie. Seules quelques familles de rescapés qui ont réussi à survivre aux émeutes et à la pénurie se sont réfugiées en Afrique qui jouit seule d'un climat tempéré et propice à la vie⁴².

En l'an 9957, bien des siècles après l'effondrement de l'Europe, la civilisation humaine s'est renouvelée : dans les rues d'Archéopolis, la nouvelle capitale africaine, la vie a repris son cours. Les sciences et les arts sont pratiqués par les habitants de cette nouvelle terre promise. On le voit bien, le schéma de l'intrigue reproduit l'idée des cycles huzariens, mais avec une légère modification : la nouvelle humanité est plus laide et plus bête. Bonnardot cible dans son récit la gent académique, et plus précisément les archéologues⁴³ qui se querellent vainement sur l'emplacement des anciens monuments du vieux monde (qui se résume, mégalomanie oblige, au Paris du XIX^e siècle). Pendant une séance à l'Académie, les débats sur les artefacts du passé sont si aberrants et comiques que le narrateur éclate de rire et... se réveille dans son lit. La vision apocalyptique du futur – les villes détruites, la nature dérégulée – n'était qu'un rêve. De cette manière, la valeur critique du récit s'estompe. La peur d'un monde post-apocalyptique se transforme en rire. En ceci, Bonnardot n'est pas vraiment original : dès que l'apocalypse se

⁴⁰ *Ibid.*, p. 78.

⁴¹ *Ibid.*, p. 78.

⁴² Tout comme Grainville qui a opté pour l'Amérique du Sud, Bonnardot choisit pour le cadre géographique de sa fiction un continent qui, selon les scientifiques de son temps, est dégénéré à cause de la mauvaise gestion des ressources naturelles par les indigènes. Les deux auteurs inversent la logique de la colonisation climatique : chez tous deux, on a affaire à une valorisation de la périphérie qui s'avère, contrairement à l'avis des scientifiques, plus propice à la vie que l'Europe. Sur le sujet de la restauration du climat à travers la colonisation au XIX^e siècle, cf. J.-B. Fressoz, B. Locher, *Les Révoltes du ciel*, op. cit., p. 199-215.

⁴³ Bonnardot fut lui-même un archéologue, auteur de plusieurs ouvrages consacrés aux fouilles menées à Paris.

sécularise, elle se banalise en accusant un potentiel non pas tant critique, mais humoristique. La quasi-totalité des récits de la fin du monde de la deuxième moitié du siècle finit soit pas le réveil du narrateur, soit par la victoire de l'homme sur la nature qui le menace⁴⁴. La croyance en la technique et en l'ingénierie est si forte que l'apocalypse ne peut pas vraiment avoir lieu. C'est un *topos* littéraire à la mode et en tant que tel, elle est souvent employée à des fins didactiques : pour montrer aux lecteurs qu'aucune menace n'est réelle.

3. La fin du monde en canular

Selon Fressoz et Locher, au moment de l'accélération de la détérioration du climat vers la fin du XIX^e siècle, les sociétés européennes se sont rendues « peu à peu insensibles à la menace d'un changement climatique »⁴⁵. C'est la confiance en l'industrie et en la technique qui leur a permis de croire en la possibilité de surmonter les aléas climatiques – grâce aux avancées économiques liées à la première globalisation, les sociétés occidentales se pensent à peu près indépendantes des vicissitudes du climat⁴⁶. Les visions de la catastrophe naturelle, prises relativement au sérieux dans la première moitié du siècle, deviennent désormais un sujet politique et littéraire qui prête davantage à rire. Ceci se voit dans de nombreuses œuvres de fiction qui exploitent le thème de la fin du monde. Significativement, le péril vient non du cœur de la civilisation, comme ce fut le cas chez Grainville et Huzar, mais de l'extérieur : ce sont surtout les comètes et les extraterrestres qui menacent l'humanité. De surcroît, la plupart de ces récits, à de très rares exceptions près⁴⁷, se clôt par un *happy end* : l'homme peut surmonter le danger, combattre l'ennemi ou maîtriser les forces naturelles pour préserver sa civilisation.

Dans son roman d'anticipation *La Fin du monde* (1894), l'astronome et vulgarisateur des sciences Camille Flammarion (1842-1925) a noté, non sans une certaine malice, que tout au long du XIX^e siècle le public avait une « prédilection particulière »⁴⁸ pour les récits apocalyptiques. Il a décidé d'exploiter cet engouement populaire dans le but de mener à bien son projet didactique qui résidait en

⁴⁴ Ce thème sera repris notamment par Jules Verne. Les récits dans lesquels il aborde le thème de la catastrophe naturelle – par exemple dans *Éternel Adam (Édom)* – finissent dans la plupart des cas par la victoire de l'humanité qui brave tous les dangers et reconstruit la civilisation. Sur l'apocalypse qui n'advient jamais dans la littérature du XIX^e siècle, cf. L. Boia, *La Fin du monde, une histoire sans fin*, Paris, La Découverte, 1999, p. 199-212.

⁴⁵ J.-B. Fressoz, F. Locher, *Les Révoltes du ciel*, op. cit., p. 15.

⁴⁶ Pour illustrer cette idée, Fressoz et Locher ont recours à plusieurs exemples dont un particulièrement éclairant : si le froid gèle les récoltes en France, on peut les faire parvenir de l'Europe de l'Est. La globalisation, dont les débuts datent de 1880, permet de libérer l'économie des aléas climatiques.

⁴⁷ *La Mort de la Terre* (1910) de Rosny Aîné est une exception remarquable : le roman finit par une destruction définitive du genre humain (mais non pas destruction du principe de la vie).

⁴⁸ C. Flammarion, *La Fin du monde*, Ernest Flammarion, Paris, 1894, p. 184.

une démystification du catastrophisme. Dans son roman, c'est une comète qui doit amener la destruction de la Terre. L'intrigue contient tous les éléments qui deviendront des passages obligés des *blockbusters* cinématographiques des XX^e et XXI^e siècles : de la peur, encore de la peur, et la victoire de l'humanité.

Quand les résultats des calculs astronomiques annonçant le passage d'une comète mortifère fuient de l'Observatoire de Paris, tous les habitants du globe se préparent au pire : « [...] c'était la population tout entière, inquiète, agitée, terrifiée, indistinctement composée de toutes les classes de la société, suspendue à la décision d'un oracle [...] »⁴⁹. Pour décrire le bolide qui menace la Terre, le romancier a recours à un imaginaire cométaire pluriséculaire – qu'il critiquait par ailleurs dans ses ouvrages de vulgarisateur scientifique⁵⁰. Ainsi, la comète est comparée à une « épée formidable », un « éventail céleste prodigieux » ou encore à une « aurore boréale fantastique »⁵¹. Flammarion multiplie les effets de *pathos* qui enregistre la peur populaire face à un événement « mystérieux, extra-terrestre et formidable »⁵². Terrorisés, les hommes cherchent un abri en attendant le grand spectacle de la fin du monde. Or, il s'avère que les premiers calculs astronomiques ont été mal faits. Les scientifiques tentent de rassurer les populations, mais ce sont les journalistes qui continuent à semer la panique. Flammarion dépeint une société entièrement régie par l'empire des *fake news* : pour accroître la vente de leurs gazettes, les journalistes publient les annonces les plus anxiogènes. Malgré les tentatives des astronomes pour calmer les esprits, les bourses ferment, l'activité économique s'arrête, les hommes politiques fuient les Chambres – mais le pire n'a pas lieu : la comète détruit seulement le centre de l'Italie, et plus précisément, le Vatican. À travers cet épisode, on peut facilement deviner l'anticléricalisme de Camille Flammarion qui se permet de rejouer, sur un ton comique et blasphémateur, l'ancien motif de la comète en tant que punition divine⁵³, dirigée cette fois-ci vers le cœur même du catholicisme. Son scénario de fin du monde est définitivement sécularisé, mais en même temps, chez Flammarion, c'est la science qui prend la relève et se transforme en une nouvelle religion de l'humanité. Dans le roman, ceux qui n'ont pas écouté les scientifiques et qui se sont laissé guider par les faux prophètes, les journalistes, meurent dans la catastrophe à cause de la congestion cérébrale qui frappe massivement l'humanité. De fait, outre le clergé du Vatican, les seules victimes de la comète sont celles de la peur, ce contre quoi les scientifiques flammarioniens avertissaient par ailleurs⁵⁴.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 2.

⁵⁰ C. Flammarion, *Astronomie populaire*, Paris, Marpon et Flammarion, 1880, p. 595-600.

⁵¹ *Idem*, *La Fin du monde*, *op. cit.*, p. 29.

⁵² *Ibid.*, p. 4.

⁵³ *Idem*, *Astronomie populaire*, *op. cit.*, p. 595-596.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 138. J'ai déjà traité de la sacralisation de l'homme de science chez Flammarion dans « D'une découverte astronomique du futur : *La Fin du monde* de Camille Flammarion » in *La découverte scientifique dans les arts*, dir. A. Fayolle, Y. Ringuedé, Champs-sur-Marne, LISAA éditeur, 2018, p. 193-196.

Dans la deuxième partie du roman, dominée par une exposition didactique, cette scénographie catastrophiste de la comète sert à Flammarion de prétexte pour envisager différentes fins du monde possibles : la montée des eaux et la submersion des continents, la désertification de la planète, le refroidissement ou, au contraire, le réchauffement climatique. Il est significatif que dans aucune de ces hypothèses, l'agir humain n'est pris en compte en tant qu'agent destructeur de la planète. C'est toujours la nature qui est responsable du mal, ce qu'on voit dans la structure grammaticale de cette longue période anaphorique dans laquelle l'activité de la planète est soulignée – pas celle des hommes :

[...] [la Terre] peut rencontrer une comète dix ou vingt fois plus grosse qu'elle, composée de gaz délétères qui empoisonneraient notre atmosphère respirable. [...] Elle peut perdre l'oxygène qui nous fait vivre. Elle peut éclater comme le couvercle d'un volcan. Elle peut s'effondrer en un immense tremblement de terre. Elle peut abîmer sa surface au-dessous des eaux et subir un nouveau déluge plus universel que le dernier. Elle peut, au contraire, perdre toute l'eau qui constitue l'élément essentiel de son organisation vitale. [...] Elle peut perdre, non seulement les derniers restes de sa chaleur interne, qui n'ont plus d'action à sa surface, mais encore l'enveloppe protectrice qui maintient sa température vitale. Elle peut un beau jour n'être plus éclairée, échauffée, fécondée par le Soleil obscurci ou refroidi. Elle peut, au contraire, être grillée par un décuplement subit de la chaleur solaire analogue à ce qui a été observé dans les étoiles temporaires. Elle peut...⁵⁵

Aucune de ces hypothèses catastrophistes n'est à craindre dans un futur un tant soit peu proche – Flammarion vulgarisateur scientifique suppose en effet qu'au moins dix milliards d'années séparent l'humanité de la fin du monde. Le message est on ne peut plus rassurant : l'économie de la nature n'est aucunement bouleversée par l'agir humain, la menace n'est envisageable qu'à travers des modélisations astronomiques et géologiques qui relèvent de l'infiniment grand – et, surtout, de l'infiniment lointain. Et même si la troisième et dernière partie du roman met en scène ce futur qui se passe dans des milliards d'années – Flammarion fait revivre les personnages de l'épopée de Grainville, Omégare et Eva – après la mort de la Terre, ces derniers hommes vivront sur une autre planète grâce à une palingénésie cosmique qui leur permettra de coloniser le cosmos et de continuer la vie astrale.

*

Quoiqu'il soit tentant de voir une continuité entre notre conscience climatique et la réflexivité environnementale des siècles passés, force est de constater que le rôle de l'agir humain dans diverses théories du climat n'est pas compris de la même manière à travers les époques. Bien qu'il soit considéré aujourd'hui comme le début de l'anthropocène, le XIX^e siècle ne pense pas la nature en crise – ce

⁵⁵ C. Flammarion, *La Fin du monde*, *op. cit.*, p. 128-130.

terme ne s'applique pas alors au climat et à la stabilité géologique de la planète. Dans la littérature dix-neuviémiste, c'est le terme de catastrophe qui ressort bien plus souvent. La crise, telle que nous la concevons aujourd'hui, est un phénomène qui s'étend sur le long terme et qui est inscrit au cœur même de notre économie capitaliste et de la politique globalisée⁵⁶. En cela, le XIX^e siècle semble bien plus optimiste : la catastrophe, plus brusque et imprévisible, laisse toujours place à la renaissance, qui est une perspective qui manque cruellement aujourd'hui.

S'il y a une inquiétude – celle qui concerne la gestion des ressources naturelles – chez les auteurs étudiés ci-dessus, elle a un fondement religieux et ne se conçoit pas hors du cadre d'une eschatologie. On l'a vu avec l'exemple de l'épopée de Grainville et l'essai de Huzar : si les deux auteurs se soucient du climat, leurs fins du monde sont à peine sécularisées. Toutefois, malgré ces obstacles épistémologiques, la littérature du XIX^e siècle peut encore alimenter notre réflexion contemporaine : l'articulation étroite entre l'écologie et la religion, qui caractérise la littérature dix-neuviémiste, n'est-elle pas le propre d'une grande partie de nos discours journalistiques sur le climat qui s'appuie sur les sentiments de culpabilité individuelle, de péché pour lequel il faut se repentir en son for intérieur ? L'écologie, qui se transforme en une nouvelle religion des sociétés occidentales, n'est-elle pas par cela même menacée de devenir une nouvelle *doxa* qui, au lieu d'inciter à adopter de vraies actions politiques en faveur du climat, se transforme en un banal sujet de culture, ou, pire encore, en une stratégie de *marketing* ?

Par ailleurs, on peut observer qu'autant les savoirs climatiques du XIX^e siècle sont définitivement dépassés, autant les schémas narratifs hérités de la littérature catastrophiste dix-neuviémiste façonnent toujours notre imaginaire de la crise écologique tel qu'il est mobilisé dans le cinéma ou la littérature contemporains⁵⁷. La peur de l'apocalypse conjuguée avec la confiance, quasiment religieuse, en la science et l'ingénierie qui réitèrent la promesse du salut (par exemple par la colonisation d'autres planètes, ce dont rêvent aujourd'hui quelques firmes américaines), mettent à nu l'obsolescence de notre imaginaire de la crise et expliquent, dans une certaine mesure, pourquoi celle-ci signifie surtout indécision et pérennisation⁵⁸. Tenter de fabuler la crise écologique à travers le scénario de la catastrophe universelle relève donc d'un leurre, ce que constatent d'ailleurs les critiques de l'apocalyptisme contemporain engagés en faveur du climat⁵⁹. De fait, objet de pensée ambivalent, à la fois théorie scientifique et grand mythe romantique,

⁵⁶ Sur ce caractère permanent de la crise et la dilution du sens de cette notion dans le discours contemporain, cf. E. Morin, « Pour une crisologie », *Communications*, 2012, vol. 91, n° 2, p. 135-136.

⁵⁷ Il suffit de penser au film tout récent *Don't look up* (2021) qui reprend des éléments distingués chez Grainville, Huzar et Flammarion en les combinant. L'analyse comparative du catastrophisme dix-neuviémiste et de sa modalité contemporaine mériterait certainement une étude propre.

⁵⁸ Cf. E. Morin, *op. cit.*, p. 135.

⁵⁹ Cf. par exemple M. Shellenberger, *Apocalypse Never: Why Environmental Alarmism Hurts Us All*, New York, Harper Collins, 2020.

le catastrophisme ne s'avère-t-il pas une forme désuète qui, au lieu de *penser* et *panser* la crise, promeut davantage l'immobilisme et une attitude d'attente passive vis-à-vis de la fin du monde ?

Bibliographie

- Bonnardot, Alfred, *Fantaisies multicolores*, Paris, Chez Castel libraire, 1859
- Bonneuil, Christophe, Fressoz, Jean-Baptiste, *L'Événement Anthropocène. La Terre, l'histoire et nous*, Paris, Seuil, 2013
- Buffon, Georges-Louis Leclerc, de, « Époques de la nature » in Georges-Louis Leclerc de Buffon, *Œuvres complètes de Buffon*, Paris, Abel Ledoux, 1844, t. II, p. 71-184
- Chakrabarty, Dipesh, « Le climat de l'histoire : quatre thèses », trad. de Charlotte Nordmann, *Revue internationale des livres et des idées*, janvier-février 2010, n° 15, p. 22-31.
- Crutzen, Paul, « Geology of Mankind », *Nature*, 3 janvier 2002, vol. 23, n° 415, p. 23, <https://doi.org/10.1038/415023a>
- Deneault, Alain, *L'Économie de la nature*, Montréal, Lux éditeur, 2019
- Engélibert, Jean-Pierre, « La première apocalypse sans royaume : *Le Dernier homme* de Jean-Baptiste Cousin de Grainville », *Licorne*, n° 129 « L'Apocalypse : une imagination politique », Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2018, p. 33-44
- Flammarion, Camille, *Astronomie populaire*, Paris, Marpon et Flammarion, 1880
- Flammarion, Camille, *La Fin du monde*, Ernest Flammarion, Paris, 1894
- Fressoz, Jean-Baptiste, « Eugène Huzar et l'invention du catastrophisme technologique », *Roman-tisme*, 2010, vol. 4, n° 150, p. 97-103
- Fressoz, Jean-Baptiste, Locher, Fabien, « Le climat fragile de la modernité. Petite histoire climatique de la réflexivité environnementale », *La Vie des idées*, 20 avril 2010, URL : <http://www.laviedesidees.fr/Le-climat-fragile-de-la-modernite.html>
- Fressoz, Jean-Baptiste, Locher, Fabien, *Les Révoltes du ciel. Une histoire du changement climatique XI^e-XX^e siècle*, Paris, Seuil, 2020
- Fressoz, Jean-Baptiste, Louâpre, Muriel, « L'ère anthropocène : pour en finir avec la fin de l'histoire. Entretien avec Jean-Baptiste Fressoz », *Écrire l'histoire*, 2015, n° 15, URL : <http://journals.openedition.org/elh/589>, <https://doi.org/10.4000/elh.589>
- Grainville, Jean-Baptiste Cousin de, *Le Dernier homme*, Paris, Deterville, 1811
- Huzar, Eugène, *La Fin du monde par la science*, Paris, Dentu, 1865 (3^e éd)
- Huzar, Eugène, *La Fin du monde par la science*, éd. J.-B. Fressoz et F. Jarrige, Paris, Ère, 2008
- Kupiec, Anne, « L'énigme du Dernier Homme » in *Le Dernier Homme*, éd. A. Kupiec, Paris, Payot, 2010
- Mercier-Faivre, Anne-Marie, Thoma, Chantal (dir.), *Invention de la catastrophe au XVIII^e siècle : du châtement divin au désastre naturel*, Droz, Genève, 2008
- Morin, Edgar, « Pour une crisologie », *Communications*, 2012, vol. 91, n° 2, p. 135-152, <https://doi.org/10.3917/commu.091.0135>
- Shellenberger, Michael, *Apocalypse Never: Why Environmental Alarmism Hurts Us All*, New York City, Harper Collins, 2020
- Sukiennicka, Marta, « D'une découverte astronomique du futur : *La Fin du monde* de Camille Flammarion » in *La découverte scientifique dans les arts*, dir. A. Fayolle, Y. Ringuedé, Champs-sur-Marne, LISAA éditeur, 2018, p. 189-202
- Sukiennicka, Marta, « L'apocalypse selon Eugène Huzar : entre les religions et la science » in *Foi, croyance et incroyance au XIX^e siècle*, dir. A. Sadkowska-Fidala, T. Szymański, Wrocław, ATUT, 2019, p. 147-155

Marta Sukiennicka est maîtresse de conférences en littérature française à l'Université Adam Mickiewicz de Poznań. Ses recherches portent sur l'œuvre de Charles Nodier, les rapports entre la littérature et les sciences du vivant ainsi que le catastrophisme au XIX^e siècle. En 2020, elle a publié sa thèse, *Éloquences romantiques. Les années de l'Arsenal*, consacrée à l'histoire de la rhétorique dans le premier romantisme. En 2021, elle a cosigné avec Juliette Azoulai et Carmen Husti une monographie, *Genèse et palingénésie de la vie. Science et littérature au XIX^e siècle*.

Judyta Zbierska-Mościcka

Université de Varsovie

 <https://orcid.org/0000-0003-0973-9920>

j.zbierska-moscicka@uw.edu.pl

Partage, rencontre, regard, sens, ou l'animal dans le cycle *Les Petits Dieux* de Sandrine Willems

RÉSUMÉ

Le thème de l'animal dans la littérature contemporaine répond au besoin de faire face à une crise de l'humain, amenée par une globalisation sauvage et une marchandisation de la vie qu'accompagnent une mise à mal de plus en plus menaçante de la planète que l'homme détruit dans sa poursuite du gain et dans son triomphalisme revendiqué. La littérature réagit à cette action destructrice de l'anthropocène et travaille à restituer à la nature et à l'animal la présence qu'ils ont toujours eue à côté de l'homme, mais que l'homme a irrespectueusement sous-estimée. L'article étudie le cycle *Les Petits Dieux* de Sandrine Willems et se focalise notamment sur la représentation du rapport entre le monde humain et le monde animal. Il s'agit de voir comment l'écriture de Willems thématise l'idée de l'espace partagé, de la rencontre, du regard et du sens qui découle du croisement des destins humains et animaux. La réflexion de Jean-Christophe Bailly nourrit les analyses présentées dans l'article.

MOTS-CLÉS – Sandrine Willems, Jean-Christophe Bailly, crise, animal, espace partagé

Sharing, Meeting, Looking, Meaning, or the Animal in the Cycle *Les Petits Dieux* by Sandrine Willems

SUMMARY

The theme of the animal in contemporary literature responds to the need to deal with a crisis of the human, brought about by a savage globalisation and commercialisation of life, accompanied by an increasingly threatening destruction of the planet, which man is destroying in his pursuit of gain and undeserved triumphalism. Literature reacts to this destructive action of the Anthropocene and works to restore to nature (including the animal) the presence it has always had alongside man, but which man has disrespectfully underestimated. The article examines the cycle *Les Petits Dieux* by Sandrine Willems and focuses in particular on the representation of the relationship between the human and animal worlds. The aim is to see how Willems' writing



© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)
Received: 2021-09-30; Revised: 2022-01-06; Accepted: 2022-02-28

thematizes the idea of shared space, of the encounter, of the gaze and of the meaning that arises from the crossing of human and animal destinies. Jean-Christophe Bailly's reflection feeds the analyses presented in the article.

KEYWORDS – Sandrine Willems, Jean-Christophe Bailly, crisis, animal, shared space

« Chaque animal est un frémississement de l'apparence et une entrée dans le monde.
Chaque entrée dans le monde est un monde, un mode d'être au monde [...] »¹

Il y a quelque chose d'angoissant dans le fait que le thème de ce colloque imaginé par nos collègues il y a déjà quelque temps n'ait rien perdu de son actualité. Plus encore, les raisons pour lesquelles il acquiert une importance toute particulière se sont encore multipliées au cours de cette dernière année. La crise pandémique a profondément modifié nos modes de vie, labouré nos consciences, mis à découvert nos faiblesses, elle nous a forcés à repenser nos priorités, elle a dévoilé notre fragilité et, enfin, elle nous a, peut-être, sensibilisés à l'état de la nature et nous a rendus, peut-être, plus attentifs au monde. En effet, dans différentes tentatives d'expliquer la généalogie de la crise du coronavirus, elle a également été mise en rapport avec le monde animal ; elle s'est donc de cette manière doublée d'une autre crise, en cours depuis des décennies, celle qui affecte notre environnement. L'animal est au cœur de cette crise qui semble être due, pour le dire en termes très généraux, à une crise de la sensibilité. Baptiste Morizot, dans son ouvrage *Manières d'être vivant* (2020), explique cette dernière comme « un appauvrissement de ce que nous pouvons sentir, percevoir, comprendre, et tisser comme relations à l'égard du vivant »². Le problème central est pour lui l'habitude narcissique de l'homme de conférer au vivant un statut subalterne de « décor », de « ressource », de « lieu de ressourcement » ou bien encore « un support de projection émotionnel et symbolique »³. Or, une telle attitude qui entraîne l'irrespect et l'irresponsabilité, devenue un mode de vie et une politique, est à l'origine des ravages qui menacent le monde des humains et qui sont en passe de le détruire. Parler du vivant, et notamment du vivant non-humain, lui accorder une place d'importance est donc une manière d'essayer de panser la crise qui affecte le monde humain. L'animal est l'enjeu d'une mutation qui se laisse observer dans différents domaines de la vie sociale et dont l'essentiel consiste à rappeler à l'homme ce qu'il oublie trop souvent, à savoir qu'il partage le monde avec d'autres êtres.

La littérature est bien évidemment là pour rendre compte de ce déséquilibre, dénoncer les méfaits de l'homme, sensibiliser le public, mais aussi pour œuvrer à inventer des manières de penser l'homme dans son rapport fondamental au vivant, y compris à l'animal ; proposer des moyens de mettre fin à ce que Jean-Chris-

¹ J.-Ch. Bailly, *Le Parti pris des animaux*, s. l., Christian Bourgois éd., 2013, p. 33.

² B. Morizot, *Manières d'être vivant*, s. l., Actes Sud, 2020, p. 17.

³ *Ibid.*

tophe Bailly appelle « le narcissisme d'espèce »⁴ ; chercher des lieux de rencontre, des voies d'accès à cet univers dont nous sommes cohabitants ; inventer enfin des langues ; formuler des sens⁵.

Parmi les nombreux auteurs (critiques, penseurs, philosophes) qui se penchent sur la problématique de cette crise de sensibilité écologique ou environnementale, nous aimerions distinguer Jean-Christophe Bailly auquel le sujet de l'animal est particulièrement cher, et cela depuis le début des années 1990⁶. Pour éclairer notre propos, nous nous référerons à deux de ses ouvrages : *Le Parti pris des animaux* (2013) et *Le Versant animal* (2018). Dans ces deux livres, il insiste, en effet, sur la nécessité de sortir de « l'exclusivité humaine »⁷ qui installe l'homme au cœur de toute pensée. Dans *Le Parti pris des animaux*, il encourage à abandonner « l'idée d'une compétence humaine qui serait seule régulatrice et lucide »⁸, idée qui empêche l'ouverture au sens que nous communiquent des animaux. « Qu'on en finisse, enchaîne-t-il dans *Le Versant animal*, avec ce credo sempiternellement recommencé de l'homme sommet de la création et unique avenir de l'homme », responsable de notre surdité aux autres êtres vivants et de notre sentiment de solitude. Il réfléchit finalement sur la langue qu'il faudrait retrouver ou inventer, une langue susceptible de rendre notre relation aux vivants non-humains plus épaisse, capable aussi de conférer à l'animal une sorte de plénitude, de « pensivité »⁹, dit Bailly, donc une présence concrète que l'on ne saurait ignorer. Impossible de ne pas voir dans cette réflexion de dimension critique, voire militante. Elle se situe au cœur des préoccupations qui, liées aux changements climatiques et à la sixième extinction de masse, émergent de plus en plus dans le débat public.

De cette vaste réflexion, nous retiendrons deux moments qui nous seront particulièrement utiles dans notre analyse de l'œuvre de Sandrine Willems¹⁰. D'abord,

⁴ J.-Ch. Bailly, *Le Parti pris des animaux*, op. cit., p. 9.

⁵ Plusieurs ouvrages récemment publiés offrent un panorama de textes littéraires qui répondent à la nécessité de réagir à cette crise de sensibilité diagnostiquée par Morizot. L'on se limitera à signaler ceux de Pierre Schoentjes, *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique* (2015) et *Littérature et écologie. Le Mur des abeilles* (2020) ou encore l'ouvrage récent d'Anne Simon, *Une bête entre les lignes. Essai de zoopoétique*, publié en 2021 aux éditions Wildproject qui, depuis 2009, travaillent à diffuser la pensée écologiste. Alexandre Gefen, dans son livre au titre emblématique *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e s.* (Corti, 2017), réserve une place à part aux fictions écologiquement sensibles dans la partie du livre intitulée « Face au monde ».

⁶ En 1991, il publie, dans *La Fin de l'hymne*, un chapitre intitulé « Un abîme de la pensée » qui, selon l'auteur même, est son plus ancien texte consacré à l'animal.

⁷ J.-Ch. Bailly, *Le Versant animal*, Montrouge, Bayard, 2018, p. 37.

⁸ Idem, *Le Parti pris des animaux*, op. cit., p. 74.

⁹ Idem, *Le Versant animal*, op. cit., p. 37.

¹⁰ Sandrine Willems (née en 1968), écrivaine, philosophe et psychologue belge, débute en 2000 avec une fiction biographique *Una voce poco fa – un chant de Maria Malibran*. Auteure de romans et d'essais dont *L'Animal à l'âme – de l'animal – sujet aux psychothérapies accompagnées par des animaux* (2011) et *Devenir oiseau – introduction à la vie gratuite* (2018), deux essais couronnés du prix essai de l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique.

l'idée de partage, qui englobe celles d'ouverture, de croisement et de limite, et qui renvoie à l'espace et à l'expérience commune. Bailly est, en effet, persuadé que la frontière entre le monde humain et le monde animal est flottante : tantôt elle s'efface pour permettre des passages et des interférences, tantôt elle se fait étanche et révèle davantage des incompatibilités.

La deuxième idée, qui découle de la première, touche à la rencontre : le plus souvent furtive, éphémère, une « présence absente », comme le dit Bailly, nourrie de « l'éclipse, [de] l'intermittence, [de] l'effacement »¹¹, mais aussi, une rencontre plus durable, renouvelée, susceptible de tisser un lien. Une rencontre qui fait place au regard, à l'échange de regards, substitut d'un langage apparemment impossible. Et qui est de plus génératrice de sens, d'un sens qui se forme pour nous dans le prolongement de la rencontre, l'animal représentant l'ouverture à quelque chose d'autre, d'indéfini ou d'indéfinissable pour l'instant, de crucial peut-être ; d'un sens également auquel nous n'avons pas accès, car le côtoiement du monde animal nous révèle aussi nos limites ; d'un sens enfin, d'ordre esthétique ou poétique, qui relie le monde animal et le monde humain dans une sorte d'élan créateur commun.

Ces deux idées – partage et rencontre – que complète celle d'un sens qui se forme, seront les vecteurs de notre analyse du roman de Sandrine Willems *Les Petits Dieux*, publié entre 2001 et 2002. Il s'agit, en effet, d'une série de onze romans-miniatures dont chacun présente un personnage historique ou mythique en compagnie d'un animal. On trouve ainsi dans cette série Artémis, Abraham, Saint Jérôme, Nietzsche, les personnages fictifs de Carmen ou de Tchang (un héros de Tintin), les artistes Chardin, Borgès et Franju. Chacun de ces romans met en scène le personnage éponyme qui s'exprime à la première personne, sous forme, par exemple, d'un journal intime (comme pour Borges) ou d'une lettre (Carmen écrit à Georges Bizet et Chardin à Denis Diderot).

1. Partage, ouverture, croisement

L'idée de partage renvoie donc d'abord, chez Willems, à l'espace. Dans *Les Petits Dieux*, nous en trouvons quelques exemples intéressants dans la mesure où ils révèlent l'ambiguïté inhérente à l'espace que nous avons en partage avec des animaux. Quatre cas de figure sont à envisager sous ce rapport : le jardin zoologique, la chasse, le corrida et l'abattoir. Chacun de ces espaces suppose, en effet, l'existence d'une frontière apparemment infranchissable et instituée par l'homme entre un monde humain de prédateurs et de dominateurs, et un monde animal de victimes prisonnières et exploitées. Les récits de Willems nous montrent néanmoins que cette frontière n'est pas si étanche que l'on pourrait le croire, et que le

¹¹ J.-Ch. Bailly, *Le Versant animal*, op. cit., p. 31.

statut de dominateurs et de dominés n'est pas non plus immuable. L'auteure nous invite à regarder de près les moments où se croisent les destins des deux parties et à y discerner la possibilité d'une ouverture vers quelque chose d'autre, qu'il s'agisse de se regarder autrement ou d'en revenir à une forme de cohabitation perdue.

Lorsque le héros de *L'Homme et les loups* (patient de Freud¹²) visite le jardin zoologique de Vienne, il exprime le désir d'être enfermé comme les animaux qui s'y trouvent : « [...] je veux que mon espèce aussi soit représentée, afin de compléter vos taxinomies »¹³. Refusant l'exceptionnalité humaine, une égalité de statut s'exprime, une communauté de destin s'affirme. Il considère, en effet, les animaux en cage comme ses frères dont il partage la condition de prisonniers et, également, celle d'exilés, lui-même étant originaire des taïgas, banni de son pays par la révolution et coupé de ses racines. Il partage aussi les rêves qui les transportent au-delà de cet espace imposé, piètre copie des lieux de leurs vies antérieures. Sandrine Willems, dans le « Mot de l'auteur » que publie sur leur site Internet les éditions Impressions nouvelles, ne cache pas la visée écologiste des textes formant le cycle des *Petits Dieux* et s'installe volontiers dans le vaste courant de la réflexion sur les « lignes de démarcation » entre le monde animal et le monde humain. Elle se sert, dans *L'Homme et les loups*, de ce personnage, prétendument fou, pour dénoncer justement les comportements humains invasifs et nuisibles qui font tenir les animaux « à distance pour que notre raison n'en soit pas dérangée »¹⁴. Le héros dit ceci à propos de ceux qui enferment des lions en cage « pour leur faire payer un cuisant complexe d'infériorité » :

Ils feraient mieux de pleurer, afin de marquer leur unique supériorité : les hommes, paraît-il, ont entre toutes les bêtes les plus grosses des glandes lacrymales. Mais qu'ils cessent de se prendre pour la providence, et la conscience de ceux qui n'en ont pas¹⁵.

L'Homme et les loups se présente comme un véritable plaidoyer dénonciateur des ravages que l'enfermement produit chez des animaux. Le héros observe « les oiseaux qui s'arrachent les plumes », « le chimpanzé qui secoue sa cage comme un forcené », « la gazelle, qui frappe la grille de son front, jusqu'à ce qu'il s'ouvre », « la panthère, qui se gratte à se faire saigner, et [...] remâche une chasse dans la savane »¹⁶. Le zoo lui paraît être l'ultime preuve de la souffrance que le genre humain inflige à l'animal, rien qu'en lui enlevant la possibilité de

¹² Cas authentique raconté par Freud dans un des récits formant *Cinq psychanalyses* (1935).

¹³ S. Willems, *L'Homme et les loups*, Paris, Les Impressions nouvelles, 2001, p. 10.

¹⁴ Eadem, « Mot de l'auteur » (disponible à l'adresse <http://www.lesimpressionsnouvelles.com/catalogue/les-petits-dieux/>), cité par J. Baetens, « Postface. Pour une tradition incandescente », in S. Willems, *Les Petits Dieux*, Bruxelles, Labor, 2017, p. 195.

¹⁵ Eadem, *L'Homme et les loups*, op. cit., p. 17-18.

¹⁶ *Ibid.*, p. 16.

ce que Bailly définit comme « le libre passage de la visibilité à l'invisibilité, qui est comme la respiration même du vivant »¹⁷. Le jardin zoologique impose la visibilité et la surveillance permanente : « Certains nouveaux venus en meurent au bout de quelques jours, après avoir vainement cherché un coin où se cacher [...] »¹⁸.

Le plaidoyer exprimé dans *L'Homme et ses loups* place le lecteur face à une question fondamentale pour la crise de sensibilité dénoncée par Morizot : celle de la distance toujours croissante entre l'homme et l'animal. Loin de rendre la présence animale plus proche ou plus familière, le zoo, création éminemment artificielle, ne fait que creuser le fossé. John Berger l'explique bien dans sa contribution à la *Philosophie animale* (2015) quand il dit que « le zoo, où les gens se rendent afin de rencontrer, d'observer, de voir des animaux, matérialise en fait l'impossibilité de telles rencontres »¹⁹. Car le zoo humilie et marginalise l'animal, le vouant à une existence qui n'a rien de commun avec son entourage authentique et qui, au bout du compte, lui fait « adopter cette attitude exclusivement humaine qu'est l'indifférence »²⁰. Les conclusions de Berger rejoignent notre propos et mettent en évidence le lien entre l'état des relations entre l'homme et l'animal et une certaine crise des relations sociales. Berger considère, en effet, que la marginalisation de l'animal observée dans le zoo a pour conséquence « la marginalisation et l'élimination de la seule classe qui, tout au long de l'histoire, a gardé un lien de familiarité avec les animaux, et a conservé la sagesse qui en découle : la paysannerie, petite ou moyenne »²¹.

Le territoire de la chasse est un autre lieu évoqué par Willems où s'entrecroisent les destins des hommes et des animaux. S'y entremêlent de grandes passions et valeurs telles que la pitié, la responsabilité, le regret, l'amour, le dévouement, la peur – propres tant aux chasseurs qu'aux traqués. C'est un territoire que se partagent, d'une part, la vie la plus débridée et la plus épanouie, et de l'autre, la mort ; où se révèlent à la fois la puissance et la faiblesse de l'homme. Le récit *Artémis et le cerf* met en lumière l'ambiguïté fondamentale de la chasse qui, loin de révéler la supériorité de l'homme, en dévoile, au contraire, la misère qui se traduit, d'abord, dans l'ignorance de la langue dont se servent les animaux pour baliser leur terrain, et, ensuite, dans la peur de la mort que les animaux ignorent. Étranger et aveugle sur ce terrain que sillonnent des pistes animales éphémères, marqué par des traces illisibles pour lui, l'humain en est réduit à tuer, ce qui est pour lui la seule manière de s'imposer en vainqueur. Mais c'est une victoire illusoire :

¹⁷ J.-Ch. Bailly, *Le Parti pris des animaux*, op. cit., p. 27.

¹⁸ S. Willems, *L'Homme et les loups*, op. cit., p. 19-20.

¹⁹ J. Berger, « Pourquoi regarder les animaux ? », in H.-S. Afeissa, J.-B. Jeangène Vilmer (dir.), *Philosophie animale. Différence, responsabilité et communauté*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2015, p. 47-48.

²⁰ *Ibid.*, p. 52.

²¹ *Ibid.*, p. 53.

« toujours il échoue, les fauves seront toujours plus puissants, car eux ignorent souverainement la mort, l'homme ignorant seulement la saveur que celle-ci donne à sa vie »²². Les animaux sont, comme le dit Bailly après Rainer Maria Rilke, « libres de mort », c'est-à-dire vivant dans l'ouvert libérateur : « L'ouvert, écrit Bailly, n'est que l'éternelle présentation au présent et il est, comme tel, sans passé et sans avenir [...] »²³. Les animaux vivent et meurent au présent, dans une forme, à la fois, d'insouciance et d'intensité.

Les récits de Willems nous disent bien le défi que représente pour nous cet espace partagé avec les animaux, qu'il soit celui de la chasse, de la corrida ou tout autre. Comme nous le faisons pour les lieux que nous traversons, les animaux impriment leurs traces sur l'espace ; ils laissent des signes, des messages, des appels, tout un langage qui reste pour nous le plus souvent obscur et que nous sommes enclins à interpréter trop souvent de manière biaisée²⁴. Dans *Carmen et le taureau*, l'héroïne parle de la corrida dont elle est, bon gré mal gré, une habituée, comme d'une mise en scène réalisée dans l'ignorance complète du langage animal ou, ce qui est pire, en dépit de ce langage qu'avec un rien de bonne volonté on pourrait comprendre :

Le matador [...] outrepassa cette frontière imaginaire, et provoqua la bête de sa mante rouge pour qu'elle s'y engouffre comme en son propre sang. Si elle se laissait berner, et fonçait sur le leurre plutôt que sur l'homme, on la proclamerait brave ; sinon, elle serait qualifiée de féroce. Or le taureau voit mal, ses yeux sont mal placés, il doit tourner la tête, et prendre du recul, pour discerner ce qui se passe. Le torero peut donc tout à loisir devancer l'offensive [...]. La bête écume, mais c'est de peur et non de rage, elle demande grâce, mais on feint de l'ignorer, elle ne sera graciée que si elle tue un homme, et cela elle s'y refuse. Alors elle baisse la tête, et s'arrête. Le torero, cependant, veut en finir, et il l'appelle, pour montrer que c'est elle qui a envie de mourir. Alors elle vient, docile, une dernière fois, comme en un pré, voulant une dernière fois prouver sa fidélité, à ce maître imbécile. Et celui-ci trace dans sa gorge une croix, car il est bon chrétien, et y plonge l'épée²⁵.

L'extrait n'est pas le seul à dénoncer cette résistance de l'homme devant le langage de l'autre, résistance qui, au bout du compte, se fait complice du crime. Le récit retrace l'évolution du personnage qui, d'abord témoin de ces spectacles sanglants, en devient, en tant que torera, une actrice principale pour ensuite, ayant découvert une communauté de destins et d'expériences (la mort sur l'arène), décider de venger des animaux. À la fin, Carmen mène une vie pai-

²² S. Willems, *Artémis et le cerf*, Paris, Les Impressions nouvelles, 2002, p. 29.

²³ J.-Ch. Bailly, *Le Versant animal*, op. cit., p. 44.

²⁴ Baptiste Morizot parle à ce propos du « silence reposant » que nous sommes habitués à voir dans les bruits de la nature, ignorant que derrière eux se cachent « des myriades de messages géopolitiques, de négociations territoriales, de sérénades, d'intimidations, de jeux, de plaisirs collectifs, de défis lancés, de tractations sans paroles » (*Manières d'être vivant*, op. cit., p. 19).

²⁵ S. Willems, « Carmen et le taureau », in *Les Petits Dieux*, Bruxelles, Espace Nord, 2017, p. 53.

sible au milieu des vaches, « ces humiliées qu'on mange » et qu'elle « avai[t] volées aux abattoirs »²⁶.

Le partage, mode privilégié de notre rapport au vivant, exige donc la responsabilité, celle-là même que nous devons aux membres de notre famille. C'est ainsi que Willems montre les relations possibles entre les hommes et les animaux. Plusieurs récits présentent ces derniers comme frères, membres de la famille, voire congénères, ce qui rend pour le moins floue toute frontière supposée entre les mondes. On le voit par exemple dans *Abraham et l'agneau* où le héros éponyme déclare avoir survécu « par [ses] brebis » : « Enfouissant mes tristesses dans leur toison, le soir, quand tout dormait. Dormant contre elles, puisque ma femme, ma sœur ne voulait plus de moi. Me revêtant des peaux de celles qui mouraient, et me nourrissant de leur lait »²⁷. Dans un autre roman, *Tchang et le Yéti*, le héros se voit adopté par le Yéti qui reverse sur lui son instinct inassouvi de parent. Ce cotoiement du singe, tendre et protecteur, incite le héros à regarder d'un œil critique la manière dont les hommes jugent les yéti (et peut-être tous les fauves qu'ils ne connaissent pas) : « Telle est l'humanité, qui prétend sanguinaires ses propres martyrs »²⁸.

L'animal est présenté comme « frère », car malgré les nombreuses différences qui le séparent de l'homme, il lui ressemble par ses besoins, ses réflexes, ses manières de vivre parfois. C'est ce que Chardin explique dans sa lettre à Denis Diderot dans le récit *Chardin et le lièvre* quand il lui rend compte de la différence entre les lapins et les lièvres :

Si je le sais si bien, c'est de leur ressembler : un lièvre n'a pas de terrier, il vit dans les buissons et les rochers – et moi, dans la cité, je suis un exilé ; le lièvre ne peut digérer que ce qu'il a déjà recraché – et moi, de tableau en tableau, je ressasse mon unique souci ; enfin mon frère se dépouille en hiver de toutes ses couleurs – de même, régulièrement, je lâche mes pinceaux par découragement²⁹.

Sandrine Willems propose un autre parallèle qui établit un rapport spéculaire entre le monde des humains et le monde des animaux. Dans *Franju et le porc* où elle donne la parole à Georges Franju, Willems retrace le chemin qui mène le réalisateur à son premier court métrage sur les abattoirs (*Le Sang des bêtes*, 1949). À l'image de l'animal se superpose, dans le parcours du cinéaste, celle de l'homme, du Juif, traqué, humilié, annihilé : « Afin de m'immerger par étapes, je filmai d'abord les convois qui amenaient les bêtes. Ces trains-là en rappelleraient d'autres, où les Juifs étaient entassés à l'égal du bétail, manquant d'eau comme d'air »³⁰.

²⁶ *Ibid.*, p. 71.

²⁷ Eadem, « Abraham et l'agneau », in *Les Petits Dieux*, op. cit., p. 11.

²⁸ Eadem, « Tchang et le yéti », in *Les Petits Dieux*, op. cit., p. 164.

²⁹ Eadem, « Chardin et le lièvre », in *Les Petits Dieux*, op. cit., p. 92-93.

³⁰ Eadem, *Franju et le porc*, Paris, Les Impressions nouvelles, 2002, p. 23.

2. Rencontre, regard, sens

Franju et le porc, en dehors d'offrir l'image d'une communauté d'expérience et de destins entre les humains et les animaux³¹, propose aussi une réflexion sur le regard, et notamment sur le regard de l'animal mis à mort par l'humain, un regard qui témoigne d'une « crise de la familiarité avec les animaux »³². Le narrateur de *Franju et le porc* décrit ainsi le croisement des regards dans un abattoir, moment qui signe une rupture radicale des liens entre les univers humain et animal : « C'est là que regarder devient un supplice. Moi je n'avais jamais vu de si près l'œil d'un mouton, je ne savais pas que la pupille en est aussi rectangulaire qu'un écran, et opaque comme un miroir nous renvoyant nos crimes »³³.

Le regard, dans *Les Petits Dieux*, est le lieu de la rencontre avec l'autre, c'est là que l'énigme s'installe qui nous renvoie à notre impuissance d'aller plus en profondeur, de comprendre, et qui nous force à formuler des réponses incomplètes et imparfaites. Le regard est cette ouverture au sens possible que nous devinons comme tel, mais qui refuse de se former. Jean-Christophe Bailly³⁴ ouvre son essai *Le Versant animal* par le souvenir de sa rencontre avec un chevreuil qu'il voit, au milieu de la nuit, à la lisière du bois, dans la lumière des phares de sa voiture. Ce bref moment, apparition fugace, le laisse méditatif :

Le chevreuil était dans sa nuit et moi dans la mienne et nous y étions seuls l'un et l'autre. Mais dans l'intervalle de cette poursuite, ce que j'avais touché, justement, j'en suis sûr, c'était cette autre nuit, cette nuit sienne venue à moi non pas versée mais accordée un instant, cet instant donc qui donnait sur un autre monde³⁵.

Ce croisement des regards, Bailly le perçoit comme une chance et un privilège, une promesse peut-être aussi d'un rapprochement compréhensif possible, pour-quoi pas d'une nouvelle alliance. C'est, en effet, une autre forme de rencontre qui révèle toute la complexité de la relation interspécifique dont nous parlons : « ce face-à-face [...] pose surtout la question vertigineuse de ce qui se passe en cet instant souvent très furtif ; il renvoie à l'envers des masques et des postures, à leur instabilité, à leur labilité, il chasse vers l'ailleurs [...] – ailleurs d'une créature autre et ailleurs de soi-même comme autre »³⁶. *Les Petits Dieux* de Willems

³¹ Élisabeth de Fontenay évoque cette problématique par exemple dans *Actes de naissance. Entretiens avec Stéphane Bou* (Paris, Seuil, 2011).

³² A. Romestaing, « Du face-à-face à l'effacement : écrire la mort des bêtes », *Revue des Sciences Humaines*, 2017, n° 328 (*Zoopoétique. Des animaux en littérature moderne de langue française*), p. 156.

³³ S. Willems, *Franju et le porc*, *op. cit.*, p. 28.

³⁴ L'on se référera aussi à l'essai fondateur de Jacques Derrida *L'Animal que donc je suis* (2002) qui place au point de départ de sa réflexion le regard de l'animal.

³⁵ J.-Ch. Bailly, *Le Versant animal*, *op. cit.*, p. 13.

³⁶ A. Romestaing, « Du face-à-face à l'effacement : écrire la mort des bêtes », *op. cit.*, p. 153.

s'installent dans cette voie ; plusieurs romans-miniatures évoquent, en effet, le regard de l'animal pour dire son intensité et son poids, pour en dévoiler des potentialités et des limites, comme on l'a vu dans l'exemple de *Franju et le porc* :

Et qu'on ne vienne plus me dire qu'un animal n'a pas de regard³⁷.

[Carmen, devenue torera, regarde le taureau qu'elle doit combattre] Nul autre n'aurait ce regard-là, de ce noir-là, ombré de pareils cils, voilé de telles larmes. J'aurais voulu me jeter à genoux, non pour une passe prestigieuse, mais pour qu'il me gracie à son tour, non pas en m'épargnant, mais en m'accordant son pardon³⁸.

La puissance du regard de l'animal que les personnages de Willems essayent de pénétrer ou de soutenir réside dans le fait qu'il remplace la parole. Son intensité est proportionnelle au manque de précision qu'aurait pu assurer la parole. Faute de parole, c'est le regard qui parle. Le manque de langage chez les animaux fait que « leur regard est si désarmant lorsqu'il se pose sur nous »³⁹, si inquiétant quand il ouvre des espaces abyssaux et nous donne ainsi « le sentiment d'être en face d'une force inconnue [...] qui nous traverse », « d'une autre forme de pensée »⁴⁰ qui résiste à notre entendement.

La question du regard animal s'ouvre, chez l'autrice belge, sur le problème du sens qui se forme ou non à l'issue d'une rencontre avec l'animal ou bien, plus largement, de l'expérience d'un monde partagé. Cette problématique s'est déjà laissé entrevoir dans les analyses qui précèdent. On a vu l'idée d'un espace traversé de signes semés par des animaux, dans la plupart des cas – inintelligibles pour l'homme. On a vu des abus que peut entraîner le désir de traduire ces signes sans le respect de l'autre et dans le but unique de répondre au besoin humain du moment.

La figure de l'animal que Willems explore à travers des siècles d'histoire humaine renvoie aussi aux questions d'ordre esthétique ou artistique, et semble participer du sens que des productions artistiques acquièrent au contact de la bête⁴¹. Quatre romans notamment sont à signaler dans ce contexte : *Carmen et le Taureau*, *Nietzsche et les oiseaux*, *Chardin et le lièvre* et *Borges et la lézarde*. Si, dans le premier, se lit en filigrane une longue méditation sur l'aventure du personnage et la manière dont l'art (Mérimée et Bizet en particulier) s'en sert, si le deuxième est une évocation, en toile de fond, de la musique de Wagner, dans les deux derniers, le thème du rapport de l'animal et de l'artiste passe au premier plan.

³⁷ S. Willems, « Abraham et l'agneau », *op. cit.*, p. 24.

³⁸ Eadem, « Carmen et le taureau », *op. cit.*, p. 64.

³⁹ J.-Ch. Bailly, *Le Versant animal*, *op. cit.*, p. 36.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 37.

⁴¹ La présence de la figure animale dans la création n'a en effet, rien de neuf puisqu'elle apparaît, comme le rappelle John Berger, dans la première œuvre picturale de l'histoire de l'humanité, soit sur les dessins pariétaux de la grotte de Lascaux (*cf.* « Pourquoi regarder les animaux ? », *op. cit.*, p. 33).

Chardin, dans sa longue lettre à Denis Diderot, s'applique à expliquer au critique la genèse de son autoportrait, dernière toile du peintre. Ce souci d'être bien compris s'avère vite un prétexte servant une justification que l'artiste estime nécessaire à la compréhension de son œuvre et à la paix de sa conscience. L'aveu « Je suis un criminel, Monsieur »⁴² oriente d'abord le critique et le lecteur vers des intentions meurtrières liées à la jalousie mal contenue du jeune peintre face à son rival Watteau. Avant de désigner un autre crime, dont il s'est rendu coupable lors d'une chasse, qui l'a dessillé sur l'horreur de cette pratique⁴³. Il tue accidentellement un lièvre (rappel de son lapin tué presque sous ses yeux dans son enfance), ce qui le conduit à prendre la résolution de ne plus peindre que des lapins et des lièvres. Ainsi, Chardin entend non seulement expier son crime, mais aussi appeler au respect des animaux : « [...] les hommes, on les a si souvent représentés, et puis ils savent parler, que diable, qu'ils se débrouillent tout seuls. Ce sont les autres, les doux muets, qu'il faut défendre, en respectant leur silence »⁴⁴.

Dans *Borges et la lézarde*, nous découvrons l'écrivain⁴⁵ qui, dans son journal intime tenu dans les journées ayant précédé sa mort survenue le 14 juin 1986, reconstruit sa vie en y mêlant le souvenir de différents animaux – authentiques et fictifs, rencontrés et rêvés, écrits et dessinés – qui, d'une manière ou d'une autre, ont marqué son existence. Chiens, tigres, léopards, lézard(e)s⁴⁶ et tortues défilent, mais l'expérience cruciale vient vers la fin du récit. Quelques jours avant sa mort, l'écrivain aveugle fait la rencontre d'un chien dont l'entrée dans sa chambre « coupe [sa] vie en deux, et tant pis si l'après ne dure que quelques jours, quand l'avant a duré quatre-vingts et des ans »⁴⁷. L'écrivain trouve chez l'animal non seulement un soutien et un apaisement que lui assure le toucher de son doux pelage « de tigre », mais il découvre la quantité de sensations que le chien aurait pu lui procurer et dont la cécité l'a privé : « Je crois qu'il m'inspirerait mes meilleurs poèmes, s'il m'importait encore de les écrire ; car juste à temps il m'a rendu un corps, par mille et une sensations de pur plaisir, qui maintiendraient en vie une momie. Avec lui j'ai deux yeux, quatre narines et cent pupilles [...] »⁴⁸.

⁴² S. Willems, *Chardin et le lièvre*, op. cit., p. 81.

⁴³ On trouvera, dans ce roman, une poignante description de la chasse, dont on devine la charge critique : « Il y eut d'abord l'air des cors, l'appel au sang, mais vibrant déjà d'un sanglot. [...] Ensuite vinrent le bruissement des feuilles d'automne, et les pas qui se pressaient, anxieux, derrière les pattes alertes. Et puis l'horreur, l'aboi des chiens et le brame du cerf, et tout ce qu'on devinait, au loin, la biche effarée et le faon affolé, qui ne comprenait mie, et regardait sa mère, qui ne le rassurait pas, car elle savait, elle, qu'il n'y avait plus rien à comprendre » (*Chardin et le lièvre*, op. cit., p. 87).

⁴⁴ *Ibid.*, p. 99.

⁴⁵ Auteur, entre autres, du *Livre des êtres imaginaires* (1967).

⁴⁶ Borges, dans son journal imaginé par Willems, joue sur le sens du mot « lézarde » qui signifie pour lui tantôt la femelle du lézard, la « fissure » dans son crâne (qui fait allusion à son accident) et la crevasse d'un mur.

⁴⁷ S. Willems, *Borges et la lézarde*, Paris, Les Impressions nouvelles, 2002, p. 51.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 52.

3. Conclusion

Le point de départ de Sandrine Willems est la reconnaissance de l'importance fondamentale de la présence animale dans la vie de l'homme. Convaincue que « ces vivants d'un autre règne ouvrent [...] des questions abyssales »⁴⁹, elle trouve nécessaire d'en rendre compte, et le moyen auquel elle recourt paraît fort heureusement choisi. Mettre en scène une galerie de personnalités-témoins, présentes dans notre culture, dans notre histoire et dans notre imaginaire, revient, en effet, à retracer l'histoire des rapports entre les mondes humain et animal, et à montrer que les interrogations qui nous travaillent aujourd'hui sont universelles. C'est aussi rendre compte de l'éloignement progressif de ces deux univers. À considérer les exemples de relations, que Willems multiplie dans sa série, on voit bien que plus on avance dans le temps, plus le lien entre l'homme et l'animal se relâche. Plusieurs cas de figure que révèlent les récits successifs – complicité, communauté d'expérience, partage, affinité, recherche de langue commune – non seulement nous disent l'inouïe complexité du rapport interspécifique, mais témoignent d'une « évolution de la familiarité vers l'étrangeté des bêtes »⁵⁰, cette dernière étant inscrite en filigrane dans tout lien homme-animal depuis la nuit des temps. Chronologiquement parlant, les deux dernières figures évoquées par Willems, le Yeti et le porc, montrent deux pôles de ce lien : la possibilité de proximité et la rupture définitive. Le constat de l'éloignement entre l'homme et la nature ou, comme le veut André Benhaïm, de « l'étrangement »⁵¹ qui caractérise aujourd'hui l'attitude de l'homme face à l'animal et qui est l'effet d'un long processus de marginalisation des animaux, nous amène à la nécessité de mettre en rapport des processus évoqués et des crises d'aujourd'hui. Celles-ci installent la nature au cœur et à l'origine de nos préoccupations. René Fregni, dans sa contribution au volume *Tracts de crise. Un virus et des hommes* (2020), voit l'origine de la crise sanitaire dans l'écart qui se creuse depuis longtemps entre nous et la nature : « La vie lentement s'écarte de nous, remarque-t-il, se méfie de nous, sécrète ses anticorps dans les profondeurs des racines et les molécules de l'eau, de l'air »⁵². Et il invite, dans la conclusion, à aller la rejoindre, à la retrouver dans le respect et l'amour.

L'animal, que la prose de Sandrine Willems place en vedette, doit donc être vu comme une chance de retrouver l'équilibre dans notre vie d'humains. « Figure de l'autre » pour Jan Baetens, il est un « représentant modeste [...] de tout ce qui nous échappe et nous questionne dans le monde »⁵³. Le (re)voir vraiment et enfin,

⁴⁹ Eadem, « Mot de l'auteur », *op. cit.*

⁵⁰ A. Romestaing, « Du face-à-face à l'effacement... », *op. cit.*, p. 154.

⁵¹ Cité par A. Romestaing, « Du face-à-face à l'effacement... », *op. cit.*, p. 154.

⁵² R. Fregni, « Les Jours barbares », in *Tracts de crise. Un virus et des hommes 18 mars/11 mai 2020*, Paris, Gallimard, 2020, p. 55.

⁵³ J. Baetens, « Postface. Pour une tradition incandescente », *op. cit.*, p. 191.

avec toute l'attention qu'il exige et mérite, le considérer comme notre « maître silencieux »⁵⁴ peut être un moyen efficace de panser nos crises présentes et futures, personnelles et collectives.

Bibliographie

- Baetens, Jean, « Postface. Pour une tradition incandescente », S. Willems, *Les Petits Dieux*, Bruxelles, Labor, 2017
- Bailly, Jean-Christophe, *Le Parti pris des animaux*, s. l., Christian Bourgois éd., 2013
- Bailly, Jean-Christophe, *Le Versant animal*, Montrouge, Bayard, 2018
- Berger, John, « Pourquoi regarder les animaux ? », in H.-S. Afeissa, J.-B. Jeangène Vilmer (dir.), *Philosophie animale. Différence, responsabilité et communauté*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2015, p. 29-54
- Frégni, René, « Les Jours barbares », in *Tracts de crise. Un virus et des hommes 18 mars/11 mai 2020*, Paris, Gallimard, 2020, p. 54-58
- Morizot, Baptiste, *Manières d'être vivant*, s. l., Actes Sud, 2020
- Romestaing, Alain, « Du face-à-face à l'effacement : écrire la mort des bêtes », in *Revue des Sciences humaines*, 2017, n° 328 (*Zoopoétique. Des animaux en littérature moderne de langue française*), p. 153-164
- Willems, Sandrine, *L'Homme et les loups*, Paris, Les Impressions nouvelles, 2001
- Willems, Sandrine, *Artémis et le cerf*, Paris, Les Impressions nouvelles, 2002
- Willems, Sandrine, *Borges et la lézarde*, Paris, Les Impressions nouvelles, 2002
- Willems, Sandrine, *Franju et le porc*, Paris, Les Impressions nouvelles, 2002
- Willems, Sandrine, *Les Petits Dieux*, Bruxelles, Espace Nord, 2017

Judyta Zbierska-Mościcka, professeure à l'Institut d'études romanes à l'Université de Varsovie, enseigne la littérature belge et française (XIX^e-XXI^e s.). Sa recherche se focalise sur la littérature belge d'expression française et notamment sur le roman du XX^e et XXI^e s., sur la problématique identitaire, les liens entre l'espace et l'identité, l'écriture des femmes, les relations entre la littérature et les arts plastiques ainsi que, récemment, l'œuvre de Vera Feyder. Auteure de *Lieux de vie, lieux de sens. Le couple lieu-identité dans le roman belge contemporain* (Peter Lang, 2014) et de plusieurs articles portant entre autres sur Charles Van Lerberghe, Maurice Maeterlinck, Marie Gevers, Jacqueline Harpman, Jean-Philippe Toussaint, Guy Vaes, Dominique Rolin, Serge Delaive et Vera Feyder. Co-auteure du livre *Belgiem być. Fikcja i tożsamość we francuskojęzycznej literaturze Belgii (XIX-XXI w.)* [Être Belge. Fiction et identité dans la littérature belge francophone (XIX^e-XXI^e s.)], Universitas, 2017.

⁵⁴ J.-Ch. Bailly, *Le Parti pris des animaux*, op. cit., p. 79.

Sonia Zlitni-Fitouri
Université de Tunis, FSHST
Soniazf2002@yahoo.fr

***L'Amas ardent* de Yamen Manai ou comment penser la crise politique au miroir de l'écologie**

RÉSUMÉ

Il s'agit de montrer, dans cette étude, comment l'écrivain tunisien Yamen Manai, met en scène dans *L'Amas ardent* les mécanismes d'une crise environnementale doublée d'une crise politique. Il y pose un double regard à la fois nostalgique sur le temps d'« avant-crise », celui d'une relation harmonieuse entre l'homme et la nature, et inquiet face à un monde en danger. Cette inquiétude écologique semble s'affirmer à travers un réalisme magique et une imagerie donnant l'impression d'un climat de « crise » générale. Ce récit, sous forme de conte, mêle en effet subtilement écologie et satire politique dans la Tunisie moderne. Le Don, un apiculteur vivant auprès de ses abeilles, loin des hommes et de l'agitation du monde, voit un jour ses ruches saccagées et ses abeilles coupées en deux par milliers. En s'interrogeant sur ce redoutable fléau, il part en quête de ce mystère dans une contrée bouleversée par le printemps arabe, en proie aux fanatiques de Dieu. L'écriture de la crise, écartant toute forme de pathos, s'appuie sur une verve ironique rappelant les contes philosophiques de Voltaire et une réflexion sur les questions environnementales qui débouche sur un imaginaire écologique.

MOTS-CLÉS – Yamen Manai, littérature tunisienne, crise politique, printemps arabe, crise écologique

***L'Amas ardent* of Yamen Manai or How to Think the Political Crisis in the Mirror of Ecology**

SUMMARY

The purpose of this study is to show how the Tunisian writer Yamen Manai, describes, in *L'Amas ardent*, the mechanisms of an environmental crisis coupled with a political crisis. He looks at it both with nostalgia for the “pre-crisis” time, that of a harmonious relationship between man and nature, but also with concern about a world in danger. This ecological concern seems to assert itself, through a magical realism and imagery giving the impression of an atmosphere of general “crisis”. This story, in the form of a tale, subtly mixes ecology and political satire in modern Tunisia. Le Don, a beekeeper living with his bees, far from men and the hustle and bustle of the world, one day sees



his hives ransacked and thousands of his bees cut in two. Wondering about this terrible disaster, he goes out searching to understand this mystery in a land upset by the Arab Spring, where God's fanatics raged. The writing of the crisis, discarding any form of pathos, is based on an ironic wit reminiscent of Voltaire's philosophical tales and a reflection on environmental issues that leads to an ecological fantasy.

KEYWORDS – Yamen Manai, Tunisian literature, political crisis, Arab Spring, ecological crisis

1. Introduction

Les mouvements d'insurrection qui ont eu lieu en Tunisie en janvier 2011 constituent désormais un sujet de prédilection pour les écrivains tunisiens qui attendaient judicieusement d'avoir le recul nécessaire pour en parler dans leurs récits de témoignage ou de fiction. Ils s'intéressent vivement au phénomène de mutations économique et politique de la société tunisienne. Aussi le thème de la crise a-t-il rapidement trouvé sa place dans de nombreux romans¹ tel que *L'Amas ardent*² de Yamen Manai, paru en 2017 aux Éditions Elyzad, six ans donc après la révolution³.

L'Amas ardent est l'histoire d'un apiculteur, appelé le Don et vivant auprès de ses abeilles. Voyant un jour ses ruches saccagées et ses abeilles mutilées par une espèce de frelons inconnue jusqu'alors, il part à la capitale en quête d'informations sur ces envahisseurs et traverse une contrée bouleversée par le printemps arabe, en proie aux fanatiques de Dieu.

Ce qui, au départ, correspondait, dans le langage de la révolution et de la post-révolution, au rêve d'asseoir, en Tunisie, une démocratie voire l'idée même de démocratie, qu'elle soit occidentale, participative, représentative ou autre, verse, dans le roman de Manai, dans le discours de la crise. Nous tenterons, justement, de montrer comment l'écrivain tunisien met en scène dans *L'Amas ardent* les étapes d'une crise environnementale doublée d'une crise politique en les situant dans un rapport de cause à effet pour ensuite interroger la formulation littéraire d'un choc succédant à l'insurrection du « printemps arabe » et annonçant le spectre d'une crise qui s'installe dans la durée car ces nouvelles libertés favorisent également la montée de l'intégrisme et l'apparition de nouveaux comportements sociétaux.

Nous nous efforcerons enfin de montrer comment l'écriture de la crise, dans ce roman, écarte toute forme de pathos et s'appuie à la fois sur un discours allégorique rappelant les fables de La Fontaine et sur une verve ironique rappelant les contes philosophiques de Voltaire.

¹ On pense aussi à ceux de Azza Filali, *Les Intranquilles*, Tunis, Elyzad, 2014, de Emna Belhaj Yahia, *Questions à mon pays*, Paris, L'Aube, 2014, de Héra Feki, *Noces de jasmin*, Pars, JC Lattès, 2020, etc.

² Y. Manai, *L'Amas ardent*, Tunis, Éditions Elyzad, 2017, désormais abrégé en *A*.

³ Il a obtenu notamment de nombreux prix dont le Comar d'or, le Prix Maghreb de l'ADEF, le Grand prix du roman métis et le Prix des cinq continents de la francophonie en 2017.

2. L'écologie comme métaphore de la crise politique

En quoi sa propre époque est-elle, selon Manai, une époque de crise ? L'on sait que les crises sont à l'origine de changements d'un état vers un autre. Bien que le personnage de *L'Amas ardent* vive éloigné des hommes, il commence à observer une transformation du paysage ambiant et un changement dans l'attitude des villageois. Les signes de la crise sont *a priori* perceptibles dès les intitulés des cinq chapitres qui constituent le roman⁴.

L'auteur construit son roman sur un parallélisme : d'un côté, un hymne à l'environnement rendu à travers cette relation fusionnelle entre l'apiculteur et ses abeilles qu'il appelle « ses filles ». Le Don nous en propose un tableau idyllique : « L'environnement était idéal et un tel nectar était la juste récompense de cette harmonie entre l'homme et la nature » (A, 25) et, d'un autre côté, les prémisses d'une démocratie naissante vécue par les Tunisiens comme une aubaine et une conséquence attendue de la révolution : « Après des décennies de dictature, ce peuple avait surpris son monde. Il s'était soulevé, avait réalisé la révolution et appelé à l'auto-détermination et à la démocratie » (A, 18). Seulement, le Don va très vite déchanter. Il est confronté à deux événements inhabituels : le saccage de ses ruches et l'invasion de son village par des caravanes électorales. Mais ce qui aurait pu être annonciateur d'une démocratie en marche, prometteur d'un avenir meilleur, puisque l'on ira au fin fond de la Tunisie pour faire prendre conscience aux paysans de l'importance de voter, de leur expliquer que le vote est la fois un droit et un devoir, eux qui sont plutôt rompus aux choses de la terre et qui ignorent tout de ce processus, devient donc source de perplexité et d'inquiétude. Ce qui fera dire au narrateur, sur un ton un peu ironique, après le discours du politicien : « Très chers citoyens, les temps ont changé » / « Les villageois étaient tout chamboulés. Pour la plupart, ils n'avaient même pas choisi leur conjoint qu'il leur fallait aujourd'hui choisir par qui ils allaient être gouvernés » (A, 29).

Afin de mieux configurer la crise socio-politique, Yamen Manai la fait relayer, sur le mode de l'analogie, par une crise écologique afin d'en souligner davantage l'acuité. Il serait intéressant d'examiner comment l'écrivain tunisien construit d'abord un discours écopoétique, lequel va glisser subrepticement vers une satire socio-politique.

L'auteur a consacré des pages entières à la description du monde des abeilles, leur mode de fonctionnement, la relation fusionnelle entre l'homme et la nature, une nature vierge et abondante. Il plonge le lecteur dans une sorte d'osmose qui englobe homme, faune et flore dans un cadre pastoral des plus lyriques : « les butineuses oscillaient entre les ruches et le maquis où elles s'enivraient de marrube, de myrte et d'acacia. Le battement de leurs ailes montait au ciel en une prière collective qui rendait grâce à Dieu » (A, 117). Nous décelons dans cette citation comme

⁴ En l'occurrence : « le chaos, la discorde, la confusion, la bureaucratie, l'aftermath ».

une volonté chez l'auteur de se situer dans ce besoin de repenser l'inscription de l'homme dans son environnement afin d'assurer un certain équilibre à l'homme comme à la nature.

Cependant, l'auteur met en exergue une cruelle réalité, premier symptôme de la crise : comment ce pays regorgeant d'atouts naturels, appelée jadis « le grenier de Rome » ou encore « La Tunisie verte », peut-il présenter un paysage aussi désolant à la ville comme à la campagne car toutes ces descriptions n'évoquent la douceur de vivre au contact des abeilles et de la nature que pour mieux stigmatiser l'âpre réalité du paysage à la fois campagnard et urbain. Par des retours en arrière ou par des constats au présent, le personnage dépeint le cadre environnant d'une manière contrastée. En effet, si dans son village et « dans leur terre, les paysans ne répandaient que de la bouse de vache et sarclaient à la main les mauvaises herbes. Loin de l'agriculture massive, de ses champs uniformes et de ses pesticides mortels » (A, 25), « la verdure est en voie d'extinction, les plages sont polluées » (A, 18) et les steppes sont arides et asséchées. Plus loin, la ville devient cet espace lugubre, morne et sale : « Les poubelles débordaient et les hommes leur disputaient leur place sur les trottoirs » (A, 26). En outre, les pâturages, les collines, les champs de blé, le miel des abeilles ne sont pas susceptibles de faire oublier au lecteur la description de la condition de vie misérable des villageois, le manque de provisions, la pénurie en eau et en électricité affectent l'intérieur du pays. Elle laisse prévoir une crise économique qui sévit dans le pays et touche surtout ces contrées oubliées et marginalisées que l'on appelle d'ailleurs en Tunisie « les zones d'ombre ». L'équilibre précaire assuré par cette conscience aiguë de la nécessité de prendre soin de son environnement, qui est presque innée chez les habitants de Nawa et chez l'apiculteur, va être fragilisé, secoué par une menace étrangère : ses ruches sont envahies par des frelons géants, étrangers, une race inconnue de lui – l'invasion des frelons asiatiques et le massacre des abeilles du Don. À l'attaque des ruches, toute la colonie a été décimée et les abeilles massacrées. Le personnage crie à la crise écologique, car les abeilles assurent un équilibre de l'écosystème, non seulement parce qu'elles fabriquent du miel, mais surtout parce qu'elles pollinisent les arbres et assurent aux paysans une bonne récolte et, donc, de quoi survivre.

Mais cette agression des frelons n'est pas la seule étrangeté dans l'histoire récente de Nawa. Parallèlement au drame écologique qu'est en train de vivre le personnage principal, le « printemps arabe » bat son plein dans le pays. Le Beau qui dirigeait la nation s'étant enfui, des élections nationales véritablement démocratiques sont organisées. Afin d'inscrire les paysans sur les listes électorales, des caravanes sillonnent les régions les plus reculées. Peu de temps après, c'est une tout autre sorte de caravanes qui débarque avec des hommes barbus affublés de tuniques et arborant un drapeau noir estampillé d'un pigeon... Le paysage socio-politique change vertigineusement, prend des apparences inquiétantes, importées d'ailleurs et rappelant une époque révolue : « Les références à ce temps

révolu ne s'arrêtaient pas aux barbes et aux habits, ces ornements étaient sublimés par un langage d'époque, foisonnant de mots sacrés, miroir d'une rhétorique rigoureuse que les Nawis ne tarderaient pas à découvrir » (*A*, 42).

Quand on sait que la Tunisie, de par son histoire, a toujours été terre d'accueil, de métissage et de tolérance⁵, que la politique post-indépendance, favorable à la laïcité, a encouragé l'ouverture à l'Occident, la mixité, a affranchi la femme du carcan des traditions arabo-musulmanes, l'on comprend l'étonnement, voire le choc, du Don en voyant défiler devant lui des femmes de « noir nippées » et des hommes barbus et « flanqués de longues tuniques et de coiffes serrées. Tous le saluaient en récitant moult et moult prières sur des prophètes qu'il connaissait et d'autres qu'il ne connaissait pas. Plus rien ne lui était familier » (*A*, 62). Ainsi aux belles pages poétiques et presque naturalistes du microcosme apicole se mêle désormais le portrait mordant d'une Tunisie qui se cherche, pire qui vacille ! Le désenchantement du personnage est résumé dans ce constat amer teinté d'ironie : « Mais la montagne accoucha d'une souris barbue et le parti de Dieu se hissa au pouvoir. [...] Le pays resta scotché dans la misère et sa jeunesse dans le chômage, alors que la violence d'une frange de radicaux et leurs discours de haine proliférèrent avec la complaisance des gouvernements. Du rêve de prospérité et de tolérance, il ne resta de la fragile démocratie que le droit illusoire de dire merde ». L'auteur fait bien sûr allusion, à la liberté d'expression, seul acquis de la révolution.

Le scepticisme du personnage principal et son manque d'intérêt pour la chose publique reflètent un certain malaise dans cette démocratie nouvelle. Il y avait une croyance forte dans certains milieux que la révolution devait apporter des solutions radicales aux nombreux problèmes sociaux comme le chômage, les inégalités régionales, la précarité et l'exclusion. Il faut dire que cette conviction a été nourrie par de nombreux discours politiques populistes et des vendeurs d'illusions qui ont fait les promesses les plus folles lors des campagnes électorales et ont fait naître un espoir qui s'est rapidement transformé en un grand désenchantement. Le Don a très vite compris que toutes ces promesses étaient une stratégie machiavélique et calculée pour remporter les élections. Il en ressort une représentation désabusée de la démocratie et une mise en scène, dans *L'Amas ardent*, du processus démocratique récemment acquis qui frôle la caricature ; car il est sous-tendu de démagogie religieuse et de manipulation du peuple : « Quand viendra l'heure du vote, votez pour le parti de Dieu. [...] une fois dans l'isoloir, vous cochez ici, cochez le pigeon ! Expliqua-t-il. Le pigeon était l'emblème du parti de Dieu » (*A*, 45). Le Don se rend très vite à l'évidence : cette « fameuse » démocratie que l'on fait miroiter comme un butin de guerre appartient à celui qui y met le prix. Quelle différence y a-t-il alors entre la dictature d'hier, celle du parti unique, et la dictature d'aujourd'hui, celle du parti

⁵ La Tunisie a vu se côtoyer pendant des siècles de nombreuses communautés : juive, maltaise, italienne, et grecque qui ont vécu dans une parfaite entente et tolérance.

de Dieu ? Le peuple affamé et privé des premières nécessités succombe vite à la tentation et tombe dans le piège d'une pseudo-démocratie : « La semaine qui séparait cette visite des élections fut douce au village. La nuit, les Nawis dormirent le ventre plein, sous des couvertures chaudes, et au réveil, ils revêtirent des tuniques neuves. Le jour dit, tous ceux qui étaient en âge de voter pointèrent à la première heure et cochèrent le pigeon » (A, 46). Une telle situation interdit que l'on considère la démocratie comme une notion stable. C'est que l'auteur tunisien questionne le principe même de la représentation démocratique dans l'imaginaire collectif. La crise naît, en effet, d'une conscience aiguë de cette inadéquation entre ce qui est souhaité, désiré, rêvé et ce qui existe réellement. Il y va, en somme, d'une crise de la représentation d'une démocratie voulue, voire idéalisée, qui débouche sur une crise affectant la rationalité, semant le doute, le soupçon, qui conduirait à la dissolution, à la destruction de cette notion nouvellement acquise. L'auteur déconstruit l'idée que l'on se fait de la démocratie. Dès lors, l'attitude et les agissements de la nouvelle classe politique constituent un indicateur intéressant sur le choc des cultures :

Depuis l'avènement au pouvoir du parti de Dieu, sous son regard indifférent et souvent complice, des groupes de pression se sont créés. Ils rongent en souterrain les fondements de notre culture. Ils y greffent une mouvance inédite, sèche et aride comme le vent du désert où elle est née et implantent ici et là des drapeaux noirs et des références importées. Ils rejettent l'idée d'un État-nation souverain, s'en prennent à ses symboles et à ses représentations (A, 159).

Si le spectacle de l'organisation du monde des abeilles, de leur hiérarchie si bien huilée, de leur solidarité et de leur entente invitait métaphoriquement à une projection par procuration dans une Tunisie démocratique, ouverte, solidaire, la présence du frelon asiatique est annonciatrice du danger venu de l'étranger qui guette ce peuple, symbolise l'idéologie wahabite. Dans sa représentation de la démocratie, l'auteur en propose une autre acception : celle d'une démocratie faite sur mesure, créée par des marionnettistes tirant les ficelles, des joueurs d'échecs déplaçant des pions au gré de leurs humeurs et de leurs ambitions. Yamen Manai annonce en effet la couleur dès le chapitre d'ouverture en mettant en scène un politicien italien et un Prince du golfe Persique, en train de décider du sort de la Libye et de son leader, de celui de la Tunisie dont la « position géostratégique demeurerait alléchante : à droite comme à gauche, deux immenses étendues d'hydrocarbures que les puissants du monde, sans exception, avaient en ligne de mire » (A, 18). À lire ces lignes, le lecteur s'aperçoit très vite que la démocratie est une supercherie, un jeu d'échecs créé par les puissants de ce monde, un miroir aux alouettes : « Qu'y a-t-il de plus facile à détourner que la démocratie ? précise le Prince – et d'ajouter – Comme la plupart des choses du domaine de l'Homme, la démocratie était avant tout une affaire d'argent, et le prince n'en manquait pas » (A, 18). Les dés sont jetés. Le prince du Qafar soutiendra son poulain, un cheikh, membre éminent d'un parti islamiste,

et lui fera gagner les élections afin de réhabiliter les préceptes de l'islam, non pas celui prôné par Bourguiba, mais celui des wahabites.

Crise donc de cette démocratie si jeune, malmenée à l'état embryonnaire ; mais les périodes de transition véhiculent avec elles ces doutes et ces interrogations, l'espoir aussi. Yamen Manai en parle avec beaucoup de lucidité sans que son discours ne tombe dans le pathos, ce dont je parlerai dans la partie suivante. À cette double crise à la fois écologique et politique au cours de laquelle l'équilibre de la situation initiale est détruit, le Don propose de résister par le savoir et l'éducation, la lutte contre les forces de l'argent et l'obscurantisme fanatique, la nécessité du rassemblement de toutes les bonnes volontés, par la solidarité à la manière de l'amas ardent que forment les abeilles pour protéger leur reine et défendre leur ruche, par une aptitude à résister aux menaces étrangères en fortifiant une capacité d'adaptation. Dans ce geste du Don qui le pousse à libérer les frelons asiatiques pour prendre d'assaut les terroristes, la nature prend sa revanche sur la violence humaine. Le lecteur passe alors aisément du contrat social de Rousseau au XVIII^e siècle, qui se fait d'homme à homme, au contrat naturel de Michel Serres au XX^e s., qui se fait entre l'homme et la nature, l'homme et le monde. Ce sont toutes ces valeurs et bien d'autres encore qui sont prônées au fil des pages de *L'Amas ardent*, où se mêlent l'humour, l'ironie et l'inquiétude.

3. La poétique de la crise

On remarquera, dans *L'Amas ardent*, que la littérature possède ce pouvoir de restituer le choc de la double crise écologique et démocratique ainsi que la puissance du désenchantement en les atténuant par le recours à une écriture reprenant les schèmes narratifs du conte innervée d'une verve ironique des plus déstabilisantes.

Dès l'incipit, le narrateur nous parle d'un pays dont il tait le nom ; un pays qui a connu récemment une insurrection populaire donnant naissance à un printemps arabe. Cela aurait pu être la Syrie, l'Égypte ou la Libye, mais certains détails historiques sont autant d'indices qui semblent tous désigner la Tunisie, terre natale de l'écrivain. Cette manière de brouiller les pistes traduit chez l'auteur de *L'Amas ardent* une volonté d'inscrire son récit dans une vieille tradition de la poésie arabe qui consistait à parler d'une personne sans la nommer comme, par exemple, la bien-aimée dont on ne déclamait pas le nom dans le poème afin d'éviter les représailles de sa famille. Toute la subtilité de Manai consiste à parsemer le récit de doute, en ne rattachant le village de Nawa, somme toute inventé, à aucune géographie réelle, existante, afin de maintenir le suspens typique du conte.

En outre, le travestissement des noms tels que le Prince de « Qafar » pour Qatar, « Le Beau » pour Ben Ali, « Le vieux » pour Bourguiba, « Mamar » pour Maamer Gadafi [Mouammar Kadhafi], « Silvio Cannelloni » pour Silvio Berlusconi ; un travestissement qui va jusqu'à la caricature ajoute une dimension parodique à l'écriture

qui se base sur le détournement, l'amplification, les jeux de mots. En témoignent le mot Qafar dont la sonorité évoque le cafard et qui signifie en arabe « mécréant » alors que le wahabisme se considère comme le plus proche des préceptes musulmans, le mot « cannelloni », quant à lui, renvoyant à la cuisine italienne et la pâte farcie, d'où cette image de démocratie farcesque. Toutes ces pratiques ludiques rappellent inéluctablement au lecteur les contes philosophiques de Voltaire en exacerbant la verve ironique de l'auteur qui critique le pouvoir en place et les multiples partis politiques érigeant la démocratie comme un principe de citoyenneté alors que le citoyen est le grand oublié ou, plutôt, le grand manipulé de l'Histoire. La composition allégorique du récit qui met en scène des insectes rappelle les fables moralisatrices de Voltaire et de La Fontaine avec un discours plus moderne sur la nécessité de sauver l'écosystème, de prendre soin de son environnement, de transmettre cet amour de la nature aux générations futures puisque l'on assiste, aux dernières pages du roman, à une scène pastorale et idyllique où une petite fille gambadant en pleine nature et se confondant avec les abeilles, porte, toutes espèces confondues, des noms de fille : Farah, Aya, avec la promesse d'un avenir meilleur.

Par ailleurs, en tant qu'événement dysphorique, la crise entraîne une expression linguistique dont l'intensité participe de la « modalisation énonciative » ainsi que l'explique J. Fontanille dans *Sémiotique du discours*⁶. La crise met à l'épreuve tout un champ sémiotique de la subjectivité et de l'émotion. La topique de l'angoisse, du choc et de la catastrophe est particulièrement privilégiée en temps de crise⁷. Cependant, l'auteur de *L'Amas ardent*, grâce à sa verve ironique, évite de verser dans les complaisances du pathos, même si les constats sont amers et que le ton est désenchanté. L'ironie se déploie surtout dans le premier chapitre où Silvio Cannelloni complotte avec le Prince du Qafar pour se partager la Libye et la Tunisie dans une stratégie digne de Machiavel et toute en caricature, une stratégie au service des ambitions de l'un et des convictions idéologiques de l'autre. Quand le politicien occidental justifie le bouleversement socio-politique d'un pays arabe, caché derrière la bannière du printemps arabe, « Silvio avait cruellement besoin d'argent. Il avait pas mal de juges à arroser et une élection à financer » (A, 14). Pour lui, « Rien de personnel. C'est uniquement les affaires » (A, 17). Quand le lecteur apprend que le cheikh qatari envisage de manipuler le peuple libyen avec cette propagande : « Il nous faut avoir la même ligne politique et médiatique globale. Dans toutes les tribunes, en Orient et en Occident, il faut marteler ce message : le seul moyen de leur rendre leur liberté aux bédouins, c'est de renverser le tyran Mamar qui les persécute » (A, 17) et de soudoyer le peuple tunisien – « Avec quelques mallettes de billets verts, il y avait l'arsenal de séduction nécessaire pour raffler les voix des misérables et de misérables le pays ne manquait pas »

⁶ J. Fontanille, *Sémiotique du discours*, Paris, PULIM, 1998.

⁷ Cf. M. Rinn, dir., *Émotions et discours. L'usage des passions dans la langue*, Presses universitaires de Rennes, 2008.

(A, 19) –, l'écrivain fait miroiter, par la force du verbe et la puissance de la littérature, l'image d'une démocratie utopique, une création sur commande pour mieux gouverner les peuples. Quoi de plus machiavélique et ironique que de remplacer une dictature par une autre au nom de la démocratie ?

Mais, comble de l'ironie, le lecteur apprend à la fin du roman que la crise environnementale est intimement liée à la crise politique dans la mesure où le frelon asiatique a été importé d'ailleurs, tout comme le wahabisme salafiste par ces mêmes dirigeants des pays du Golfe, l'origine de la première calamité ayant d'ailleurs à voir avec la deuxième : « Savoir que cette marchandise était une commande du prince héritier du royaume du Qafar, et que le container des frelons avait voyagé dans la cale de son yacht. Savoir que quelques mois plus tôt, le Cheikh, chef du parti de Dieu, avait déroulé un tapis rouge sur le port de sidi Bou à ce même prince, chargé d'argent et de frelons, pour faire élire son parti à la tête du pays » (A, 134). Et le Don d'ajouter : « Encore une fois, l'homme en quête de territoires distribua à ses semblables la peste dans les plis de ses offrandes » (A, 134). Encore une image métaphorique teintée d'ironie pour dénoncer les usurpateurs du rêve démocratique.

4. Conclusion

Le texte de *l'Amas ardent* mêle subtilement écologie et satire politique dans la Tunisie moderne qui s'essaie difficilement à la démocratie. Yamen Manai tente d'y réinventer un paysage tunisien qui se construit, certes, par la manifestation d'une profonde conscience du désastre, tant écologique qu'humain, qui affecte le pays, mais aussi par une volonté d'y instaurer une relation dynamique entre l'homme et le monde naturel en mêlant l'humour et l'inquiétude. L'écriture de Manai s'inscrit, en effet, dans une réflexion en creux sur la situation socio-politique actuelle et future de la Tunisie et sur les angoisses qu'elle engendre. La représentation d'un environnement transfiguré, défiguré, reconfigure ainsi le rapport de la littérature à la nature et à la politique et au discours qui se charge de les décrire et, surtout, de résorber le choc en participant à mieux comprendre et identifier les inquiétudes de notre ère contemporaine et à mettre en relief l'intervention de la littérature dans la construction du processus démocratique.

Bibliographie

- Apel, Karl Otto, « La crise écologique et l'éthique du discours » in Gilbert Hottos et Marie-Geneviève Pinsart (éd.), *Hans Jonas : nature et responsabilité*, Paris, Vrin, 1990
- Belhaj, Yahia Emna, *Questions à mon pays*, Paris, L'Aube, 2014
- Bergandi, Donato, « Environnement, éthique et politique : les limites d'une démocratie inaboutie et leurs conséquences néfastes sur la protection de la nature », *Éthique publique*, 2014, vol. 16, n° 1, en ligne, <http://journals.openedition.org/ethiquepublique/1364>, consulté le 14.01.2020 <https://doi.org/10.4000/ethiquepublique.1364>

- Bergandi, Donato et Blandin, Patrick, « De la protection de la nature au développement durable : genèse d'un oxymore éthique et politique », *Revue d'histoire des sciences*, 2012, vol. 65, n° 1, p. 103-142, <https://doi.org/10.3917/rhs.651.0103>
- Breton, Philippe, *L'Incompétence démocratique. La crise de la parole aux sources du malaise (dans la) politique*, Paris, Éd. La Découverte, 2006
- Confavreux, Joseph, Rancière, Jacques, « Défaire les confusions servant l'ordre dominant » in *Aux racines de la crise démocratique, Mediapart*, <https://www.mediapart.fr/journal/culture-idees/031219/jacques-ranciere-defaire-les-confusions-servant-l-ordre-dominant?onglet=full>, consulté le 3.01.2019
- Danblon, Emmanuelle, « Crises rhétoriques, crises démocratiques », *Questions de communication*, 2007, n° 12, p. 7-18, <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.2260>
- Denquin, Jean-Marie, « Pour en finir avec la crise de la représentation », *JUS Politicum*, n° 4, <http://juspoliticum.com/Pour-en-finir-avec-la-crise-de-la-representation-215.html>
- Feki, Hella, *Noces de jasmin*, Pars, JC Lattès, 2020
- Filali, Azza, *Les Intranquilles*, Tunis, Elyzad, 2014
- Fontanille, Jacques, *Sémiotique du discours*, Paris, PULIM, 1998
- Gauchet, Marcel, *La Démocratie contre elle-même*, Paris, Gallimard, 2002
- Manai, Yamen, *L'Amas ardent*, Tunis, Editions Elyzad, 2017
- Pastakia, Kozi, « Avec *L'Amas ardent*, Yamen Manai signe un conte écologique et politique sur la Tunisie moderne. Entretien avec Yamen Manai » : <http://www.Bondyblog.fr>, consulté le 22.03.2018
- Reclus, Élisée, *L'Homme et la terre*, vol. I-VI, Paris, Librairie universelle, 1905
- Rinn, Michael, dir., *Émotions et discours. L'usage des passions dans la langue*, Presses universitaires de Rennes, 2008, <https://doi.org/10.4000/books.pur.30405>
- Tadjo, Véronique, « Crises démocratique et environnementale vont de pair, et pas seulement en Afrique », *Le Monde*, le samedi 04 janvier 2020
- Wolf, Nelly, *Roman de la démocratie*, Paris, PUV, 2003

Sonia Zlitni-Fitouri est Professeure de littérature francophone et comparée au Département de Français de la Faculté des Sciences Humaines et Sociales (Université de Tunis). Elle est Directrice du laboratoire de recherche Intersignes (LR14E501) et préside la commission de doctorat en langue, littérature et civilisation françaises. Elle est une spécialiste des littératures de langue française et francophone et plus particulièrement de la littérature maghrébine et de l'œuvre de Rachid Boudjedra. Elle travaille de plus dans le domaine de la littérature comparée, sur le Nouveau Roman français ou encore sur la littérature espagnole. Elle est l'auteure de nombreuses publications, dont de nombreux articles dans des revues indexées et de plusieurs ouvrages dont *La Réception du texte maghrébin*, (Dir.), Tunis, Cérés Editions, 2004 ; *Le Sacré et le profane dans les littératures de langue française*, (Dir.), Pessac, Sud Editions/ Presses Universitaires de Bordeaux, 2005 ; *Les Métamorphoses du récit dans les œuvres de Rachid Boudjedra et de Claude Simon*, Tunis, Publications de la Faculté des Sciences Humaines et Sociales de Tunis/Imprimerie officielle, 2006 ; *Édouard Glissant : pour une poétique de la relation. Limites. Épreuves. Dépassement*, (Dir.), Pessac, Académie Beit-Al-Hikma/Presses Universitaires de Bordeaux, 2008 ; *L'Espace dans l'œuvre de Rachid Boudjedra: épuisement, débordement*, Préface de Rachid Boudjedra, Tunis, Sud Editions, 2010 ; *Pour un art de la relation : Processus narratif et restructuration du sujet dans trois romans maghrébins de langue française*, Tunis, Centre de publications universitaires CPU, 2014 ; *Littératures francophones et comparées : Postures postcoloniales*, (Dir.), Tunis, Latrach Editions, 2018 ; *Le Corps à l'épreuve du genre dans la littérature, le cinéma et le blogue maghrébins de langue française*, (Co-direction avec Claudia Gronemann), Tunis, Latrach Editions, 2018 ; *Assia Djebar : de l'écrit au cri* (Dir.), Tunis, Latrach Editions, 2018 ; *Nouveaux regards sur le monologue intérieur* (Dir), Paris, PSN, 2021 ; *Réinventer la nature : pour une écopoétique des littératures de langue française* (Dir.), Paris, PSN, 2021.

Małgorzata Sokółowicz

Université de Varsovie

 <https://orcid.org/0000-0003-0554-8852>

malgorzata.sokolowicz@uw.edu.pl

« L'illusion du jardin décevant ». L'écriture de la crise dans les *Jardins maures* d'Aline Réveillaud de Lens

RÉSUMÉ

Le but de cette contribution est de répondre à la question de savoir pourquoi dans les *Jardins maures*, cycle de nouvelles de l'écrivaine et peintre française de l'époque coloniale, Aline Réveillaud de Lens (1881-1925), l'imaginaire du jardin s'unit à celui de la crise. Avons-nous affaire tout simplement à la crise du jardin compris comme un espace paradisiaque ou s'agit-il d'autres crises encore que l'écrivaine évoque en se servant de cette union incongrue du jardin et de la crise ? Pour répondre à ces questions, nous avons divisé notre article en trois parties. La première présentera brièvement l'écrivaine et le cycle. La deuxième montrera que le jardin en crise peut cacher des crises propres à la société musulmane et la troisième décrira le jardin en crise comme la crise d'un certain rêve.

MOTS-CLÉS – jardin, crise, Aline Réveillaud de Lens, Maghreb, femme

“The illusion of the deceiving garden”. Crisis Writing in *Jardins maures* [*Moorish Gardens*]
by Aline Réveillaud de Lens

SUMMARY

The aim of this contribution is to answer the question of why in *Jardins maures* [*Moorish Gardens*], a collection of short stories written by a French writer and painter of the colonial era, Aline Réveillaud de Lens (1881-1925), the imaginary of the garden intervenes with that of the crisis. Are we simply dealing with the crisis of the garden understood as an Edenic place or are we faced, in those short stories, with other crises that the writer evokes by using this incongruous union of the garden and the crisis? To answer these questions, we have divided our paper into three parts. The first will briefly introduce the writer and the collection. The second will show that the crisis of the garden may denounce some crises of Muslim society and the third part will describe the crisis of the garden as the crisis of a certain dream.

KEYWORDS – garden, crisis, Aline Réveillaud de Lens, Maghreb, woman



© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)
Received: 2021-08-17; Revised: 2022-03-02; Accepted: 2022-04-04

« Aux temps primitifs assimilés par Hugo, dans la Préface de *Cromwell*, à l'ode et la Genèse, la littérature ne connaît pas la crise – elle est hymne, prière et remerciement dans un monde Un. Mais toute la suite découle de l'entrée de la littérature dans une logique de crise »¹, lit-on dans l'introduction au volume collectif *Crise de la littérature et partage des disciplines*. Cette « logique de crise » ne quitte plus la littérature, l'imprègne, la conditionne même.

Elle influence aussi, sans doute, la perception de la notion de crise. Le concept, écrit Edgar Morin dans son fameux article « Pour une crisologie », « s'est répandu au XX^e siècle à tous les horizons de la conscience contemporaine. Il n'est pas de domaine ou de problème qui ne soit hanté par l'idée de crise »². Pourtant, la notion « s'est comme vidé[e] de l'intérieur »³ et il est de plus en plus difficile de la définir.

C'est ainsi que Thierry Portal y voit le « moment du “grand trouble” » et la rattache au conflit et à l'incertitude⁴. Edgar Morin indique « l'idée de perturbation, d'épreuve, de rupture d'équilibre »⁵. L'imaginaire de la crise évoque donc la lutte, le choc, la contradiction, mais aussi – n'oublions pas que le mot était d'abord employé en médecine⁶ – la douleur, la souffrance, la déception et la tristesse. Logiquement, tous ces mots s'opposent à l'imaginaire habituel du jardin. « Le jardin, écrivent Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, est un symbole du Paradis terrestre, du Cosmos dont il est la figure, des états spirituels, qui correspondent aux séjours paradisiaques »⁷. Il renvoie même à l'idée du paradis perdu⁸ et s'attache au bonheur, au bien-être, à la relaxation, au calme, à la beauté. Il fait partie des *loci amoeni*, lieux agréables, qui se prêtent facilement aux représentations idylliques. Pourtant, comme le constate avec justesse Frédérique Thomas, « Tous les jardins sont clos, même s'ils sont ouverts sur le paysage. C'est leur condition même : un jardin est une partition de l'étendue. [...] Un lieu bien circonscrit face à l'ouvert de la nature »⁹. L'*hortus amoenus* est aussi *hortus conclusus*, jardin enclos, lieu sûr, lieu protégé¹⁰. Depuis le Moyen Âge, « Les haies, les pierres, les palissades, séparaient le monde clos où croissaient les simples et où régnait Dieu, du monde

¹ M. Blaise, M. Sokolowicz, S. Triaire, « Crise de la littérature et partage des disciplines. Introduction », in *Crise de la littérature et partage des disciplines*, éd. M. Blaise, M. Sokolowicz, S. Triaire, Warszawa, WUW, 2020, p. 5.

² E. Morin, « Pour une crisologie », *Communications*, 2012 [1976], n° 91, p. 135.

³ *Ibid.*

⁴ Th. Portal, *Crises et facteur humain. Les nouvelles frontières mentales des crises*, Louvain-la-Neuve, De Boeck, 2009, p. 16-17.

⁵ E. Morin, *op. cit.*, p. 136.

⁶ Cf. Th. Portal, *op. cit.*, p. 15.

⁷ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 2012, p. 613.

⁸ S. Kobielius, « The Colar Altar with the Apocalyptic Woman in the Treasury of St Mary's Basilica in Krakow. Theological Contents », *Roczniki Humanistyczne*, 2018, n° 66 (4), p. 136.

⁹ F. Thomas, « Hortus conclusus », *Sigila*, 2014, n° 34, p. 49.

¹⁰ L'*hortus conclusus* se réfère aussi à la Vierge Marie, particulièrement à l'Annonciation. Cf. S. Kobielius, *op. cit.*, p. 137-138.

extérieur chaotique où l'homme était la proie de la tentation et du mal »¹¹. C'est un paradis en miniature, bien protégé et, en quelque sorte, séparé du monde.

Cet aspect du jardin est exploité dans l'écriture d'Aline Réveillaud de Lens, et plus particulièrement dans son cycle de nouvelles *Jardins maures*, où l'écrivaine joint l'imaginaire du jardin à la notion de crise pour présenter à ses lecteurs la condition des femmes maghrébines du début du XX^e siècle. La vie des musulmanes cloîtrées correspond à l'image du jardin enclos, séparé du monde extérieur. Du coup, la notion de crise s'associe à la fois à la vie des femmes musulmanes, à sa lenteur et à sa monotonie, et au jardin qui ne remplit pas sa fonction habituelle : celle de rendre leurs jours plus agréables. La crise, à côté de son imaginaire consacré du choc, de la rupture d'équilibre, devient chez Aline Réveillaud de Lens synonyme d'existence étioyée, enfermée, de neurasthénie même. Le but de notre contribution est de montrer les relations entre les femmes et le jardin qui émergent des nouvelles et qui évoquent régulièrement la notion de crise. Nous le ferons en trois mouvements. D'abord, nous présenterons brièvement l'écrivaine et le cycle et expliquerons son penchant pour l'écriture de crise. Ensuite, nous nous concentrerons sur les représentations du jardin en crise qui dénoncent certaines crises propres à la société musulmane. Enfin, nous décrirons le jardin en crise comme la crise d'un certain rêve.

1. Aline Réveillaud de Lens et ses *Jardins maures*

Aline de Lens (1881-1925) est l'une des premières femmes admises à l'École des Beaux-Arts de Paris. Écœurée par les idéaux bourgeois de son époque, elle ne veut pas se marier, mais désire consacrer sa vie à l'art. Pourtant, en 1908, elle fait la connaissance d'André Réveillaud, de six ans son cadet, qu'elle épouse malgré le mécontentement des deux familles. Le couple décide de ne jamais consommer le mariage, de quitter la France corrompue et de commencer une vie nouvelle dans les colonies. André devient fonctionnaire colonial en Tunisie (1911), puis, au Maroc (1913).

Au Maghreb, Aline apprend l'arabe, devient l'amie de femmes autochtones et peint. Cependant, avec le temps, sa santé devient de plus en plus fragile. Depuis sa jeunesse, elle souffre de neurasthénie. À cela s'ajoute, dès 1919, un cancer du sein qui lui cause maints troubles physiques et psychiques. La peinture devient trop épuisante pour la jeune femme. Vivement encouragée par son mari, elle se met alors à écrire et à publier ses travaux (principalement des cycles de nouvelles : *Le Harem entr'ouvert* en 1919, *L'étrange aventure d'Aguida* en 1925)¹².

¹¹ F. Thomas, *op. cit.*, p. 51.

¹² Pour les détails concernant la vie et l'œuvre d'Aline Réveillaud de Lens : M. Sokołowicz, *Orientalisme, colonialisme, interculturalité. L'œuvre d'Aline Réveillaud de Lens*, Warszawa, WUW, 2020, p. 9-26.

Le cycle *Jardins maures* – qui se compose de six nouvelles dont chacune parle d'un jardin – est publié, à titre posthume, en 1932, dans *La Revue de Paris*¹³. C'est sans doute la sœur d'Aline, Marie-Thérèse, dépositaire de son œuvre après la mort d'André en 1926, qui s'est occupée de la publication¹⁴. Les documents auxquels nous avons eu accès (les archives familiales en France et les documents d'Aline Réveillaud de Lens qui se trouvent actuellement au Maroc) nous ont permis d'identifier la date de la création d'une nouvelle, « Réminiscences », publiée dans le cycle sous le titre « Reminiscere ». Elle a été écrite à Rabat durant l'été 1914¹⁵. Il est difficile de dire quand ont été écrites les autres. Pourtant, au vu de leur ton pessimiste, il se peut qu'elles coïncident avec les moments les plus difficiles de la vie de l'écrivaine : le déménagement au Maroc, le déclenchement de la Grande Guerre et la mort de son père (1913-1915), ou la découverte de son cancer et sa maladie (à partir de 1919). Ce sont alors des crises personnelles de l'écrivaine¹⁶ qui se trouvent à l'origine de la crise reflétée dans son écriture.

2. Le jardin en crise ou la crise de la société

Pourtant, ce n'est pas la crise de l'écrivaine/narratrice qui se fait le sujet principal du cycle. Trois nouvelles, « Le jardin sur la terrasse (Meknès) », « L'inaccessible » et « Jardins emprisonnés (Fès) » se concentrent sur les femmes marocaines et les crises, plus ou moins explicitement nommées, qu'elles traversent.

Dans les trois textes, le jardin symbolise la liberté et le bonheur qui, pourtant, pour une raison ou pour une autre, ne sont jamais complets. Et c'est pourquoi, à notre avis, on peut parler du jardin en crise dont la figure reflète une crise plus grave encore, celle de la société.

Les premières paroles de la nouvelle « Le Jardin sur la terrasse (Meknès) » annoncent que « Khaddouje [une fillette de 13 ans qu'on vient de marier à un vieillard] ne savait pas ce que c'était un arbre, de la verdure, un jardin... car elle n'avait quitté la maison paternelle que pour celle, très proche, et non moins close, de son époux » (633). L'arbre, la verdure, le jardin veulent dire ici le monde en

¹³ A. R[éveillaud] de Lens, « Jardins maures », *La Revue de Paris*, Septembre-Octobre 1932, p. 637-650. Toutes les citations viennent de cette édition. Dorénavant, nous ne marquerons que le numéro de la page dans le corps du texte.

¹⁴ Cf. M. Sokolowicz, *Orientalisme...*, *op. cit.*, p. 107, n. 81. Dans une note écrite dans le journal intime manuscrit d'Aline Réveillaud de Lens, son mari, André, parle du projet de publier les *Jardins maures* et d'y « insérer [...] les reproductions de la plupart de ses tableaux ». Cf. *Journal manuscrit*, le 11/2/1925, Archives du Maroc, boîte 80. Sur les relations entre les tableaux d'Aline et les nouvelles du cycle, voir M. Sokolowicz, *Orientalisme...*, *op. cit.*, p. 101-111.

¹⁵ Cf. le tapuscrit et les épreuves des *Jardins maures* dans les Archives de la famille de Lens.

¹⁶ Nous en parlons dans notre article : M. Sokolowicz, « "L'angoisse m'écrase". Représentations et expressions de la crise dans le journal intime d'Aline Réveillaud de Lens », in *Pour une histologie de la crise*, éd L. Lévêque, A. Staroń, Arcidosso, Effigi, 2021, p. 343-357.

général. D'après les règles strictes de l'islam, la jeune fille de bonne famille ne quitte jamais sa maison et ne connaît donc pas le monde extérieur¹⁷.

Selon les standards marocains de l'époque, la vie de Khaddouje est heureuse. Follement amoureux d'elle, son époux lui achète de nombreux cadeaux, ne lui donne aucune co-épouse, décide même de se débarrasser de sa concubine noire. La narratrice commente : « Certes Khaddouje n'avait rien à désirer... Pourtant, elle envoyait confusément celles dont la demeure enferme un *riadh* mystérieux, plein de fleurs, d'arbustes, d'oiseaux » (634). Le *riadh*, jardin intérieur¹⁸, devient un rêve de Khaddouje, rêve qui se transforme rapidement en obsession :

Lorsque, au printemps, l'air échauffé et vibre au-dessus des terrasses, [...] et que le vent du soir apporte tous les parfums du bled en fleurs, Khaddouje sentait un immense désir frémissant de verdure, d'espace et de liberté, un désir de toutes les choses interdites, gonfler sa petite poitrine et tourmenter son cœur...

– Elle écoutait, pendant des heures, les récits de ses esclaves qui sortaient parfois hors de la ville, et elle se figurait le monde comme les bosquets du paradis que décrit le Livre Excellent (634).

Le jardin renvoie à l'image de *jannah*, le paradis islamique¹⁹. Néanmoins, la verdure devient aussi le synonyme de l'espace et de la liberté, donc des choses interdites à la jeune fille musulmane. Khaddouje se crée une image du monde extérieur qui est justement celle d'un jardin idéalisé, d'un certain éden inaccessible.

Pour réaliser, au moins partiellement, le rêve de sa femme, son mari lui offre des bouquets odorants. Mais quand Khaddouje tombe enceinte, « [l]es bouquets ne [lui] suffisaient plus [...] ; elle rêvait de verdure et de campagne, d'herbe fraîche pleine d'insectes, d'arbres aux ombrages épais » (635). Elle se retire aussi de plus en plus dans un monde alternatif : « plus lasse que de coutume [...] ; étendue sur les coussins de sa chambre [...], elle poursuivait son rêve insensé... » (635). La jeune femme traverse une crise liée à l'impossibilité de vivre selon les règles de la société. Coupée du monde extérieur, elle se met à vivre dans le monde de ses rêves, dans un jardin idéalisé.

Ayant peur pour sa femme, mais avant tout pour l'enfant qu'elle porte, l'époux lui fait aménager un jardin sur sa terrasse. L'endroit la fascine :

L'univers s'ouvrait devant Khaddouje ; le jardin des terrasses prit, à ses yeux, les proportions d'un Paradis... Elle vit des forêts sous les feuilles, des sentiers entre les tiges, dont elle se plaisait à suivre les détours, des pays immenses et merveilleux semés de fleurs... Tout le jour, elle attendait, impatiente, la tombée du crépuscule, elle ne vivait plus que

¹⁷ Cf. J. Mincés, *La Femme voilée*, Paris, Calmann-Lévy, 1990, p. 68-69.

¹⁸ Pour le rôle du jardin dans la vie de la femme musulmane : A. Lytle Croutier, *Harems. Le Monde derrière le voile*, trad. J. Susini, Paris, Belfond, 1989, p. 44-46. Il est intéressant de noter que Ghita El Khayat, psychiatre et anthropologue, connue pour sa riche réflexion sur la condition de la femme maghrébine, intitule son recueil de nouvelles *Les Sept Jardins* : R. El Khayat, *Les Sept Jardins*, Paris, L'Harmattan, 1995.

¹⁹ Cf. M. Chebel, *L'Imaginaire arabo-musulman*, Paris, Quadrige/PUF, 1993, p. 160.

pour cette heure-là. [...] Elle arrosait les plantes altérées par l'ardente réverbération de l'après-midi, surveillait l'éclosion d'un bouton, enlevait soigneusement les feuilles mortes, s'amusa aux jeux des fourmis et des moucheron...

– Bientôt, des volubilis plus azurés que les *zélige* de la cour s'enlacèrent aux roseaux et formèrent une petite tonnelle sous laquelle Khaddouje allait s'accroupir, heureuse, délivrée de son intense curiosité. Par-dessus la muraille, elle apercevait au loin la ligne bleuissante de l'Atlas... (636)

Khaddouje est convaincue que son jardin correspond à ce monde extérieur qu'elle ne connaît pas et qu'elle prend pour un paradis. Elle ne vit que pour venir dans « son jardin », arroser des plantes, observer des insectes. Rien d'autre n'existe pour elle. C'est son endroit à elle, son monde intime. Pourtant, comme le constate Sophie Le Ménahèze, l'intimité du jardin « repose sur une dialectique du dedans et du dehors »²⁰. Et ici, le dehors n'existe pas. Le jardin de Khaddouje est un endroit enclos dans le monde enclos de la jeune femme.

Thierry Portal rappelle qu'au début le mot crise désignait « un changement soudain dans l'état d'un malade » en bien ou en mal²¹. Le jardin sur la terrasse apporte sûrement une amélioration momentanée de l'état de Khaddouje, mais non pas la guérison. La nouvelle finit de façon bien pessimiste :

Un soir, Khaddouje ne monta pas à la terrasse. Il y eut des cris dans la maison, puis des gémissements et des sanglots désespérés... La petite épouse, trop frêle, était morte en essayant d'être mère.

– Khaddouje repose au cimetière de Sidi Ben Aissa, au milieu des herbes sauvages et de la verdure.

– Le jardin des terrasses n'existe plus, tué par le soleil trop ardent de l'été. Car il est en ce monde deux choses exquis, mais fragiles, et qu'il faut toujours ménager : les fleurs et les petites filles (636).

La narratrice suggère qu'après la mort, Khaddouje retrouve paradoxalement ce qui lui a été refusé de son vivant à savoir la verdure et l'espace, caractéristiques du cimetière musulman²². Elle unit aussi visiblement le destin de la jeune fille fragile et celui des fleurs du jardin de ses rêves. La crise qui conduit à la mort de Khaddouje et qui s'attache, par là, à la figure du jardin, lui aussi détruit, résulte de règles sociales incompréhensibles : le mariage précoce et la claustration des femmes. La protagoniste de la nouvelle ressent confusément le manque de liberté (spatiale et personnelle) et en souffre. Pour y faire face, elle commence à vivre dans le monde de ses rêves, symbolisé par le jardin, qui l'emprisonne aussi.

²⁰ S. Le Ménahèze, « Le jardin pittoresque entre ouverture et exclusion : les paradoxes de l'intimité », in *Jardins et intimité dans la littérature européenne, 1750-1920*, éd. S. Bernard-Griffiths, F. Le Borgne, D. Madélat, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2008, p. 41.

²¹ Th. Portal, *op. cit.*, p. 15.

²² Sur l'importance du motif du cimetière dans l'œuvre d'Aline Réveillaud de Lens : M. Sokolowicz, *Orientalisme...*, *op. cit.*, p. 93-95.

Ce même manque de liberté (spatiale et personnelle) est le sujet principal de la nouvelle suivante, « L'inaccessible ». Les sultanes-veuves, à qui la société impose la chasteté, en leur interdisant de se remarier et en les séparant du monde, vivent dans un palais « loin de la ville, derrière les remparts et les ruines » (636). Même les rumeurs ne pénètrent pas ces murs. La narratrice commente :

Captives entre les captives, les Sultanes qui n'ont pas d'amour sont déjà retranchées du monde. L'ombre du Sultan défunt plane au-dessus de leur demeure... [...]

– Les Sultanes qui n'ont plus d'amour ne gardent pas d'autre espérance.

– Le Palais est vaste et somptueux, il fut bâti par un grand prince et pour d'immenses destinées. Mais la gloire ne laisse qu'un nom, et les splendeurs, que des ruines... [...]

– Les Sultanes passent de longues heures allongées parmi les coussins. Elles s'ennuient et regrettent l'amour (637).

L'expression « les Sultanes qui n'ont pas d'amour » revient dans le texte, le rythme, mais aussi montre la source principale de la crise que traversent les sultanes. Cette crise n'est pas aiguë et ponctuelle, comme c'est souvent le cas. Elle est longue et comme assourdie : la vie des sultanes est une marche vers la mort. Elles passent leurs journées dans un palais jadis splendide et aujourd'hui délaissé, conscientes qu'elles ressemblent de plus en plus à leur demeure. Elles aussi étaient belles, aimées, admirées, et aujourd'hui personne ne prête attention à leurs charmes qui « décrépissent », tout comme les murs du palais. La narratrice les présente l'une après l'autre enfermées dans leurs chambres. Chacune a sa propre histoire, ses propres souvenirs. Chacune rêve différemment la liberté :

Dans la deuxième chambre habite une Sultane venue des monts glacés de l'Atlas. Elle se souvient de sa libre jeunesse, du château fort où elle naquit, et des compagnes avec lesquelles, chaque jour, elle puisait l'eau dans le torrent... Fille de Caïd, elle devint femme du Sultan, pour sceller la réconciliation du Chef rebelle et de son Souverain.

– Dans la troisième chambre, habite une Circassienne dont la grâce affola Moulay Hassan durant plus d'une année. Un Vizir l'amena d'Asie où elle apprenait, au fond d'un harem, l'art des caresses voluptueuses. Mihirmeh, la très experte, se plaît à revêtir ses robes d'autrefois et son regard bleu erre par-delà le bled sans fin. Elle aperçoit, à travers les treillis d'un moucharabié, les vagues du Bosphore qui se brisent au pied du logis, et les mouettes tourbillonnant dans la tempête (637-638).

La fille de Caïd passe son temps à se rappeler sa liberté perdue²³. La Circassienne²⁴ contemple la mer, figure de la liberté sans bornes, qu'elle a traversée en voyageant d'une prison à une autre.

²³ Elle est sans doute berbère et les Berbères sont élevées différemment des Arabes. Il y a beaucoup plus d'égalité entre hommes et femmes. Cf. F. Sadiqi, *Moroccan Feminist Discourses*, New York, Palgrave Macmillan, 2014, p. 52-54.

²⁴ Les Circassiennes, originaires du Caucase et connues pour leur beauté et leur intelligence, étaient souvent achetées par les riches musulmans. Elles étaient élevées spécialement pour « orner » leurs harems. Cf. L. Hanoum, *Le Harem impérial au XIX^e siècle*, Bruxelles, Éditions Complexe, 2000, p. 51-55.

Edgar Morin parle de la « dialectisation » qui se trouve à l'origine de la crise²⁵. Dans la nouvelle « L'Inaccessible », la crise réside justement dans cette opposition entre le passé et le présent, la liberté et l'emprisonnement, le bonheur et le malheur.

Le jardin apparaît dans la seconde partie de la nouvelle : « Le cinquième jour de la semaine, des eunuques ouvrent une porte et les Sultanes prisonnières s'en vont » (638). Suit la description paradisiaque des jardins « pleins d'herbe fraîche », « des champs de pavots multicolores dont le parfum donne l'oubli, des orangers, des citronniers, des grenadiers et des pêchers accablés de fruits » (638-639). Pourtant, et là se cache le drame, les sultanes ne peuvent que voir ces jardins et non en profiter :

Les Sultanes qui n'ont pas d'amour ne vont point rêver sous les arbres, elles ne cueillent jamais une branche [...]. Tracé en haut d'un rempart, le chemin qui leur est permis ne s'abaisse pas vers les jardins. Les Sultanes n'en sauraient descendre... Elles dominent des bosquets charmants, des roses, des jasmins et des sources, toutes délices interdites... En vain les vierges tendent leurs mains vers ces fleurs qu'elles ne peuvent atteindre. En vain tressaillent les veuves quand le vent du soir leur en apporte les parfums.

– Les Sultanes qui n'ont pas d'amour passent au-dessus des jardins (639).

La vue du jardin, inaccessible, devient une torture. Elle n'apporte aucun soulagement, ne fait qu'aggraver la crise dans laquelle s'enfoncent les sultanes se rappelant que la seule chose qui les attend, c'est la mort. Le jardin devient donc le vecteur d'une situation de crise. Son imaginaire habituel, qui évoque le plaisir, le repos et le bien-être²⁶, est corrompu. Ce jardin inaccessible dénonce la cruauté de la société qui condamne les femmes à la solitude et à la souffrance.

Une semblable figure de jardin, vecteur d'une situation de crise, apparaît dans la dernière nouvelle du cycle, « Jardins emprisonnés (Fès) », qui commence par une description très poétique :

Jardins mélancoliques et secrets entre les vieux murs !

– Des allées de mosaïques s'entrecroisent et se perdent à travers la verdure. Les bananiers, les rosiers, les arbres fruitiers poussent en fouillis dans les parterres négligés ; quelques vignes traînent et s'accrochent ; des jasmins esquissent un berceau ; les orangers et les citronniers chargés de fruits abaissent vers le sol leurs branches pliantes. Un merle invisible siffle, par intervalles, son petit air, accompagné par l'incessant et tendre roucoulement des tourterelles (644).

Cette description paradisiaque est rapidement tempérée par la phrase qui suit : « Une femme est morte d'ennui dans le jardin du Pacha » (645). Une certaine crise du jardin (et de son imaginaire habituel) s'annonce donc d'emblée.

²⁵ Cf. E. Morin, *op. cit.*, p. 148.

²⁶ Il est tout à fait probable que, durant la vie du sultan, ses femmes aient eu la possibilité de profiter des jardins. Cf. A. Lytle Croutier, *op. cit.*, p. 46.

La narratrice raconte l'histoire de Zeïna Haddi, fille d'un Caïd de la montagne²⁷. Le Pacha de Fès l'aperçoit au moment où elle puise l'eau d'une source et la trouve si belle qu'il décide de l'épouser. Zeïna Haddi doit quitter le logis familial et déménager à Fès. La jeune fille perd la liberté de son enfance nomade avec le mariage²⁸ : « Elle se sentit prisonnière dans son palais de mosaïque, elle qui toujours avait vécu sous la tente. Elle se réfugiait au jardin afin de voir un peu de ciel, et de respirer l'odeur du vent qui a passé sur la montagne » (645). Le jardin, seul espace que Zeïna Haddi supporte à Fès, imitation de la nature vivante, se fait simulacre de la liberté.

En vain, son mari la comble de cadeaux, lui fait préparer une chambre splendide : « Elle ne voulait pas quitter le jardin. Afin de satisfaire son caprice, Pacha y fit installer des sofas et des coussins, et, la nuit il allait rejoindre son épouse sous les branches. Un rossignol chantait au-dessus d'eux... » (646). Ce rossignol qui chante contraste avec « un oiseau mécanique qui sifflait dans une cage dorée en remuant sa queue » (645) que le Pacha offre à sa belle. Zeïna Haddi ne s'intéresse pas du tout à cette figurine splendide ; elle préfère l'oiseau vivant. Mais, dans le jardin, le rossignol peut s'envoler quand il le veut alors que la jeune femme ne le peut. Emprisonnée dans sa cage dorée, elle dépérit : « Depuis qu'elle était à Fès, une fièvre lente consumait Zeïna Haddi. Chaque jour, elle devenait plus faible et plus triste. Elle mourut un soir, au jardin, à l'heure où les derniers rayons s'éteignent à la crête des murs » (646). Ce n'est pas sans raison que les derniers mots de la nouvelle évoquent les murs du jardin. Si ce bel espace a partie liée avec le dépérissement et la mort, c'est justement à cause des murs qui le ceignent. Un parallèle s'effectue entre la femme emprisonnée dans la maison de son mari et la nature vivante « emprisonnée » entre les murs du jardin.

Au total, dans les trois nouvelles, Aline de Lens traite de destins féminins en crise et se révolte contre l'impuissance des femmes musulmanes victimes de la société et – explicitement – victimes de l'homme. Même si le mari de Khaddouje et celui de Zeïna Haddi font tout pour rendre leur épouse heureuse, c'est le mariage qui conduit à la mort des deux protagonistes. Dans le cas des sultanes, elles se trouvent dans un état qui tient de la mort du fait de leur veuvage, de la fidélité qu'elles doivent à l'homme, même mort. L'homme et la société patriarcale sont à l'origine de la privation de liberté de la femme, ce qui provoque une crise. Dans chaque nouvelle, le jardin, espace souvent associé à la féminité²⁹ dans l'imaginaire musulman, « accompagne » les femmes dans cette crise. Les femmes meurent ou attendent la mort, en rêvant à la liberté impossible symbolisée par la

²⁷ Comme l'une des sultanes de la nouvelle « L'Inaccessible », Zeïna Haddi est berbère et profite d'une certaine liberté de circulation. Cf. F. Sadiqi, *op. cit.*, p. 53-54.

²⁸ Sur cette aliénation de la femme causée par le mariage : A. Caillé, « Le triple don et/ou la triple aliénation des femmes », *Revue du MAUSS*, n° 39, p. 41 ssg.

²⁹ Cf. A. Lytle Croutier, *op. cit.*, p. 44-46.

nature vivante que le jardin imite imparfaitement : « La nature est l'objet vivant du jardin qui ne retient d'elle qu'une reproduction limitée, un apprivoisement ponctuel »³⁰. L'image compromise du jardin a donc pour objectif de mettre en valeur les injustices sociales que l'écrivaine remarque dans la société maghrébine.

3. Le jardin en crise ou la crise d'un rêve

Est-ce par une sorte de solidarité avec les Maghrébines que les deux autres nouvelles du cycle *Jardins maures* sont consacrées à la narratrice européenne, facilement identifiable à Aline de Lens, et à sa propre crise liée au jardin ? La narratrice n'est pas, bien sûr, la victime de la société musulmane, mais son rêve de jardin subit aussi une certaine crise.

La nouvelle « Le Jardin décevant » s'ouvre par la description d'une inertie complète. La narratrice se trouve à l'intérieur :

Une torpeur morne et pesante engourdit la salle aux murailles de mosaïques, la salle sombre, toujours close, où la lumière pénètre à regret, telle une ennemie sournoise...

– Mes yeux habitués à cette ombre poursuivent les arabesques du plafond, qui se déroulent, se croisent et s'enchevêtrent en labyrinthe harmonieux. Ah ! que le regard se lasse de leurs détours, de leurs caprices et de leur mystère dont il est obsédé... Mais la volonté ne sait plus faire l'effort qu'elle désire, – comme en ces rêves dont le dormeur voudrait, et ne peut s'éveiller. Quelques mouches bourdonnent, d'un bourdonnement si continu et monotone qu'il fait encore partie du silence et de la chaleur. Aucune vie ne tressaille en dehors de la salle où rien ne bouge ; aucun être ne traverse le patio dont les vertes perspectives apparaissent derrière les vitres de la croisée (639).

La narratrice reprend en quelque sorte à son compte les sentiments ressentis par les protagonistes marocains. Elle se sent cloîtrée, rongée par l'impuissance et l'ennui. Elle traverse une crise. Comme les Maghrébines des nouvelles, elle se laisse aussi enchanter par le jardin qui n'évoque pourtant pas la liberté (comme dans le cas des protagonistes marocains), mais plutôt la fraîcheur et l'action : « Vision de fraîcheur et de printemps... ombre glauque des orangers... Fouillis de plantes venues au hasard dans leurs parterres symétriques... étincellement des allées sur lesquelles le soleil se joue en taches roses... bananiers aux feuilles longues et molles que le vent balance... charmillie étoilée de jasmin... » (640). Le jardin est d'une beauté engageante. La narratrice décide d'agir, de suivre son rêve, de le toucher :

Le jardin m'attire, il me fascine... je quitte le divan où la chaleur m'avait jetée inerte, et j'entr'ouvre les lourds battants de cèdre précieusement ouverts. Un souffle de feu pénètre dans la salle, la lumière trop cruelle blesse mes yeux, le sang bat à mes tempes avec violence, en un douloureux étourdissement. Le jardin tout entier flambe et vibre malgré ses promesses (640).

³⁰ F. Thomas, *op. cit.*, p. 49.

Le rêve du jardin se délite cruellement. Le jardin n'apporte rien de rafraîchissant. La narratrice conclut : « Ah ! rentrons dans la salle où l'on défaille, en cette atmosphère d'étuve, trop lourde, trop sombre, trop asphyxiante... L'être proteste contre l'agressive réalité du dehors... À travers les vitres et les grilles forgées de la fenêtre, il a tout au moins le mirage et l'espoir, l'illusion du jardin décevant... » (640)³¹. La crise persiste. Le rêve s'achève.

Cette « illusion du jardin » revient dans la nouvelle « Reminiscere ». La narratrice y parle de la « Hantise des jardins de Grenade, où la verdure est exubérante, où l'eau coule toujours et partout » (640)³². Elle revoit des allées, des plantes, des arbres, des bassins et conclut de façon inattendue : « Fraîcheur, impression verte et mouillée... parce que le sirocco souffle, depuis des jours, en tourbillons de poussière brûlante au-dessus des êtres et du bled lassés, à l'extrémité de la lassitude, par cet aride été d'Afrique... Mirages dans le désert... » (641). Le jardin frais n'existe que dans l'imagination de la narratrice, tout comme dans la nouvelle précédente. Il n'est qu'un mirage, un rêve qui se brise au contact de la réalité.

En somme, dans ces deux nouvelles, le jardin est à nouveau lié à la notion de crise. Cette fois, Aline de Lens ne critique pas la société maghrébine ni les règles qui y régissent la vie des femmes. Pourtant, elle continue à remettre en cause l'imaginaire édénique du jardin. D'habitude le jardin est « ressource et recours devant la désorientation et l'aliénation qu'implique la mutation précipitée du monde »³³. Ici c'est le contraire. Le rêve du beau jardin, celui de la vision reposante et paradisiaque, est entièrement compromis : c'est un faux paradis qui se transmue en quelque sorte en enfer (comme l'indique la description de l'air qui semble du feu). Aline de Lens veut-elle dire que la vie des femmes maghrébines ressemble à l'enfer, le jardin étant une métonymie de leur vie ? Ou veut-elle juste suggérer qu'il n'est pas possible de jouir de la beauté là où les femmes souffrent ?

*

Dans le cycle d'Aline Réveillaud de Lens, une seule nouvelle est sensiblement différente. C'est « Le Verger au bord de l'oued (Meknès) », une sorte de poème où la voix masculine chante la nature, la bonne compagnie, le vin et la beauté des danseuses³⁴. La

³¹ L'extrait fait penser à la description du tableau *Femmes d'Alger dans leur appartement* d'Eugène Delacroix faite par Assia Djébar. L'écrivaine algérienne voit dans la toile le reflet exact de la vie des femmes du harem : « Prisonnières résignées d'un lieu clos qui s'éclaire d'une sorte de lumière de rêve venue de nulle part – lumière de serre ou d'aquarium ». A. Djébar, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris, Albin Michel, 2002, p. 241. Ces mots semblent décrire aussi la narratrice de la nouvelle lensienne et confirmer, en quelque sorte, son identification partielle avec les Maghrébines.

³² Sur l'importance d'un certain mythe de Grenade dans l'œuvre d'Aline de Lens : M. Sokołowicz, *Orientalisme...*, *op. cit.*, p. 152-153.

³³ D. Madelénat, « Avant-propos : L'intime en ces jardins... », in *Jardins et intimité...*, *op. cit.*, p. 14.

³⁴ La nouvelle semble s'inspirer de la poésie arabe classique. Cf., p. ex., J. Stetkevych, « Some Observations on Arabic Poetry », *Journal of Near Eastern Studies*, 1967, n° 1 (26), p. 1-12.

description évoque l'*hortus deliciarum* « rempli de représentations charnelles et sensibles de la nature et du corps humain »³⁵. Pourtant, dans la nouvelle, il ne s'agit pas d'un jardin, mais d'un verger au bord d'une rivière. Ce verger, contrairement au jardin, qui est un espace clos et urbain, est un espace ouvert qui fait partie de la nature. C'est sans doute la raison pour laquelle tout y est agréable, plaisant, paradisiaque. La perspective est pourtant entièrement masculine³⁶ : les femmes, des danseuses, n'apparaissent que pour donner du plaisir aux convives. La fin de la nouvelle est néanmoins ambiguë : « La nuit fut merveilleuse, et longue, longue, notre orgie sous les citronniers [...]. Tous les oiseaux s'étaient tus, et l'on n'entendait que les soupirs des belles oppressées d'amours... Les amants s'abreuèrent à leurs lèvres, ils ont dévasté le jardin » (644). Le jardin (l'auteure utilise ce mot et non celui de verger) est dévasté. Il ne survit pas aux plaisirs masculins. Est-ce que cela n'évoque pas de nouveau une crise, celle de la société patriarcale qu'Aline Réveillaud de Lens dénonce courageusement bien avant le développement des études féministes et des *subaltern studies* ?

La fin du « Verger au bord de l'oued (Meknès) » montre aussi que l'écrivaine se sert consciemment du genre de la nouvelle d'habitude terminée par une chute³⁷ et correspondant à l'acmé d'une crise. À la fin du « Jardin sur la terrasse (Meknès) », Khaddouje et son beau jardin meurent. La mort de la protagoniste conclut aussi les « Jardins emprisonnés (Fès) ». Dans « L'Inaccessible », que les femmes n'aient pas accès au jardin, ultime symbole de liberté, constitue l'apogée de leur souffrance. « Le Jardin décevant » et « Reminiscere » se terminent par l'évocation de la déception de la narratrice et la crise de son imaginaire du jardin.

Or dans ses nouvelles, Aline Réveillaud de Lens tend à dépasser aussi le sens classique du terme « crise » qui évoque une rupture, un choc ; chez l'écrivaine, la crise signifie aussi le manque de mouvement, de liberté, un certain emprisonnement, une aliénation. Les femmes des nouvelles vivent séparées du monde extérieur et en souffrent. Cette souffrance résulte des règles qui régissent la société maghrébine où la femme ne dispose pas d'elle-même, où on la marie sans la consulter, où on la prive de contacts, y compris avec la nature. Si elle ne l'accepte pas, il ne lui reste qu'à vivre dans une réalité alternative, celle de ses rêves (Khaddouje) ou celle du passé (les sultanes-veuves et Zeïna Haddi). Le jardin, symbole de l'inaccessible liberté, apporte un soulagement momentané avant de finalement accroître le drame. Sa figure s'unit d'ailleurs de façon intéressante à cette aliénation des femmes³⁸. *L'hortus conclusus* est un endroit

³⁵ F. Thomas, *op. cit.*, p. 52.

³⁶ D'ailleurs, dans le paradis musulman, c'est aussi l'homme qui est privilégié. Cf. M. Chebel, *L'Esprit du sérail. Mythes et pratiques sexuels au Maghreb*, Paris, Payot, 1995, p. 180-181.

³⁷ Cf. F. Goyet, *La Nouvelle 1870-1925, Description d'un genre à son apogée*, Paris, PUF, 1993.

³⁸ Force est de constater que le jardin en tant que figure d'emprisonnement des femmes symbolisant en quelque sorte les contraintes que la société leur impose apparaît dans la littérature française du XIX^e siècle, et notamment dans *Honorine* de Balzac et *Isidora* de George Sand. Cf. P. Au-

enclos, protégé, mais aussi séparé du monde. Tout comme les femmes qui y séjournent ou qui en rêvent.

Même dans les deux nouvelles dont la protagoniste est la narratrice européenne, celle-ci adopte, en quelque sorte, la position des femmes maghrébines : enfermée dans l'espace étouffant, elle essaie, en vain, de s'en libérer à l'aide de ses rêves, de ses rêves de jardin. Elle n'y parvient pas. Au contact de la réalité, le rêve se brise. La réalité est tellement cruelle que l'imaginaire habituel du jardin succombe sous son poids, ne joue pas son rôle habituel. Le jardin n'est pas « ce *locus amoenus*, ce lieu [...] aimable [...] où [on] peu[t] trouver ombre et fraîcheur, action, beauté et tout cela conformément à [s]on attente singulière »³⁹. Son imaginaire devient victime autant que la femme.

C'est pourquoi il est possible de dire que l'imaginaire habituel du jardin dans les nouvelles lensiennes se déconstruit. Le jardin des *Jardins maures* n'est pas un endroit paradisiaque, faisant référence à la tradition musulmane et chrétienne, mais un leurre, un mirage, une illusion. Sa figure demeure pourtant complexe : la beauté du jardin lensien est un leurre, mais un leurre qui aide, au moins provisoirement, à faire face à la réalité et à nourrir ses rêves avant que ceux-ci ne se délitent. Alors que le jardin est souvent « un instrument thérapeutique »⁴⁰, chez Aline de Lens la guérison qu'il apporte n'est que momentanée ou apparente. Le jardin traverse donc une crise qui reflète d'autres crises, plus profondes encore, résultant des injustices patriarcales dans la société maghrébine en ce début du XX^e siècle. Aline de Lens se sert d'une stratégie « contre-représentationnelle »⁴¹ : la femme maghrébine n'est pas une odalisque dans un jardin paradisiaque, mais une femme en crise devant « l'illusion du jardin décevant ».

Bibliographie

Auraix-Jonchière, Pascale, « Sociopoétique du jardin dans le roman français du XIX^e siècle », conférence enregistrée en avril 2019 disponible sur le site de *France Culture* : <https://www.franceculture.fr/conferences/maison-de-la-recherche-en-sciences-humaines/les-femmes-au-jardin-chez-balzac-et-george-sand-lieu-denfermement>, consulté le 17.03.2022

raix-Jonchière, « Sociopoétique du jardin dans le roman français du XIX^e siècle », conférence enregistrée en avril 2019 disponible sur le site de *France Culture* : <https://www.franceculture.fr/conferences/maison-de-la-recherche-en-sciences-humaines/les-femmes-au-jardin-chez-balzac-et-george-sand-lieu-denfermement>, consulté le 17 mars 2022. Au sujet du jardin dans ces deux textes voir J. Guichardet, « *Honorine* ou la fleur de son secret », in *Jardins et intimité...*, *op. cit.*, p. 185-196 et S. Bernard-Griffiths, « Jardins et intimité dans *Isidora* (1845) de George Sand », in *Jardins et intimité...*, *op. cit.*, p. 213-224.

³⁹ F. Thomas, *op. cit.*, p. 58.

⁴⁰ D. Madelénat, *op. cit.*, p. 18.

⁴¹ Cf. I. Gadoin, « Introduction – Quelques orientations sur l'Orient des femmes », in *L'Orient des femmes*, éd. M.-É. Palmier-Chatelain, P. Lavagne d'Ortigue, Lyon, ENS Éditions, 2002, p. 9.

- Bernard-Griffiths, Simone, « Jardins et intimité dans *Isidora* (1845) de George Sand », in *Jardins et intimité dans la littérature européenne, 1750-1920*, éd. Simone Bernard-Griffiths, Françoise Le Borgne, Daniel Madelénat, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2008, p. 213-224
- Blaise, Marie, Sokolowicz, Małgorzata, Triaire, Sylvie, « Crise de la littérature et partage des disciplines. Introduction », in *Crise de la littérature et partage des disciplines*, éd. Marie Blaise, Małgorzata Sokolowicz, Sylvie Triaire, Warszawa, WUW, 2020, p. 5-14, <https://doi.org/10.31338/uw.9788323546627.p.5-15>
- Caillé, Alain, « Le triple don et/ou la triple aliénation des femmes », *Revue du MAUSS*, n° 39, p. 37-48, <https://doi.org/10.3917/rdm.039.0037>
- Chebel, Malek, *L'Esprit du sérail. Mythes et pratiques sexuels au Maghreb*, Paris, Payot, 1995
- Chebel, Malek, *L'Imaginaire arabo-musulman*, Paris, Quadrige/PUF, 1993
- Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 2012
- Djebar, Assia, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris, Albin Michel, 2002
- El Khayat, Ghida, *Les Sept Jardins*, Paris, L'Harmattan, 1995
- Gadoin, Isabelle, « Introduction – Quelques orientations sur l'Orient des femmes », in *L'Orient des femmes*, éd. Marie-Élise Palmier-Chatelain, Pauline Lavagne d'Ortigue, Lyon, ENS Éditions, 2002, p. 7-20
- Goyet, Florence, *La Nouvelle 1870-1925, Description d'un genre à son apogée*, Paris, PUF, 1993
- Guichardet, Jeannine, « Honorine ou la fleur de son secret », in *Jardins et intimité dans la littérature européenne, 1750-1920*, éd. Simone Bernard-Griffiths, Françoise Le Borgne, Daniel Madelénat, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2008, p. 185-196
- Hanoum, Leïla, *Le Harem impérial au XIX^e siècle*, Bruxelles, Éditions Complexe, 2000
- Kobielus, Stanisław, « The Colar Altar with the Apocalyptic Woman in the Treasury of St Mary's Basilica in Krakow. Theological Contents », *Roczniki Humanistyczne*, 2018, n° 66 (4), p. 121-174, <https://doi.org/10.18290/rh.2018.66.4-5e>
- Le Ménahèze, Sophie, « Le jardin pittoresque entre ouverture et exclusion : les paradoxes de l'intimité », in *Jardins et intimité dans la littérature européenne, 1750-1920*, éd. Simone Bernard-Griffiths, Françoise Le Borgne, Daniel Madelénat, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2008, p. 41-56
- Lytle Croutier, Alev, *Harems. Le Monde derrière le voile*, trad. Iine Susini, Paris, Belfond, 1989
- Madelénat, Daniel, « Avant-propos : L'intime en ces jardins... », in *Jardins et intimité dans la littérature européenne, 1750-1920*, éd. Simone Bernard-Griffiths, Françoise Le Borgne, Daniel Madelénat, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2008, p. 7-38
- Minces, Juliette, *La Femme voilée*, Paris, Calmann-Lévy, 1990
- Morin, Edgar, « Pour une crisologie », *Communications*, 2012 [1976], n° 91, p. 135-152, <https://doi.org/10.3406/comm.2012.2675>
- Portal, Thierry, *Crises et facteur humain. Les nouvelles frontières mentales des crises*, Louvain-la-Neuve, De Boeck, 2009, <https://doi.org/10.3917/dbu.portal.2009.01>
- R[éveillaud] de Lens, Aline, « Jardins maures », *La Revue de Paris*, Septembre-Octobre 1932, p. 637-650
- Réveillaud de Lens, Aline, *Journal manuscrit*, Archives du Maroc, boîte 80
- Sadiqi, Fatima, *Moroccan Feminist Discourses*, New York, Palgrave Macmillan, 2014, <https://doi.org/10.1057/9781137455093>
- Sokolowicz, Małgorzata, « "L'angoisse m'écrase". Représentations et expressions de la crise dans le journal intime d'Aline Réveillaud de Lens », in *Pour une histologie de la crise*, éd. Laure Lévêque, Anita Staroń, Arcidosso, Effigi, 2021, p. 343-357
- Sokolowicz, Małgorzata, *Orientalisme, colonialisme, interculturalité. L'œuvre d'Aline Réveillaud de Lens*, Warszawa, WUW, 2020, <https://doi.org/10.31338/uw.9788323542131>

Stetkevych, Jaroslaw, « Some Observations on Arabic Poetry », *Journal of Near Eastern Studies*, 1967, n° 1 (26), p. 1-12, <https://doi.org/10.1086/371882>

Thomas, Frédérique, « Hortus conclusus », *Sigila*, 2014, n° 34, p. 49-59, <https://doi.org/10.3917/sigila.034.0049>

Małgorzata Sokolowicz, maîtresse de conférences HDR à l'Institut d'études romanes de l'Université de Varsovie et à l'Université de musique Frédéric-Chopin, membre associée du laboratoire CERCLE de l'Université de Lorraine, est l'auteure des livres *La Catégorie du héros romantique dans la poésie française et polonaise au XIX^e siècle* (2014), *Orientalisme, colonialisme, interculturalité. L'œuvre d'Aline Réveillaud de Lens* (2020) et d'une soixantaine d'articles sur les relations entre littérature et art, l'orientalisme, les relations de voyage et l'écriture (post)coloniale.

Anita Staron

Université de Łódź

 <https://orcid.org/0000-0002-4968-885X>

anita.staron@uni.lodz.pl

Aux limites du récit. *Dans le puits* de Rachilde

RÉSUMÉ

L'article présente l'image de la crise telle qu'elle émane de *Dans le puits*, texte à valeur autobiographique écrit par Rachilde durant la Première Guerre mondiale. Le livre donne accès à la perception qu'a l'auteure de la guerre, de la peur et de l'impossibilité d'écrire de la fiction en ces temps de réalité traumatique. Rachilde, d'habitude écrivaine prolifique, qui a toujours écrit au moins une œuvre de fiction par an, se trouve réduite au silence, incapable d'exprimer la cruauté de la guerre. *Dans le puits* est sa seule publication un peu longue de cette époque, en même temps qu'une tentative de décrire les faits à travers sa subjectivité, afin de découvrir leur vraie signification.

MOTS-CLÉS – Première Guerre mondiale, crise, Rachilde, écriture autobiographique, fiction, peur

At the Limits of the Story. *Dans le puits* by Rachilde

SUMMARY

The article deals with the image of crisis as it is presented in Rachilde's autobiographical text *Dans le puits*, written during the First World War. The book offers an insight into the author's perception of the war, of the fear and of the impossibility of fiction during this time of traumatic reality. Rachilde, usually a prolific writer, who has always produced at least one fiction a year, finds herself silenced, unable to speak up about the cruelty of war. *Dans le puits* is her only longer publication of that time, an attempt to relate the facts through her subjectivity, in order to discover their true meaning.

KEYWORDS – First World War, crisis, Rachilde, autobiographic writing, fiction, fear

Outre sa réputation de romancière sulfureuse, Rachilde en a bien gagné une autre, celle de travailleuse acharnée, publiant au moins un roman par an, lisant une quarantaine d'ouvrages tous les mois, pour produire, toutes les deux



semaines, des comptes rendus dans la rubrique « Romans » qu'elle a tenue pendant plus de vingt ans au *Mercur de France*. Ce flot de mots semble ne jamais se tarir, correspondant à un besoin viscéral d'écrire¹.

À une époque cependant, le silence s'installe. Dès l'entrée de la France en guerre, Rachilde interrompt ses fameux mardis ; elle arrête sa rubrique au *Mercur*² ; et, tout au long de cette période, elle n'écrit aucun roman. En 1918 sort toutefois, au *Mercur de France*, *Dans le puits ou la vie inférieure 1915-1917*³. Cas unique dans sa production littéraire⁴, sans comparaison avec ses autres ouvrages, même ceux à caractère (auto)biographique, il s'inscrit dans la thématique de notre volume, constituant, à plusieurs niveaux, le récit d'une crise. L'extension de ce concept a été mise en évidence par plusieurs analyses, dont celles, devenues classiques, d'Edgar Morin. Si le chercheur ressentait, en 1976, le besoin de fonder une « crisologie », c'est que cette notion, à le lire, devenait « comme vidée de l'intérieur », et, qu'ayant, au départ, signifié « décision », elle évoluait vers le sens d'« indécision »⁵. Il en appelait à assumer ce nouvel état et à l'intégrer au concept de crise, afin de pouvoir en exploiter, au profit des sociétés modernes, le potentiel de révélateur et d'effecteur⁶. Cinquante ans plus tard, on n'a pas fini de cerner la notion, comme l'atteste un tout récent volume⁷ où, entre plusieurs contributions de haute valeur, celle de Laure Lévêque évoque la toute fin du XIX^e siècle comme le dernier moment avant que « la crise des institutions démocratiques [soit] plei-

¹ Claude Dauphiné appellera « une nécessité intérieure et profonde » (*Rachilde*, Paris, *Mercur de France*, 1991, p. 287) ce que Rachilde elle-même qualifiera d'« infirmité » – j'y reviendrai.

² La revue sort, surtout les premiers mois de la guerre, irrégulièrement ; mais même dans les numéros parus, les comptes rendus de Rachilde manquent. Ils ne reviennent qu'occasionnellement, par exemple en décembre 1915, où elle a ce commentaire : « Devant l'Histoire, on écrit des histoires. [...] Je ne blâme pas, je m'étonne ». Il faudra attendre l'année 1917 pour que la rubrique regagne une certaine régularité (sans cependant reprendre le rythme bi-hebdomadaire d'avant la guerre).

³ L'ouvrage est prépublié dans *La Vie* en novembre 1917. C'est également en 1917 que Rachilde publie *La Terre qui rit*, une nouvelle thématiquement aussi liée à la guerre (Paris, Maison du Livre, 1917 ; écrite en 1915). *La Délivrance* et *Vieille France*, textes publiés uniquement au *Mercur*, complètent la liste des publications de Rachilde durant la guerre (respectivement le 1^{er} juillet 1915 et le 1^{er} mai 1916). Les *Organographes du Cymbalum pataphysicum*, 4 avril 1983, n^o 19-20, consacrent à l'attitude de Rachilde durant la guerre un court article (« Rachilde et la France », p. 45-57, notamment p. 48-50). L'auteur se limite cependant à citer les commentaires malicieux de Léautaud sans leur opposer des extraits de *Dans le puits* qui nuanceraient certes son propos. Ainsi Diana Holmes a pu voir dans le livre de Rachilde « an angrily anti-war book, even though its anger lacks political focus » (D. Holmes, *Rachilde. Decadence, Gender and the Woman Writer*, Oxford-New York, Berg, 2001, p. 176).

⁴ Certaines analogies s'imposent, certes, avec *Face à la peur*, écrit lors du deuxième conflit mondial (1941-1942). Sa perspective exclusivement intimiste, qui ne fait de la guerre qu'une toile de fond, le laisse en dehors des objectifs visés par cette étude.

⁵ E. Morin, « Pour une crisologie », *Communications* : « La notion de crise », 1976, n^o 25, p. 149.

⁶ *Ibid.*, p. 162.

⁷ *Pour une histologie de la crise*, Arcidosso, Effigi Edizioni, 2021.

nement ouverte »⁸. La Grande Guerre fut certainement cette brèche ouvrant sur un monde irrévocablement changé et en proie désormais à des crises sans cesse renouvelées, au point de devenir une constante. Mais avant d'en arriver à cette vision moderne de la crise, on pouvait encore, en plein essor d'un conflit mondial, s'attacher à ses définitions antérieures, reposant sur la notion d'arrêt, de césure entre deux périodes – celle d'avant et celle d'après⁹. C'est dans ce sens que j'interpréterai la crise qui émane du texte que je me propose d'examiner – tout en repérant sa dimension généralisante, et sans doute utile pour qui voudrait la traiter comme un avertissement pour notre monde moderne. Une autre définition, variante de la première, sera opératoire pour parler de l'état psychosomatique de la narratrice, également vu comme une période de transition entre deux phases de maladie, censée apporter un changement dans cet état¹⁰. Crise nationale, crise intime, crise de l'écriture – autant d'étapes qui vont me guider à travers cette analyse.

1. La guerre

La guerre apparaît sans conteste comme une large crise, un bouleversement soudain de toutes les pratiques et habitudes. Rachilde dénonce le chaos décisif des autorités : elle critique le manque de réaction immédiate de la part de René Viviani à la mobilisation, comme elle dit, de « nos amis les Russes »¹¹ ; elle commente ironiquement la décision du gouvernement de quitter la capitale : « Au fond, personne n'a besoin du Gouvernement ; cependant, quand il s'en va, c'est un peu comme si on décrochait la panoplie du bureau » (151). Elle juge nuisible le mélange de gloriole et de mystère offert par les journaux où le discours nationaliste et militant côtoie les larges fragments de « blancs » censés cacher les opérations

⁸ L. Lévêque, « Camille Maclair et la crise de la conscience européenne : *L'Orient vierge, roman épique de l'an 2000* (1897) entre renaissance orientale et déclinisme occidental », *ibid.*, p. 151.

⁹ Selon la définition de CNRTL, « Situation de trouble profond dans laquelle se trouve la société ou un groupe social et laissant craindre ou espérer un changement profond ; p. méton., période ainsi caractérisée » : <https://www.cnrtl.fr/definition/crise>, consulté le 17 septembre 2021. On pourrait également citer la définition du *Grand Larousse du XIX^e siècle*, historiquement plus proche : « Situation pleine d'incertitude, de gêne ou de dangers, qu'offre le passage prochain et prévu d'un état à un autre ; état de malaise plus ou moins général » (*Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle*, t. 5, Paris, Administration du Grand Larousse Universel, 1869, p. 530).

¹⁰ Toujours selon la définition de CNRTL, il s'agirait d'un « [e]nsemble des phénomènes pathologiques se manifestant de façon brusque et intense, mais pendant une période limitée, et laissant prévoir un changement généralement décisif, en bien ou en mal, dans l'évolution d'une maladie » : <https://www.cnrtl.fr/definition/crise>, consulté le 17 septembre 2021.

¹¹ Rachilde, *Dans le puits ou la vie inférieure 1915-1917*, Paris, Mercure de France, 1918, p. 66. Pour les citations ultérieures, le numéro de page entre parenthèses sera placé directement après la citation.

militaires¹², « les endroits où l'on sent que les armes de notre panoplie nationale ont été décrochées pour servir à on ne sait quel ténébreux complot contre la sûreté... de nos cerveaux », écrit-elle (232).

D'autre part, elle est un témoin attentif des changements que la guerre entraîne dans la vie quotidienne. Elle note la désorganisation immédiate de la routine, le facteur, le boulanger qui ne circulent plus, les « gerbes non rentrées, son grain encore par terre, le premier mort de ce premier champ de bataille » (62). Elle raconte longuement le périple de sa propre famille, sa fille, son mari et les nombreux chats et rats apprivoisés, lors de leur fuite de Paris. L'absurdité de ce parcours, sa fin qui rejoint son début, en rajoutent à l'impression générale de chaos qui ressort de toutes ces descriptions. C'est à peine si le départ des trains chargés de matériel militaire, qu'elle observe du balcon de sa maison de campagne, a l'air de « la plus belle organisation du monde au milieu du désordre inévitable » (63). Mais même cela, elle s'en rend bien compte, n'est qu'une apparence, destinée à nourrir le sentiment patriotique des Français. Aussi les convois ornés de drapeaux lui rappellent-ils « ces guirlandes bien régulières que les bouchers font à l'étal de leurs chairs primées » (63). Et, incapable de les entendre de loin, elle voit, dans sa jumelle, « le dessin de leurs cris : "Patrie ! France ! République ! À Berlin !" » (63). Cette bravoure la fige dans l'horreur du sort qu'elle pressent pour les soldats. Elle juge criminel cet écart entre la vision réelle de la guerre et celle fabriquée pour les besoins de la propagande, qui captive tant de gens¹³. La guerre, note-t-elle amèrement, a « un attrait irrésistible. On apercevra du nouveau. On aura de l'appétit : l'air, ça vous creuse. Et de crier si fort, ça vous donne soif : on boira. On fait la guerre... qui vous refait » (59). Mais pour elle il ne fait pas de doute que commence « le macabre enchaînement de la tuerie » (139) qui probablement s'éternisera. Car, elle le répète à deux reprises, « on apprend à tuer. De génération en génération, maintenant. On aura le goût du sang » (17)¹⁴. Choquée par cette soif du meurtre, elle y cherche une raison plus profonde, précisément à l'image d'une crise qui précipiterait la sortie de la maladie : « La guerre ? Ne serait-ce pas, par hasard, un gros abcès qui crève ? Est-ce que le globe n'aurait pas besoin d'évacuer toutes ses humeurs noires ? » (142)

¹² Sur ce phénomène d'« achoppage » et, plus généralement, sur la censure durant la période de guerre, cf. Olivier Forcade, *La Censure en France pendant la Grande guerre*, Paris, Fayard, coll. « Histoire », 2016, ou Françoise Bouron, « Censure et dessin de presse pendant la 1^{ère} guerre mondiale », in *Les Médias et la guerre*, sous la dir. d'H. Coutau-Egarie, Sorbonne, Economica, 2005, p. 432-445.

¹³ Elle commente ainsi le comportement de ses voisins des Bas-Vignons : « Ma première stupeur c'est d'avoir compris que les gens, dans ce désert où il passe rarement de l'humanité, encore moins de la société, imitaient l'accent de la guerre, de la grande vedette, dès son entrée en scène » (58).

¹⁴ Rachilde aura connu trois conflits franco-allemands (1870, 1914, 1940 ; elle rendra compte de ce dernier dans *Face à la peur*, Paris, Mercure de France, 1942). Lucienne Frappier-Mazur se penche sur la manière d'exploiter ce vécu dans sa production littéraire dans « Rachilde : allégories de la guerre », *Romantisme*, 1994, n° 85, « Pouvoirs, puissances : qu'en pensent les femmes ? », p. 5-18.

2. La peur

Toutes ses observations la mènent à une conclusion, à une réaction possible : fuir. Le mot revient à plusieurs reprises¹⁵ et il est important pour Rachilde, qui s'est toujours présentée comme courageuse dans plusieurs circonstances de sa vie. Or, la guerre la fait réfléchir au sentiment de la peur. Assaillie par des déclarations, venant de toutes parts, du courage des guerriers et des civils, elle se demande à quel point ce courage est factice ou résulte du manque d'imagination. Pour elle, la seule appréciation possible de la guerre, c'est de constater son « infiniment grande horreur » (56) et d'avouer sa terreur à elle : « ...j'ai crié, parce que j'ai eu peur tout de suite et j'ai pris le parti, plus courageux que vous ne le pensez, d'avoir peur pour tout le monde puisque tout le monde était brave » (56). Sur un plan plus personnel, elle subit aussi une crise, psychosomatique, au moment où il lui faut se préparer à quitter Paris :

Je n'ai eu peur, dans mon existence tourmentée, semée des plus cruelles aventures, ni d'un chien enragé, ni d'un cheval emballé, ni d'une femme hystérique. [...] Mais lorsqu'il fallut commencer à emplir des valises où il serait contenu le strict nécessaire pour un voyage d'une durée indéterminée, cela, réellement, me causa la possible sensation physique de la peur. Cela venait comme une goutte d'amère ironie faisant enfin déborder le vase. [...] C'était, à mes yeux, tellement ridicule, que j'en préférerais la paralysie... (153-154)

Ce qui se produit en effet : durant 48 heures, elle demeure au lit sans pouvoir bouger, chose qui ne lui est jamais arrivée¹⁶. Elle y met fin en réalisant que c'est sa manière de « *désert[er] à l'envers*. Fuite en avant, fuite en arrière, peu importe comment on se dérobe. Le devoir de la femme est toujours plus ordinaire que les grandes circonstances. Il était urgent de revenir [...] au strict nécessaire de la vie » (156).

Elle traverse donc les étapes de plus en plus insensées de leur exode qui les fera vagabonder, elle et sa famille, en province durant quelques mois, pour enfin revenir à la capitale. Et c'est alors que la romancière décide d'effectuer sa fuite personnelle : elle refuse de rentrer à Paris et choisit de vivre seule dans leur maison à la campagne¹⁷, où son mari – « le bon compagnon » comme elle l'appelle – ne reviendra que pour les fins de semaine. Ainsi commence pour elle

¹⁵ Parmi plusieurs occurrences, citons les trois suivantes : « si vous désirez savoir comment j'ai fui, je peux vous le dire » (56) ; « Et j'ai fui ma maison de là-bas » (88) ; « Fuir ? En emportant le strict nécessaire ? Pas plus, pas moins ! » (154).

¹⁶ À une exception près, mais elle n'en parle pas dans le livre. Nous savons d'autres sources que, très jeune, elle est restée immobilisée par une attaque de paralysie nerveuse pendant deux mois. Alors, la raison en était sentimentale (l'amour pour Catulle Mendès). Cf. la préface de son roman *À mort*, Paris, Monnier, 1886.

¹⁷ En 1900, Rachilde et Alfred Vallette ont loué et ensuite acheté une villa au bord de la Seine, près du barrage du Coudray, aux Bas-Vignons. Cf. *Organographes du Cymbalum pataphysicum*, op. cit., p. 16.

3. La vie inférieure

Avant d'examiner les aspects de cette infériorité, il convient de comprendre les raisons de la choisir. Car il s'agit bien d'une décision raisonnée quoique découlant également des émotions. Le sentiment le plus vif est celui de l'impossibilité de continuer à vivre comme avant. Et la sensation qu'on est seule à percevoir cette impossibilité, seule contre tous ceux qui s'obstinent à conserver le style de vie d'avant la guerre en y voyant une preuve de courage. Le livre s'ouvre (et se ferme) sur l'image symbolique du puits où la narratrice a l'impression de descendre, incapable de se maintenir à la surface et de supporter « l'hypocrisie de cette période angoissante où chacun tâchait de persuader à l'autre que tout était pour le mieux », consciente qu'elle est « toute seule à descendre si bas » (6). En effet, elle souligne à plusieurs reprises le caractère isolé de ses opinions et démarches, qui vont à l'encontre de celles de la communauté. Le slogan général étant de « tenir », elle s'y oppose en jouant sur le mot : « ce verbe indique un appui matériel, un bâton, un fusil, une rampe, un livre, quelque chose enfin à quoi l'on tienne. Or, personnellement, je ne tiens [à] rien du tout et je ne tiens pas qu'on tienne à moi. L'idée de simple cohésion m'horripile » (31)¹⁸. Le vocable d'individu¹⁹, qu'elle choisit pour parler d'elle-même, accentue encore davantage l'opposition entre elle et les autres : « On se mit à rire de l'individu qui osait songer à la possibilité d'une guerre longue, d'une guerre *kolossale*, alors que la bonne société n'y songeait pas » (68). Elle s'éloigne ainsi de ceux qui sont restés à Paris, refusant d'adopter leur attitude, « exaspérant[e] de tranquillité, sinon de parfaite inconscience » (31). Elle y détecte une fausseté qui lui répugne, elle qui pourtant était jadis capable de grands gestes théâtraux et publics. Parlant des femmes qui, en temps de paix, composaient son cercle et qui continuent leur vie d'autrefois (« par devoir »), elle constate : « Elles et moi nous vivons dans un mensonge, mais, moi, en fuyant la société qui *tient*... à le propager, je respire » (33). Elle semble ainsi retrouver sa liberté, revenir à elle-même. En se rappelant son « ex-frivolité » (32) qui la caractérisait lors de sa vie parisienne, elle l'interprète à présent comme une sorte

¹⁸ Faute de place, je ne fais que signaler la grande fréquence, dans le récit, de jeux autour du sens des mots.

¹⁹ Catherine O'Brien, dans son analyse de l'écriture féminine française face à la Grande Guerre, cite les propos de Madeleine Pelletier qui constate dans le comportement des soldats l'abandon de la « conscience individuelle » au profit d'une pensée de groupe ; on pourrait étendre leur portée aux civils, qui seraient donc également 'uniformisés' dans leur perception de la guerre. Cf. C. O'Brien, « Beyond the can[n]on: French women's responses to the First World War », *French Cultural Studies* VII, 1996, p. 209. Rachilde donnera une suite à sa réflexion en mai 1918, dans son compte rendu de *Tu n'es plus rien*, de René Boylesve : « Très sérieusement écrite, cette œuvre plaide la cause des sociétés contre l'individu ; mais a-t-il songé, l'auteur, que si les individus enfin éclairés sur le fond du procès se refusaient, en tant qu'individus... nombreux, à perpétuer ce genre de civilisation [...], c'est la guerre qui serait tuée ? » (*Mercur de France*, 16 mai 1918, n° 478, p. 300).

d'oubli de soi-même, de concession de sa propre volonté²⁰. Ainsi s'explique le sens de sa descente dans le puits où elle découvre un personnage énigmatique, à l'aspect vaguement féminin, nu et suintant l'humidité qu'il est permis d'identifier comme la Vérité²¹. En la retrouvant, la narratrice commence une vie nouvelle, où elle n'entend « servir que la nature qui, seule, a des droits sur nous » (24)²². Et c'est elle qu'elle choisit pour ce temps de crise : « Je ne comprends plus ma vie intellectuelle et lui préfère ma vie inférieure » (33).

Ce choix n'élimine pas la souffrance. La conscience de la guerre accompagne le sujet parlant au quotidien, lui fait confronter chacun de ses gestes à la tragédie qui dure, comme lorsqu'elle refuse de se chauffer par attention aux soldats dans les tranchées²³ ou quand elle nettoie la basse-cour, « les mains sans gants, les pieds dans les sabots, [...] avec ma robe déjà ourlée de boue » (87). Mais c'est surtout la conscience de rester en vie au milieu de tant de victimes : « Mais pourquoi est-ce que je vis, pourquoi ai-je le droit de regarder le jour en face alors que sont fermés les yeux des jeunes morts qui sont encore dans la nuit, qui seront éternellement dans la nuit ? » (51) Et l'inquiétude, que peut-être elle demeure toujours dans le faux, en dépit de ses prétentions à la sincérité, puisqu'« [i]l est facile de renoncer au monde, à ce à quoi on tient le moins. Ce qui m'est le plus cher, ici, c'est le silence [...]. Est-ce que je ne devrais pas sacrifier aussi la tranquillité de ma retraite ? [...] Il me faudrait, pour mon purgatoire [...] une lutte perpétuelle contre mes goûts, une emprise sur toute ma volonté et moi cédant toujours de plus en plus liée, sinon vaincue, par la conscience » (79).

C'est ce qu'elle connaîtra peut-être²⁴, en définitive, veillant sur la « femme-fantôme », un personnage mystérieux et inquiétant qui vit dans sa propriété, le mari parti faire la guerre. La femme a trois enfants et en attend un quatrième, mais son attitude farouche et le silence dont elle entoure sa grossesse font que Rachilde s'inquiète pour le sort du fœtus. Aussi, en dépit de sa répugnance pour la femme-fantôme, décide-t-elle de s'instaurer sa gardienne : « Je l'aurai vivant, le petit dont

²⁰ Or, elle sait à présent que « [l]es concessions ne sont jamais des oublis, ce sont toujours des crimes de lèse-absolu. [...] Ne cédez jamais un pouce de votre volonté, sinon vous la perdrez bientôt tout entière » (14).

²¹ Dans son compte rendu du livre, Henriette Charasson interprète ce personnage comme « l'inquiétante Vérité » (H. Charasson, « La Vie littéraire. Des livres de femmes », *Le XIX^e siècle*, 10 mars 1919, p. 4). C'est également l'opinion de Lucienne Frappier-Mazur, *op. cit.*, p. 13.

²² Est-ce à cause de cela qu'elle se remet à boîter, défaut qu'elle avait appris à dissimuler dès son adolescence ? Ou faudrait-il y voir un autre symptôme de la crise de corps, prenant sur lui la souffrance morale ? Cf. *Dans le puits*, p. 35-38.

²³ Elle l'explique d'ailleurs de manière plus subtile, sans les évoquer explicitement : « Je ne veux pas me chauffer en temps de guerre, parce que c'est ridicule. On peut apprendre à ne pas souffrir du froid quand on se porte bien » (122).

²⁴ Des observations se rapportant à cette situation confirment qu'elle le fait contre elle-même, mais sacrifiant sa tranquillité à une cause plus importante : « Je suis prisonnière de ma volonté, c'est ça le drame ! » (231) ; « Il faut se décider, revenir c'est encore désertter » (232).

elle ne veut pas. Il faut qu'il naisse et c'est à moi de le porter dans mon cerveau. On fait ce qu'on peut. Ce n'est pas un guerrier de plus que j'offrirai à mon pays, mais un futur travailleur²⁵ » (236). Ce qui ne l'empêche pas d'avoir des paroles de révolte contre le sort des femmes obligées, telles des bêtes, « à la parturition forcée » (237) et ne connaissant de droits que ceux de l'homme (238). Elle veut garder cet enfant en vie surtout pour sa propre tranquillité d'esprit. En ce temps de mort universelle, perdre une existence de plus semble un crime trop grave pour sa conscience. D'où aussi son refus de tirer sur un homme qui, une nuit, fait intrusion dans sa cour. Il s'avère le lendemain qu'il s'agissait d'un déserteur que « la femme-fantôme » massacrerait, à l'entendre, sans hésitation, pensant à ceux qui luttent à sa place. Et la narratrice de réfléchir : « A-t-elle raison ? A-t-elle tort ? Ma mansuétude est-elle plus ridicule en temps de guerre que son accès de fureur ? Qui oserait me répondre ? [...] J'aime encore mieux donner la vie... » (252)

De vies, mais non humaines, elle a plusieurs à sa charge. Entourée de chats, rats, chiens, lapins et de toute une basse-cour, elle se doit de les nourrir et protéger. Les animaux ont une grande importance pour Rachilde dès sa plus tendre enfance, elle en parle toujours avec attention et attendrissement. Dans cette vie inférieure qu'elle a choisie, elle est non seulement leur protectrice, mais se sent l'une d'entre eux : « Nous sommes, ici, des tas de frères inférieurs obligés à la vie en commun. Tâchons de démontrer à l'homme que nous pouvons, nous, les bêtes, avoir l'esprit de savoir nous borner... sans écrire ! » (93)

4. La crise d'écriture

« Sans écrire » – ces mots referment un chapitre pour être repris au début du chapitre suivant, et commentés : « Sans écrire ? Je n'appelle pas écrire penser tout haut, sur ce papier, dont je ne ferai rien, ni pour moi ni pour les autres et qui ne servira pas la cause littéraire, en honneur, en ce moment, dans la vie parisienne » (94). Nous l'avons déjà vu, Rachilde se sent étrangère à cette vie, qui lui est devenue insupportable à cause de sa fausseté. Or la sincérité semble lui importer avant tout : toute interprétation, tout ajout sont en quelque sorte obscènes. Devant les écrits sur la guerre, y compris ceux des écrivains, elle a un sentiment de superflu, voire d'inutile : « Une chose trop vaste ne peut pas, ne doit pas, être embrassée avec cette frénésie. Je crois que la censure est une demi-censure maladroite : il fallait tout couper, surtout les informations à côté, le pittoresque. [...] Ah ! pour quoi ne s'est-on borné à un communiqué officiel sincère, tout nu, la conscience de toutes nos consciences ? » (53)

²⁵ Catherine O'Brien rappelle les oppositions de notions traditionnellement attachées aux hommes et aux femmes, comme la culture et la nature, la raison et la passion, le jour et la nuit et ajoute celle qui, dans le contexte de la guerre, « must also provide the wartime polarity of the sexes : 'death and life' ». C. O'Brien, *op. cit.*, p. 209. Le geste de Rachilde s'inscrirait ainsi du côté de la vie – et de la féminité.

Attentive aux mots, lectrice invétérée, en ce temps de crise, elle réagit encore et toujours aux mots. Le sérieux, le tragique de la guerre devrait, selon elle, imposer un silence digne de cette circonstance grandiose à tous ceux qui se prononcent à ce propos, sans en avoir vraiment le droit. D'autant que ce qu'ils disent, soupçonne-t-elle, est peut-être dicté par des « mots d'ordre » qui viennent des autorités désireuses d'encourager le sentiment patriotique. Et, face à la guerre, les manifestations de courage de la part des civils qui ne courent aucun danger lui semblent une sorte de trahison vis-à-vis des soldats qui meurent au front : « Je ne crois pas à la beauté d'une fiction lorsqu'il s'agit d'égarer les masses. Quoi qu'il arrive, mentir, même dans la meilleure intention, c'est trahir et mentir en temps de guerre, c'est trahir deux fois » (54). Signalons aussi cette formule par laquelle elle commente certaines élucubrations de la presse et qui est en lien direct avec le titre de notre volume : « Le lecteur est un peu commotionné quand il a passé par cette ambulance spirituelle où l'on panse des maux avec des mots » (232).

Pour sa part, cette romancière prolifique déclare ne plus savoir écrire : « La fiction, en présence de la réalité, me paraît un crime qui permet à l'autre crime de s'étaler plus monstrueux, plus terriblement invraisemblable. Quiconque ose écrire un roman me fait l'effet d'une main inopportune agitant un éventail, un écran, en face d'un incendie » (41). Elle opère une distinction entre la littérature qui « est un luxe », et celle qui « demeure un état d'âme » : seulement la deuxième a encore droit d'exister, à condition de « nous conduire à la réalité. Les histoires que nous racontons sont bonnes pour endormir les peines, mais elles sont mauvaises quand elles endorment aussi les consciences » (100)²⁶. C'est également pourquoi elle refuse de prendre part à toute forme de propagande, en utilisant sa plume à encourager les combattants : « être complice est plus lâche à mon avis qu'être bourreau » (147) ; « je dis ces choses comme je les pense, je les pense comme une femme, instinctivement, sans me demander d'abord s'il est bon de les écrire et ce qu'elles rapporteront à mon patriotisme. S'il y a des mots d'ordre, je ne les connais pas et ne veux point les connaître » (53). Pour qui connaît les vues politiques antérieures de Rachilde et de son milieu²⁷, une telle attitude, résolument pacifiste, a de quoi surprendre.

²⁶ C'est le sens du conseil que lui donne la Vérité au fond du puits : « Au lieu de m'inventer à tâtons en de mauvaise littérature, photographiez-moi quand vous me rencontrerez à l'improviste en n'importe laquelle de mes postures. Ne racontez plus d'histoires qui ne puissent pas être l'Histoire, c'est-à-dire la légende entre toutes les autres. Mais soyez humble, ne choisissez pas vos modèles parce qu'ils vous plairont » (23-24).

²⁷ Je me limiterai à signaler l'importance de la figure du père, colonel et héros de la guerre 1870, qui a inculqué à sa fille les notions de courage et de patriotisme, tirant fort sur le nationalisme. Pour plus de détails, aussi sur les opinions politiques de l'équipe du *Mercury*, il convient de renvoyer à l'article précédemment évoqué « Rachilde et la France », *Organographes du Cymbalum pataphysicum*, op. cit., p. 45-57.

Ce qui compte peut-être davantage ici, du point de vue de l'analyse de la crise, c'est le mutisme bien réel qui a dû affecter l'écrivaine au cours de l'automne 1914. Non seulement la précision donnée dès le titre – 1915-1917 – suggère le temps de la rédaction, mais encore les événements qui ont eu lieu avant cette date sont évoqués de mémoire et rédigés au passé. Or pour Rachilde écrire est un besoin vital : « Chez moi, il n'y a pas d'art d'écrire. La littérature fut mon infirmité dès mon plus bas âge. Je m'en suis cachée, dès son début [...]. Je n'ai jamais rien trouvé à louer dans cette fonction d'un cerveau sans cesse obsédé d'images » (102). La guerre la frappe, dès le début, par l'abondance d'images que son imagination lui met sous les yeux²⁸. L'impossibilité de le coucher par écrit doit signifier pour elle l'une des plus profondes crises, qu'elle met du temps à adoucir. La conversation avec le personnage rencontré au fond du puits est très probablement une relation métaphorique du point culminant de cette crise qui, dès lors, semble changer de forme et permet le retour à l'écriture. Par ailleurs, la description de cette personne mystérieuse, « pas belle » (7), tournant en rond dans « ce cachot obscur, demi-prison, demi-tombe » (8), ses cheveux pareils aux algues ou « au serpent d'écailles d'or » (256), « nue et luisante comme la nacre qui vient de la mer » (254) offre un exutoire à l'imagination longtemps comprimée de l'écrivaine²⁹.

Mais à part cette seule extravagance, elle limite son tempérament de romancière, tout à fait consciemment³⁰. Suivant le conseil obtenu au fond du puits, elle écrit en s'accrochant à la réalité, elle la restitue au quotidien sans l'embellir, et le récit lui-même s'y soumet, en épousant la forme de sa pensée, au fil de la plume, côtoyant parfois le monologue intérieur. C'est péniblement qu'on y trouve des chapitres de longueur inégale qui paraissent d'ailleurs aménagés après coup, pour la publication. D'autre part, on observe le désir de ne rien modifier à l'état premier du texte ce dont témoigne telle note de bas de page : « J'ai écrit cela en 1916. Je n'en veux rien retrancher » (79). Le texte vise cependant des lecteurs – et plutôt qu'une formule de ses chroniques du *Mercur*, ou le besoin de s'adresser, dans sa solitude, à quelqu'un, il semble qu'il faille y voir encore l'expression de son individualisme farouche. Convaincue que ses opinions vont à l'encontre des vues

²⁸ « Je n'ai pas de vision, ni d'hallucination, hélas ! (ça m'amuserait, moi, d'entendre des voix !) J'ai simplement, prosaïquement la conscience de ce qui est, mais une conscience à l'état d'images [...] » (48).

²⁹ Dans son compte rendu du *Feu* d'Henri Barbusse, Rachilde reprend cette même imagerie : « Henri Barbusse sort du puits où il a été chercher la vérité ; il remonte de l'abîme, tout fan-geux, tout couvert encore des immondices du cloaque dans lequel cette Vérité, qui n'est, hélas, jamais belle, se débat et se débattrait encore longtemps » (*Mercur de France* 1^{er} février 1917, n° 447, p. 493).

³⁰ En témoignent de nombreuses remarques sur son refus de « souligner la vie qui exagère plus que moi » (194). « Si j'inventais ça, moi, l'auteur de *la Tour d'amour*, on se moquerait certainement de mon imagination ! », s'exclame-t-elle ailleurs (183).

générales sur la guerre, elle affronte également son lecteur, soupçonné d'être son juge condescendant, qui la prend pour une hystérique ou une folle : « Ne souriez pas. Je sais où je vais. Ce n'est pas à la gloire certainement » (57) et n'invite à sa table que ceux qui sont prêts à y goûter le « pain de guerre » (47), ou encore « le détail *sauvage* » (55), le seul récit dont elle est à présent capable, mais qui « contient souvent l'image du monde » (55).

5. Conclusions

La peur, la fuite – nous l'avons vu – sont les mots qui conduisent la narratrice à travers ce récit. Ils prennent corps surtout dans ce renoncement à l'écriture, qui la plonge au sein de la vie inférieure, au fond du puits. Mais si elle refuse d'inventer, se limitant à observer et à reproduire le plus fidèlement possible, elle se fait un devoir d'« examiner sa conscience » – troisième mot à revenir fréquemment³¹ – et de la garder éveillée, de ne pas la berner par des paroles mensongères. C'est pourquoi la fiction devient impossible – et aussi parce que la réalité la dépasse. Cette vie inférieure ne signifie cependant pas une perte de sensibilité ou d'acuité de perception. C'est avec ses sens de romancière que Rachilde observe et traduit en paroles ce qu'elle constate autour d'elle. C'est peut-être aussi pour cela que la naissance de l'enfant a pour elle une telle importance. Le petit garçon n'est-il pas une création qui remplace ses ouvrages ? Ne devient-il pas sa petite contribution, plus importante que ses fictions en ce temps où la vie humaine compte pour si peu ? Ce qui est sûr, c'est qu'il préside à la clôture de l'histoire : lorsque la femme-fantôme fait observer à la narratrice que « les hommes ne valent pas mieux que les femmes », vu la manière dont ils utilisent leur force, celle-ci constate : « C'est peut-être la morale de l'histoire, de mes histoires, de toutes mes histoires ! » (253) Il semble qu'à rechercher cette morale, elle obtient cette « visée universalisante » dont parle Lucienne Frappier-Mazur et qui, paradoxalement, consisterait à ne pas utiliser « certains modes de distanciation que [la romancière] a toujours pratiqués dans ses romans » et à « mett[re] en vedette son énonciation féminine³² et [...] sa propre subjectivité au moment où elle ambitionne un vrai passage à l'universel »³³. S'en prenant au cataclysme de la seule manière qui lui soit possible, par l'écriture, Rachilde arrive, par un effort remarquable de sincérité, à le cerner – en le pensant. Cet effort a-t-il suffi pour panser la crise ? On peut en douter, surtout face à d'autres crises qui n'ont pas tardé à venir. Mais cent ans plus tard, au milieu de nos crises modernes, la lucidité de Rachilde ne semble pas une posture périmée.

³¹ Le personnage du puits l'incite précisément à « examiner sa conscience » (23).

³² Une approche féministe du texte en question aurait sans doute été possible. Elle aurait toutefois estompé d'autres éclairages qui m'ont semblé plus pertinents.

³³ L. Frappier-Mazur, *op. cit.*, p. 5.

Bibliographie

- « Dits, œuvres et opinions de Madame Rachilde : bouquet réuni à l'occasion du trentième anniversaire de son occultation », *Organographes du Cymbalum pataphysicum*, n° 19-20, Paris, Viridis Candela, 1983
- Bouron, Françoise, « Censure et dessin de presse pendant la 1^e guerre mondiale », in *Les Médias et la guerre*, sous la dir. d'H. Coutau-Egarie, Sorbonne, Economica, 2005, p. 432-445
- Charasson, Henriette, « La Vie littéraire. Des livres de femmes », *Le XIX^e siècle*, 10 mars 1919, p. 4
- Dauphiné, Claude, *Rachilde*, Paris, Mercure de France, 1991
- Forcade, Olivier, *La Censure en France pendant la Grande guerre*, Paris, Fayard, coll. « Histoire », 2016
- Frappier-Mazur, Lucienne, « Rachilde : allégories de la guerre », *Romantisme*, 1994, n° 85, « Pouvoirs, puissances : qu'en pensent les femmes ? », p. 5-18, <https://doi.org/10.3406/roman.1994.6226>
- Holmes, Diana, *Rachilde. Decadence, Gender and the Woman Writer*, Oxford-New York, Berg, 2001
- Lévêque, Laure, « Camille Mauclair et la crise de la conscience européenne : *L'Orient vierge, roman épique de l'an 2000* (1897) entre renaissance orientale et déclinisme occidental », in *Pour une histologie de la crise*, sous la direction scientifique de Laure Lévêque et Anita Staroń, Arcidosso, Effigi Edizioni, 2021, p. 139-151
- Morin, Edgar, « Pour une crisologie », *Communications* : « La notion de crise », 1976, n° 25, <https://doi.org/10.3406/comm.1976.1388>
- O'Brien, Catherine, « Beyond the can[n]on: French women's responses to the First World War », in *French Cultural Studies* 1996, VII, p. 201-213, <https://doi.org/10.1177/095715589600702008>
- Rachilde, *À mort*, Paris, Monnier, 1886
- Rachilde, C. R. d'Henri Barbusse, *Le Feu*, *Mercure de France*, 1 février 1917, n° 447, p. 493
- Rachilde, C. R. de René Boylesve, *Tu n'es plus rien*, *Mercure de France*, 16 mai 1918, n° 478, p. 300
- Rachilde, *Dans le puits ou la vie inférieure 1915-1917*, Paris, Mercure de France, 1918

Anita Staroń, professeure de littérature, HDR, travaille à l'Institut d'études romanes de l'Université de Łódź. Elle enseigne la littérature française du XIX^e siècle. Son domaine de recherche est le roman français de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle, avec un intérêt particulier pour l'œuvre d'Octave Mirbeau et de Rachilde. C'est à ces deux auteurs que sont consacrées ses monographies : *L'Art romanesque d'Octave Mirbeau. Thèmes et techniques*, Łódź 2013 et *Au carrefour des esthétiques. Rachilde et son écriture romanesque. 1880-1913*, Łódź 2015. Elle est également co-rédactrice de monographies : avec Sebastian Zacharow, *Être en minorité, être minorité*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 2017 ; avec Laure Lévêque, *Pour une histologie de la crise*, Edizioni Effigi 2021, et d'une édition critique de la traduction d'Octave Mirbeau, *Dans le ciel* (avec Łukasz Szkopiński : *Wśród nieba*, Primum Verbum, 2017).

Sylvie Brodziak

Université Cergy Pontoise / Paris Seine
sylvie.brodziak@gmail.com

L'écriture en crise pour un pays en crise *Alger, journal intense* de Mustapha Benfodil

RÉSUMÉ

Depuis son roman *Archéologie du chaos (amoureux)* paru en 2007, Mustapha Benfodil s'applique à mettre en œuvre le programme énoncé par l'un de ses personnages : DECONSTRUIRE L'ORDRE NARRATIF NATIONAL. Son dernier roman, *Alger, journal intense*, publié en septembre 2019, en témoigne. Dans celui-ci comme dans tous ses textes, Benfodil fait exploser la langue, les genres, les formes discursives et éditoriales. Avec jubilation, colère et humour, il met à nouveau l'écriture en crise pour conter l'Algérie victime, depuis octobre 1988, d'une terrible série de crises. Ainsi, douze ans après, nous verrons comment, grâce à l'écriture déjantée de la fiction, Benfodil saisit le chaos historique dont l'Algérie post-coloniale essaie de sortir.

MOTS-CLÉS – Crises, journal intime, Algérie, écritures du trauma, fiction et politique, processus créatif, Mustapha Benfodil

Writing in Crisis for a Country in Crisis. *Alger, journal intense* of Mustapha Benfodil

SUMMARY

Since the publication his novel *Archaeology of chaos (in love)* in 2007, Mustapha Benfodil has applied himself to implementing the program set out by one of his characters: the DECONSTRUCTION OF THE NATIONAL NARRATIVE ORDER. His latest novel, *Alger, journal intense*, published in September of 2019, realises this project. As in his other texts, Benfodil challenges the rules of languages, genres, and even discursive and editorial forms. With jubilation, anger and humour, once again he puts writing in crisis to tell the story of Algeria that has been the victim of a terrible series of crises since October 1988. Twelve years later, Benfodil's unstified writing style captures the "historical chaos" from which post-colonial Algeria is trying to recover.

KEYWORDS – Crises, diary, Algeria, trauma writings, fiction and politics, creative process, Mustapha Benfodil



Petit avertissement à la lectrice et au lecteur.

Étudier l'œuvre de Mustapha Benfodil est entrer dans son univers littéraire hors normes et jouir de son écriture inclassable. C'est accepter joyeusement d'enfreindre les règles du style académique.

Ah ! L'Algérie, cette « Alchérie » [...] que nous haïssons amoureusement dans une improbable passion oxymorique.

Mustapha Benfodil¹

À la deux centième page de son dernier roman, *Alger, journal intense*, publié d'abord en 2018 aux Éditions algériennes Barzakh sous le titre très différent de *Body Writing* et, en 2019, en France aux Éditions Macula, le héros Karim Fatimi écrit dans son journal personnel : « Ma foi, même Lui [Dieu] n'a rien compris au Big Bordel Algérie ! ». Cette expression qui manifeste avec humour le désespoir du protagoniste face à son pays perpétuellement en crise peut également être empruntée par celui ou celle qui s'attaque à l'analyse de l'écriture de Mustapha Benfodil. En effet, depuis son roman *Archéologie du chaos (amoureux)*, paru en 2007, Mustapha Benfodil s'applique à mettre en œuvre le programme énoncé par l'un de ses personnages : DECONSTRUIRE L'ORDRE NARRATIF NATIONAL. Son écriture déjantée est un *Big Bordel* jubilatoire au service, dans *Alger, journal intense*, d'un chaos à la fois collectif et intime.

1. « Et le titre, bordel ! »

Le changement de perspective induit par la transformation française du titre donné en Algérie est révélateur de la tension qui existe entre les deux pays dans le domaine de la diffusion des littératures francophones. Mustapha Benfodil, reporter au quotidien algérien *El Watan*, est un journaliste engagé, qui, depuis son premier roman, *Zarta*, publié en 2000, tord la langue française et bouscule les genres littéraires pour exprimer par l'imaginaire la lutte corps à corps qu'est la vie dans son pays, l'Algérie.

Ainsi, le titre originel du roman, *Body Writing*, exprime tout particulièrement l'écriture tripale qui lui est propre. L'écriture de l'intime est de plus renforcée par le sous-titre : « Vie et mort de Karim Fatimi, écrivain (1968-2014) », précision totalement absente de l'édition française.

Mustapha Benfodil, lui-même, insiste sur la connotation volontairement biologique du premier titre :

¹ M. Benfodil, *Alger, journal intense*, Paris, Éditions Macula, 2019, p. 215, désormais abrégé en *AJJ*.

Dès l'écriture de la toute première mouture de ce texte, et qui remonte à 2008, le titre *Body Writing* s'était imposé à moi comme une évidence, et c'est ainsi que je l'ai senti. Cela fait d'emblée penser bien sûr à « Body Painting », une discipline artistique donc qui nous renvoie, *a priori*, à l'univers de Mounia, la narratrice².

Le second titre, *Alger, journal intense*, modifie considérablement l'horizon d'attente proposé au lectorat. En effet, si le genre de la littérature de soi persiste, la synecdoque déplace le motif de la capitale, Alger, au pays, à l'Algérie tout entière.

De façon implicite, le caractère personnel de la crise contenu dans le titre algérien – *Body Writing* ou « écriture du corps » en français –, disparaît pour orienter la focale sur la crise de la société algérienne.

Mustapha Benfodil avoue être à l'origine de cette désincarnation afin de satisfaire le désir de l'éditeur :

Lorsque les éditions Macula m'ont proposé de publier le roman en France, ils ont exprimé très rapidement des réserves au sujet du titre, arguant du fait que les anglicismes et les titres en anglais n'étaient pas très bien vus dans le champ éditorial parisien. J'avoue que je n'ai pas protesté, étant parfaitement d'accord sur le fait que le choix du titre est du domaine discrétionnaire de l'éditeur. J'ai compris donc que « Body Writing » ne les emballait pas trop, après quoi, je leur ai fait d'autres suggestions parmi lesquelles « *Alger, journal intense* », et c'est celui-là qui sera finalement retenu³.

Toutefois, ce changement considérable obéit sans les nommer à deux impératifs. Le premier est économique : Mustapha Benfodil est un auteur qui, en France, a une notoriété encore confidentielle, malgré la réalité de son talent. La diffusion de ses ouvrages, comme pour nombre d'autrices et auteurs francophones, demeure difficile.

Le second impératif est historique et mémoriel. *Alger, journal intense* est un titre qui anonymise le héros. La mise en valeur du nom de la capitale de l'Algérie, renforcée à la fois par la virgule et la connotation journalistique soutenue par l'adjectif intense, revitalise la perception de l'Algérie post-coloniale historiquement et perpétuellement en crise. Sur la couverture, le titre de 2019, en supprimant les bornes temporelles, fait référence à la fois au contentieux mémoriel entre les deux rives de la Méditerranée et à l'actualité récente, celle du Hirak⁴, afin de mieux intriguer et interpeller le public français. La médiatisation du titre est volontaire et permet de réactiver *ad libitum* chez la lectrice et le lecteur les représentations des événements ou phénomènes liés à des crises historiques ou sociétales : la guerre d'Algérie, l'immigration et l'émigration, la banlieue, les années 1990, la Révolution, les manifestations, les mouvements sociaux, le patriarcat, etc.

² Échange épistolaire électronique avec Mustapha Benfodil : le 8 septembre 2021.

³ *Ibid.*

⁴ Commencé en février 2019, le Hirak est un vaste mouvement populaire de protestation et de critique contre le pouvoir politique en place.

Le marketing, le commerce du livre, nécessite la spectacularisation qui émeut et incite à l'achat, puisque comme l'exprimait déjà, en 1967, Guy Debord, « [s]ous toutes ses formes particulières, information ou propagande, publicité ou consommation directe de divertissements, le spectacle constitue le modèle présent de la vie socialement dominante »⁵.

Enfin, la distance entre les deux titres n'est pas étrangère au contexte de publication et au double statut de l'auteur, à la fois journaliste et écrivain. En Algérie, Mustapha Benfodil est un journaliste critique du pouvoir. Ses articles sont remarqués. Et, sa plume, souvent acerbe, commentée :

Sur le plan psychologique et existentiel, disons pour aller vite que mon rapport au journalisme participe de l'hyper-réalité, d'une présence au monde, d'un engagement au premier degré dans la société, dans les urgences du moment, avec parfois une nette dimension militante, et avec, à la clé, une écriture « premier degré »⁶.

La réception de ses écrits est fortement dépendante de sa posture de journaliste. Reporter au quotidien *El Watan*, tel un Albert Londres algérien, il couvre des événements sensibles et, dans un pays où la liberté d'expression est souvent malmenée, ose prendre des risques comme le prouve le communiqué inquiet de son journal, le 8 octobre 2019, à 11 heures :

Notre journaliste-reporter d'*El Watan*, Mustapha Benfodil a été interpellé, aux environs de 10h25, alors qu'il était en mission de couverture de la marche des étudiants à Alger. Il est injoignable. Cette interpellation constitue une entrave supplémentaire à l'exercice du métier de journaliste. Rappelons que les services de sécurité n'hésitent pas à interpellier des journalistes dans l'exercice de leur métier. Précisons que les policiers ont procédé, ce matin, à plusieurs arrestations pour empêcher la marche hebdomadaire des étudiants. Le collectif des journalistes du journal *El Watan* dénonce le harcèlement policier, pressions et intimidations dont font l'objet les journalistes dans l'exercice de leur fonction, et exige la libération immédiate de leur collègue Mustapha Benfodil⁷.

Sa double posture, loin d'être exceptionnelle dans l'histoire de la littérature, est à l'origine de son processus de création original et singulier : « Tandis que l'écrivain, lui, [dit-il] s'amuse à vampiriser ce matériau livré par le journaliste pour aussitôt le sublimer, le transgresser, le subvertir »⁸. Sa stratégie créative est magistrale et lisible dans *Alger, journal intense*. Son outil favori est « La pluie tectonique des lettres » (*AJI*, 81) afin de dynamiter le fond et la forme.

⁵ G. Debord, *La Société du spectacle*, Paris, Gallimard, Folio, 2018, p. 17.

⁶ <https://www.mediterranee.com/rubriques-generales/editorial/l-ecrivain-et-journaliste-mustapha-benfodil-chut-ca-ne-presse-pas...-dilem-president.html>.

⁷ Benfodil est libéré le même jour. Communiqué de *El Watan*, 8 octobre 2019 : « Notre journaliste-reporter d'*El Watan*, Mustapha Benfodil interpellé le matin vient d'être relâché. Arrêté aux environs de 10h25 au square Port Saïd, notre reporter a été conduit au commissariat de la Casbah ».

⁸ <https://www.mediterranee.com/rubriques-generales/editorial/l-ecrivain-et-journaliste-mustapha-benfodil-chut-ca-ne-presse-pas...-dilem-president.html>.

2. Blasts en série

Alger, journal intense est le récit d'un enchevêtrement de crises.

Crise existentielle du héros dépressif, Karim Fatimi, physicien reconnu, qui se tue sur la route près d'un lieu réel, la Maison hantée. Crise personnelle de sa femme qui, tout en découvrant les écrits tourmentés de son défunt mari, rédige son propre journal. Crise de l'Histoire et de la mémoire qui imprègne l'ensemble de la fable : événements douloureux d'Octobre 1988, la décennie noire, la naissance de la fille des protagonistes et une date mystérieuse, le 28 novembre 1994. Enfin, crise économique, culturelle et sociale de l'Algérie au début du XXI^e siècle.

Autrement dit, en s'appropriant une des expressions de l'auteur : « un beau foutoir » de crises à écrire. En ce sens, la métaphore explosive s'impose pour distinguer les effets de souffle, constitutifs du chaos apparent qu'est l'écriture de M. Benfodil.

OLNI ou Objet Littéraire Non Identifié

Sur la couverture, au-dessus de la photo d'une demeure visiblement abandonnée, la Maison hantée nommée dans le récit, est écrit en petits caractères le genre de l'ouvrage : roman. Catégorie littéraire suffisamment plastique pour désigner l'Objet littéraire non identifié qu'est *Alger, journal intense*. En effet, ni journal intime, ni autobiographie, ni bande dessinée, ni chronique, ni reportage, ni document, ni manifeste, ni autofiction, ni correspondance, ce roman foutraque est tout à la fois. D'ailleurs, son éditeur algérien Barzakh le présente comme un « roman-kaléidoscope » en écho avec les crises intimes et collectives qui y sont contées.

La place conventionnelle de la dédicace mise à part, sa structure d'emblée détonne.

Le roman s'ouvre sur un poème-adresse à tonalité très personnelle avec l'emploi du pronom personnel « vous » assorti de la photo d'un homme jeune qu'il n'est possible d'identifier que dans l'édition algérienne au sous-titre révélant le nom du héros, Karim Fatimi. Dans l'édition française, sans indices, le lecteur, vu le caractère affectif et sentimental de l'adresse, peut considérer la photo comme celle de l'auteur. La piste autobiographique est également renforcée par les deux longues citations qui suivent. La première extraite du *Livre de l'intranquillité* de Pessoa utilise le « je » comme celle qui suit, tirée de *Coma*, de Pierre Guyotat. Toutefois, même si les deux insistent sur la nécessité existentielle de l'écriture, leur place, après cet énigmatique portrait en noir et blanc, pose la question de l'identité de l'auteur. Qui écrit « je » ? Qui éprouve le besoin vital d'écrire ? Qui est le narrateur ? Un personnage nommé Karim ou l'auteur lui-même ? Une fois la lecture achevée, la question demeure et Mustapha Benfodil accomplit avec brio son intention esthétique :

En réalité je brouille les frontières entre autobiographie, autofiction et documents. Ce sont trois registres qui renvoient au réel, à ma vie, mais que je manipule avec beaucoup de malice. C'est presque jouissif chez moi de brouiller les frontières. Même mes frères et sœurs seraient incapables de démêler ce qui est vrai, de ce qui ne l'est pas. À partir du moment où je me sers d'un matériau et que je décide d'en faire une fiction, j'ai besoin de cette liberté pour en faire ce que je veux. C'est pourquoi je peux dire que Karim Fatimi n'est pas mon double littéraire⁹.

Une telle affirmation règle la question du genre littéraire mais laisse en suspens celle de la composition et de l'écriture du récit.

En effet, qui dit autobiographie, autofiction, voire la très contemporaine « non fiction narrative » ou roman-vérité à la Truman Capote, sous-entend le respect dans le discours de la linéarité du temps, indication de la fin et du début de l'histoire. En est-il de même chez Benfodil pour qui l'écriture comme l'écrivain est le « sismographe du monde » ? Écrire par l'imaginaire les cataclysmes intimes et collectifs modifie-t-il, chez lui, le *continuum* et le sens de la fable ?

Au premier regard, la division du roman en quatre parties de dimension inégale, intitulées « Papiers », « Octobre », « Oranges sanguines » et « Je » laisse supposer une juxtaposition de textes autonomes, sans lien les uns avec les autres.

L'aspect bouleversé de la composition, remarquable dès l'incipit, n'est pourtant qu'apparence. Même si le début de la première partie saisit par sa forme et n'encourage guère le lecteur à poursuivre, sa surprenante originalité conforte le caractère désordonné de la structure. Entamé par la page sept déchirée du roman inachevé du héros, elle-même suivie par celle de son journal intime datée du jeudi 17 avril et illustrée par un dessin d'enfant, le texte change de police pour introduire, en caractères différents, un nouveau narrateur. Désormais, et pour un court instant, l'héroïne Mounia parle et sa main tremble à l'idée d'entamer son propre journal. L'entrée *in medias res* dans cette structure désorganisée, véritable patchwork de textes, donne le ton extravagant de l'ouvrage tout en proposant son mode de lecture.

Paradoxalement, en jouant avec les différentes temporalités contenues dans les fragments de journal intime, d'archives et de notes retrouvées, dans les poèmes, les performances scripturales et iconiques de l'auteur et de sa fille, le fil de la narration reste continu. L'histoire qui se déroule sous nos yeux est celle d'une femme qui, en écrivant son « contre-journal », cherche à faire le deuil de l'être aimé et finit par se trouver elle-même, bien et plus que vivante (*AJI*, 230). Mounia trie et range les papiers, se souvient des bons et des mauvais moments passés, affronte les mensonges et les secrets, dévoile ses envies et ses désirs.

Toutefois, si son journal intime respecte, à partir de la page 23, les règles formelles du genre telle que l'égrenage des jours en lettres capitales en un lancinant

⁹ Interview donnée à Radio Oran, le 22 octobre 2020, à 8h10, <https://radio-m.net/karim-fatimi-nest-pas-mon-double-litteraire-entretien-exclusif-avec-mustapha-benfodil/>

refrain : « SEPTIÈME JOUR SANS TOI [...] QUINZIÈME JOUR SANS TOI (*AJI*, 39) [...] DEUX MOIS SANS TOI (*AJI*, 163) [...] », sa cohérence discursive se tisse à partir du désordre chronologique produit par ses découvertes et par sa pratique déboussolée de lectrice. Mounia tient un discours sur des documents non classés. De plus, elle mène son étude de façon vagabonde, s'interrompt, revient en arrière, saute des lignes, rompt le flux du discours. Penaude, elle l'avoue sans fard au QUATORZIÈME JOUR SANS TOI :

Je t'avais dit que j'avais lu tes dernières notes, celles commencées à « 16h10 », convaincue d'y trouver un signe prophétique, un message subliminal, une amulette magique qui agirait sur mon âme comme un placebo. Tout à l'heure, sous l'effet de l'ennui, de la solitude, ou plutôt du désir féroce, oui, du désir féroce de te retrouver, de te parler, de te ramener à la vie, j'ai lu à rebours les passages précédents, et, pour tout t'avouer, j'ai lu les trois pages de cette funeste journée, ce sinistre 17 avril. Poussée par la curiosité, j'ai remonté les autres pages aussi, toutes les pages, jusqu'aux premières notes du cahier (*AJI*, 33).

Ce jeu incessant sur les temporalités et les contextes se poursuit jusqu'à la fin du journal de Mounia, datée de février 2014. Il sert cependant une analyse plus politique dans la seconde partie, « Octobre », consacrée aux crises politiques connues par l'Algérie depuis son indépendance. Celle-ci s'ouvre sur un poème « Octobre, Novembre, Décembre », écrit par Karim Fatimi en octobre 88, aux images et sonorités particulièrement suggestives. Ces vers libres rappellent l'événement fondateur de l'engagement de l'auteur-narrateur-personnage. Au son de la musique et des balles matérialisé phoniquement par la répétition graphique de la syllabe TA sous la forme d'une trompette TATATA..., le héros appelle à étendre la révolte entamée en Kabylie, fait historique d'octobre 1988, souvent lu au Maghreb comme les prémisses du « Printemps arabe » de 2011.

Dans cette partie qui narre la guerre, la Révolution, la décennie noire, la langue dégingle les formes pour exprimer de façon aiguë et épidermique la crise collective.

Poétique « abrasive »¹⁰

La langue chez Mustapha Benfodil est avant tout performative. Elle est activiste et provoque chez le lecteur non seulement une émotion esthétique mais également une réaction sensorielle. Son écriture surprend le lecteur ou la lectrice. Déstabilisé(e), il ou elle peut soit tenir bon soit renoncer à la lecture. Tourner la page ou fermer le livre peut être sa première réaction physique. Benfodil est un écrivain manuel : la langue est son matériau qu'il façonne comme un artisan. Son écriture est une poétique qui débouche sur une création nouvelle : une poétique « abrasive ».

¹⁰ J'emprunte cet adjectif à Mustapha Benfodil, qui l'emploie pour qualifier la poésie, p. 129.

Dans la première partie, « Papiers », Benfodil, comme à son habitude, prend son « stylet organe externe qui calque [son] pouls et relaie [...] son cœur quand [son] cœur n’y arrive plus » (*AJI*, 15). Il pétrit la syntaxe, le rythme et le lexique pour exprimer les sentiments et sensations intimes. La langue, servante de la crise personnelle, est d’abord celle du cœur et des corps émus. Il en est de même dans la troisième partie, « Oranges sanguines », centrée sur la relation des deux diaristes, dans laquelle l’héroïne, Mounia, dialogue avec son cher disparu et poursuit son travail de deuil. De toute évidence, Mounia, en lisant l’aimé, se découvre, ose se regarder et, sans complaisance avec leur amour et elle-même, avoue tout : la passion, le plaisir, les déceptions, les remords, les regrets, les blessures, les frustrations, les petites morts. L’écriture est soin et révélation. La quatrième partie, très courte, intitulée « JE », inverse alors la perspective, et centre le discours non plus sur le défunt Karim mais sur elle, la bien vivante. Désormais, il est temps pour la femme archiviste et scribe qu’elle est devenue, de tout « remettre dans l’armoire métallique » et de jeter à la mer la clef et son chagrin. En effet, si la littérature fait parler les morts, elle ne peut nous contraindre à vivre avec : « J’ai fermé l’armoire à clé. J’ai pris la clé, j’ai sauté dans la voiture avec Neïla. [...] C’est fini. OUF ! » (*AJI*, 235).

Mounia revisite son histoire d’amour en crise avec la langue du cœur et du corps. Tirillée entre chagrin infini et sentiment d’abandon, elle règle son écriture sur le tempo donné par le journal de Karim. Pour exemple, après avoir lu et ressenti l’inquiétude éprouvée par Karim, le mercredi 14 avril 2010, devant la fragilité de Neïla, bébé âgé de deux mois, elle décrit le cauchemar qu’ont suscité ces lignes : « Je suffoquais dans mon sommeil, et je me figeais dans mes photos, et tu te fichais de tout, de tout... ». Cette mise au diapason créée par l’empathie est immédiatement relayée dans le corps du récit par un fragment, extrait du journal de Karim :

Lundi 17 février 2014. J’ignore l’heure qu’il est. 2h du matin ? Fièvre. Frissons. J’ai comme... perdu connaissance. Je ne me suis pas rendu compte, je... je me suis assoupi près de Neïla et je me suis réveillé en sursaut, le front brulant et le corps fébrile. Je l’avais mise au lit et j’avais improvisé une histoire. Ma langue délirait tandis ma tête n’arrêtait pas de penser aux trous noirs, ma marotte de toujours [...] (*AJI*, 207).

La nuit de Karim décédé répond à la nuit de Mounia en vie. Elle suffoque, il frissonne. La langue « délirante » est bien celle du cœur et des corps consentants. Souvent insuffisante parce qu’il y a un trop plein d’amour, un greffon linguistique est nécessaire. C’est ce que fait Karim lorsqu’il invente le curieux dictionnaire de Neïla. Un petit dictionnaire d’enfance – que tout parent a un jour voulu écrire – un lexique éphémère singulier et tendre comme l’est celui du Neïlatou, le parler de leur fille : « *Pom ça* : Comme ça ; *Ma-mna* : Manger ; *Nma* : Eau ; *Eddas* : Regarde » (*AJI*, 143)...

Dans la troisième partie, « Octobre », la langue est une hydre à quatre têtes : le français, l'anglais, le tamazight¹¹ et quelques mots d'arabe fusha (littéraire) et deerja (dialectal). Servante du collectif, elle est celle qui tord les boyaux, elle fait mal, elle est à corps défendant.

Sa dynamique est ravageuse, son énergie dévastatrice est décuplée pour rendre compte de la violence politique sur le corps civique, celui du peuple algérien. Elle redouble de force, d'invention et d'indécence stylistique et esthétique. L'écrivain Benfodil poursuit avec obstination son programme existentiel : DECONSTRUIRE L'ORDRE NARRATIF NATIONAL.

Par là même, « Octobre » est un exemplaire morceau de la Pop littérature combattante parce qu'on ne peut parler de la crise d'Octobre 1988, de la décennie noire, de la faillite du FLN historique, de l'Irak, de la Palestine, et de l'enlèvement du héros le 28 novembre 1994, disparu comme tant d'autres, que de façon percussante et performante.

La langue doit inciter à l'action. Pour cela, les phrases vibrent, ondoient et se déginglissent sous nos yeux et à nos oreilles, constituant des vagues de sons et d'images, des mélodies et des dessins, des litanies et des flyers, des slogans et des manifestes-articles de presse. Ce matériel iconique et textuel né de la langue exprime de façon sensible la crise du politique par celui qui la subit, le peuple descendu dans la rue :

Je m'attache, oui, à ramasser les instantanés du langage recueillis dans la bouche de la rue, des cafés, des taxis, des marchés, des coiffeurs, des bouis-bouis, des bars, des hôpitaux-mouroirs, et dans la voix plaintive des mendiants et des destins abimés, et dans le brouhaha des souks, et dans la violence des stades et les écritures piétonnières, les graffitis sauvages et les manifestes des chômeurs tagués sur les murs d'Alger (*AJI*, 129).

Variant les graphies, usant du calligramme, mêlant discours direct et indirect par à-coups, jouant avec les points d'exclamation, et les interjections, dégueulant de points de suspension et de silences, se délectant d'onomatopées improbables, s'enivrant de répétitions, Benfodil excelle dans les figures de style et constructions sonores : les jeux de mots, les anaphores, les calembours, les néologismes et la concaténation. Sens et jeux linguistiques sont indissociables. Les phrases sans ponctuations sont des torrents de mots, d'images, de sons, de citations tronquées (Char, Genet, Fanon, Darwich) pour que l'écriture devienne une langue de feu, un tsunami, un monstre enfantant un « GIGANTEXTE » (*AJI*, 35) qui doit suffisamment piquer, brûler pour mettre debout toutes les victimes de la crise.

Par là même, l'hommage au grand poète palestinien Mahmoud Darwich, long poème en prose ou « ode à la digne extinction de la métaphore » (*AJI*, 74) titré « Darwish Graffiti », entamé comme une calligraphie arabe, poursuivi en français,

¹¹ Précisions données par l'auteur lui-même : « deux ou trois mots en Kabyle comme "Awthoul" qui signifie lapin en berbère ».

doit être sans hésitation oralisé pour mieux entendre le grondement de la poésie, seule capable d'attaquer le ciment des palissades à détruire :

ta voix cassée qui essaie de se frayer un chemin vers les vivants et tente vainement de transpercer le mur transpercer le mur transpercer le mur du sens et le mur et le sang et le mur et le sens et le sang et le poème et le mur et la mort et ton poème assiégé et le sens et le sang et le sens et le sang et le sens et le sel et le ciel (*AJI*, 77)...

La littérature subversive et invincible est une arme pour répondre à la crise collective, elle est politique, et l'aède se fait résistant pour ceux et celles qui veulent vivre libres et en paix :

Nous ne savons décidément pas ériger des palissades aède ! Nous savons seulement taguer des graffitis sur les décrets hiératiques de l'interdit VOUS QUI PASSEZ PARMI LES PA-ROLES PASSAGERES RAMASSEZ VOTRE MERDE ET PARTEZ ! J'apprends à écrire dans l'alphabet des pierres qui ont composé l'insurrection des damnés et qui jonchent tes tiroirs (*AJI*, 77)...

Karim Fatimi / Mustapha Benfodil, Muska Fatiben / Pharim Mifodil suit avec respect et allégresse ceux qui l'ont précédé et inspiré. Tous ont affronté la catastrophe, la crise collective sous toutes ses formes avec la poésie et la magie des phrases et des mots écrits ou mis en musique : Char, Darwich, Benjamin, Blanchot, Calvino, Fela Kuti, Pierre Michon, Thelonious Monk, Fanon, Ibn Khaldoun, Miles Davis, Ghassan Kanafani, Herbie Hancock, Genet, Chick Corea, Mohammed Dib, Bill Evans, Kateb Yacine, Sartre, Marcus Miller, Malek Haddad, Karim Ziad, Pasolini, Artaud, Camus...

3. Conclusion résolument inachevée

Alger, journal intense est un des plus beaux livres de l'obsédé textuel (*AJI*, 52) qu'est Mustapha Benfodil, dévoué corps et âme à la même maîtresse que celle de son héros Karim Fatimi, « L'écriture et ses avatars ». Dans ce magnifique roman, à côté de l'intrigue au demeurant fort mince, Benfodil, par l'entremise de ses personnages, analyse sa pratique et son rapport à la langue, aux langues. Il s'agit pour lui d'arriver à faire vivre « la poésie brute du réel ». Un tel viatique se prête incontestablement à l'analyse de l'écriture de la crise, phénomène existentiel et commun à tout un chacun, et, de surcroît, situé dans un espace traversé par un pays en crise(s) : l'Algérie. Cependant, *Alger, journal intense* pose une dernière question théorique : qui est capable d'écrire la crise ? Faut-il être en crise pour écrire la crise individuelle ou collective ? La crise vécue nourrit-elle son écriture ? Mounia, à la fin du roman, l'affirme. Elle comprend que la bacchanale des mots à laquelle se livrait son mari manifestait sa crise intérieure profonde et lui permettait de vivre. En collectionnant les bouts de papier et les écrits sous toutes leurs

formes pour rendre compte des crises successives traversées par l'Algérie et son peuple, Karim produisait le sens, la sève qui le maintenait en vie : « tout était précieux, le moindre fait, le moindre brin de vie, jusqu'au détail le plus insignifiant ; tu t'es voué à cette tâche sans relâche et sans répit, te tuant à redonner sa dignité au réel ».

Encore une fois, Mustapha Benfodil, avec sa « langue fourchue des harragas du langage » (*AJI*, 129), plaide, comme Michel Foucault, pour une esthétique de l'existence¹². Pour que nos vies, grâce à la littérature, deviennent des œuvres d'art.

Bibliographie

Ouvrage analysé :

Benfodil, Mustapha, *Alger, Journal intense*, Paris, Éditions Macula, 2019

Ouvrages critiques :

Brodziak, Sylvie, « Mustapha Benfodil, la littérature comme "maison du jouer", dans *La Littérature maghrébine de langue française au tournant du 21^e siècle : Formes et expressions littéraires dans un monde en mutation* », Radia Benslimane et Sabrina Fatmi-Sakri (dir.), Ministère de l'Enseignement supérieur et de la Recherche scientifique-Université Alger 2, 2016, p. 159-174

Debord, Guy, *La Société du spectacle*, Barcelone, Folio-Gallimard, 2018

Foucault, Michel, *Dits et écrits*, Gallimard, 1978

Sylvie Brodziak est professeure des Universités en Littératures française et francophone, Histoire des idées à CY Cergy Paris université, membre de l'UMR-CNRS Héritages. Docteure en histoire contemporaine, docteure en Langue et Littérature Françaises, spécialiste de Clemenceau écrivain, ses recherches en littérature se penchent sur l'expression des groupes et individus dits minoritaires ou marginaux. Elle oriente sa réflexion sur les littératures francophones, l'écriture de l'histoire et des mémoires, les études de genre, les études post-coloniales, l'éco/géopoétique et sur la création littéraire et artistique après les grandes catastrophes historiques, industrielles et naturelles : guerres, génocides, séismes...

¹² M. Foucault, *Dits et écrits*, p. 392.

Eric Chevrette

Université de Toronto

 <https://orcid.org/0000-0002-9217-9145>

eric.chevrette@mail.utoronto.ca

Crise du dicible. Euphémismes et détournements du visage dans *Une saison de machettes* de Jean Hatzfeld

RÉSUMÉ

Après avoir écouté les témoignages de survivants tutsis (*Dans le nu de la vie*, 2000), l'écrivain et journaliste français Jean Hatzfeld a renversé la perspective en recueillant les récits de génocidaires hutus, avec la publication d'*Une saison de machettes* (2003). Cet article montre comment les récits des bourreaux sont empreints d'indicible, étant marqués par une démarche discursive calculée et réifiante, qui vise plus à taire qu'à dire en détournant et en orientant l'acte narratif. L'expérience de l'événement y est réduite à sa dimension factuelle, évacuant par l'occasion toute subjectivation. Une telle posture rhétorique, parfois très directe et très crue, mais surtout empreinte d'euphémismes et de détournements, contribue à dépersonnaliser les bourreaux, donc à normaliser l'extrême violence et à occulter le visage tutsi.

MOTS-CLÉS – Rwanda, génocide, trauma, indicible, maldicible, événement, Jean Hatzfeld

Crisis of the Utterable. Euphemisms and Diversions of the Human Face in Jean Hatzfeld's *Machete Season*

SUMMARY

After listening empathically to testimonies from surviving Tutsis (*Into the Quick of Life*, 2000), the French author and journalist Jean Hatzfeld reversed the perspective by gathering recollections of the events from Hutu murderers, in *Machete Season* (2003). This paper shows how the executioner stories are immersed in the unutterable, a posture marked by a calculating and reifying discourse that aims to remain silent about the event rather than to relate them, which divert and appropriate speech. The experience of the event is therefore reduced to its factual aspects, which evacuate any form of subjectivization. Such rhetorical posture, very direct and very crude at times, but more importantly forged with euphemisms and diversions, contribute to the depersonalization of the murderers, therefore normalizing extreme violence and concealing the face of the Tutsi.

KEYWORDS – Rwanda, genocide, trauma, unspeakable, unutterable, *maldicible*, event, Jean Hatzfeld



© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)
Received: 2021-09-27; Revised: 2022-02-28; Accepted: 2022-03-31

Avec *Dans le nu de la vie*¹, premier volet de son cycle sur le génocide des Tutsis de 1994, Jean Hatzfeld a donné la parole aux victimes survivantes. Le journaliste de guerre et écrivain français a écouté ces gens du Bugesera, district au sud de Kigali, lors de témoignages poignants – quatorze survivantes et survivants racontant leur expérience des atrocités vécues et de leur survie inhumaine dans les marais, pendant les six semaines qui ont suivi l’attentat du 6 avril 1994 contre l’avion présidentiel. J’ai travaillé dans un autre contexte² sur la question de la dicibilité et ses limites à la lumière du *maldicible*, un concept nouveau que j’ai forgé et développé dans le cadre de travaux de recherche précédents³ et qui me semblait requis pour refléter une saisie discursive non seulement consciente, mais empreinte des limites et apories liées à la mise en discours des expériences. Ce concept met également en valeur une posture éthique de la diction, puisqu’il vise une reconnaissance de la nature faillible et partielle de l’entreprise discursive à la suite de l’expérience de l’événement. Le *maldicible* rend compte ici des tiraillements vécus par le survivant, pris entre le silence traumatique et la nécessité de parler pour faire sien sa propre histoire. Dans *Une saison de machettes*⁴, deuxième volet du cycle paru en 2003, Hatzfeld offre ce que je décrirais comme une définition « appliquée » du *maldicible*, lorsqu’il parle du parcours difficile du témoignage tutsi : « Seul face à la réalité du génocide, un rescapé choisit de parler, de “zigzaguer avec la vérité” ou de se taire. De son choix, comme de la confusion de ses souvenirs, il accepte de discuter et de remettre en question à tout moment » (*SM*, 49). Cette incessante remise en question souligne la précarité et la précarisation d’une diction de l’expérience. Par son préfixe, le *maldicible* souligne ainsi l’importance de dire les maux tant bien que mal – malgré la mémoire, malgré le langage, malgré le doute, malgré la douleur.

Un autre concept sera requis pour décrire la démarche discursive du bourreau, lui qui minimise, détourne, réinterprète et justifie ses actions sans vraiment les nommer. Nul besoin d’un néologisme ici : une telle démarche discursive, calculée et réifiante – qui vise plus à taire qu’à dire en détournant et en orientant l’acte discursif –, relève à mon sens de l’indicible. J’en reviendrai à *Une saison de machettes* : après sa description de l’acte de parole du survivant, Hatzfeld en prend

¹ Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2000.

² « Catastrophe et *maldicible*. Lecture testimoniale de *Dans le nu de la vie* de Jean Hatzfeld », à paraître.

³ J’en offre la définition formelle suivante dans mon ouvrage *Vigiles de mémoire. Esth/éthique du maldicible chez Modiano, Ernaux, Le Clézio* (Presses de l’Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2020) : « Le *maldicible* désigne ainsi cet état paradoxal du langage qui doit subir certaines de ses défaillances en se servant de sa nature fragmentaire pour affirmer sa visée aporétique, et ainsi transformer le défaut inéluctable du manque en qualité inhérente du dire » (p. 112 ; italique dans le texte). Cette définition garde sa pertinence comme sa profondeur dans les réinvestissements que je propose en lien avec l’analyse des discours sur le génocide de 1994.

⁴ Paris, Seuil, coll. « Points », 2005 [2003], désormais abrégé en *SM*.

le revers et pose les grands traits de l'acte de parole du génocidaire : « Face à la réalité du génocide, le premier choix d'un tueur est de se taire, le second de mentir. Il peut modifier sa décision mais il n'en discute pas. Seul, il ne prend aucun risque, comme il n'en prenait aucun pendant les massacres » (*SM*, 49-50). La prise de parole marque ainsi un acte contrôlé et contrôlant, pour le langage et ses contextes de production et de réception. Le calcul rend impossible toute reconnaissance – de l'autre, du geste, de l'événement. Le propos peut néanmoins être analysé pour ses angles morts, ses ratages et ses manques, lesquels dévoilent d'autant la posture discursive instrumentalisée par le meurtrier.

Le recours à un terme comme l'indicible et son opposition au néologisme proposé (le maldicible) contribuent par ailleurs à désacraliser une notion autrement absconse⁵. Les difficultés propres à ces deux concepts (indicible et maldicible) soulignent une mise en précarité du sujet énonciatif et du discours qu'il produit – cela de manière radicalement différente. D'où l'intitulé principal du présent article : *Crise du dicible*. Par essence, la crise est marquée par l'instabilité ; comme moment *critique*, elle ouvre un espace transitionnel et sous-entend la présence d'une alternative, double voie ou positive (résolution), ou négative (aggravation, voire anéantissement). Dans son étude du terme chez les Grecs, Vivien Longhi rappelle que

[...] la crise est le moment, que le médecin cherche par son art à pronostiquer, au cours duquel la maladie change et se termine, assez fréquemment pour la guérison du patient. [...] Presque toutes les maladies sont conçues selon une temporalité « critique », et l'absence de progression identifiable de la maladie est généralement signe de sa grande dangerosité⁶.

Comme pour la crise médicale – où le corps seul pourra ou non surmonter le moment critique –, la réponse à la crise du dicible se trouve à l'intérieur du discours lui-même, dans les modalités du langage, dans leurs possibilités et leur volonté d'expression de l'expérience.

Chez le témoin-victime, la résolution de crise passe par une diction du traumatisme, dans une démarche ouverte qui ne saurait être marquée par un achèvement, mais bien par une perfectibilité, laquelle vise moins à surmonter le passé qu'à l'intégrer à l'espace d'expérience (une dynamique mise en lumière par Hatzfeld dans la citation donnée plus tôt). À l'opposé, du côté des bourreaux, la crise du dicible se trouve dans un refus catégorique de l'événement dans son sens événemential (par opposition au sens événementiel associé au fait intramondain), lequel refus

⁵ J'aurai ici une pensée pour l'ineffabilité divine chez Augustin ; le Père de l'Église souligne dans *La Doctrine chrétienne*, que « si est ineffable ce qui ne peut être dit, n'est pas ineffable ce qui peut au moins être dit ineffable » (traduit du latin par Madeleine Moreau, Paris, Institut d'études augustiniennes, coll. « Bibliothèque augustinienne », 1997, p. 83).

⁶ *Krisis ou la décision génératrice*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Cahiers de philologie », 2020, p. 16.

mène à une réduction strictement factuelle de l'expérience vécue et lui déniait tout aspect traumatique. Une telle posture vise surtout à prendre le contrôle du discours pour lui ôter toute précarité, et donc toute possibilité de progression (ce qui amène la « grande dangerosité » de la crise). La simplicité factuelle du discours génocidaire montre d'ailleurs une double neutralisation, quant aux actions mais aussi quant à la façon d'en parler ; l'un des interviewés de Hatzfeld, Pancrace, l'expose sans équivoque : « le conseiller nous a annoncé que le motif du meeting était la tuerie de tous les Tutsis sans exception. C'était simplement dit, c'était simple à comprendre » (*SM*, 15). Cette démarche rhétorique, parfois très directe et très crue, est empreinte d'euphémismes et de détournements – ici, dans l'association induite entre compréhension et application. En outre, dans l'exemple de Pancrace, mais aussi à plusieurs reprises à travers l'ouvrage, les prisonniers se désresponsabilisent des violences meurtrières en évoquant le caractère performatif des discours d'invitation au génocide. Un ordre est donné telle une sentence, une condamnation à mort inéluctable, indiscutable, puisque prononcée par une figure à l'autorité reconnue⁷. Or la dimension performative de tels discours n'est qu'une apparence, un leurre, étant invalidée par l'obéissance aveugle aux ordres sans possibilité d'exercer quelque jugement critique, sans possibilité d'erreur ou d'errance. Car comme le souligne Sandra Laugier, la théorie austinienne des actes de langage montre que « l'acte accompli l'est de manière immanente à l'énoncé (*in saying*), qui donc ne décrit pas un état de choses (intérieur ou extérieur) »⁸. Dès lors, l'amalgame du langage et des actions auxquelles il enjoint court-circuite les possibilités du discours pour le limiter à sa fonction constative, ce qui dépersonnalise les bourreaux, donc normalise la violence et occulte le visage tutsi. Voilà les principaux enjeux que j'aborderai ici. Mais d'abord, une brève présentation du récit s'impose, laquelle sera également l'occasion de préciser un certain nombre de concepts clés.

1. *Une saison de machettes, ou le non-témoignage des génocidaires*

Avec *Une saison de machettes*, Jean Hatzfeld donne la parole aux génocidaires hutus, par des interviews menées à la prison de Rilima auprès d'une bande de meurtriers incarcérés. Selon ses propres dires, les entretiens individuels menés dans un premier temps n'apportent rien de bon, si ce n'est frustrations et colère. Hatzfeld réalise alors que la discussion en petit groupe homogène est plus productive, puisque ces hommes

⁷ On pourrait par ailleurs s'interroger sur la circularité d'un tel raisonnement, si le groupe reconnaît l'autorité du « conseiller » parce qu'il s'aligne avec la position recherchée – un cercle vicieux qui souligne l'union complexe du libre arbitre et de l'idéologie déshumanisante comme rouages de l'appareil génocidaire.

⁸ S. Laugier, « Actes de langage et états de choses : Austin et Reinach », *Les Études philosophiques*, 2005, n° 72, p. 93 (disponible en ligne, <https://doi.org/10.3917/leph.051.0073>).

se sentent ainsi protégés des dangers de la vérité par leur amitié et leur complicité. Des copains tranquilisés par un esprit de bande né avant le génocide, lorsqu'ils s'entraidaient aux champs et vidaient des bouteilles d'*urwagwa* au cabaret, et fortifié dans le chambardement des tueries des marais, et aujourd'hui par leur incarcération (*SM*, 50).

Les discussions s'inscrivent donc dans la continuité d'une camaraderie *fortifiée* par les meurtres de masse. L'ouvrage permet aux tueurs de s'exprimer et leur offre une vitrine qui, par la traduction, l'adaptation, le travail éditorial et la contextualisation, devient littéraire. On ne saurait oblitérer complètement ce travail, qu'on pourrait qualifier de « mise en littérature », réalisé par le journaliste et écrivain⁹ ; par exemple, les témoignages de rescapés possèdent une fluidité étonnante, sans les répétitions et silences que l'on retrouve généralement dans les récits de traumatisme. Or nul besoin d'accéder aux enregistrements d'origine pour constater que la démarche de Hatzfeld paraît d'autant plus importante que l'aspect permanent de la crise à travers ses diverses manifestations souligne l'inévitable inadéquation entre l'expérience du monde et sa mise en mots – inadéquation nécessitant un souci de contextualisation pour éviter les manipulations discursives et mémorielles des bourreaux.

Ce difficile enjeu confère une importance particulière aux passages narrés par Hatzfeld et encadrant les récits, mais aussi au travail de montage littéraire. Car si les génocidaires prétendent offrir une forme de vérité, celle-ci est dénuée de toute éthique, puisqu'elle se réfute tout caractère problématisant et toute nature problématique, en refusant d'inscrire sa portée ailleurs que dans le discours (qui gagne alors en facticité¹⁰ – c'est-à-dire en fait et en faux, au détriment de l'expérience événementiale), pour peu qu'on entende à la suite de Wittgenstein qu'« une proposition éthique est une action personnelle. Non la constatation d'un fait »¹¹. Un exemple de ce non-engagement à l'égard de l'événement, marqué plutôt par une limitation factuelle, nous est donné par Adalbert : « On est toujours restés amis, toujours pareillement unis malgré les calamités de la vie, de l'exil et de la prison. On fait ce qu'on a à faire en camarades dans toutes les situations » (*SM*, 39). La généralité du propos et l'absence d'attribution assujettissent les meurtriers aux contingences de la

⁹ Je renvoie ici à Michael Riffaterre, pour qui « [l]e témoignage résulte donc, comme texte, d'un contrat de vérité en vertu duquel même l'in vraisemblable, même l'inimaginable, même l'indicible sont présentés comme des faits d'expérience, de sorte que le lecteur doit pouvoir se dire à chaque page que le narrateur a bien vu, qu'il était sur place, et parfois acteur autant qu'auteur » (« Le témoignage littéraire », *Romanic Review*, 2002, vol. 93, n° 1-2, p. 217).

¹⁰ « Le sujet idéal de la domination totalitaire n'est ni le nazi convaincu ni le communiste convaincu, mais les gens pour qui la distinction entre fait et fiction (c'est-à-dire la réalité de l'expérience) et la distinction entre vrai et faux (c'est-à-dire les normes de la pensée) n'existent plus » (H. Arendt, « Les origines du totalitarisme », in *Les Origines du totalitarisme. Eichmann à Jérusalem*, édition établie sous la direction de Pierre Bouretz, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2002, p. 832).

¹¹ L. Wittgenstein, *Carnets de Cambridge et de Skjolden. 1930-1932, 1936-1937*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 1999, p. 61.

vie, comme s'ils n'étaient pas responsables de leurs propres actes (les calamités) et des résultats de ces actes (l'exil et la prison, faisant ainsi abstraction des meurtres de masse), comme si les différentes parties impliquées dans le génocide étaient minimalement équivalentes, interchangeables, dans un cadre guerrier où l'un est ennemi de l'autre. Une telle tentative de normalisation¹² mérite une analyse serrée, mais restera forcément incomplète parce qu'à laisser ouverte. J'évite volontairement d'utiliser le vocabulaire arendtien et n'associe pas ce processus à une nouvelle représentation de la « banalité du mal » ; il se dégage certes une organisation logistique du génocide rwandais, mais il ne s'agit assurément pas de « massacres administratifs » au même titre que ce que la machine nazie a perpétré par l'action détachée du technocrate Eichmann¹³. Car telle qu'elle est pratiquée par les prisonniers que Hatzfeld interviewe, la tâche meurtrière ne s'offre d'intermédiaire qu'à l'intérieur du discours d'objectivation des mises à mort.

Des glissements discursifs sont en effet perceptibles entre d'une part la conviction de la lutte et la nécessité de tuer en contexte guerrier (d'où l'importance donnée au « courage »), et d'autre part la légèreté du travail, le plaisir retiré de la tâche collégiale bien faite, malgré les petits obstacles rencontrés en cours de route. Le même Adalbert précise :

On se plaisait ensemble au sein de la bande, on s'accordait sur les activités nouvelles, on décidait où l'on allait travailler sur place, on s'épaulait en camarades. Si quelqu'un présentait une petite excuse, on se proposait de prendre sa part de boulot pour cette fois. Ce n'était pas une organisation bien apprêtée, mais elle était respectée et consciencieuse (*SM*, 16).

On dirait presque qu'il est question de la gestion bon-enfant d'un commerce à la petite semaine. La notion de respect et le souci du travail bien fait sont entièrement vidés de sens. Car c'est toute une vision du monde tordue, parfois quasi schizophrène (tant elle se fait polarisante et contradictoire), qui se donne à lire dans ces tentatives d'explication de l'inacceptable, le calcul n'étant jamais bien loin de l'aveu. La pertinence d'accorder la parole aux bourreaux réside alors justement dans la manifestation de cette posture impossible, réifiante de la réalité événementiale.

Évidemment, le bourreau ne témoigne pas ; il raconte, dit, soumet les faits à sa diction – ce qui est tout le contraire du témoignage, mais aussi du saisissement de l'événement. Et la question de la vérité importe infiniment moins que le potentiel performatif du récit :

¹² À entendre comme une mise aux normes (aussi déformées soient-elles).

¹³ « Mis à part un zèle extraordinaire à s'occuper de son avancement personnel, [Eichmann] n'avait aucun mobile. Et un tel zèle en soi n'était nullement criminel ; il n'aurait certainement jamais assassiné son supérieur pour prendre son poste. *Simplement, il ne s'est jamais rendu compte de ce qu'il faisait*, pour le dire de manière familière » (H. Arendt, « Eichmann à Jérusalem », in *Les Origines du totalitarisme. Eichmann à Jérusalem, op. cit.*, p. 1295 [italique dans le texte]). Au contraire, c'est dans le zèle de sa violence que le geste hutu frappe sans doute le plus.

Le tueur n'appréhende pas ne pas être cru, au contraire. Il craint que vous ne le mettiez en accusation. Même si vous pouvez le convaincre que ses paroles ne lui porteront aucun préjudice, il redoute, quel que soit l'auditeur, ou plus tard le lecteur, qu'elles ne lui causent plus de tort que son silence ; et aucune relation de confiance ne peut chasser complètement cette inquiétude. Le tueur se tient sur ses gardes car il sent les menaces d'un châtement au-dessus de sa tête (*SM*, 47).

Le discours du bourreau cherche à réduire la charge événementiale à sa seule factualité dans le récit objectivant qui en est fait, suspendant le langage dans la crise de dicibilité qui pourtant devrait l'animer. L'apparente permanence de la crise constitue d'ailleurs l'un de ses paradoxes, puisque pour le sujet qui la vit, la crise ne laisse pas entrevoir sa résolution, et ne saurait donc être sur le coup *traversée*. De surcroît, l'événementialité de la crise fait advenir le sujet dans toute son incertitude, ce qui instigue une discordance entre l'*avant* et l'*après*, discordance demeurant imperceptible dans le déroulement du *pendant*. Autant de caractéristiques non seulement évacuées des récits de bourreaux, mais aussi retournées contre elles-mêmes dans la manière de raconter le génocide, transformant l'événement en simples faits.

2. Atténuation et adoration du silence

Souvent trivial, le fait intramondain est constatable ; il se laisse appréhender, résumer et éclairer par la séquence tout aussi ordinaire dans laquelle il s'inscrit. Tout le contraire de l'événement, inépuisable, marqué par la nuance, et fondamental pour le sujet qui en advient. La distinction proposée par Claude Romano entre le fait intramondain (au sens courant, dit *événementiel*) et l'événement au sens *événemential* est des plus éclairantes :

L'événement n'est jamais « objectif » comme peut l'être le fait, il ne se prête à aucune observation impartiale ; celui qui comprend ce qui lui arrive comme lui arrivant précisément à *lui-même* est *ipso facto* engagé, comme nul autre dans ce qu'il comprend, en sorte que comprendre l'événement et en faire l'insubstituable épreuve ne font qu'un¹⁴.

Le refus catégorique de l'événementialité s'accompagne d'un refus de compréhension – de là l'impression de neutralité illocutoire chez celui qui raconte le génocide dont il s'est pourtant fait le porteur. L'incompréhension crasse des bourreaux manifestée dans et par leurs récits réduit la catastrophe qu'ils ont provoquée à sa teneur factuelle, lui retirant de fait toute valeur. Il est toutefois possible de détecter l'implication et la survenue événementiale (par exemple à travers son masquage) chez les tueurs dans un certain nombre de stratégies rhétoriques d'évitement – entre autres le vocabulaire de l'atténuation et les décrochages sémantiques,

¹⁴ *L'Événement et le monde*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Épiméthée », 2021, p. 68.

qui contribuent à *dévisager* la victime (c'est-à-dire lui ôter son *visage*) dans une dynamique de normalisation des actes.

Dans la bouche du bourreau, les figures d'atténuation ne visent pas à engendrer une plus-value sémantique, c'est-à-dire qu'elles n'ont pas pour fonction de créer chez le destinataire une image riche en signification et en profondeur dans un processus de transmission de l'expérience – comme ce peut être le cas dans les témoignages parfois hésitants et allusifs du survivant. Au contraire, chez le génocidaire hutu, l'atténuation et la litote remplissent un rôle euphémique qui, si l'on remonte à l'étymon latin *euphemein*, conçoit l'indicible de manière positive : Giorgio Agamben rappelle que le verbe *euphemein* signifie « adorer en silence, comme on fait d'un dieu »¹⁵. L'analogie entre le travail au champ et le « travail » génocidaire est à cet égard révélatrice. Ce terrifiant glissement sémantique souligne la quotidienneté de l'effort et l'atteinte d'un but à travers l'acte destructeur. La mort comme principale occupation, presque comme métier, rend le geste funestement banal et routinier dans la bouche des tueurs. Un exemple, qui saisit par sa normalisation, par sa dépersonnalisation aussi, nous en est donné par Léopold : « Moi, je n'ai pris que la machette. Premièrement parce que j'en possédais une à la maison, deuxièmement parce que je savais l'utiliser. Pour celui qui est habile au maniement d'un outil, c'est facile de l'utiliser pour toutes les activités ; tailler les plantations ou tuer dans les marais » (*SM*, 43). En retirant toute valeur à ceux et celles qui de part et d'autre de la lame en sont les différents acteurs, le discours du bourreau rend futile tout principe de responsabilité et d'attribution des gestes, normalisant l'horreur et les atrocités sous couvert d'une sorte de chasse de subsistance (le troisième volet du cycle rwandais de Hatzfeld s'intitule d'ailleurs *La stratégie des antilopes*). La négation initiale est ici parlante : « je n'ai pris que la machette », comme s'il s'agissait d'un seuil minimal, d'un choix obligé de simplicité et de praticité, une sorte d'outil à tout faire qui ne demande qu'à être utilisé.

Le champ lexical de l'agriculture fonctionne d'ailleurs sur le mode de l'euphémisme (qui permet de dire en taisant, en toute *adoration du silence*) et du parallèle (qui fonctionne comme une figure d'atténuation, en gommant les extrêmes du génocide). Les récits donnent l'impression que les terres furent attaquées d'une plaie et que le travail de tous était requis jusqu'à résolution complète du problème – par exemple, chez Élie : « On devait faire vite, on n'avait pas droit aux congés, surtout pas les dimanches, on devait terminer. On avait supprimé toutes les cérémonies. On était tous embauchés à égalité pour un seul boulot, abattre tous les cancrelats » (*SM*, 19). Nourri des discours politiques et médiatiques¹⁶, ce parallèle

¹⁵ G. Agamben, *Auschwitz. L'archive et le témoin*, Paris, Rivages, coll. « Poche », 2016, p. 35.

¹⁶ « Lorsque contextualisé historiquement, ce vocabulaire agricole des tueurs ne reflète donc pas l'ignorance, l'innocence ou la banalité de ces fermiers. Il expose plutôt une campagne d'extermination au long cours et une idéologie génocidaire institutionnalisée, habilement introduite dans le langage lui-même » (M. Hron, « *Gukora and Itsembatsemba: The "Ordinary Killers"* », in Jean Hatzfeld's *Machete Season* », *Research in African Literatures*, 2011, vol. 42, n° 2, p. 139 [je traduis]).

entre agriculture et extermination pose le constat commode d'un impératif de survie comme commune mesure entre le travail au champ et la torture génocidaire. Par la réification de l'acte de mise à mort, de la mort elle-même, le Tutsi n'est pas même réduit à un état animal, mais bien végétal, comme on le voit de manière évidente dans les paroles de Pancrace :

Couper les maïs ou les bananeraies, c'était un boulot égal. Parce que les épis et les bananes sont tous pareils, en rien récalcitrants. Couper dans les marais, c'était de plus en plus harassant, à cause de qui vous savez. C'était un geste comparable, mais une impression non comparable, plus hasardeuse. C'était un boulot agité (*SM*, 68).

Le glissement est parlant : l'objet de la coupe aux champs est clairement établi (maïs, bananes), mais l'objet de la coupe dans les marais demeure allusif (« qui vous savez ») et requiert un lien avec la négation de la phrase précédente pour dévoiler son sens (« en rien récalcitrants »). On comprend donc que ces « qui vous savez » offraient une certaine forme de résistance à la coupe (crûment physique ou en lien avec la traque des fuyards). C'est là un « boulot agité », certes, mais néanmoins intégré rapidement à la routine, devenant une activité parmi d'autres. Dans les récits des actions propres et directes des génocidaires, aucune place n'est alors aménagée pour les victimes, à qui est refusé un statut humain, un visage.

3. Victimes sans visages

Il va de soi que d'aborder la question des victimes dans la présence de leur visage nécessite un détour par Emmanuel Lévinas. Le philosophe a développé une pensée qui accorde une place fondamentale à la question de l'humanité du visage, de son incarnation par autrui qui nous renvoie à nous-mêmes, dans la mesure où « [l]e visage est présent dans son refus d'être contenu. Dans ce sens il ne saurait être compris, c'est-à-dire englobé. Ni vu, ni touché – car dans la sensation visuelle ou tactile, l'identité du moi enveloppe l'altérité de l'objet qui précisément devient contenu »¹⁷. Dans les premiers jours du génocide, les coups de machettes s'abattent un peu au hasard, en l'absence concrète de toute reconnaissance de leur résultat, mais aussi dans l'aveuglement volontaire face aux victimes. Le visage perd son statut lorsque toute réduction lui est imposée par son contexte ; l'autre, qu'il s'agisse de l'ennemi à abattre ou du « cancrelat » à écraser, se trouve radicalement expulsé de la dynamique identité-altérité (puisqu'il ne renvoie plus à soi), justement pour *contenir* le visage – à la fois physiquement (en évitant de le voir – *voir* et *visage* partageant d'ailleurs le même étymon latin) et métaphoriquement (en l'inscrivant dans le projet destructeur d'une lutte sans merci, répondant

¹⁷ *Totalité et infini*, La Haye, Martinus Nijhoff, coll. « Phaenomenologica », 1961, p. 168.

d'une rhétorique qui vise justement à masquer l'autre, c'est-à-dire à lui donner un faux visage).

Dans le deuxième chapitre de récits, intitulé « La première fois », les tueurs racontent leur premier meurtre – ou plus précisément *les* premiers meurtres. Car dès le départ, avec le récit de Fulgence, le geste est minimisé, justifié et désengagé : « D'abord, j'ai cassé la tête d'une vieille maman d'un coup de gourdin. Mais, puisqu'elle était déjà allongée bien agonisante par terre, je n'ai pas ressenti la mort au bout de mon bras. Je suis rentré le soir chez moi sans même y penser » (*SM*, 25). La pas-tout-à-fait-morte n'intime aucun respect et ne suscite aucune réaction chez celui qui l'achève. La conjonction « mais » qui ouvre la deuxième phrase vient d'ailleurs atténuer et justifier le geste violent décrit dans la première phrase ; de l'exécution brutale à l'abrègement de l'agonie et des souffrances, il n'y a semble-t-il qu'un pas. La suite du récit s'inscrit d'ailleurs dans une dynamique de dédouanement, où l'action meurtrière se mêle à la « cohue » générale provoquée par la violence même, confondant de funeste façon la cause et ses effets : « Le lendemain, j'en ai coupé debout vivants. C'était le jour du massacre de l'église, donc un jour très spécial. À cause du brouhaha, je me souviens que j'ai commencé à frapper sans regarder sur qui, au hasard de la cohue si je puis dire » (*SM*, 25). *Sans regarder sur qui* : Fulgence faillit à reconnaître justement l'autre, son visage, lui qui ne se résume pas à sa matérialité charnelle, mais renvoie tout geste à son égard et contre son intégrité vers l'actant. Or le meurtrier termine son court récit par une forme de reconnaissance d'autrui et de la violence commise à son endroit : « Cette personne que je venais de frapper, c'était une maman, ça m'avait dégoûté de l'achever malgré la pénombre » (*SM*, 25). Ce geste violent est empreint de paradoxe : ce n'est pas tant la mise à mort qui provoque le *dégoût* que les circonstances, le fait de voir *malgré la pénombre* qu'il s'agit d'une *maman*, et donc de taire tout ce que cela pourrait signifier – soit qu'il s'agit d'une *maman* accompagnée, dont l'enfant a subi ou subira le même sort, soit qu'il s'agit d'une *maman* à venir, donc d'une femme enceinte. Cela isole également cette victime des autres qui demeurent sous-entendues dans la description proposée par Fulgence : ses coups sont certes donnés « au hasard de la cohue », mais il reconnaît d'emblée « en [avoir] coupé debout vivants », le pluriel de ce dernier mot coulant presque comme si de rien n'était dans la transcription de Hatzfeld.

Néanmoins, le visage de l'autre ne saurait échapper totalement au meurtrier qui, par moment et en particulier au début des exactions – avant que ne s'établissent une méthode et une routine, donc un semblant de « normalité » –, parfois reconnaît l'*autre comme Autre*, c'est-à-dire qu'il retrouve le lien identitaire et humain à travers l'altérité qui s'offre à lui, par delà la réification que le geste d'anéantissement provoque. Ce surgissement phénoménologique au cœur même de l'ivresse génocidaire se trouve dans les arcanes du visage, soit dans le regard – ce qu'exprime clairement Pancrace : « Les yeux du tué, pour le tueur, sont sa calamité s'il les regarde. Ils sont le blâme de celui qu'il tue » (*SM*, 26). La cala-

mité généralisée du génocide trouve ici son insignifiant contreponds dans le petit désastre individuel d'un remords découlant non pas du geste posé, mais de la reconnaissance de ce geste par l'Autre, dans l'ultime vision du meurtrier à travers les yeux de sa victime. Le contexte politique explosif et la mission d'extermination pseudo-vengeresse sombrent sous le poids signifiant du regard, et du visage à qui il donne vie. Car « le visage est sens à lui seul. Toi, c'est toi. En ce sens, on peut dire que le visage n'est pas "vu". Il est ce qui ne peut devenir un contenu, que votre pensée embrasserait ; il est l'incontenable, il vous mène au-delà »¹⁸. La violence vise ainsi à évider le sens inépuisable du visage, pour ne lui laisser que sa qualité charnelle, physique, classée comme une matière quelconque. Les moments de lucidité marqués par cette bien étrange « calamité » sont provoqués non pas tant par la vision du visage de l'Autre que, à l'inverse, par le fait que le bourreau se trouve saisi, réquisitionné dans son inhumaine humanité, par le regard de cet Autre. Certes, en refusant l'humanité à sa victime, le bourreau réfute son humanité propre ; mais ce que cela signifie plus profondément, c'est que le génocidaire abandonne son visage pour mieux s'inscrire dans son contexte, mieux se laisser définir par lui : il *devient contenu* indicible de l'idéologie génocidaire, dans une perspective de *mise aux normes* des gestes commis – et ce, même plusieurs années après les faits¹⁹.

4. Résistance à l'événement et soumission à la crise (conclusion)

Les récits produits par les génocidaires expriment la confusion (volontaire) entre les simples faits et gestes inscrits presque naturellement dans la routine habituelle, et la portée événementiale qu'ils provoquent. Le désir de normalisation se déploie alors dans la rhétorique guerrière (les Tutsis sont parfois décrits comme des *résistants*... qui en réalité résistent moins à un régime politique oppressif qu'à leur mise à mort). Et c'est jusque dans des récits marqués par une effroyable candeur que les bourreaux refusent toute réciprocité humaine possible – un tel déni soulignant la déresponsabilisation pour toute relation à l'Autre tutsi. C'est là le noyau critique et indicible des récits de génocidaire, dans toute la discordance entre l'action et sa représentation – laquelle se trouve d'ailleurs au cœur de la notion contemporaine de crise, puisque

¹⁸ E. Lévinas, *Éthique et infini : dialogues avec Philippe Nemo*. Paris, Fayard, coll. « Espace intérieur », 1982, p. 91.

¹⁹ Sur le rôle de l'idéologie dans la dynamique génocidaire et ses suites, Nigel Pleasants avance que « [u]ne fois acquises, les croyances culturellement déterminées sont fortement résistantes au questionnement critique, à la remise en question et à la réflexion personnelle, et sont souvent imperméables à la possibilité même de preuves discordantes » (« Ordinary Men: Genocide, Determinism, Agency, and Moral Culpability », *Philosophy of the Social Sciences*, 2018, vol. 48, n° 1, p. 17 [disponible en ligne, <https://doi.org/10.1177/0048393117739974> ; je traduis]).

[c]e que nous pouvons *faire* désormais est plus grand que ce dont nous pouvons nous faire une image ; entre notre capacité de *fabrication* et notre capacité de *représentation*, un fossé s'est ouvert, qui va s'élargissant de jour en jour ; notre capacité de fabrication est sans bornes, tandis que notre capacité de représentation est *limitée*²⁰.

Les bourreaux s'accrochent bien d'une telle équation, soulignant l'écart indicible entre leur fabrication du génocide et ce qu'ils en racontent – Pio, par exemple, disant : « J'avais tué des poulets mais jamais un animal de la corpulence d'un homme, comme une chèvre ou une vache » (*SM*, 28). La comparaison ici contribue, une fois de plus, à la normalisation d'une boucherie sans nom.

À l'opposé, c'est par une entreprise discursive empreinte de maldicible qu'il est possible de confronter la limite par le témoignage, moins pour surmonter cette limite que dans l'espoir d'en repousser minimalement les frontières – attendu qu'« [a]ucun sens humain, au-delà des logiques destructrices à saisir, ne peut être donné à un génocide, qui reste ultimement "sans raison". Mais un sens peut revenir à la vie par le témoignage du rescapé, qui fait ainsi retour à l'humanité, tout en donnant accès à l'inhumain traversé »²¹. D'un côté comme de l'autre, la crise du dicible est fondamentalement insoluble ; c'est là sa force aussi bien éthique qu'esthétique, dans l'infinie possibilité de la transmission des expériences humaines. L'opposition indicible-maldicible s'éclaire alors à la lumière de l'écart entre « capacité de *fabrication* » et « capacité de *représentation* ». C'est justement dans la volonté de reconnaissance de cet écart que le maldicible trébuche vers l'avant. Et c'est par sa réfutation que l'indicible s'engage dans une trajectoire rectiligne qui se révèle en fait être une argumentation circulaire, raisonnement fallacieux marqué par le fait isolé et isolant, atténuable pour mieux faire concorder l'action à sa diction (tout le contraire du témoignage marqué par le maldicible). Reste pour le bourreau cette inquiétude du « châtement au-dessus de sa tête » (*SM*, 47), sentiment perceptible dans les différentes stratégies d'*adoration du silence* employées. La réflexion autour de l'euphémisme dévoile ainsi une bien vaine litote, marquée par la volonté de *dire moins pour faire entendre encore moins* ; nous voilà au cœur même de la notion d'indicible. Précisément ce contre quoi s'oppose le maldicible, par les moyens bien faillibles qui sont les siens.

Bibliographie

- Agamben, Giorgio, *Auschwitz. L'archive et le témoin*, traduit de l'italien par Pierre Alféri, Paris, Rivages, « Poche », 2016
- Arendt, Hannah, *Les Origines du totalitarisme. Eichmann à Jérusalem*, édition établie sous la direction de Pierre Bouretz, Paris, Gallimard, « Quarto », 2002

²⁰ Ch. Godin, « Ouvertures à un concept : la catastrophe », *Le Portique*, 2009, n° 22, § 40 (disponible en ligne, <http://doi.org/10.4000/leportique.1993>).

²¹ C. Coquio, *Rwanda : le réel et les récits*, Paris, Belin, coll. « Littérature et politique », 2004, p. 75.

- Augustin, *La Doctrine chrétienne*, traduit du latin par Madeleine Moreau, Paris, Institut d'études augustiniennes, « Bibliothèque augustinienne », 1997
- Chevrette, Eric, *Vigiles de mémoire. Esth/éthique du maldicible chez Modiano, Ernaux, Le Clézio*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, « Espace littéraire », 2020
- Coquio, Catherine, *Rwanda : le réel et les récits*, Paris, Belin, « Littérature et politique », 2004
- Godin, Christian, « Ouvertures à un concept : la catastrophe », *Le Portique*, 2009, n° 22, <https://doi.org/10.4000/leportique.1993>
- Hatzfeld, Jean, *Dans le nu de la vie. Récits des marais rwandais*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 2000
- Hatzfeld, Jean, *Une saison de machettes*, Paris, Seuil, « Points », 2005 [2003]
- Hron, Madelaine, « Gukora and Itsembatsemba: The “Ordinary Killers” in Jean Hatzfeld’s *Machete Season* », *Research in African Literatures*, 2011, vol. 42, n° 2, <https://doi.org/10.2979/reseafri-lite.42.2.125>
- Laugier, Sandra, « Actes de langage et états de choses : Austin et Reinach », *Les Études philosophiques*, 2005, n° 72, <https://doi.org/10.3917/leph.051.0073>
- Lévinas, Emmanuel, *Éthique et infini : dialogues avec Philippe Nemo*, Paris, Fayard, 1982
- Lévinas, Emmanuel, *Totalité et infini*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1961
- Longhi, Vivien, *Krisis ou la décision génératrice*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, « Cahiers de philologie », 2020, <https://doi.org/10.4000/books.septentrion.100037>
- Pleasants, Nigel, « Ordinary Men: Genocide, Determinism, Agency, and Moral Culpability », *Philosophy of the Social Sciences*, 2018, vol. 48, n° 1, p. 3-32, <https://doi.org/10.1177/0048393117739974>
- Riffaterre, Michael, « Le témoignage littéraire ». *Romanic Review*, 2002, vol. 93, n° 1-2, p. 217-235, <https://doi.org/10.1215/26885220-93.1-2.217>
- Romano, Claude, *L'Événement et le monde*, Paris, Presses Universitaires de France, « Épiméthée », 2021
- Wittgenstein, Ludwig, *Carnets de Cambridge et de Skjolden. 1930-1932, 1936-1937*, traduit de l'allemand par Jean-Pierre Cometti, Paris, Presses universitaires de France, « Perspectives critiques », 1999

Eric Chevrette, Ph. D. en études littéraires, est chargé de cours au Département d'études françaises de l'Université de Toronto. Spécialiste des littératures contemporaines québécoise et française, il s'intéresse aux relations que la littérature entretient avec la philosophie et l'histoire. Il est l'auteur de *Vigiles de mémoire. Esth/éthique du maldicible chez Modiano, Ernaux, Le Clézio* (Presses de l'Université de Montréal, 2020), ouvrage portant sur les modes de transmission et d'énonciation de la mémoire chez ces trois auteurs. Il a entre autres signé des articles sur Éric Vuillard, Frédéric Beigbeder et Carl Leblanc, et a codirigé le dossier « Mémoires, histoires et vérités dans la littérature française contemporaine » pour la revue *Études françaises* (2021).

Przemysław Szczur

Université Pédagogique de Cracovie

 <https://orcid.org/0000-0001-9474-5887>

przemyslaw.szczur@up.krakow.pl

Des crises d'identité (post)migratoire en Belgique francophone

RÉSUMÉ

Le présent article constitue une tentative d'exploiter, à des fins d'analyse du personnage littéraire, la notion de crise d'identité, récemment développée par Nathalie Heinich dans son ouvrage *Ce que n'est pas l'identité*. Pour ce faire, l'auteur s'appuie sur des exemples tirés de romans de Leïla Houari (*Ni langue ni pays*) et de Girolamo Santocono (*Dinddra*), deux auteurs belges contemporains d'origine migrante. Leurs personnages, migrants ou descendants de migrants, vivent des expériences qui s'apparentent à celle conceptualisée par Heinich. L'auteur interroge les raisons de ces crises identitaires (post)migratoires, leur déroulement et leur issue. Il s'avère que l'identité des migrant(e)s et de leurs descendant(e)s, marquée par une instabilité fondamentale, est particulièrement sujette à la crise. Toutefois, si l'identité (post)migratoire peut souvent être qualifiée de « crise », les crises que traversent les personnages aboutissent habituellement à un dénouement positif.

MOTS-CLÉS – Crise identitaire, Littérature belge francophone, Migration, Leïla Houari, Girolamo Santocono

(Post)migratory Identity Crises in French-speaking Belgium

SUMMARY

This paper is an attempt to exploit, for purposes of literary character analysis, the notion of identity crisis, recently developed by Nathalie Heinich in her book *Ce que n'est pas l'identité*. To do this, the author draws on examples taken from novels by Leïla Houari (*Ni langue ni pays*) and Girolamo Santocono (*Dinddra*), both contemporary Belgian authors of migrant origin. Their characters, migrants or descendants of migrants, live experiences akin to that conceptualized by Heinich. The author questions the reasons for these (post)migratory identity crises, their course and their results. It turns out that the identity of migrants and their descendants, marked by fundamental instability, is particularly prone to the crisis. While their identities can often be described as being in crisis, the crises they go through usually result in a positive outcome.

KEYWORDS – Belgian Literature in French, Identity crisis, Migration, Leïla Houari, Girolamo Santocono



© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)
Received: 2021-09-14; Revised: 2022-01-26; Accepted: 2022-02-21

Dans cet article, j'essaierai d'exploiter, à des fins d'analyse du personnage littéraire, la notion de crise d'identité, due au psychanalyste américain Erik Erikson et récemment développée par Nathalie Heinich dans son ouvrage *Ce que n'est pas l'identité*. Pour ce faire, et faute de place pour une analyse d'ensemble du courant (post)migratoire belge, je m'appuierai sur deux exemples. Tout d'abord, j'analyserai un roman récent de Leïla Houari, intitulé *Ni langue ni pays*, publié en 2018, pour évoquer ensuite brièvement un texte plus ancien, *Dinddra* de Girolamo Santocono, qui date de 1998¹. Je vais m'attarder plus longuement sur ce premier ouvrage, qui contient un exemple d'une crise d'identité (post)migratoire vécue au féminin car, l'expérience migratoire étant souvent masculinisée, je préfère examiner plus en détail un cas permettant de considérer les enjeux de la migration pour les femmes, sujet plus rarement abordé. Mais au-delà de la différence de genre, ce qui relie les protagonistes des deux romans que j'aborderai, c'est qu'ils vivent des expériences qui s'apparentent à celle conceptualisée par Heinich.

La sociologue française propose en effet une conception de l'identité où la notion de crise joue un rôle central. Comme elle le formule dans le titre de l'un de ses chapitres, selon elle, « Il n'y a pas de sentiment d'identité sans crise d'identité »². D'après la chercheuse, l'identité « ne se manifeste que lorsqu'elle pose problème »³. Elle devient donc perceptible seulement quand elle est problématique. C'est pourquoi, pour parler des crises identitaires, Heinich se sert aussi d'expressions comme « inconfort identitaire » ou « dissonance identitaire »⁴. Les individus « découvrieraient » ainsi qu'ils ont une identité au moment où celle-ci devient trouble.

Cette notion de crise d'identité apparaît comme un outil précieux, permettant de mieux comprendre ce qui arrive aux personnages de nombreux romans du courant (post)migratoire en Belgique francophone. Bien sûr, appliquer des théories sociologiques ou psychologiques de l'identité à ces « êtres de papier » que sont les personnages romanesques suppose de les considérer comme des entités anthropomorphes. Dans la mesure où le courant (post)migratoire dans les lettres belges francophones fait habituellement appel à une esthétique mimétique, notamment à travers nombre de textes autobiographiques et autofictionnels⁵, l'interprétation

¹ D'autres ouvrages du corpus (post)migratoire belge pourraient faire l'objet d'une analyse similaire. Parmi ceux pour lesquels elle pourrait s'avérer particulièrement féconde, signalons les romans d'Isabelle Bielecki (*Les Mots de Russie*) et Annick Walachniewicz (*Il ne portait pas de chandail*), deux auteures belges contemporaines d'origine migrante, respectivement, polono-russe et polonaise. Dans chacun de ces textes, la crise a sa spécificité, l'analyse qui va suivre n'a donc pas valeur de paradigme pour toutes les crises identitaires (post)migratoires, tout en soulevant un certain nombre de questions récurrentes.

² N. Heinich, *Ce que n'est pas l'identité*, Paris, Gallimard, 2018, p. 78.

³ *Ibid.*, p. 80.

⁴ *Ibid.*, p. 90 et 97.

⁵ Cf. T. Chomiszczak, A. Kukuryk, P. Szczur, *Wędrujące tożsamości. Trzy studia o migracjach literackich we francuskojęzycznej Belgii*, Kraków, Wydawnictwo UNUM, 2020, p. 70-74.

de leurs héros et héroïnes en tant que transpositions plus ou moins fictionnalisées d'êtres de chair et d'os semble légitime. Lors de l'analyse, je croiserai cette notion de « crise d'identité », appliquée aux personnages, avec des considérations théoriques générales concernant la crise, formulées par des chercheurs tels que Randolph Starn ou Edgar Morin, mais aussi avec la théorie du sujet de Julia Kristeva. Ces diverses références me permettront d'envisager le phénomène examiné dans une perspective à la fois sociale et psychologique.

Comme on le sait, le terme de « crise » est d'origine médicale, en grec et en latin, il signifiait la « phase grave d'une maladie »⁶. Or, dans le roman d'Houari, la première scène se passe justement dans un cabinet médical. Dans le premier chapitre, intitulé « Cellule de crise », est racontée la visite de l'héroïne principale, Fatima Benghali, travailleuse associative au chômage, écrivaine à ses heures, chez un médecin. L'héroïne lui fait notamment part de ses insomnies et du mal « dans le bas du dos » qui fait qu'elle se sent « coupée en deux »⁷. Fatima vit donc une crise au sens étymologique du mot. La métaphore dont elle se sert pour décrire son ressenti, celui d'être « coupée en deux », fait penser à ce qu'Heinich nomme troubles de la continuité et de la cohérence⁸. Il s'agirait d'une sorte de coupure corporelle menaçant presque l'intégrité physique. Pendant la consultation, le récit de symptômes physiques s'entremêle toutefois avec celui de manifestations psychiques du mal, surtout de cauchemars qui hantent la protagoniste. Le médecin dirige tout de suite l'entretien sur la question des origines de cette dernière. Fatima y répond en disant qu'elle a « l'impression d'avoir toujours vécu dans le brouillard »⁹. Cette réponse métaphorique fait état d'une situation identitaire trouble. Le fait même de passer directement de la question des symptômes à celle des origines, couramment utilisées pour définir l'identité, suggère une interprétation identitaire du trouble qui touche Fatima. À ce propos, celle-ci aborde aussi le sujet de son acte de naturalisation, qu'elle a retrouvé. L'« Avant-propos » du roman, qui précède directement la scène de la consultation médicale, est justement constitué par ce document qui comprend une sorte de fiche d'identité de la protagoniste et nous apprend notamment qu'elle est née à Casablanca, pour être naturalisée belge plus de trente ans après. Le fait que l'acte se retrouve en première page du roman et que son obtention soit longuement discutée dans la première scène suggère son importance. Or, cet acte signale surtout l'absence de continuité entre l'origine géographique et l'identité administrative de l'héroïne.

Fatima mentionne pourtant un autre symptôme de la crise psychosomatique qu'elle est en train de traverser. Il s'agit d'un trouble linguistique. Bien qu'elle

⁶ *Le Trésor de la langue française informatisé*, entrée « Crise », <http://stella.atilf.fr>, consulté le 6.7.2021.

⁷ L. Houari, *Ni langue ni pays*, Paris, L'Harmattan, 2018, p. 13.

⁸ N. Heinich, *op. cit.*, p. 86-91.

⁹ L. Houari, *op. cit.*, p. 14.

ait passé une trentaine d'années à Bruxelles, pour s'installer ensuite à Paris, elle confesse au médecin ne plus savoir « quelle langue est [s]ienne réellement »¹⁰. Voici comment elle décrit ce symptôme linguistique :

Depuis quelque temps, j'ai un problème qui va sans doute vous paraître anecdotique. Je ne peux plus parler sans que ma langue fourche. Voilà... la voyelle U vire au I. Vous savez, l'expression : « chassez le naturel, il revient au galop » prend tout son sens. Cela me prend comme ça, au moment où je m'y attends le moins. L'autre jour, je parlais à ma fille et voilà que je lui dis « pli tard... ». J'en ai bavé avec les voyelles AEIOU, surtout le U et le I. Des heures d'apprentissage en diction et cela m'arrive de plus en pli... Voilà, j'ai failli me tromper à nouveau. Vraiment pénible¹¹...

Fatima interprète les fautes de prononciation qu'il lui arrive de commettre sur le mode du conflit entre les deux composantes linguistiques de son identité : l'arabe, présentée comme « naturelle », et la française, « acquise ». Cet aspect conflictuel de la situation confirme son caractère crisique, dans la mesure où, d'après Edgar Morin, « l'idée de crise [...] porte en elle la possibilité, la multiplication, l'approfondissement, le déclenchement de conflits »¹². Fatima est en proie à un conflit phonétique. Une prononciation arabisante de la voyelle « u », rendue par « i », est pour elle le signe d'un « naturel qui revient au galop ». Son identité linguistique d'origine, celle d'arabophone, vient ainsi troubler celle de francophone. Sa langue qui fourche la ramène à ses origines géo-linguistiques alors qu'à force de travailler sa prononciation française, elle pensait s'en être détachée. La cohérence de l'identité linguistique qu'elle s'est choisie est troublée par des réminiscences de sa langue maternelle.

Par la suite, Fatima nous raconte d'autres accès, parfois encore plus aigus, de ce trouble linguistique. Ainsi, selon sa propre formule, après les attentats contre *Charlie Hebdo*, était-elle « incapable d'aligner trois mots cohérents en français » ; elle avait « perdu [s]a langue d'adoption »¹³. Elle l'explique par le fait que ce genre d'événements lui « donne l'impression que tout ce qu'[elle a] vécu, appris [...] est remis en question »¹⁴. Selon Heinich, les crises identitaires sont habituellement provoquées par « toute forme de dissociation entre l'autoperception, la présentation et la désignation »¹⁵, les trois dimensions constitutives de l'identité dans sa théorie. On sait que les attentats terroristes commis par des islamistes ont donné lieu à l'amalgame entre ces derniers et l'ensemble des immigrés originaires de pays à majorité musulmane. Leur appartenance aux sociétés d'accueil

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*, p. 21-22.

¹² E. Morin, « Pour une crisologie », *Communications*, 1976, n° 25, p. 149-163, p. 158 pour la citation.

¹³ L. Houari, *op. cit.*, p. 120.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ N. Heinich, *op. cit.*, p. 83.

a été contestée. En parlant des attentats, Fatima fait aussi allusion à ces amalgames¹⁶. Elle, qui se percevait comme parfaitement acculturée grâce à sa maîtrise du français, se sent vraisemblablement renvoyée à son identité d'origine. Son auto-perception et sa désignation par autrui ne coïncident plus, déclenchant une crise d'identité.

La consultation médicale qui nous est racontée au début du roman ne débouche pourtant pas sur une thérapie. L'héroïne ne retourne plus chez le médecin, mais cette consultation inaugurale amorce un travail de réflexion sur soi. En accord avec la théorie d'Heinich, la crise déclenche chez elle une réflexivité identitaire. Or, dans ses réflexions, Fatima revient obstinément sur sa situation linguistique qu'elle caractérise de la manière suivante :

J'ai deux langues. La langue d'ici. [...] Je l'apprivoise chaque jour. Il y a aussi la langue de ma mère. Je l'ai perdue en traversant la mer. Parfois, j'imagine qu'elle a été avalée par une méduse géante. De celles qui longent les navires. Il arrive que la langue de ma mère chante dans ma tête. Les arabesques virevoltent, m'entraînent à mille lieues d'ici. C'est troublant. [...] j'ai appris la langue à l'école d'ici. [...] Ma mère ne sait pas écrire, elle ne sait pas lire. [...] J'aime écrire dans la langue d'ici. Je l'ai adoptée. – Je ne sais pas si le contraire est vrai. Je l'aime quand même¹⁷.

La notion de « trouble », que l'on peut tenir, à la lumière de la théorie d'Heinich, pour synonyme de celle de crise, apparaît, sous forme adjectivale, dans cette autoprésentation de sa situation linguistique par l'héroïne. Le trouble vient de la résurgence d'une langue d'ailleurs, celle de la mère, qui réapparaît périodiquement dans l'esprit et la bouche de la protagoniste qui la compare à un chant. On peut relier cette résurgence linguistique quasi-musicale à la question de la prononciation abordée précédemment. La crise, à la fois identitaire et linguistique, que vit Fatima pourrait ainsi être éclairée également par la théorie du sémiotique et du symbolique de Julia Kristeva. La chercheuse franco-bulgare a conceptualisé le sémiotique comme « rapport archaïque à la mère » qui se manifeste dans la sphère symbolique notamment à travers les rythmes, les glossolalies, les écholalies ou encore les intonations¹⁸, bref, l'aspect sonore de la langue. Pour Fatima, l'arabe est « une musique » qui « appelle la poésie »¹⁹. Or, Kristeva associe justement la poésie à l'intrusion du sémiotique dans la langue qui correspond surtout au symbolique. L'accès à ce dernier est conditionné par l'acceptation de la loi du père. Comme l'écrit Kristeva, « La socialisation de l'individu exige [...] le refoulement ou la sublimation de [la] relation primitive à la mère »²⁰. L'acquisition de l'identité est à ce prix. Dans le cas de Fatima, ce refoulement semble lié à la

¹⁶ L. Houari, *op. cit.*, p. 118.

¹⁷ *Ibid.*, p. 23.

¹⁸ Cf. J. Kristeva, « Unes femmes », *Les Cahiers du GRIF*, 1975, n° 7, p. 22-27, surtout p. 22 et 25.

¹⁹ L. Houari, *op. cit.*, p. 76.

²⁰ J. Kristeva, *op. cit.*, p. 26.

perte de la langue arabe que l'héroïne rattache à sa mère analphabète. À l'arrivée en Belgique est associé le silence de la mère et l'insistance du père sur la réussite scolaire. Fatima se rappelle que « pendant [leurs] premières années en Europe », leur mère « ne [leur] parlait presque pas, même pas en arabe »²¹. Quant au père, pour lui, « [r]éussir à l'école était une obligation »²² qu'il imposait à ses enfants d'une manière violente. Chez Fatima, l'acquisition du français reste donc liée au fait de quitter le territoire natal, maternel (le Maroc), et à la scolarisation dans le pays d'accueil, choisi par le père. Le voyage du Maroc en Belgique équivaut à l'abandon de l'arabe au profit du français, au passage du sémiotique maternel au symbolique paternel et à l'acquisition d'une identité.

Pour expliquer en termes kristeviens l'origine de la crise d'identité qui frappe Fatima, il faut encore une fois souligner que, selon Kristeva, l'entrée dans le symbolique ne signifie pas que le sémiotique ait complètement disparu. Le sujet kristevien est toujours, un « sujet en procès, situé entre deux modalités du langage, entre le sémiotique et le symbolique »²³, comme le rappelle Mirosław Loba. Qui plus est, Kristeva pose le rapport dynamique entre ces deux modalités linguistiques comme base de l'acte créateur. Or, Fatima est écrivaine et femme de théâtre. Bien que le français soit sa langue d'écriture, son rapport à cet idiome reste ambigu. Il est fortement affectif ; l'héroïne personnifie la langue, dit l'avoir adoptée et l'aimer sans être sûre que cet amour soit réciproque. Cette relation est aussi marquée par une instabilité foncière, comme le marquent ses difficultés périodiques à s'exprimer en français. L'identité linguistique de l'écrivaine migrante ne se laisse pas subsumer sous sa langue d'écriture. Son arrivée en Belgique n'est pas pour Fatima synonyme de l'entrée dans le symbolique tout court, mais dans celui de son pays d'accueil. En effet, elle a entamé sa scolarité en arabe, au Maroc, et a dû l'interrompre à cause de l'émigration familiale. Bien que le français soit finalement devenu la langue dans laquelle elle s'exprime, la protagoniste se tient en équilibre instable sur la frontière des langues. Du point de vue linguistique, on a l'impression que non seulement elle vit une crise d'identité, mais aussi que son identité est une identité crisisque. Son refus de suivre une thérapie correspond peut-être à la prise de conscience de cet aspect constitutif de la crise pour ce qu'elle est. Elle semble prendre acte de la nécessité de la crise comme partie importante de sa dynamique identitaire.

C'est un voyage au Maroc pendant lequel Fatima rend visite à sa mère qui termine le roman. Elle en revient plus apaisée et son dos lui fait moins mal. Elle se rend compte que « [s]on pays existe », mais qu'« [elle] le porte au bout de [s]a langue »²⁴. Une logique identitaire linguistique remplace ainsi le raisonne-

²¹ L. Houari, *op. cit.*, p. 120.

²² *Ibid.*, p. 35.

²³ M. Loba, *Sujet et théorie littéraire en France après 1968*, Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM, 2003, p. 104.

²⁴ L. Houari, *op. cit.*, p. 161.

ment topologique. Et par rapport à son identité linguistique, l'héroïne finit par déclarer : « Je ne suis pas une vraie bilingue. Je ne connais pas ma langue maternelle, j'utilise mon *bilangage*. Normal que je ne sois pas toujours comprise. Ni d'un côté ni de l'autre. J'accepte... »²⁵. C'est cette notion de « bilangage », faisant penser à la « bi-langue » d'Abdelkébir Khatibi, qui définit le mieux l'identité linguistique de Fatima. Celle-ci n'est entièrement réductible ni à l'arabe ni au français. Il faudrait donc peut-être parler plutôt d'une identité discursive, individuelle, que d'une identité linguistique, collective. Pour mieux comprendre la dimension langagière de l'identité de Fatima, en plus de la théorie psychanalytique de Kristeva, c'est la perspective de l'analyse du discours qui peut s'avérer utile. Dans ce cadre, Patrick Charaudeau explique que « parler une langue étrangère, [...] aussi bilingue que l'on soit, c'est souvent construire un discours propre à son identité culturelle sous l'habillage d'une langue autre »²⁶. Ce constat semble correspondre au cas de Fatima, et, plus largement, à celui de nombreux migrants parlant un « bilangage », ou, pour être plus précis, tenant un bi-discours spécifique à leur(s) situation(s) particulière(s).

Dans le roman d'Houari, ce bi-discours affleure de la manière la plus visible dans des fragments qui se trouvent à la limite du compréhensible et que l'on peut décrire comme résurgence du sémiotique maternel. Ce dernier provoque une crise d'intelligibilité du discours. Comme le note le narrateur :

Tout se mélange, des bribes hybrides. Les lettres de sa langue maternelle auxquelles elle avait renoncé depuis des lustres reviennent la harceler, s'entremêlent à sa langue adoptive... leitmotiv absurde dont elle ne peut plus se défaire : – Alif, ba, ta, tha, jim, ha, kha, tha, ra, ze, mim, noun, kaf... – Alors qu'il y a largement de quoi faire avec les : AEIOU... AEIOU... AEIOU... Aou... aou... miaou... miaou... aïe aïe... walou... macache... bled... kawa... miam miam... kifach... toubib... miaou... khllass... bezef²⁷...

Le passage commence par le constat de l'intrusion dans le français de Fatima de lettres de l'alphabet arabe. Elle perçoit ces lettres et celles de l'alphabet latin comme se faisant concurrence dans son esprit. Après que quelques-unes ont été énumérées, apparaît une série de mots, tout d'abord d'onomatopées, ensuite de vocables arabes empruntés par le français et notés à l'aide de l'alphabet latin. L'arabe et le français, le maternel et le paternel, le sémiotique et le symbolique, loin de s'exclure, fusionnent. C'est aussi pour cette raison que la notion de crise est particulièrement adaptée à la description de la situation identitaire et discursive des migrants, telle qu'elle apparaît dans le roman. Comme le note Randolph Starn, « Cette notion permet [...] de saisir, à la fois, la permanence et le changement, car

²⁵ *Ibid.*, p. 125.

²⁶ P. Charaudeau, « Langue, discours et identité culturelle », *Éla. Études de linguistique appliquée*, 2001, n° 123-124, p. 341-348, p. 346-347 pour la citation.

²⁷ L. Houari, *op. cit.*, p. 65.

elle implique la continuité [...] mais non l'équilibre stable »²⁸. Vivant à la frontière entre les pays et les langues, les migrants se trouvent en effet dans une situation d'instabilité constitutive qui peut assez facilement se muer en une crise d'identité sous l'impulsion de facteurs internes ou externes. Si Fatima finit par accepter sa situation de locutrice d'un bilangage, cette situation, source d'inconfort, la plonge quand même périodiquement dans des crises. C'est aussi l'apaisement final, apporté par l'acceptation, qui permet cette qualification de crise car cette dernière, selon Edgar Morin, « se définit toujours par rapport à des périodes de stabilité relative »²⁹. À la fin du roman, Fatima regagne une telle stabilité et sa situation crisisque trouve un dénouement psychologique positif.

Il en sera de même dans *Dinddra* de Girolamo Santocono qui constitue un exemple de crise (post)migratoire vécue au masculin. L'intrigue, qui se déroule au début des années 1980, retrace le paroxysme de cette crise que vit Pino Ventini, jeune Belge né de parents immigrés italiens, travaillant dans une société d'assurances à Bruxelles. Ce qu'il traverse, bien que moins spectaculaire que l'expérience de Fatima, s'apparente aussi à une crise d'identité. Voici comment le narrateur décrit l'état de son personnage au début du roman :

[...] malgré la petite vie paisible qu'il s'est aménagée autour de sa famille et ses copains, il ne se sent pas totalement satisfait, le Pino. Oh ! rien de bien précis, juste un léger malaise qu'il n'arrive pas à formuler mais qui l'empêche d'être totalement serein. [...] Il a l'impression de poursuivre une existence sans épaisseur, une vie monocorde indigne d'un jeune de sa trempe. À son âge, son père avait déjà accompli l'essentiel de sa destinée alors que lui végète toujours dans un vide profond [...] C'est vrai quoi, à vingt ans, Antonio a tout plaqué : amis, parents, soleil et air pur pour venir s'installer dans ce pays [...] Pino ne sait pas pourquoi, mais le voyage migratoire de son père l'interpelle [...], peut-être parce qu'il entend résonner à son tour l'appel du large ?³⁰.

Dans ce cas, il ne s'agit donc pas d'une crise psychosomatique, mais plutôt d'une sorte de vague à l'âme diffus. Influencé par son ami Giacomo, Pino se met à rêver de répéter l'expérience migratoire de son père. Il voit ce dernier comme un héros qui a réussi à façonner son destin³¹. Si, chez Fatima, l'expérience crisisque avait une forte affinité avec le maternel, chez Pino, elle reste liée au paternel. L'immigré masculin lui apparaît tel un aventurier héroïque, ayant « accompli le voyage fondateur », « l'épreuve initiatique »³², selon des termes que le narrateur emprunte au discours mental du personnage. La vie de Pino ne correspond pas à cette image mythique idéalisée, il a l'impression de suivre un chemin tracé par son père qui

²⁸ R. Starn, « Métamorphoses d'une notion. Les historiens et la crise », *Communications*, 1976, n° 25, p. 4-18, p. 14 pour la citation.

²⁹ E. Morin, *op. cit.*, p. 162.

³⁰ G. Santocono, *Dinddra*, Cuesmes (Mons), Éditions du Cerisier, 1998, p. 21-22.

³¹ Cf. *ibid.*, p. 57.

³² *Ibid.*, p. 114.

veut qu'il reprenne la petite entreprise de transport familiale. Comme dans le cas de Fatima, son autoperception et sa désignation par autrui ne coïncident pas. La crise de définition de soi qu'il traverse se manifeste surtout par sa tentative de fuir ce destin tout tracé et la communauté d'immigrés italiens au sein de laquelle il a toujours vécu, le « dinddra ». Le roman retrace ainsi notamment les pérégrinations bruxelloises chaotiques du personnage qui semble se chercher à travers ces flâneries.

Le dénouement ressemble à celui de *Ni langue ni pays* : la crise n'amène pas Pino à un changement spectaculaire. La confession finale de son père sur les difficultés de l'exil lui permet toutefois de remettre en question le mythe héroïque de l'immigré, et il renonce finalement à son projet d'immigration australienne. Sa compagne, Juliette, lui annonce la naissance prochaine de leur enfant. À la fin du roman, la retranscription du discours mental de Pino permet d'apporter une conclusion à son histoire :

« La vie n'est qu'une suite de compositions et de décompositions », dit souvent Roberto l'intello. J'en ai eu la confirmation. Tout ce que j'avais cru dur comme fer, qui semblait le fil conducteur de ma vie, s'est envolé sans que j'aie eu la force, ni l'envie, de le retenir. Un moment tout m'a échappé et j'ai pris une direction opposée à celle que je m'étais fixée. Vouloir à tout prix suivre le chemin que l'on s'est tracé est peut-être l'apanage des forts mais n'est-ce pas aussi la faiblesse de ceux qui ne savent pas composer avec la vie ? [...] je regarde Juliette avec son ventre rond et je me dis que l'aventure qu'elle me propose, pour être banale, n'en est pas moins exaltante³³.

Cette conclusion banalise la crise d'identité que vit Pino. Elle l'inscrit comme articulation dans une conception de l'existence faisant alterner les phases d'organisation et de désorganisation. Pino prend finalement ses distances par rapport au mythe héroïque de l'immigration en tant qu'aventure d'une vie. Il devient un aventurier du quotidien. Dans son cas, comme dans celui de Fatima, la crise est le catalyseur d'une évolution psychologique où l'acceptation de sa condition joue un rôle central.

Les crises d'identité (post)migratoire se laissent difficilement ramener à un modèle unique. La diversité des formes qu'elles prennent tient surtout au caractère pluridimensionnel de toute identité. L'origine migratoire de nos protagonistes constitue seulement l'un des paramètres qui définissent qui ils sont. En choisissant un personnage féminin et un protagoniste masculin et en insistant sur le rôle des figures maternelle et paternelle dans leurs parcours respectifs, j'ai pu suggérer l'importance du genre et des configurations familiales pour les constructions identitaires, mais d'autres exemples permettraient de relever l'importance d'autres facteurs. Tout en ayant pris en compte les versants masculin et féminin de l'expérience crisisque, je ne prétends donc pas proposer de modèle paradigmatique des

³³ *Ibid.*, p. 229.

crises d'identité (post)migratoire. Ceci dit, quelques remarques d'ordre général peuvent être formulées à partir de ce qui précède.

Comme nous l'avons vu, dans *Ni langue ni pays*, l'héroïne est touchée par l'accès d'un mal mystérieux, la notion de crise peut donc servir à décrire son état, même prise au sens étymologique. Au fil de l'action, sont signalés les liens de cette « maladie » non identifiée dont elle souffre avec la situation de Fatima en tant que migrante. Cette situation, comme celle de Pino, semble marquée par la crise également dans d'autres acceptions du terme, comme celles de « tension », d'« indécision », d'« incertitude », de « rupture d'équilibre » ou de « perturbation »³⁴... Tout ce champ notionnel critique renvoie à l'idée d'instabilité. Cette dernière peut résulter – c'est le cas de Fatima – d'une configuration identitaire composée d'éléments hétérogènes, potentiellement antagonistes, typique des identités marquées par l'expérience migratoire, celle du passage d'un univers socio-culturel à un autre. Elle peut aussi découler, comme chez Pino, des difficultés à se mesurer avec la dimension mythique de l'expérience migratoire.

Pourtant, plus on avance dans les histoires de Fatima et de Pino, plus la notion de crise perd ses connotations négatives. Si, chez Fatima, la crise a une dimension psychosomatique, et chez Pino, psychologique, dans aucun des deux cas, nous n'assistons à une thérapie au sens médical, mais tout au plus à une autothérapie basée sur la réflexion et l'acceptation de leur situation par les personnages et non un changement de cette situation. L'expérience de la crise se trouve ainsi radicalement dédramatisée. Dans les deux romans du courant (post)migratoire belge analysés, on se rapproche donc de la compréhension de la crise non comme phénomène exceptionnel mais condition même du vivant, telle que conceptualisée par Edgar Morin dans sa crisologie. Sans perdre sa spécificité, la situation identitaire des migrants et migrantes nous renvoie ainsi, en dernière analyse, à notre condition d'êtres vivants. De ce fait, la littérature (post)migratoire et ses interrogations concernant l'identité gagnent une certaine universalité et peuvent nous aider à penser/panser les nombreuses crises d'identité que nous affrontons tous individuellement et collectivement.

Bibliographie

- Charaudeau, Patrick, « Langue, discours et identité culturelle », *Éla. Études de linguistique appliquée*, 2001, n° 123-124, p. 341-348, <https://doi.org/10.3917/ela.123.0341>
- Chomiszczak, Tomasz, Kukuryk, Agnieszka, Szczur, Przemysław, *Wędrujące tożsamości. Trzy studia o migracjach literackich we francuskojęzycznej Belgii*, Kraków, Wydawnictwo UNUM, 2020
- Heinich, Nathalie, *Ce que n'est pas l'identité*, Paris, Gallimard, 2018
- Houari, Leïla, *Ni langue ni pays*, Paris, L'Harmattan, 2018

³⁴ Cf. R. Starn, *op. cit.*, surtout p. 7, et E. Morin, *op. cit.*, surtout p. 149, 155.

- Kristeva, Julia, « Unes femmes », *Les Cahiers du GRIF*, 1975, n°7, p. 22-27., <https://doi.org/10.3406/grif.1975.994>
- Loba, Mirosław, *Sujet et théorie littéraire en France après 1968*, Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM, 2003
- Morin, Edgar, « Pour une crisologie », *Communications*, 1976, n° 25, p. 149-163 <https://doi.org/10.3406/comm.1976.1388>
- Santocono, Girolamo, *Dindra*, Cuesmes (Mons), Éditions du Cerisier, 1998
- Starn, Randolph, « Métamorphoses d'une notion. Les historiens et la crise », *Communications*, 1976, n° 25, p. 4-18
- Le Trésor de la langue française informatisé*, entrée « Crise », <http://stella.atilf.fr>, <https://doi.org/10.3406/comm.1976.1377>

Przemysław Szczur, docteur ès lettres de l'Université Jagellonne de Cracovie ; maître de conférences à l'Université Pédagogique de Cracovie ; auteur de deux livres (*Produire une identité. Le personnage homosexuel dans le roman français de la seconde moitié du XIX^e siècle (1859-1899)*, L'Harmattan, 2014 ; (avec Tomasz Chomiszczak et Agnieszka Kukuryk), *Wędrujące tożsamości. Trzy studia o migracjach literackich we francuskojęzycznej Belgii*, UNUM, 2020) et d'une trentaine d'articles publiés dans des volumes collectifs et des revues scientifiques franco- et polonophones.

Renata Jakubczuk

Université Marie Curie-Skłodowska

 <https://orcid.org/0000-0003-4692-0729>

renata.jakubczuk@umcs.pl

Relations familiales brouillées dans quelques pièces africaines

RÉSUMÉ

Le présent article propose une étude de la crise des relations familiales à partir d'une sélection de six pièces de dramaturges africains contemporains peu étudiés jusqu'ici. Après avoir présenté les problèmes rencontrés par ces jeunes dramaturges africains face à l'utilisation de la langue et aux difficultés de publier leurs textes, l'étude aborde différents types de crise que peut vivre aujourd'hui une famille africaine : crise d'adolescence dans *Bintou* de Koffi Kwahulé (Côte d'Ivoire), « crise » financière dans *La Dernière enveloppe* de Pierre Mumbere Mujomba (République démocratique du Congo), crise familiale liée à l'inceste dans *Einsteinnette* de David-Minor Ilunga (RDC), crise sociale dans *Tour de contrôle* de Célestin Kasongo (RDC), crise de couple dans *À bout de sueurs* de Hakim Bah (Guinée), crise migratoire dans *Passe pas, l'homme !* de Faustin Keoua-Leturmy.

MOTS-CLÉS – crise, famille, théâtre africain, Kwahulé, Mujomba, Ilunga, Kasongo, Bah, Keoua-Leturmy

Dysfunctional Family Relationships in Some African Theater Plays

SUMMARY

This article – focusing on six selected plays by contemporary African playwrights, until now sparsely analyzed – offers a study about the crisis of family relationships. After presenting the difficulties encountered by young African playwrights with their link to the use of a single language and the problems of publishing their texts, the study addresses different types of crisis that a family, African or not, is experiencing at the present time: adolescent crisis in *Bintou* by Koffi Kwahulé (Ivory Coast), financial “crisis” in *The Last Envelope* by Pierre Mumbere Mujomba (Democratic Republic of the Congo), family crisis related to incest in *Einsteinnette* by David-Minor Ilunga (DRC), social crisis in Célestin Kasongo's *Control Tower* (DRC), couple crisis in *À bout de sueurs* by Hakim Bah (Guinea), migration crisis in *Passe pas, l'homme !* by Faustin Keoua-Leturmy (Congo).

KEYWORDS – crisis, family, African theater, Kwahulé, Mujomba, Ilunga, Kasongo, Bah, Keoua-Leturmy



1. Prolégomènes : crise de langue

Continent exotique pour les sociétés occidentales, l'Afrique ne saurait être considérée comme un espace homogène. La première division qui s'impose est la division géographique entre les pays du Maghreb, au nord, où domine la langue arabe et les pays de l'aire subsaharienne, appelée aussi l'Afrique noire, où cohabitent plusieurs langues nationales. Une autre division, liée à l'héritage colonial, dessine les zones d'influence des grandes puissances politiques mondiales comme la France ou l'Allemagne, anciens colonisateurs. En ce sens, l'Afrique demeure l'espace où continuent de se jouer les conflits d'intérêts des puissances mondiales dont la ligne de démarcation recouvre celle des isoglosses : « La crise des langues n'est qu'un aspect de la crise, permanente, des sociétés, et peut-être une manière d'en masquer en partie la nature essentiellement politique »¹.

Selon Dany Toubiana, « sur le continent africain, le français coexiste à côté des langues nationales ou de l'arabe et représente un trait d'union à l'intérieur comme à l'extérieur du continent »². En effet, il semble que le français reste la seule langue présente à travers toute l'Afrique : du Nord au Sud, de l'Algérie³ à Madagascar, mais aussi d'Ouest en Est, du Sénégal à Djibouti⁴. Une « omniprésence » souvent considérée comme un néocolonialisme voilé⁵. De ce fait, ceux qui écrivent du « théâtre négro-africain d'expression française »⁶ sont souvent partagés. D'une part, pour être compris de leurs compatriotes et être joués sur les scènes locales, opter pour la langue nationale semble le plus opportun. D'autre part, pour dépasser l'audience de leurs pays respectifs et se faire entendre par un public international, ils sont obligés d'utiliser une langue internationale. Leur travail « réside dans la fabrication d'une langue hybride, un langage composé autour de formes théâtrales et de sonorités musicales en étroite relation avec la musique de jazz et les symboliques qu'elle suppose »⁷, écrit Fanny Le Guen sur la production de Koffi Kwahulé, mais cette constatation peut s'appliquer à nombre d'auteurs d'origine africaine.

¹ J. Maurais (dir.), *La Crise des langues*, Paris, Le Robert, 1985, version numérisée au Québec par le Conseil supérieur de la langue française : <http://www.cslf.gouv.qc.ca/bibliotheque-virtuelle/publication-html/?txiggcplpuspi4%5bfile%5d=publications/pubf102/f102ch1.html#table>, consulté le 11 avril 2022.

² D. Toubiana, *Traversées de la subversion. Les dramaturgies d'expression française*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 13.

³ Il est à noter cependant que le gouvernement algérien a ordonné l'arabisation du pays, marginalisant de ce fait la production francophone.

⁴ Cf. J. N. Njiké, *Civilisation progressive de la francophonie*, CLE International, 2003.

⁵ Cf. I. Sadowska-Guillon, « Quelques aspects néocolonialistes de la francophonie théâtrale », *Critical Stages / Scènes Critiques*, The IATC Webjournal, 2014, 10.

⁶ K. D. Traoré, *Dramaturgies d'Afrique noire francophone, dramaturgies des identités en devenir*, Le Manuscrit, 2008, p. 18.

⁷ F. Le Guen, *Le théâtre de Koffi Kwahulé. Belles de jazz*, Acoria Éditions, 2016, p. 10.

2. Entre dramaturgie et performance

La dramaturgie africaine est un champ d'investigation bien particulier eu égard à la difficulté d'accéder aux textes, cette production, dans sa grande majorité, n'étant pas éditée⁸. Dans le monde francophone, il existe des festivals, des concours censés faciliter la publication de la création locale, mais ces possibilités sont peu nombreuses et sont parfois dévoyées... Citons toutefois les concours organisés par Radio France Internationale dans l'Afrique de l'Ouest, Tarmac des Auteurs, Africalia dans l'Afrique des Lacs (zone francophone de la colonie belge), etc.

Pour autant, un texte dramatique ne vit pas seulement sa vie littéraire sur le papier : il a avant tout vocation à être joué sur une scène de théâtre où ses personnages doivent être incarnés par des comédiens. Dans le contexte africain, cette dichotomie, bien marquée, se manifeste par la performance, en prise sur les traditions : rites, danses, fêtes ancestrales, etc.

À cet égard, il faut compter avec une pratique africaine bien attestée qui consiste à jouer devant les autres membres de la collectivité des scènes imaginaires susceptibles d'arriver à tout un chacun, manière de performance destinée à préparer les gens à affronter la réalité. L'idée est qu'en cas de crise, chacun sache comment réagir⁹. C'est aussi le rôle du théâtre d'aujourd'hui.

Dans cette perspective, notre étude entend se focaliser sur les relations familiales brouillées telles qu'elles s'expriment dans quelques pièces d'auteurs africains venant de la zone subsaharienne, occidentale et centrale, comme Koffi Kwahulé (Côte d'Ivoire), Pierre Mumbere Mujomba, David-Minor Ilunga, Célestin Kasongo (tous trois issus de la République démocratique du Congo), Faustin Keoua-Leturmy (Congo) ou Hakim Bah (originaire de la Guinée). Chacun des auteurs retenus met en scène une famille plus ou moins dysfonctionnelle. Une famille qui fait face à divers problèmes du quotidien, qui affronte différentes formes

⁸ On ne peut passer sous silence un phénomène particulièrement répandu dans la région des Lacs connu comme « la littérature grise ». Celle-ci peut être définie de deux manières : il s'agit soit de documents difficiles à obtenir qui ne sont pas disponibles dans les circuits classiques de distribution, soit de documents dactylographiés ou imprimés, produits à l'intention d'un public restreint. Dans la région des Lacs, elle est abondante, écrite ou orale, échangée entre connaisseurs, mais très rarement publiée. Cf. J. N. Njiké, *Civilisation progressive de la francophonie*, CLE International, 2003, p. 62.

⁹ On rencontre aussi des situations inverses, comme des confessions publiques où l'on pardonne à ses adversaires, comme au Rwanda où, après le génocide de 1994, les autorités ont inventé les gacaca, des tribunaux en plein air. Ceux-ci fonctionnent comme une sorte de thérapie de groupe durant laquelle les gens doivent reconnaître leur part de responsabilité et se pardonner. Mais ce qui est encore plus intéressant pour notre sujet, c'est le fait que ces gacaca constituent un héritage de la coutume rwandaise où les problèmes trouvaient leurs solutions en étant débattus sous un arbre à palabres. Belle manière de recourir au théâtre pour résoudre les problèmes du quotidien (*ibid.*, p. 68).

de crises : crise conjugale, crise de la parentalité (conflit de générations), crise de la solitude (recherche de proches), etc. À travers ces textes, on insistera sur la diversité, mais aussi sur l'universalité des problèmes abordés par ces auteurs africains.

3. Crise externe

La représentation de la famille et de ses troubles n'a rien de nouveau en littérature. Bien au contraire, depuis l'Antiquité, le canevas des relations familiales sert à mettre en scène les problèmes politiques ou sociaux. Qu'il s'agisse des péripéties d'Œdipe avec toute la tragédie personnelle qui pèse sur lui, du dilemme d'Antigone qui doit choisir entre la loi divine/universelle et la loi humaine, de la décision de matricide qu'Oreste et Électre auront à prendre pour venger leur père, toutes les difficultés s'expriment sous couvert de relations familiales compliquées et dérégées.

Comme le faisait la mythologie, la littérature contemporaine – qu'elle soit occidentale ou africaine – s'appuie sur cette cellule sociale de base qu'est la famille pour exposer les problèmes dont souffrent les sociétés modernes. Pauvreté, inégalités, corruption, trafic d'organes, migrations, révolte des jeunes du fait du manque de perspectives, trahison ou inceste, la nouvelle dramaturgie africaine convoque les traumatismes de la société post-moderne.

La première pièce que nous souhaitons évoquer ici est *La Dernière enveloppe* de Pierre Mumbere Mujomba¹⁰, drame très riche en significations. La quatrième de couverture la présente ainsi : « Une histoire entre farce et cauchemar ? Ou une allégorie de la situation de l'Afrique d'aujourd'hui ? À chacun de juger... »¹¹. L'intrigue – aux allures policières – se noue autour de la disparition mystérieuse d'une enveloppe contenant 10 dollars américains, le salaire mensuel d'un modeste professeur d'anglais. Le pauvre Mafikiri travaille chez une femme riche, Mama Domina, propriétaire de quelques dizaines de villas « pharaoniques » où le luxe est porté au paroxysme, d'avions privés, de centaines de voitures... Le lecteur/spectateur assiste à « un affrontement loufoque qui tourne au dialogue de sourds »¹² entre les protagonistes : la Patronne Mama Domina, son neveu Boulos, le pauvre professeur d'anglais Frédéric Mafikiri et l'archidomestique Kisimba.

¹⁰ Pierre Mumbere Mujomba vient d'une région provinciale de la République démocratique du Congo. Né en 1956, il a vécu la période difficile du régime Mobutu. Comédien et metteur en scène, il a fondé et dirigé plusieurs compagnies de théâtre en RDC. Dramaturge, mais aussi romancier, lauréat de nombreux prix littéraires au Congo, en France, aux États-Unis, au Chili. Après avoir représenté *La Dernière enveloppe* dans son pays natal, en 2002, il a dû quitter son pays, trouvant asile en Californie, où il réside actuellement.

¹¹ P. Mumbere Mujomba, *La Dernière enveloppe*, Morlanwelz, Lansman, 2002.

¹² J. Chevrier, Préface à *La Dernière enveloppe* de P. Mumbere Mujomba, Morlanwelz, Lansman, 2002, p. 8.

L'enquête de Mama Domina et les accusations de trois autres personnages dévoilent leurs relations mais font aussi ressortir leurs secrets, notamment le trafic d'organes humains, activité principale de la Patronne.

La pièce donne à voir trois modèles de famille différents. Premièrement, une famille traditionnelle catholique, celle du professeur d'anglais, où il est le seul à subvenir aux besoins des siens. Composée d'une dizaine de personnes, les misérables dix dollars mensuels suffisent à peine à ne pas mourir de faim. Quand Caroline Makiadi, la femme de Frédéric Mafikiri, se rend chez Mama Domina où elle apprend que son mari a passé la nuit « dans les hôtels », elle accuse : « Frédéric, c'est ça la fidélité dans le meilleur et le pire que tu m'avais jurée devant témoins ? »¹³. Elle le menace de se jeter dans le fleuve s'il ne lui remet pas l'argent nécessaire pour soigner son enfant malade. On note la terrible pauvreté de ces gens qui, en dépit de leur formation, ne sont pas en mesure de faire vivre leur famille de façon décente. Mais cette situation met en relief le fossé qui sépare cette famille de celle de Mama Domina, phénomène caractéristique des sociétés en voie de développement. Deuxièmement, la famille polygame de Kisimba. Le lecteur/spectateur ne connaît pas les détails de son fonctionnement mais, compte tenu de la manière dont se comporte le domestique vis-à-vis de l'épouse du professeur d'anglais, il y a lieu de conclure à des relations brouillées. Kisimba tente sa chance auprès de Caroline à qui il promet une vie meilleure, sans plus de soucis financiers. Le lecteur/spectateur peut se montrer surpris de voir un domestique mieux gagner sa vie qu'un professeur... Enfin, Mama Domina et son neveu Boulos forment une famille moderne, « occidentale » – dans le mauvais sens du terme. La tante est mariée, mais son compagnon vit ailleurs pour ne pas la déranger au quotidien... Elle a une fille adulte qui couche avec le « énième » mari de sa mère et qui ne s'adresse à elle que quand elle a besoin d'argent. Quant au neveu, il profite de la vie en dépensant l'argent de Mama Domina à l'aide d'« omnicartes »¹⁴ sans plafond. Les trois familles traversent donc une crise, dont l'origine est chaque fois différente. Une fois le rideau retombé, le lecteur/spectateur demeure perplexe, la pièce se terminant sur une pluie de dollars américains. Tombant du ciel, les billets de banque recouvrent la scène. Serait-ce la proposition du dramaturge pour résoudre les problèmes des protagonistes ? ou, au contraire, une suggestion que l'argent ne fait pas le bonheur ? La pièce n'y répond pas...

Il est possible d'interroger de la même manière une pièce du Guinéen Hakim Bah, né en 1987. Diplômé de l'Université Paris-Ouest Nanterre en mise en scène et dramaturgie, connu aussi bien en Afrique qu'en Europe, ce jeune dramaturge francophone est l'un des plus appréciés¹⁵. Écrite et publiée en 2015, sa pièce, inti-

¹³ P. Mumbere Mujomba, *op. cit.*, p. 42.

¹⁴ *Ibid.*, p. 59.

¹⁵ Hakim Bah a reçu de nombreux prix (Prix RFI Théâtre, Prix des Journées Lyon des Auteurs de Théâtre, Prix d'écriture théâtrale de la ville de Guérande, Prix des Inédits d'Afrique et d'Outremer, Prix du public au festival Text'Avril, prix Lucernaire...) et bourses (Institut Français/Visas pour la création, Beaumarchais, CNL, Aide à la création de ARTCENA, région IDF, DGCA),

tulée *À bout de sueurs*¹⁶, est basée sur un fait divers, une tragédie familiale : celle de deux jeunes Guinéens partis chercher une vie meilleure en Europe et retrouvés morts de froid dans le train d'atterrissage d'un vol Conakry-Bruxelles.

Sur ce canevas, Hakim Bah met en scène un couple qui traverse une période de crise. Les époux ne vivent pratiquement plus ensemble : Bachir évite de passer du temps à la maison et Binta se sent seule et lasse de s'occuper du foyer et des enfants. Sous l'influence de ce que lui dit son amie Fifi :

Une femme comme toi / belle comme toi / jeune comme toi / n'a rien à faire ici / Rien à faire toi ici / À se laisser crever par un salaud mari ou pas m'en fous / moi / Et puis c'est quoi un mari qui va brouter ailleurs un mari qui laisse les cuisses de sa femme pour aller ouvrir d'autres cuisses un mari qui rentre quand la femme dort déjà un mari qui va jeter son pognon ailleurs alors que sa femme en demande hein hein / Non non non te laisse pas faire / Si le sol te brûle les pieds c'est que tu ne cours pas assez / vite / Ailleurs toi aussi tu dois aller voir / Voir loin / Voir grand / C'est là-bas que ta place est / Là-bas / Loin / Pas ici pas ici¹⁷,

Binta part en France vivre sa vie auprès d'un homme rencontré sur Internet. Mais elle manque vite à ses enfants, Alpha (treize ans) et Biro (neuf ans). Comme à Bachir, qui succombe sous le poids des tâches domestiques quotidiennes... Échouant à contacter Binta, le mari abandonné décide de la rejoindre en Europe et de la persuader de rentrer à la maison. Une tâche difficile car Binta s'est remariée et vit avec un autre homme tout en travaillant comme prostituée. Le mythe qu'elle cultivait d'une autre vie, « ailleurs » et « loin », s'est révélé illusoire et, finalement, tragique pour toute la famille : les enfants trouvent la mort dans l'avion, le mari se suicide et Binta est jetée dehors par son nouveau compagnon et expulsée faute de papiers. De nouveau, on est face au drame d'une famille pauvre mais aussi face à des difficultés liées au fonctionnement du couple, problème universel qui touche nombre de gens dans le monde¹⁸.

L'intrigue de *Passe pas, l'homme !*, pièce du Congolais Faustin Keoua-Leturmy¹⁹, touche aussi à l'immigration. C'est encore le mirage des illusions qui ressort du dialogue entre les deux protagonistes :

Cf. Document de la Compagnie Paupières Mobiles préparé en 2019 pour la mise en scène d'*À bout de sueurs*, disponible en fichier pdf : *À BOUT DE SUEURS – Compagnie paupières mobiles – Weebly*, <https://paupieresmobiles.weebly.com>, consulté le 18.12.2021.

¹⁶ H. Bah, *À bout de sueurs*, Carnières-Morlanwelz, Lansman 2015.

¹⁷ *Ibid.*, p. 13-14.

¹⁸ Les statistiques sur le nombre de divorces dans le monde sont parlantes. En France, plus de 45% des mariages finissent par une rupture, cf. <https://www.justifit.fr/b/guides/droit-famille/divorce/combien-de-couples-divorcent-en-france/>, consulté le 15 avril 2022.

¹⁹ Dramaturge, romancier, comédien et metteur en scène, Faustin Keoua-Leturmy travaille surtout au Burkina Faso. Il a déjà bénéficié de plusieurs résidences d'écriture en France et, en 2014, d'une bourse du gouvernement français. *Passe pas, l'homme !* a été mise en scène le 16 juin 2010 à l'Institut Français de Ouagadougou par l'auteur, en 2013, la pièce a reçu le Prix Inédits d'Afrique et Outremer et a été éditée chez Lansman, en 2014.

Soul : [...] Mais pour un gars comme toi qui vient de Madrid, sept mille francs CFA, c'est un pipi de chat.

Demba : À t'entendre parler, on croirait que tout est facile là-bas. Ça ne se passe pas comme tu l'imagines. Tu crois VRAIMENT²⁰ que tout est nickel, qu'il y a du boulot partout pour tous ceux qui ne sont ni trop exigeants ni trop paresseux ?! Tu crois vraiment que tout le monde mange à sa faim ?! Tu te trompes mon frère. Là-bas aussi on fait des sales boulots pour trois fois rien. Là-bas aussi on dort sur la rue. Là-bas aussi ils inventent les restaurants du cœur pour que les traîne-misère ne meurent pas de faim. Tu me fais rire.

Soul : Excuse-moi²¹.

Le monde tel que le voient les migrants comme Soul tient à la vision utopique d'une Europe riche et accueillante qui contraste avec la vision dystopique qu'exprime Demba. Cette dichotomie, sensible dès l'exposition de la pièce, caractérise aussi la pièce précédente où Binta a quitté son mari et ses deux fils pour partir chercher une vie meilleure.

Nous n'avons pas identifié de liens de parenté entre les personnages dans la pièce de Faustin Keoua-Leturmy, mais c'est la famille qui motive le départ des hommes : « [...] j'ai vu les miens dépérir [...] j'ai pris la route avec en tête une seule idée : gagner de l'argent et leur envoyer de quoi vivre décemment »²². Même si son père ne lui a jamais dit qu'il l'aimait et si sa mère a une horde d'enfants plus jeunes que lui, Soul comprend parfaitement que tous ont besoin de lui pour survivre.

Dans les trois pièces évoquées, on peut observer l'impact des conditions extérieures sur la vie familiale : situation politique conflictuelle, corruption, pauvreté, chômage..., tous ces facteurs qui sont aujourd'hui le quotidien du monde actuel, et pas de la seule Afrique.

4. Crise interne

La pièce suivante que nous nous proposons d'envisager, *Bintou*, de Koffi Kwahulé²³, se trouve à la charnière entre deux formes de crise car, à l'instar du drame précédent, elle met en scène une famille d'immigrés africains (crise externe), mais, en même temps, nous assistons à une crise familiale aiguë entre les parents et leur fille (crise interne).

Bintou, une fille de treize ans, vit dans la banlieue défavorisée d'une grande ville européenne. Tout porte à croire qu'il s'agit de Paris, mais l'auteur ne le

²⁰ C'est l'auteur qui souligne.

²¹ F. Keoua-Leturmy, *Passe pas, l'homme !*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, 2014, p. 14.

²² *Ibid.*, p. 18-19.

²³ Quelques mots sur l'auteur : Koffi Kwahulé est né en 1956 en Côte d'Ivoire. Après des études à l'Institut National des Arts à Abidjan, il poursuit à Paris, à l'École Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre et à la Sorbonne, dont il sort titulaire d'un doctorat. Il est aussi praticien du théâtre, menant une carrière de metteur en scène et d'acteur au Théâtre Noir de Paris. Il est enfin auteur de plusieurs pièces de théâtre, dont *Bintou*, parue en 1997 chez Lansman.

précise pas explicitement. Elle est la fille unique de parents immigrés qui ont quitté le continent noir quinze ans auparavant. Jusqu'au licenciement du père, la famille arrivait à joindre les deux bouts. Mais cette crise professionnelle a un impact direct et déterminant sur le comportement de la jeune fille. Comme son père sombre dans la dépression après avoir perdu son travail, Bintou abandonne l'école et forme un gang avec trois garçons beaucoup plus âgés qu'elle. Défiant toute forme d'autorité, elle ne vit plus que pour deux choses : sa bande, dont les membres veulent à tout prix lui plaire, et la danse du ventre, dont elle répète inlassablement les mouvements. Bintou rejette catégoriquement sa famille et les valeurs traditionnelles qu'elle tente de lui inculquer. Sa mère fait tout son possible pour aider sa fille et la maintenir dans le droit chemin, mais elle n'y parvient pas. Bintou est plus forte qu'elle. Sa tante et son oncle interviennent alors pour lui imposer les lois de la communauté africaine. La tante est jalouse de la jeune fille, l'oncle manifestant des tendances incestueuses. Sans les écouter non plus, Bintou quitte la maison familiale pour tracer sa propre voie. Mais son oncle fait appel à un toxicomane d'une bande rivale pour l'enlever et la ramener dans le giron familial où elle doit être excisée. Bintou ne survivra pas à ce rituel chamanique qui aurait dû « la purifier et mettre fin au chaos qui l'habite, dans cette société urbaine de l'Europe postmoderne »²⁴. La fillette n'a ni su ni pu se retrouver dans ces différents modèles, ni, surtout, trouver son identité propre au sein d'une société à laquelle ses parents sont demeurés étrangers. Bien qu'elle-même soit née en Europe, Bintou éprouve combien sont inconciliables le mode de vie familial et celui de la société d'accueil. La divergence entre les règles apprises à la maison et la réalité s'est avérée ingérable car comment accepter, dans une famille traditionnelle (patriarcale) comme la sienne, un chef de famille qui s'enferme dans sa chambre après avoir perdu son travail et une mère, jusque-là au foyer, qui doit faire le ménage chez les autres pour joindre les deux bouts ? Face à cette crise qui se prolonge, Bintou choisit une voie qui l'éloigne de ses proches et, là encore, il est possible d'ouvrir vers d'autres sociétés et d'autres immigrés affrontés aux mêmes problèmes identitaires.

Mais la crise que vit la protagoniste éponyme n'est pas la seule que montre la pièce où l'auteur ménage un vrai panorama de modèles familiaux, chaque membre de la bande de Bintou provenant d'une autre culture et, même, d'un autre continent. Le dramaturge prend bien soin de le préciser dans les didascalies initiales : « Manu : Type européen. Dix-huit ans. Emmanuel de son vrai nom. Petit ami de Bintou ; Kelkhal : Type maghrébin. Dix-sept ans. Kader de son vrai nom ; Blackout : Type africain. Seize ans. Okoumé de son vrai nom »²⁵. Tels sont les membres du gang de Bintou : les Lycavons.

²⁴ C. Barrière, *Le Théâtre de Koffi Kwahulé. Une nouvelle mythologie urbaine*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 82.

²⁵ K. Kwahulé, *Bintou*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, 1997, p. 4.

Ils font face au gang des « Pitbulls », dirigé par P'tit Jean, un toxicomane. Suivant les indications scéniques, sa mère « peut être aussi bien noire que blanche ou jaune »²⁶, il en va donc de même pour P'tit Jean. Son père est en prison, condamné à perpétuité, sa mère, une catholique orthodoxe, a des moyens très réduits. Une scène très cruelle montre P'tit Jean ravager l'appartement, gifler sa mère et lui voler le crucifix en or qu'elle porte au cou, dernier objet précieux qu'il lui reste. Conflit de générations ? Crise d'adolescence aiguë ? Pour le jeune homme, la crise de jeunesse (d'identité ?) semble très profonde. Et, pour Fanny Le Guen, les problèmes que soulève le dramaturge sont universels : « La violence de son écriture qu'il [Koffi Kwahulé] compose en partie à travers la voix de puissantes figures féminines ne connaît ni frontières géographiques ni limites corporelles »²⁷.

La pièce suivante que nous avons retenue vient de la République démocratique du Congo. Elle fait partie d'un ouvrage collectif publié par Lansman Éditeur à l'issue d'un concours organisé en 2011 par Africalia et le Tarmac des Auteurs. David-Minor Ilunga en est l'un des trois lauréats. Né en 1986 à Kinshasa, économiste de formation, il débute son aventure théâtrale en 2003. Il est membre du projet « Les écritures kinoises ». *Ensteinnette* est sa première pièce éditée. Voici l'argument du drame tel que la quatrième de couverture le présente : « Le père a perdu son boulot, la mère essaie de joindre les deux bouts pour nourrir son petit monde, la fille se débat avec ses études et le fils ne rêve que de musique. Bref une famille presque ordinaire. Une famille où le père vénère sa fille pour ses brillants résultats scolaires et où la mère pardonne tout à son fils chéri »²⁸. Les quatre personnages sont ramenés à des numéros qui les dépersonnalisent (UN, le père ; DEUX, la mère ; TROIS, le fils ; QUATRE, la sœur).

De prime abord, les règles régissant les relations entre les membres de la famille n'ont rien d'extraordinaire, une cohabitation s'instaurant entre quatre personnages adultes, *signum temporis*... Mais, sous les apparences, couve une crise profonde, parents et enfants s'adressant de lourds reproches, tandis que se font aussi jour des griefs entre les époux et chez leur progéniture. Un et Deux, que plus rien n'unit, s'accusent mutuellement d'infidélité : Un suggère que Deux se prostitue pour nourrir la famille, Deux rappelant que, quand les enfants étaient petits, le père cherchait tous les prétextes pour s'éclipser avec une jeune assistante... À présent, au chômage, il ne quitte pratiquement plus son *locus amoenus* où il a tout le nécessaire sous la main : « Un jour ton homme me croise au salon, prête à prendre la route pour l'école. Dès que je passe près de lui, il me stoppe net. [...] Il me renifle, saisit ma main et me conduit dans la salle de bain. [...] Je me suis rhabillée

²⁶ *Ibid.*

²⁷ F. Le Guen, *op. cit.*, p. 10.

²⁸ D.-M. Ilunga, *Ensteinnette*, in *Théâtre congolais contemporain. République Démocratique du Congo*, Lansman, 2011.

et... il m'a conduite vite fait à l'école... Où étais-tu maman ? »²⁹, reproche la fille à sa mère. Cette dernière en est d'ailleurs consciente qui, lors d'une dispute, crie à son époux : « J'en ai marre de jouer à la bonne femme douce et équilibrée même quand son homme saute de sa couche en pleine nuit et s'en va monter la garde dans la chambre de son "Einsteinnette" [...] »³⁰. Les relations incestueuses entre le père et la fille débouchent sur une grossesse non désirée qui met fin aux projets de Quatre de poursuivre un cursus à l'université.

À l'instar des relations déviantes entre Un et Quatre, celles qui s'établissent entre Deux et Trois manifestent des signes de dérèglement car, à trente-deux ans, le fils recherche toujours la protection de sa mère pour ne rien faire de sa vie : « Tu es un parasite. [...] Ce n'est pas parce que je te sers de couverture que je ne peux pas te déshabiller »³¹, constate la mère avec amertume. Quant aux rapports de Trois avec sa petite sœur, ils sont régis par une jalousie réciproque : Quatre aimerait être aussi libre, aussi insouciant et aimée de sa mère que Trois, qui lui avoue : « Depuis tes couches, j'ai eu envie d'enfoncer du coton dans ta petite bouche. Je te lisais comme celle qui est là pour bousiller ma couche d'ozone. Bouffer mon espace vital masculin. [...] Tu m'as arraché mon père. Partagé ma mère »³². Si l'univers de référence de la pièce renvoie au continent noir, la famille présentée rompt avec le stéréotype de la famille africaine en situation précaire où la femme reste au foyer et où les enfants ne peuvent pas suivre d'études. Par ailleurs, en abordant la difficile thématique de l'inceste, le jeune dramaturge se place dans la lignée des auteurs qui traitent de problèmes universels longtemps restés tabous.

« Toute l'histoire de *Tour de contrôle* [de Célestin Kasongo³³] est un souvenir vivace et tourmenté d'un drame familial embrasé par l'indiscrétion, la cupidité et la manipulation de Mungrandi »³⁴, protagoniste et narrateur omniscient qui détient le pouvoir de manipuler les autres personnages de la pièce. Le lecteur/spectateur est mis au courant des événements par une analepse grâce au récit du propriétaire d'une cabine téléphonique.

Après dix-huit ans d'une absence causée par la famille de Maria, Pingo revient *incognito* dans son pays natal. Autrefois, Maria et lui étaient fiancés et Lolita est le fruit de leur amour, « une balle perdue »³⁵ selon Mungrandi. Maria a désormais

²⁹ *Ibid.*, p. 36.

³⁰ *Ibid.*, p. 32.

³¹ *Ibid.*, p. 25.

³² *Ibid.*, p. 39.

³³ Célestin Kasongo (né en 1969 à Kolwezi) est acteur de théâtre et écrivain. Il dirige une troupe amateur à Lubumbashi en même temps qu'il donne des cours de chimie.

³⁴ F. Kabeya, « Maria et Lolita, personnages atypiques du théâtre congolais contemporain », in S. Chalaye et D. Traoré (dir.), *Théâtres d'Afrique au féminin*, L'Harmattan 2015, *Africultures*, n° 103-104, p. 110.

³⁵ C. Kasongo, *Tour de contrôle*, in *Théâtre congolais contemporain. République Démocratique du Congo*, Lansman, 2011, p. 51.

une dizaine d'enfants avec son mari légitime. Pingo, lui, n'a pas de famille et ne peut plus avoir d'enfants. Il propose donc à Lolita, sa fille biologique, de l'accompagner en Europe où elle poursuivrait son éducation abandonnée à 13 ans et vivrait auprès d'un père qui ne rêve que de la faire profiter de ce qu'il a construit. Mais les projets de Lolita sont différents : elle rêve de « devenir strip-teaseuse de grande renommée ou star de films pornos »³⁶... Par le biais de Mungrandi, narrateur autodiégétique, tout le monde apprend la vérité, qui, comme dans la fameuse pièce de Henrik Ibsen *Le Canard sauvage*, détruit la vie de tout le monde.

Dans cette famille, la crise n'est pas chose nouvelle puisque l'origine de ses malheurs se trouve dans les coutumes ancestrales forçant les jeunes filles à épouser un membre de la tribu. Maria s'est révoltée contre cette vieille tradition locale en offrant sa virginité à Pingo, son amoureux. Tant que le secret était gardé, Maria pouvait mener une vie normale et conserver le respect de la communauté, en accord avec les prescriptions familiales et avec sa propre conscience. Mais le bavardage de Mungrandi a causé un grand malheur : « Valises éventrées, habits déchirés, meubles cassés, assiettes fracassées, casseroles trouées, lit et matelas sens dessus dessous, passage à tabac de toute la ribambelle qui ne comprenait rien à l'attitude monstrueuse de leur père... »³⁷ lequel, finalement, a incendié l'appartement et s'est suicidé. Dans une société patriarcale, l'homme-mari n'a pu supporter l'adultère de sa femme et le fait d'avoir élevé l'enfant d'un autre homme qui, en outre, avait, le premier, possédé sa femme.

5. En guise de conclusion

Ce bref examen de six pièces africaines a permis de montrer, par delà continents, pays, religions, âge, statut social, l'universalité des problèmes familiaux et des besoins des individus : l'estime des autres, les sentiments, la patience, l'attention des proches, l'exercice de la liberté.

Parlant des dramaturgies contemporaines de l'Afrique noire, Sylvie Chalaye constate : « Loin d'une Afrique de carte postale, cette nouvelle génération d'écrivains déconcerte et affirme son droit à l'originalité et à l'impertinence. Ces écritures, enfin désinhibées, se pensent au monde et ont entrepris de retourner l'aliénation en force de changement »³⁸. Les pièces de notre corpus en attestent. Toutes proportions gardées, les problèmes que vivent les familles africaines, avec leurs particularismes, ne divergent pas des crises que connaissent les familles occidentales.

Si, dans la plupart de ces pièces, la famille relève du modèle patriarcal (*Bin-tou*, *À bout de sueurs*, *Einsteinette*, *Tour de contrôle*), les relations entre les époux

³⁶ *Ibid.*, p. 54.

³⁷ *Ibid.*, p. 62.

³⁸ S. Chalaye, *Afrique noire et dramaturgies contemporaines : le syndrome Frankenstein*, Paris, Éditions Théâtrales, 2004, la quatrième de couverture.

évoluent vers un modèle plus démocratique (sauf dans *Tour de contrôle*). Il est vrai que les protagonistes sont confrontés à des situations difficiles liées au chômage des pères dans *Bintou* et *Einsteinnette* ou à la trahison et au départ de Binta dans *À bout de sueurs*, mais, face à cette situation de crise, on assiste à une sorte de renversement des rôles, les hommes s'enfermant à la maison en reconnaissant leur échec tandis que les femmes s'affirment de plus en plus fortes en assumant la responsabilité de la famille. Un exemple quelque peu caricatural est présenté dans *La Dernière enveloppe* où Mama Domina règne de façon absolue en imposant à son entourage une sorte de matriarcat... La famille qu'elle fonde se veut moderne, libre et libérée des clichés, mais il s'avère que c'est un échec total : plusieurs maris successifs ne lui ont pas assuré la sécurité qu'une femme recherche auprès d'un homme.

En terminant, nous aimerions souligner que les dramaturges africains de la génération contemporaine abordent des sujets délicats, considérés souvent comme tabous, longtemps passés sous silence. Ce silence est d'ailleurs caractéristique de l'écriture contemporaine car « [...] les sujets abordés par les énonciateurs sont d'une extrême gravité qui rend risquée toute initiative tendant à les développer de manière approfondie »³⁹.

Bibliographie

Ouvrages analysés :

- Bah, Hakim, *À bout de sueurs*, Carnières-Morlanwelz, Lansman 2015
 Ilunga, David-Minor, *Einsteinnette*, in *Théâtre congolais contemporain. République Démocratique du Congo*, Lansman, 2011
 Kasongo, Célestin, *Tour de contrôle*, in *Théâtre congolais contemporain. République Démocratique du Congo*, Lansman, 2011
 Keoua-Leturmy, Faustin, *Passe pas, l'homme !*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, 2014
 Kwahulé, Koffi, *Bintou*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, 1997
 Mumbere Mujomba, Pierre, *La Dernière enveloppe*, Morlanwelz, Lansman, 2002

Ouvrages critiques :

- Barrière, Caroline, *Le Théâtre de Koffi Kwahulé. Une nouvelle mythologie urbaine*, Paris, L'Harmattan, 2012
 Chalaye, Sylvie, *Afrique noire et dramaturgies contemporaines : le syndrome Frankenstein*, Paris, Éditions Théâtrales, 2004
 Chevrier, Jacques, Préface à *La Dernière enveloppe* de P. Mumbere Mujomba, Morlanwelz, Lansman, 2002
 Kabeya, Fabien Honoré, « Maria et Lolita, personnages atypiques du théâtre congolais contemporain », in *Théâtres d'Afrique au féminin*, éd. S. Chalaye et D. Traoré, L'Harmattan 2015, *Africultures*, n° 103-104, <https://doi.org/10.3917/afcul.103.0108>

³⁹ D. Traoré, « Poétique de la mémoire fragmentée : fondement d'un répertoire des dramaturgies contemporaines d'Afrique noire francophone », *L'Annuaire théâtral*, 2013, (53-54), p. 209.

- Le Guen, Fanny, *Le Théâtre de Koffi Kwahulé. Belles de jazz*, Acoria Éditions, 2016
- Maurais, Jacques (dir.), *La Crise des langues*, Paris, Le Robert, 1985, version numérisée au Québec par le Conseil supérieur de la langue française : http://www.csLf.gouv.qc.ca/bibliotheque-virtuelle/publication-html/?tx_iggcplusplus_pi4%5bfile%5d=publications/pubf102/f102ch1.html#table, consulté le 11.04.2022
- Njiké Jackson, Noutchié, *Civilisation progressive de la francophonie*, CLE International, 2003
- Sadowska-Guillon, Irène, « Quelques aspects néocolonialistes de la francophonie théâtrale », *Critical Stages / Scènes Critiques*, The IATC Webjournal, 2014, 10
- Toubiana, Dany, *Traversées de la subversion. Les dramaturgies d'expression française*, Paris, L'Harmattan, 2010
- Traoré, Dominique, « Poétique de la mémoire fragmentée : fondement d'un répertoire des dramaturgies contemporaines d'Afrique noire francophone », *L'Annuaire théâtral*, 2013, (53-54), p. 201–213, <https://doi.org/10.7202/1031162ar>
- Traoré Klognimban, Dominique, *Dramaturgies d'Afrique noire francophone, dramaturgies des identités en devenir*, Le Manuscrit, 2008

Renata Jakubczuk, professeur à l'Université Marie Curie-Skłodowska de Lublin, chercheuse au sein de la Chaire de la linguistique appliquée. Son intérêt scientifique porte sur l'histoire du théâtre et la dramaturgie française et francophone contemporaines. Auteure d'articles sur la littérature française et francophone du XX^e et XXI^e siècles (Camus, Sartre, Giraudoux, Anouilh, Salacrou, Dubé, Barbeau, Gélinas, Tremblay, Micone, Danis, Mouawad, Willems, Viallon, Kwahulé, Tarnagda, Mujomba, Ilunga, Kasongo, Kombe, Bah) et de deux livres en littérature comparée : *Entre la protestation tragique et la révolte dramatique : Camus et Rostworowski* (Lublin 2009), *Téo Spychalski : Dépassement scénique du littéraire* (Peter Lang 2015).

Sylwia Kucharuk

Université Marie Curie-Skłodowska

 <https://orcid.org/0000-0002-2897-6983>

sylwia.kucharuk@umcs.pl

De crise en crise – *Le Roi, le rat et le fou du Roi* de Matéi Visniec

RÉSUMÉ

Le présent article se propose d'analyser les différents aspects de la crise présents dans la pièce *Le Roi, le rat et le fou du Roi* de Matéi Visniec. Dans cette pièce grotesque, on passe d'une crise de la monarchie, située dans un univers à la fois carnavalesque et révolutionnaire, à une crise de l'humanité dans la société démocratique. La folie des dirigeants, la dégénérescence de la société, la crise de la parole et la manipulation de l'Histoire, qui est au service de la politique, tels sont les principaux visages de la crise dénoncés par l'auteur à travers les différentes formes du grotesque et autour desquels s'articule la présente analyse.

MOTS-CLÉS – crise, carnaval, révolution, Visniec, pouvoir, grotesque

From one Crisis to Another – *The King, the Rat and the King's Fool* by Matéi Visniec

SUMMARY

The purpose of this article is to analyze different aspects of the crisis present in the play entitled *The King, the Rat and the King's Fool* by Matéi Visniec. In this grotesque play, we move from a crisis of the monarchy, situated in a world that is both carnivalesque and revolutionary, to a crisis of humanity in democratic society. The madness of the leaders, the degeneration of the society, the crisis of the words and the manipulation of the history, which is at the service of the politics, are the main facets of the crisis, denounced by the author through the various forms of the grotesque and around which the present analysis is structured.

KEYWORDS – crisis, carnival, revolution, Visniec, power, grotesque



1. Introduction

L'œuvre dramatique de Matéi Visniec est définie par certains comme un théâtre de l'actualité, car elle présente les diverses facettes de la crise de l'humanité de nos temps, à savoir les guerres¹, les viols et les génocides qui y sont utilisés comme des armes², les idéologies subjuguant les esprits comme le totalitarisme³ ou « le lavage de cerveaux » par toute sorte de manipulations dans la société de consommation au service de l'uniformisation et de la globalisation⁴.

Le Roi, le rat et le fou du Roi, pièce carnavalesque par excellence, y occupe une place particulière, car elle aborde la crise du pouvoir à travers les siècles et semble constituer la quintessence de la vision visniecienne du monde d'aujourd'hui. On assiste à une révolution qui abolit la monarchie absolue, mettant ainsi fin au pouvoir concentré dans les mains d'un fou, révolution qui met tout sens dessus dessous mais qui fait naître l'espoir d'un monde meilleur, régi par les lois de la démocratie, où les droits des citoyens soient respectés. Un espoir que partageaient à l'époque du communisme les habitants de l'Europe de l'Est, dont Visniec.

Évidemment, pour mettre en place ce nouvel ordre, il faut réorganiser le monde et cela n'est pas possible sans victimes ni sacrifices, car comme le constate Edgar Morin à propos de la crise créatrice, « toute désorganisation accrue porte effectivement en elle le risque de mort, mais aussi la chance d'une nouvelle réorganisation, d'une création, d'un dépassement »⁵. La désorganisation et la réorganisation du monde décrites par Visniec dans la pièce analysée sont accentuées par le carnavalesque, mais elles aboutissent à une crise encore plus profonde qui s'inscrit dans la conception de la crisologie du philosophe français cité ci-dessus, car elle semble illustrer « une sorte de crise actuelle » qui « est engendrée par la perte de foi dans un progrès supposé apporter le bien-être à l'ensemble de l'humanité conformément à l'idéal de la philosophie européenne des Lumières ». De fait, le peuple, personnage collectif de la pièce, semble subir comme la société d'aujourd'hui les conséquences du bien-être apporté par la démocratie et le progrès jadis tant espérés.

¹ M. Visniec, *Le mot progrès dans la bouche de ma mère sonnait terriblement faux*, Éditions Lansman, 2007 ; Idem, *Les Chevaux à la fenêtre*, Éditions Lansman, 1986.

² Idem, *La Femme comme champ de bataille ou Du sexe de la femme comme champ de bataille dans la guerre en Bosnie*, Actes Sud-Papiers, 1997.

³ Idem, *L'Histoire du communisme racontée aux malades mentaux*, Éditions Lansman, 2007 ; Idem, *De la sensation de l'élasticité lorsqu'on marche sur des cadavres*, Éditions Lansman, 2010.

⁴ Idem, *Théâtre décomposé ou L'homme poubelle*, Éditions L'Harmattan & L'Institut Français de Bucarest, 1994 ; Idem, *Migraaaants*, Éditions théâtrales L'Œil du Prince, Paris, 2016.

⁵ E. Morin, « Pour une crisologie », *Communications*, n° 25, La Notion de crise, sous la direction d'A. Béjin et E. Morin, 1978, p. 161.

2. Crise de la monarchie

Enfermés dans une pièce obscure qui ressemble à une cellule de prison, le Roi et son bouffon, protagonistes éponymes de la pièce analysée, ont fait l'objet « d'une terrible moquerie » (R, 5)⁶. Le Roi porte sur la tête une couronne faite d'un gâteau d'anniversaire orné de bougies. Il est assis sur une sorte de trône roulant qui ressemble à une brouette. Quant au bouffon, on l'a enveloppé dans du papier toilette et on lui a mis un ruban rouge à la hauteur de la bouche, pour en faire un cadeau d'anniversaire. Dehors, dans les rues, la révolution bat son plein sous la forme d'un carnaval. Le peuple fête la liberté retrouvée et la mort du roi, qui va être bientôt jugé et exécuté.

Il suffit de lire l'exposition de l'action présentée plus haut pour constater que la monarchie se trouve dans une crise grave, une crise du pouvoir. Cela est symbolisé, dès le début de la pièce, par la profanation de ses attributs. La vraie couronne royale et le spectre traînent aux pieds des deux protagonistes humiliés. Le peuple leur jette des ordures à la tête par la fenêtre de la cellule :

Une pluie d'ordures déferle sur le roi et sur le bouffon. On dirait qu'une grosse poubelle se renverse sur la tête des deux personnages. D'ailleurs les deux s'écroulent par terre. Dehors, la musique, les cris et les chants montent encore en intensité. Des ordures continuent à s'abattre sur les deux personnages : des confettis, des œufs, des tomates pourries, des boules de papier, des morceaux de masques (des yeux, des nez, des bouches, des langues, des oreilles géantes) etc. En quelques dizaines de secondes le Roi et le bouffon sont couverts par un tas de débris. Le bouffon se recroqueville aux pieds du Roi et protège sa tête avec ses mains. Le roi reste digne, mais à genoux (R, 17).

Non seulement le Roi est défait de sa royauté et de sa dignité par le peuple, mais il est aussi dédaigné par le bouffon, son domestique le plus intime. Ce dernier le néglige manifestement, car la seule question qui le préoccupe est de sauver sa peau : « Majesté, ne me parlez pas car je ne vous parle pas. Entre nous, c'est fini ! Maintenant je suis libre !⁷ Et je veux sortir... » (R, 9). Avec le temps, son manque de respect à l'égard du Roi devient de plus en plus évident. Il commence à lui donner des ordres et il n'hésite pas à lui crier : « Tais-toi, petit Roi » (R, 31). Il se sent supérieur au Roi et monte sur ses épaules pour regarder, par la fenêtre de la cellule, le spectacle grandiose du carnaval. Quand le Roi lui demande d'échanger les positions, il refuse en disant : « Ah, non pas question. J'ai les épaules fragiles. Ça suffit que je porte le monde sur mon dos. Et puis, ce n'est pas digne d'un Roi d'épier par la fenêtre de sa prison » (R, 16). Le bouffon manipule le Roi à sa guise. Ce dernier est une marionnette entre ses mains. Le bouffon lui donne des ordres qu'il exécute bon gré mal gré. Il lui dicte même ce qu'il doit dire, même si cela fait voir le Roi sous un mauvais jour :

⁶ R = M. Visniec, *Le Roi, le rat et le fou du Roi*, Lansman Éditeur, 2002.

⁷ Paradoxalement, le bouffon se considère comme libre au moment où il se retrouve en prison.

Le bouffon : Dites-leur que je suis innocent.

Le Roi : Mon bouffon est innocent.

Le bouffon (*il allume une deuxième bougie sur la tête du Roi et lui souffle le texte*) : J'exige qu'il soit mis en liberté immédiatement !

Le Roi : J'exige qu'il soit mis en liberté immédiatement !

Le bouffon (*à voix basse*) : N'oubliez pas que c'est lui qui vous a fait rire !

Le Roi : N'oubliez pas que c'est lui qui vous a fait rire !

Le bouffon (*il allume une troisième bougie sur la tête du roi, à voix basse*) : Et il peut toujours vous faire rire ! La révolution a besoin d'un bouffon ! Si vous voulez que votre révolution réussisse, gardez le bouffon du Roi ! Toute la révolution qui réfute les anciens bouffons se dirige vers le précipice, vers l'avortement.

Le Roi (*sans être forcé contre cette idée*) : Triboulet, un peu de respect. Je ne peux pas dire ça.

Le bouffon : Dites-le quand même, Majesté. De toute façon, personne ne nous entend.

Le Roi : Je suis désolé, Triboulet, mais tu ne peux pas me demander ça.

Le bouffon : Allez, Majesté, faites-moi plaisir...

Le Roi (en criant) : Toute la révolution qui réfute les anciens bouffons se dirige vers le précipice, vers l'avortement.

Le bouffon : Vous voyez... Ce n'est pas aussi difficile que ça (R, 10-11).

Pour complaire à son bouffon, le Roi ajoute de sa propre volonté : « Tuez-moi, si vous voulez ! Tuez votre Roi, mais pour le bien de la patrie, gardez le bouffon du Roi, il saura toujours vous régaler ! » (R, 11). Ainsi, le bouffon est mis au rang de bienfaiteur de la Patrie comme la personne la plus importante du royaume, au détriment du Roi dont l'importance est diminuée. Leur vie à tous les deux est mise en balance, le bouffon vaut plus que le Roi, et cela, non seulement parce qu'il procure du divertissement au peuple, mais en vertu du renversement hiérarchique qui s'opère sous nos yeux. Tout d'abord, le Roi exprime la volonté d'être enterré dans le costume jaune et vert du bouffon et d'emporter dans sa tombe la marotte du bouffon au lieu du sceptre royal. En revanche, le bouffon s'approprie le costume royal. Il enfle les gants du roi pour se protéger de la saleté quand il ramasse les ordures. Il se couvre de sa cape pour se protéger du froid. Ensuite, il met ses chaussures et se coiffe même de sa couronne. À la fin de la pièce, il porte tous les vêtements du roi. Néanmoins, ce jeu de costumes ne fait que sanctionner l'ordre déjà existant. Rappelons les paroles du bouffon lorsqu'il dit qu'il porte le monde sur ses épaules. De fait, le pouvoir a toujours été entre ses mains, ce dont témoigne la citation suivante :

Le bouffon (*à voix basse*) : C'est lui qui a écrit mes discours, qui a soufflé les mots d'esprits, qui a fait courir le bruit que j'avais le don de la prophétie, c'est lui qui a fait de moi un vrai Roi !

Le Roi : Je suis désolé, Triboulet, mais tu ne peux pas me demander de dire ça.

Le bouffon (*il recommence à lui masser la pierre de la folie*) : Allez, Majesté, faites-moi plaisir...

Le Roi (*en criant*) : C'est lui qui a fait de moi un vrai Roi !

Le bouffon : Vous voyez, ce n'est pas aussi difficile que ça.

Le Roi (*emballé, il continue à crier*) : C'est lui le vrai Roi, je vous jure, vous avez la parole du Roi que c'est Triboulet, mon fou et mon bouffon, qui a été le vrai Roi ! (R,10-11)

Le Roi est un personnage grotesque. Détaché du monde réel, il se ridiculise constamment. Son manque d'intelligence est symbolisé par la pierre de la folie qui, apparemment, pousse dans son crâne et lui provoque des maux de tête, lesquels s'intensifient quand il essaie de réfléchir. À un moment donné, le Roi constate tristement : « Ma couronne ne vaut pas plus qu'une vessie de porc enflée et remplie d'une poignée de pois secs » (R, 9), ce qui résume le mieux sa situation.

3. Crise de l'humanité

L'action de la pièce commence au moment où la révolution bat son plein. Le roi et son bouffon emprisonnés, le peuple fête la fin de l'oppression dont il a été victime. Car le Roi, comme il l'avoue lui-même, « a toujours traité [son] peuple comme s'il était [son] propre chien » (R, 17), ce qui, selon lui, est valorisant. Le Roi, qui surestime ses qualités de souverain, ne comprend pas les raisons de la révolte :

Le Roi : Pourquoi, pourquoi se livrer à tant de fureur haineuse ? J'ai été la bonté même, la légitimité même. C'est moi qui ai inventé la tendresse de l'État, l'extase devant le droit naturel... J'ai été pur dans mon âme, j'ai nourri la loi morale avec cette pureté. [...] J'ai toujours voulu inspirer à mes sujets l'amour viril de la vertu, l'amour vigoureux de la gloire... Les faire jouir de l'amour de la patrie, c'est tout ce que j'ai voulu. Triboulet, dis-moi que je n'ai pas été un mauvais Roi...

Le bouffon : Mais si, quand même...

Le Roi : Non, je n'ai pas été un mauvais Roi...

Le bouffon : Mais si, quand même... (R, 14)

La révolution n'est pas sanglante. Elle prend la forme d'un carnaval, d'une fête grandiose où toutes les inégalités sont abolies. Le peuple est au comble du bonheur :

Le bouffon : Ils dansent la farandole et ils chantent ! Et tout le monde s'embrasse. Les riches sanglotent dans les bras des pauvres et les pauvres pleurnichent dans les bras des riches. Ils s'étreignent et ils s'essuient les armes*⁸ les uns aux autres. Les nains s'enlacent avec les géants, les gros avec les maigres, les beaux avec les laids... Les aveugles ont jeté leurs cannes blanches, et ils déambulent dans la foule, guidés par les sourds. Les estropiés sont portés sur les épaules par les soldats de la garde royale. Les voleurs, les assassins et les violeurs sont portés en triomphe sur les épaules des élèves de l'Académie des bouffons. Il paraît qu'on a proclamé l'amnistie générale. Les prisonniers et les maisons de fous ont été vidées [...] Oh, Majesté, c'est dommage que vous ne puissiez pas voir ça. C'est vraiment déchirant. Le peuple et la liberté retrouvée ! C'est trop féérique pour décrire tout ça en paroles. C'est la plus divine fête des fous que j'ai jamais vue. Ils s'arrachent les vêtements, ils s'arrosent avec du champagne, il se pelotent et ils se chatouillent... Ils se roulent par terre et ils grimpent dans les arbres. Toute la ville pleure de joie. C'est la liberté totale. [...] C'est le plus beau moment de leur vie » (R, 13).

⁸ Le bouffon et le Roi aiment, parfois, « tordre » les mots.

Les allusions au carnaval sont explicites⁹ et ce n'est pas un hasard. Car à cette joie momentanée de la liberté retrouvée, dans ce monde à l'envers où règnent le chaos et l'abolition de toutes les frontières – ce qui est perçu comme une conquête de la révolution –, succède une nouvelle crise. La révolution s'est avérée n'être qu'une fête, un événement passager, qui n'a apporté rien de constructif, sauf un peu de divertissement pour le peuple. Le paysage postcarnavalesque en dit long : les rues sont vides, pleines d'ordures et de rats. Le peuple a pris la fuite, chassé par la musique épouvantable des rats qui perfore les tympanes. Le bouffon le décrit ainsi :

Le bouffon : [...] le peuple a tout abandonné et s'est précipité vers la mer. Il paraît que ça a été assez violent. Dans la ville, il y a du sang partout... Les rues, les murs, les portes, les fenêtres, les toits des maisons, tout est éclaboussé par le sang des tympanes pétés [...] Les rats sont tellement nombreux qu'ils ont couvert toutes les rues. Pour les enjamber, il vous faut des échasses (R, 51).

La question se pose de savoir quelles sont les raisons de cette crise qui fait penser à la fin de notre civilisation, car les rats « demandent d'être reconnus comme un composant à part entière de l'être humain » (R, 43). Tout porte à croire que le peuple, qui incarne toute l'humanité, est à l'origine de cette catastrophe :

Le Roi : L'homme secrète trop de saleté. Les rats sont inquiets. Ils ne sont plus capables de tenir le rythme de l'accumulation des saletés par l'homme. [...] après leur fugue, les humains ont laissé derrière eux une montagne inrongeable d'ordures... Et que les rats ont de plus en plus de mal à dévorer tout ça, à nettoyer tout ça... (R, 43).

De quelle saleté s'agit-il ? Le Roi, qui dans un de ses rares moments de perspicacité, devient le porte-parole de l'auteur, nous donne la réponse :

Le Roi : En fait, la définition de l'homme passe par le rapport qu'il entretient avec les rats. Et chaque individu peut calculer son poids métaphysique... en rats. [...] Un homme qui vaut un rat... Ça veut dire quoi ? Ça veut dire un homme dont la saleté produite nécessite l'intervention d'un seul rat. Un homme qui vaut deux rats... [...] Ça veut dire que, pour cet homme, ou plutôt pour la saleté secrétée par cet homme, s'impose l'intervention de deux rats. [...] C'est pareil avec la vie intérieure et la sécrétion des idées. Un homme qui, par ses pensées, réveille le dégoût d'un seul rat, pèse du point de vue métaphysique... un rat. [...] Un homme qui, par ses pensées, réveille le dégoût de dix rats, pèse du point de vue métaphysique dix rats. [...] Toute idée, tout produit de l'esprit peut être pesé comme ça. Il y a des idées à un rat, des idées à deux rats, des idées à treize rats, des idées à cent rats. [...] Le rat est une unité de mesure fiable pour la vie spirituelle et physique de l'homme (R, 48).

La valeur de la vie spirituelle et physique de l'homme étant donc inversement proportionnelle au nombre des rats, la dégénérescence de l'humanité devient évidente.

⁹ Pour en savoir plus, voir S. Kucharuk, « L'univers carnavalesque dans *Le Roi, le rat et le fou du Roi* », *Anagnorisis*, 1^{er} décembre 2021, n° 24, p. 190-201.

4. Crise de la parole

Dans son étude consacrée à l'œuvre théâtrale de Visniec, Olga Gancevici observe à juste titre que « la dramaturgie de Matéi Visniec se caractérise par une crise de la communication, concrétisée, progressivement, par une décomposition du langage »¹⁰. Cela n'a rien d'étonnant, puisqu'il est un admirateur déclaré de Ionesco et de Beckett, qu'il considère comme ses maîtres. En abordant le problème de la communication, il s'inscrit aussi dans une tendance de l'écriture dramatique contemporaine dont parle, entre autre, Anne Ubersfeld dans *Lire le théâtre*¹¹. La crise de l'échange dialogué, ou l'adialogisme¹², devient une particularité chez Visniec, et dans la pièce analysée, le phénomène prend différentes formes dignes d'intérêt.

La crise de la communication est déjà visible dans la scène initiale. Le bouffon, enveloppé dans du papier toilette et bâillonné, reste muet et se débat comme un fou pour se libérer. Son attitude contraste avec celle du Roi qui, détaché de la réalité, poursuit son monologue et demande à un moment : « Triboulet, pourquoi tu ne me réponds jamais quand je te parle ? » (*R*, 7). Impassible, habitué à ne pas recevoir de réponse, il continue son monologue. Quand le bouffon réussit à se détacher et à arracher son bâillon, la communication entre les deux personnages ne s'améliore pas pour autant. Le bouffon continue de n'accorder aucune attention aux paroles du Roi, il ne s'adresse qu'à des gens qui sont censés se trouver derrière la porte de la cellule, mais qui ne lui répondent pas. Le Roi, observant ces vaines tentatives de contact, décide de répondre à la place du peuple :

Le bouffon : Vous n'allez quand même pas vous salir les mains avec le sang d'un bouffon innocent !

Le Roi (*qui assume sournoisement le rôle du peuple*) : Mais si.

Le bouffon (*furieux*) : Je ne parle pas avec vous. (*Il arrive à s'agripper finalement aux barreaux, mais ne réussit pas à se hisser pour regarder de l'autre côté*). Je ne suis qu'un bouffon innocent ! Vous m'entendez ?

Le Roi (*qui assume, de nouveau, la voix du peuple*) : Non.

Le bouffon (*toujours, à ceux qui sont censés être de l'autre côté de la fenêtre*) : Je veux parler au Juge ! Je veux parler au Gardien en chef. Allez, laissez-moi sortir ! Arrêtez cette mascarade.

Le Roi : Dis-moi une blague, dis-moi une ânerie, Triboulet... [...]

Le bouffon : Majesté, ne me parlez pas car je ne vous parle pas. Entre nous, c'est fini ! Maintenant je suis libre ! Et je veux sortir... (*R*,48)

¹⁰ O. Gancevici, *Matéi Visniec – parole et image*, Casa Cartii de Stiinta, Cluj-Napoca, 2012, p. 91.

¹¹ A. Ubersfeld, *Lire le théâtre III*, Paris, Édition Belin, p. 42.

¹² Pour en savoir plus, voir W. Wołowski, *L'Adialogisme et la poétisation du texte dramatique dans le théâtre de François Billeldoux*, Lublin, Towarzystwo Naukowe KUL, 2005.

En fait, les rares échanges verbaux efficaces entre les protagonistes sont ceux qui ont pour but de rompre la communication qui vient de s'amorcer, ou de passer à un discours indirect qui devient, au cours de l'action, le principal mode de communication.

Il est à noter que les deux protagonistes sont confrontés à des personnages collectifs, le peuple et les rats, avec lesquels ils essaient d'entrer en dialogue. Mais ni l'un ni les autres ne répondent. La communication est donc impossible. Dans le cas des rats, qui sont présents sur scène, ils comprennent les paroles qui leur sont adressées, mais ils peinent à se faire comprendre ; dans le cas du peuple, qui est absent sur scène, ce qui rend la communication encore plus difficile, on doute même de son existence. Les deux protagonistes sont conscients du fait que personne ne les entend, pourtant ils continuent leurs tentatives de se faire entendre, ce qui rend la situation absurde. Face à cette difficulté, ils assument des rôles d'intermédiaires : le Roi dans la conversation du bouffon avec le peuple, et le bouffon dans la conversation du Roi avec les rats. Cette dernière s'avère beaucoup plus efficace que la première. Tout porte à croire qu'il est plus facile d'entrer en dialogue avec des rats qu'avec les humains, même si ces interlocuteurs refusent de prendre la parole.

C'est la parole même, et plus précisément, son ambiguïté, qui se trouvent ainsi au centre de la problématique. La parole non seulement est par nature ambiguë, car dans la communication, il arrive qu'on lui accorde des significations différentes, mais elle fait aussi l'objet d'une manipulation. Le bouffon explique ce problème quand il prépare le dernier discours que le Roi est censé prononcer juste avant de mourir :

Le bouffon : Il faut réfléchir, Majesté. Les derniers mots d'un Roi restent gravés à jamais dans la mémoire du peuple. Ce sont des mots qui traversent les *tronfières* * et fécondent l'imaginaire de l'humanité. Portés par les fantômes des peuples, vos derniers mots vont traverser aussi les siècles... Il faut un message universel, confus et énigmatique, de pardon et de sagesse.

Le Roi : Mais très bien, écris-le, alors !

Le bouffon (avance vers la rampe, adopte l'attitude du Roi et se met à déclamer) : Dites-moi une ânerie... Mais quelle pantalonnade ! Mon cousin germain Strozzi est là, lui aussi. Je te salue, cousin ! Ah, pauvre histrion, escamoteur, fripon de génie, je t'aime ! Mais fais attention aux rats ! Dorénavant ils ont le droit de chier et de pisser dans la chambre du Roi. Il faudra bouffer les cerveaux de ceux qui, tout au long de leur vie, n'ont rien compris. Il y avait une fois un peuple. Adieu ! Exorciser, vous dites ? Regardez-moi bien, je suis votre exorciste. Merci, Triboulet, je vais te faire maître de la poste aux chevaux de Paris. Le bien et le mal sont souvent voisins. Tenez, je vous prête mon chaperon de fol, vivent les arts foliants. Adieu ! [...]

Le Roi : Ils me croiront fou.

Le bouffon : Peut-être, un petit peu, au début. Et puis, ils se mettront à interpréter le sens de vos paroles... Et ça ne s'arrêtera jamais... Les historiens, les philosophes, les poètes, les alchimistes de la pensée, tous vont essayer de comprendre les dernières paroles du Roi. On écrira là-dessus des milliers de pages, il y aura des bagarres universitaires à ce sujet,

la flamme de l'incertitude ne s'éteindra jamais... Vos paroles deviendront prophétiques, elles seront bonnes à tout justifier, à tout comprendre, à tout mettre en doute... L'Histoire, mon petit Roi, s'écrit comme ça. Et parce qu'on doit crever, il faut qu'on leur laisse, à ces abrutis, une bombe philosophique à retardement, qui va leur exploser à la figure sans cesse, génération après génération, jusqu'à la fin des temps. L'art de l'ambiguïté essentielle c'est ça, et c'est moi, Triboulet, le fou et le bouffon royal bientôt oublié, qui aurait tout déclenché... (R, 39).

Cela nous fait penser à Ionesco et à son intention, lorsqu'il a écrit *La Cantatrice chauve*. Sa pièce devait être un canular, une série de jeux de mots. Mais à la grande surprise de l'auteur, elle a été prise au sérieux par la critique et a suscité maintes discussions et interprétations. Comme il l'a avoué lui-même : « Je voulais jouer avec les mots et puis tout d'un coup, je me suis aperçu qu'on donnait toutes sortes d'interprétations à ces mots »¹³. Dans le sillage de son maître, Visniec observe le même paradoxe, mais il le transpose dans le domaine de l'Histoire mise au service de la politique. Comme le constate Christine Ramat, Visniec y « met à nu la théâtralité farcesque de la parole politique »¹⁴.

5. Conclusion

Pour conclure, on peut dire, toujours à la suite de Christine Ramat, que la pièce est « une comédie du pouvoir qui assiste à sa mort historique ». Mais pas seulement. En prenant en considération la vision du monde actuel présentée par Visniec dans son œuvre et dans ses interviews¹⁵, on pourrait constater qu'elle reflète l'histoire de l'Europe qui, libérée du communisme, espérait un avenir lumineux reposant sur l'intégration, le libre-échange, le développement, un système de valeurs universel. Europe qui, à présent, doit se rendre à l'évidence qu'elle a raté l'occasion de rendre le monde meilleur et qui, au contraire, est devenue « une

¹³ <https://www.jstor.org/stable/389058>, consulté le 13.12.2021

¹⁴ Ch. Ramat, « Les farces politiques de Matéi Visniec », in *La farce aujourd'hui*, textes réunis par M. Gally et F. Fix, Paris, CNRS Éditions, 2014, p. 114.

¹⁵ Dans une interview accordée à Christian Auger, après avoir constaté que « le libéralisme économique, bon ou mauvais, est le seul à fonctionner », Visniec parle d'un paradoxe qu'il considère comme le plus tragique des temps modernes : « Cette merveilleuse Europe qui a inventé le progrès risque de tomber dans le piège de sa propre création. Après avoir inventé ce modèle économique et ce style de vie (basé d'ailleurs sur la démocratie, la tolérance et le respect de la différence), l'Europe l'a imposé au monde entier (il ne faut pas oublier que les États-Unis sont une création d'individus venus d'Europe). Mais voilà que sur tous les continents, les traditions s'effacent peu à peu dans la course vers l'uniformisation. Le progrès est devenu un animal dévot qui se nourrit de l'identité profonde de l'homme. On ne peut plus imaginer notre vie dans l'absence de cette bête, avec elle notre vie et notre identité sont exposées à tous les dangers et à tous les pièges... » Interview publiée dans M. Visniec, *L'Histoire des ours pandas racontée par un saxophoniste qui a une petite amie à Francfort*, Éditions du Cosmogone, Lyon, 1996, p. 90.

mère des frustrations »¹⁶. La société d'aujourd'hui, comme le peuple de la pièce analysée, se trouve face à une crise qui est « le signe d'une désillusion face à la promesse d'un développement progressif illimité. Cela ne marche pas ou cela ne marche plus, le moteur s'est enrayé, survient le scepticisme quant à l'ouverture promise d'un avenir radieux »¹⁷.

On est enclin à constater que la fuite des humains, dans la pièce, symbolise l'incapacité de l'homme d'aujourd'hui à combattre les « effets indésirables » de la démocratie et du progrès. Déçu et impuissant, le peuple cède la place aux rats, animal dévorateur né de la bêtise humaine, ce qui symbolise le fait que l'humanité dégénérée tend vers son propre anéantissement. Visniec semble partager l'idée d'Évelyne Grossman qui constate, en se référant à la crisologie de Morin :

Nous avons longtemps cru [...] que la science, la technique, l'économie pouvaient résoudre les grands problèmes du monde. Or, en dépit de bénéfices indéniables, les prétendus « effets secondaires » sont en fait cataclysmiques et les potentielles « victimes collatérales » se comptent par millions¹⁸.

Bibliographie

- Gancevici, Olga, *Matéi Visniec – parole et image*, Casa Cartii de Stiinta, Cluj-Napoca, 2012
- Kucharuk, Sylvia, « L'univers carnavalesque dans *Le Roi, le rat et le fou du Roi* », *Anagnorisis*, 1^{er} décembre 2021, n° 24, p. 190-201
- Morin, Edgar, « Pour une crisologie », *Communications*, n° 25, La Notion de crise, sous la direction d'André Béjine et Edgar Morin, 1978, <https://doi.org/10.3406/comm.1976.1388>
- Ramat, Christine, « Les farces politiques de Matéi Visniec », in *La farce aujourd'hui*, textes réunis par M. Gally et F. Fix, Paris, CNRS Éditions, 2014, <https://doi.org/10.4000/books.editions-cnrs.24735>
- Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre III*, Paris, Édition Belin, 1996
- Visniec, Matéi, *De la sensation de l'élasticité lorsqu'on marche sur des cadavres*, Éditions Lansman, 2010
- Visniec, Matéi, *Les Chevaux à la fenêtre*, Éditions Lansman, 1986
- Visniec, Matéi, *La Femme comme champ de bataille ou Du sexe de la femme comme champ de bataille dans la guerre en Bosnie*, Actes Sud-Papiers, 1997
- Visniec, Matéi, *L'Histoire des ours pandas racontée par un saxophoniste qui a une petite amie à Francfort*, Éditions du Cosmogone, Lyon, 1996
- Visniec, Matéi, *L'Histoire du communisme racontée aux malades mentaux*, Éditions Lansman, 2007
- Visniec, Matéi, *Le mot progrès dans la bouche de ma mère sonnait terriblement faux*, Éditions Lansman, 2007
- Visniec, Matéi, *Le Roi, le rat et le fou du Roi*, Éditions Lansman, 2002
- Visniec, Matéi, *Migraaaants*, Éditions théâtrales L'Œil du Prince, Paris, 2016.

¹⁶ Expression empruntée à Christophe Mory, formulée à propos de l'Europe présentée par Visniec dans *Migraaaants*, une pièce sur la crise migratoire. M. Visniec, *Migraaaants*, Éditions théâtrales L'Œil du Prince, Paris, 2016, Préface, p. VI.

¹⁷ É. Grossman, *La Créativité de la crise*, Les Éditions de Minuit, Paradoxe, 2020, p. 13-14.

¹⁸ *Ibid.* p. 14.

Visniec, Matéi, *Théâtre décomposé ou L'homme poubelle*, Éditions L'Harmattan & L'Institut Français de Bucarest, 1994

Wołowski, Witold, *L'Adialogisme et la poétisation du texte dramatique dans le théâtre de François Billeldoux*, Lublin, Towarzystwo Naukowe KUL, 2005

Sylwia Kucharuk, professeure de l'université, travaille à la Philologie romane de l'Université Marie Curie Skłodowska de Lublin. Elle est l'auteure de *Pirandello i Szaniawski – przyczynek do badań komparatystycznych* (2011) [Pirandello i Szaniawski – étude comparative] et de *Jean Anouilh. En quête de la métathéâtralité* (2019). Son domaine d'intérêt est le théâtre français et francophone des XX^e et XXI^e siècles.

Tomasz Kaczmarek

Université de Łódź

 <https://orcid.org/0000-0001-6138-5280>

tomasz.kaczmarek@uni.lodz.pl

Extérioriser l'intime ou la crise permanente du théâtre *La Maison d'os* de Roland Dubillard : « monodrame polyphonique » ?

RÉSUMÉ

La Maison d'os de Roland Dubillard se situe explicitement dans le sillage de la « dramaturgie rhapsodique » qui remet en cause les contraintes de la forme canonique que Szondi a définie comme le « drame absolu ». N'étant pas fondée sur un grand conflit, la construction de l'œuvre ne respecte pas la dynamique de l'action (au demeurant, inexistante), tout en se concentrant sur la confrontation d'un protagoniste avec lui-même. Ainsi, l'intersubjectif, sur lequel est bâtie une pièce traditionnelle, cède la place à l'intrasyubjectif qui se manifeste, en l'occurrence, au travers d'un monodrame polyphonique. De fait, en étudiant le texte de Dubillard, on constate que l'auteur renonce à l'ancien paradigme pour mieux explorer l'intériorité du personnage principal. Celui-ci mène une vie de solitaire, entouré par ses nombreux valets qui semblent les pâles reflets de son âme déchirée. S'affranchissant du monologue, l'écrivain conçoit de cette manière un monodrame à plusieurs voix. Ce procédé ne signifie pourtant pas la crise du genre, il constitue une des solutions permettant son évolution.

MOTS-CLÉS – Roland Dubillard, « drame absolu », crise du théâtre, « dramaturgie rhapsodique », « monodrame polyphonique »

Externalize the Intimacy or the Permanent Crisis of the Theater Roland Dubillard's *House of Bones*: "Polyphonic Monodrama"?

SUMMARY

Roland Dubillard's *House of Bones* is openly situated in the wake of "rhapsodic dramaturgy" which challenges the constraints of the canonical form that Szondi has defined as "absolute drama". Not being based on a great conflict, the construction of the work does not respect the dynamics of the action (incidentally, non-existent), while focusing on the confrontation of a protagonist with oneself.



© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)
Received: 2021-10-05; Revised: 2022-04-11; Accepted: 2022-04-24

Thus, the intersubjective, on which a traditional play is built, gives way to the extrasubjective which manifests itself, in this case, through a polyphonic monodrama. In fact, by studying Dubillard's text, we see that the French author renounces the old paradigm in order to explore better the interiority of the main character. He leads a solitary life, surrounded by his many servants who seem to be the pale reflections of his torn soul. Freeing himself from the monologue, the writer conceives in this way a monodrama with several voices. This process does not, however, signify the crisis of the genre, because it constitutes one of the solutions allowing its evolution.

KEYWORDS – Roland Dubillard, “absolute drama”, crisis of the theater, “rhapsodic dramaturgy”, “polyphonic drama”

La mort de l'Autre : une double mort, car
l'Autre est déjà la mort et pèse sur moi
comme l'obsession de la mort¹.

Après la première de *La Maison d'os* de Roland Dubillard, mise en scène par Arlette Reinerg dans les arènes du Théâtre de Lutèce (1962)², Jean-Jacques Gautier ne cache pas son indignation en criant à la « dégénérescence de l'art dramatique »³ tandis que Gilles Sandier, au contraire, salue cette œuvre comme un exemple indéniable de la « régénérescence de l'art dramatique »⁴. Ces voix discordantes renvoient aux discussions animées sur la prétendue « crise » que la *littérature dramatique* traverserait de temps à autre, la dernière en date se situant au tournant du XX^e siècle. Peter Szondi proclamait ainsi la mise en crise du drame à partir des années 1880, tout en prévoyant, conformément à son esprit téléologique, le sauvetage du drame par un théâtre épique. Theodor W. Adorno ou Hans-Thies Lehmann allaient plus loin en prononçant nettement la mort du drame. Contrairement à Szondi, au lieu d'évoquer une « crise », Jean-Pierre Sarrazac préfère parler de *rupture* avec le « drame absolu » bâti sur des règles strictes, permettant ainsi l'instauration d'une forme plus ouverte, plus rhapsodique de ce qu'il va appeler : « drame-de-la-vie ». Il n'est donc pas question de la « mort du drame », car celui-ci, dans les crises qu'il subit, continue de se réinventer, en oscillant continuellement « entre contenus nouveaux et formes anciennes »⁵.

Il serait alors intéressant de relire *La Maison d'os* (1966) de Dubillard à travers ce nouveau paradigme qui ne signifie point le *dépassement* de la forme dramatique, encore moins sa négation, mais son *débordement*. En y regardant de

¹ M. Blanchot, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 36.

² L'année de la première, la dernière mise en scène en date a été préparée, en 2020, par Hervé Van der Meulen au Studio Asnières.

³ J.-J. Gautier, « *La Maison d'os*, de Roland Dubillard », *Le Figaro*, 23 novembre 1962.

⁴ G. Sandier, « *La Maison d'os* : presque un chef-d'œuvre », *Arts*, 28 novembre-4 décembre 1962.

⁵ J.-P. Sarrazac, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Éditions du Seuil, 2012, p. 13.

plus près, on y découvre, en dehors de l'ébranlement de la structure traditionnelle de la pièce, le champ de l'intrasubjectivité qui explore l'intériorité par le biais du monodrame⁶ polyphonique. Le dramaturge tente ainsi de privilégier les « micro-conflits internes » aux dépens de l'affrontement intersubjectif, un procédé identifié comme un signe de crise générique. Néanmoins, tournant le dos aux contraintes hégélo-aristotéliennes, l'écrivain ne remet pas en cause le drame, mais sa forme canonique, tout en s'inscrivant dans « “une poétique du mouvant” qui sied à un art vivant »⁷.

Connu pour son humour noir imprégné d'accents venus du théâtre de l'absurde, Dubillard nous introduit dans un univers aussi instable que cocasse. Cependant, contrairement à ses multiples pièces, ici, malgré la présence de son esprit railleur, la tonalité tragique semble l'emporter sur le comique. Qui plus est, l'auteur précise même que, dans ce drame, il donne libre cours à son imagination débridée, tout en renonçant aux prescriptions de la forme traditionnelle que l'on peut encore trouver par exemple dans ses *Naïves Hironnelles* (1960). C'est d'ailleurs l'un des personnages du drame qui semble confirmer l'approche de l'auteur en la matière en constatant : « mieux vaut parler comme on veut que comme il faut. Ou alors, je vais me taire »⁸.

La fable de la pièce, qui se compose de 81 séquences de courte durée, relate l'agonie d'un Maître entouré par une quarantaine de domestiques, les incidents se déroulant exclusivement dans l'intérieur d'une maison vétuste. Ayant pris conscience de sa fin prochaine, le vieillard tente une dernière fois de saisir son for intérieur, donc son moi. Pourtant, dans son chemin de croix version modernisée, il finit par se heurter à un vide ontologique. Les nombreux serviteurs, qui émergent de l'ombre pour aussitôt disparaître dans le néant, se montrent pour le plus grand nombre d'entre eux dévoués à leur patron non sans lui réserver de temps à autre des mots critiques. En récriminant contre les caprices tyranniques du vieil homme, ils semblent personnifier une domesticité anonyme assujettie aux extravagances de leur oppresseur. La majorité des valets sont tout simplement désignés par V-1, V-2, V-3... tandis que les laquais supérieurs (placés plus haut dans la hiérarchie des domestiques) sont signalés par leur fonction : Le Prêtre, le Médecin, le Réformiste, et ainsi de suite.

La Maison d'os est résolument dépourvue d'action au sens classique du terme. Au lieu d'une dynamique dramatique menant à un dénouement final, le dramaturge propose de brefs « sketches », où nous assistons à des scènes, sans aucun lien logique entre elles, au cours desquelles les personnages expriment leurs détresses aussi triviales qu'existentielles, le loufoque s'entrelaçant toujours avec le

⁶ Cf. P. Aron, « Mimodrame et monodrame : deux formes méconnues de la crise du théâtre », *Études théâtrales*, 1999, n° 15-16, p. 178-191.

⁷ F. Garcin-Marrou, « Le drame émancipé », *Études théâtrales*, 2013, n° 56-57, p. 171.

⁸ R. Dubillard, *La Maison d'os*, Paris, Gallimard, 1966, p. 85, désormais abrégé en MO.

« métaphysique ». En effet, à part les jérémiades des subalternes et celles de leur patron, rien ne se passe si ce n'est l'attente quelque peu ennuyeuse du dernier souffle du chef. On pourrait subodorer dans ces scènes, qui se succèdent dans un ordre que l'écrivain n'impose point au metteur en scène, une illustration patente d'une mise en crise de l'art dramatique. Toutefois, Dubillard crée une impression de désordre superficiel en subordonnant tous les épisodes épars de sa pièce à un seul motif : la mort du protagoniste. Dans un entretien de Claude Sarraute avec Dubillard, ce dernier explique que dans son œuvre il n'est point question de sa propre mort, mais de :

celle des autres, celle de quelqu'un, en particulier, que j'ai perdu. Sa mort à soi, ce n'est pas grave du tout, ça ne veut rien dire : la mort, ça n'existe pas. Ce qui est embêtant, c'est qu'il y ait des gens qui meurent auxquels on tient et qui vous laissent dans l'abandon. C'est une pièce sur l'abandon de la mort⁹.

En dépit des avertissements de l'auteur, lors de la mise en scène faite par Anne-Laure Liégeois au Théâtre du Rond-Point (2013), Jean-Jacques Birgé constate que dans le drame de Dubillard « il s'agit avant tout d'une pièce sur les rapports de classe d'un vieil homme à la porte de la mort et de ses serviteurs aussi dévoués que critiques. L'humour grinçant fait passer leur relation sordide composée d'un savant cocktail de déférence et d'insolence que seule la promiscuité autorise »¹⁰. Pourtant, les questions sociales semblent moins préoccuper le dramaturge qui, au détriment d'une fable dramatique ponctuée par des retournements de fortune (drame agonistique), se concentre sur les derniers moments de la vie du protagoniste agonisant (drame ontologique). De fait, comme le remarque à juste titre Sylviane Bernard-Gresh, cette pièce « métaphysique et poétique, parle du temps et de la mort dans une langue qui, embrouillant tout, ouvre des portes sur l'inconnu »¹¹.

Pour illustrer la « présence-absence d'un être-là pétrifié »¹² face à un destin inéluctable, Dubillard choisit délibérément un personnage *sans qualité* qui, en perte d'identité, semble s'éparpiller en plusieurs hypostases incarnées par nombre de ses serviteurs. Ce passage au neutre du protagoniste permet au dramaturge d'explorer son intériorité qui se révèle de bout en bout par le monodrame à plusieurs voix. Dans ce contexte, il serait judicieux de se rappeler les observations de Michel Corvin qui attire notre attention sur le fait que tous les personnages de Dubillard reflètent les différentes instances psychiques du dramaturge, car ils « se

⁹ C. Sarraute, « *La Maison d'os* : une pièce sur l'abandon de la mort ? », *France-Observateur*, 29 novembre 1962, in « Roland Dubillard », *Revue d'esthétique*, 1998, n° 34, p. 319.

¹⁰ J.-J. Birgé, « *La Maison d'os*, c'est Dubillard ! », *Mediapart*, 2 avril 2013, <https://blogs.mediapart.fr/jean-jacques-birge/blog/010413/la-maison-dos-cest-dubillard>, consulté le 3.05.2021.

¹¹ S. Bernard-Gresh, « *La Maison d'os* », *Télérama*, 1 avril 2013, <https://www.theatredurondpoint.fr/spectacle/la-maison-dos/>, consulté le 3.05.2021.

¹² M. Corvin, « Le dedans et le dehors ou l'être-là dans le théâtre de Roland Dubillard », *Europe*, 2018, n° 1065-1066, p. 14.

ressemblent étrangement et conjuguent leurs traits pour composer la silhouette d'un être en état permanent d'absence »¹³. La même relation semble aussi s'instaurer entre le protagoniste et des comparses-satellites qui gravitent autour de lui.

Dans les carnets, qui constituent le manuscrit original de *La Maison d'os*, à la date du janvier 1959, le dramaturge tâche de rendre compte du schéma dramatique qu'il désire réaliser dans son œuvre :

Le sujet, c'est : le bonheur de se faire servir ; d'arriver finalement à ce que les autres fassent tout à votre place ; vous assument jusqu'aux fonctions les plus intimement physiologiques : vous auriez un domestique pour digérer, comme pour penser. À la limite, vous ne seriez plus qu'un mannequin. Vous seriez mort, et vos domestiques vous maintiendraient en vie malgré vous.

Cela impliquerait une curieuse enfance. Tout le pouvoir à vos parents, pas un désir en vous que les leurs. Vous auriez été dans votre enfance totalement domestiqué. Vos parents seraient morts quand même, et vous continueriez quelque temps à vivre leur vie. Vos domestiques vivraient pour vous comme vous viviez pour vos parents. La vie ne serait plus à personne : ni à vos parents qui vous l'ont donnée, ni à vous qui la leur rendez, ni à vos domestiques qui ne rêvent que de vous. La vie n'est qu'un héritage qui passe par-dessus la tête de trois générations¹⁴.

Et plus loin d'ajouter : « vos domestiques se distribueraient les rôles que vous étiez seul à jouer autrefois dans la vie de vos parents »¹⁵. Cette remarque suggère le statut particulier de ces personnages privés de traits individuels qui incarneraient, comme le note l'auteur, « la noblesse d'un parasitisme sous toutes ses formes »¹⁶ d'un enfant ingrat face à ses protoplastes. Tel un gamin vivant aux crochets de ses parents, les valets n'existent que pour leur Maître tout comme celui-ci ne vit qu'à travers ceux qui le « soutiennent » en vie. Une autre observation que le dramaturge fait dans ses carnets à la date du 28 novembre 1959 mérite notre attention. En réfléchissant sur comment interpréter le rôle de ce vieil homme mourant, l'écrivain préconise ceci : « tout au long de la pièce, penser et faire penser au petit garçon qu'il a été, ce vieillard, et qui grandissait presque aussi vite, au même rythme que le vieillard accède à l'âge du calvaire »¹⁷.

Ne remettant pas en cause l'axe social de la pièce qui prend en compte le conflit entre le patron et ses employés, il est légitime, surtout à la lumière des mots de l'écrivain cités ci-dessus, de mettre en exergue dans ce texte une dimension *intimiste* qui se centre primordialement sur le personnage principal et son ultime calvaire. De fait, en constatant l'absence d'action dans l'acception traditionnelle du mot, le dramaturge tourne le dos au conflit interpersonnel pour privilégier

¹³ Idem, « Roland Dubillard », in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, éd. M. Corvin, Paris, Larousse, 2001, p. 533-534.

¹⁴ Cité dans « Roland Dubillard », *Revue d'esthétique*, op. cit., p. 315.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

l'expression de l'affrontement intrapersonnel : l'homme agonisant qui se débat avec lui-même face à l'inexorable. C'est dire qu'en renonçant à un enchaînement logique des épisodes conduisant vers la catastrophe, que plusieurs¹⁸ qualifient de *crise*, le dramaturge ne rejette pas en soi le concept d'action, mais il lui préfère l'examen des « actions internes » qui se déroulent au niveau même du psychisme du protagoniste. Dans cette perspective, la pièce peut être considérée comme un monodrame polyphonique où la véritable action se passe dans l'âme d'un mourant. Au centre, se trouve notre protagoniste moribond, entouré de serviteurs qui semblent sortis de son cerveau. Dubillard ne puise pas dans la tradition symboliste d'un Saint-Pol Roux ou d'une Rachilde qui, tout en se concentrant sur le moi atomisé, ne se limitent qu'à l'évocation allégoriques des comparses, instances psychiques du protagoniste. L'auteur de *La Maison d'os* va au-delà des symboles, ou mieux, il y recourt *cum grano salis* à la façon des expressionnistes. De fait, afin de mettre en avant la dimension intime de la pièce, tous les éléments cristallisés sur scène sont des signes qui visent le personnage principal comme les fruits de son âme en détresse. Qui plus est, tous les éléments, y compris le langage, renforcent la métaphore de la décomposition tant de la maison que du vieux maître¹⁹. C'est dire que tout ce à quoi nous assistons est présenté par le biais du propriétaire de la maison, cette maison en *déliquescence* incarnant son propre corps.

On pourrait objecter que l'évocation du monodrame à propos de cette pièce est une hypothèse quelque peu douteuse sinon hasardeuse, puisque plusieurs personnages interviennent dans les scènes pendant lesquelles le Maître est absent²⁰. Seulement, tous les habitants de la maison ne parlent que de lui et s'ils se permettent d'exposer leurs désarrois personnels, ils finissent toujours par faire allusion à leur patron. De plus, quand ils se prononcent sur le vieillard qu'ils considèrent comme peu sympathique, ils s'expriment à travers des paroles qui semblent dictées par leur patron. En analysant de près leur langue, on s'aperçoit qu'elle est presque identique à celle du Maître. Mêmes observations, mêmes boutades, comme si elles étaient copiées d'après le discours du protagoniste. Il suffit de comparer les répliques véhémentes du patron à celles débitées par ses subalternes pour se rendre compte de l'analogie évidente entre elles, non seulement sur le plan stylistique, mais aussi en ce qui concerne leur contenu. Tout porte à croire que les domestiques existent uniquement dans la tête du vieillard à l'agonie. Ils reflètent aussi l'atomisation du protagoniste qui s'éparpille tant mentalement que physiquement. Pourtant, les valets existent bel et bien physiquement, mais leur présence permet au personnage principal de vouloir saisir son propre moi, comme

¹⁸ P. Szondi, *Théorie du drame moderne*, [trad. P. Pavis, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983] Belval, Circé, coll. « Penser le théâtre », 2006.

¹⁹ L. Klieger Stillman, « Doubling of Sign and Image in Roland Dubillard's *La Maison d'os* », *SubStance*, 1979, n° 1, issue 22, p. 85.

²⁰ 46 scènes sont entièrement consacrées aux dialogues entre les valets, 18 entre le Maître et les domestiques contre 9 seulement où on voit le protagoniste soliloquant.

l'explique pertinemment Michel Corvin en affirmant : « pour se penser pensant, il faut se voir comme les autres vous voient »²¹.

Et ces autres lui réservent des mots parfois cruels. De ce tohu-bohu émergent les réflexions du vieil homme en quête de l'essence de sa vie. Tout en essayant de s'imaginer un monde après sa disparition, ses réflexions achoppent sur un vide aussi affligeant que dérisoire, comme si Dubillard désirait « reconnaître dans la parole l'aptitude à rendre les choses absentes, à les susciter en cette absence »²². C'est pourquoi la parole proliférante semble se déployer dans la pièce sans aucun contrôle, mais, malgré cette dispersion chaotique des voix confuses, la pièce de Dubillard se manifeste comme tout à fait cohérente. De fait, sur cette confusion superficielle règne le moi du protagoniste qui voit défiler devant lui les domestiques qui ne cachent pas leur indignation à son encontre : « seule la psyché, en son apparente étroitesse, peut rivaliser avec l'étendue sans limites du monde, le moi absorbe le cosmos – dont il réduit le mouvement à sa propre immobilité – et retrouve le visible en invisible »²³.

Dans ce contexte, il n'est donc pas étonnant d'observer que les comparses qui entourent le Maître ne rappellent point des créatures individuées. Qui plus est, tout comme leur patron, ils s'effacent tout en se morcelant. On est témoin du « nouveau personnage qui a abdiqué son ancienne unité organique » pour devenir « un personnage couturé, un personnage *rhapsodé* »²⁴, une sorte de porte-drapeau de la crise de la forme dramatique. Les domestiques sont non seulement dépourvus de traits particuliers, mais ils semblent ne pas exister du tout. Myriam constate sur un ton résigné : « Je n'ai été qu'un gros besoin qu'il a eu. [...] pour m'effacer. Pour n'avoir plus besoin en moi. Pour avoir tous mes besoins dehors. Pour avoir toute ma vie hors de moi » (*MO*, 58). Un des nombreux Valets déclare impassiblement : « j'étais faible, oui, sans courage devant la vie ; [...] c'était lui l'homme, moi je n'étais qu'un enfant ; j'ai même été jusqu'à dire : une femme » (*MO*, 109) et, plus loin, de proférer dans un monologue de confession : « je serais serviteur de Moi si j'existais, mais je n'existe pas. Je suis totalement à mon employeur, je lui appartiens comme lui appartiennent ses parties, je suis son instrument » (*MO*, 110). Un autre Valet observe la déchirure de sa personnalité, la même que ressent douloureusement le vieillard mourant : « j'en ai assez. Je sais bien que je suis deux. Je ne suis pas là, comme un... je suis là. Je suis là, isolé » (*MO*, 131).

Qu'on assiste à l'expression du solipsisme du Maître, c'est ce dont témoigne également la maison à laquelle celui-ci s'identifie ouvertement : elle incarne, à l'extérieur, son corps et, à l'intérieur, ses organes internes. Elle représente aussi le protagoniste au niveau psychologique. De fait, la maison est divisée entre la

²¹ M. Corvin, « Dubillard, dramaturge matérialiste », *Revue d'esthétique*, op. cit., p. 225.

²² M. Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 109-110.

²³ J.-P. Sarrazac, *Théâtres intimes*, Paris, Actes Sud, 1989, p. 79.

²⁴ Idem, *L'Avenir du drame*, Lausanne, Éditions de l'Aire, 1981, p. 85.

partie supérieure où siège le patron et qui semble symboliser son sur-moi, tandis que les caves incarneraient son subconscient. C'est aussi le trou où on jette des cadavres. C'est là-bas que les domestiques butent sur des morts et des créatures mystérieuses qui semblent refléter les désirs refoulés du vieillard. Qui plus est, la maison vit de même que les comparses qui s'y démènent grotesquement. L'auteur va lui donner parfois des traits animés comme dans la scène XXVI, tout entière muette, où une simple didascalie nous indique ce qui se passe sur les tréteaux : « un de ces moments, très courts, d'une fatigue extrême. La maison, saisie par le sommeil, comme un poisson vivant par l'huile chaude » (*MO*, 53). Preuves à l'appui, on pourrait répertorier quelques remarques des habitants sur la maison dont les descriptions insolites de son intérieur semblent confirmer qu'elle mène une existence mystérieuse :

Les fenêtres. Comme des braguettes arrangées pour rester indéfiniment ouvertes. Les fenêtres semblent laissées là par négligence ; ce sont des oublis dans la forte mémoire des murs ; des oublis que le temps consacra, consacre, des oublis consacrés. Les persiennes qu'on ferme endorment les fenêtres, endorment rien, endorment la lacune. La veuve patiente (*MO*, 65).

De temps à autre, les domestiques s'efforcent de cerner le fonctionnement interne de la maison, mais tout en scrutant les entrailles de la demeure, ils semblent rendre compte du fonctionnement défectueux des organes du vieux monsieur. Exprimant son mécontentement face aux plombs qui sautent, un Valet constate « l'eau qui vous gicle à la figure. Oh ! – c'est pas de tout repos. Le temps que je passe à essayer de la comprendre, cette pompe ! » (*MO*, 149) Dans cette perspective, la dégradation de l'équipement sanitaire tout comme celle des étages qui risquent de s'écrouler évoque non moins la décrépitude du corps du vieillard voué à un morcellement inexorable :

Tous ces murs qui s'écroulent, ça m'est bien égal. Des ongles. Des ongles aux murs, qui poussent, voilà. Ça m'est égal, vos ongles, mes murs et ma peau, je vous la jette aux librairies des fauves, tous ses ongles dehors ! la garce ! déshabillé ! tout nu ! Alfred ! retirez-moi ma peau ! ... jusqu'à l'os (*MO*, 69).

Nous assistons ainsi à la déchéance du corps du Maître. Sa désintégration ne se manifeste pas seulement à travers l'état déplorable de la maison qui est sur le point de s'engloutir dans une fosse comme cela arrive dans les pièces d'Eugène Ionesco, mais se fait voir par la réification des personnages ressemblant de plus en plus étrangement à des objets inanimés, tel le nez de l'abbé qui rappelle une poire, « une poire qui tâcherait de ressembler à une horrible bitte » (*MO*, 105). Quelquefois, on est témoins de la décomposition du protagoniste dont les membres sont ramassés par les hommes de service. Ainsi, le Valet 2 tient dans ses mains le fémur du vieillard mourant tout en grognant contre celui-ci : « Monsieur ne le portera

plus. Il a besoin d'être porté, le fémur à Monsieur. Et c'est pourquoi. Dans le trou aux ordures. Quelle autre place pour un fémur. Le fémur de Monsieur a sa place parmi les arêtes de nos derniers brochets. Cuisine » (*MO*, 138).

André Green constate que le nom de Dubillard figure parmi les modernistes qui n'hésitent pas à révéler sur scène l'inconscient²⁵. Cette approche explique pourquoi le dramaturge crée deux espaces dans cette pièce : l'espace du monde (externe) et l'espace subjectif (interne) qui se rencontrent inévitablement à travers l'espace psychique du protagoniste (et celui de l'auteur). De fait, en dépit de la présence de nombreux comparses, le Maître devient « le protagoniste d'un drame intérieur des paradoxes en tant qu'habitant des territoires flous entre le dedans et le dehors dans son existence corporelle »²⁶. C'est ainsi que dans la scène XIII, le vieillard s'exclame : « ma maison. Je veux qu'on me donne ma maison. Je ne l'ai pas. Je suis dedans. Le dehors, encore, il nous en reste une idée cohérente. Mais le dedans, c'est l'incohérence même » (*MO*, 28). Et notre vieillard de rechercher ce qui se dissimule à l'intérieur de la maison-corps, donc, à l'intérieur de lui-même, mais bientôt, en conversant avec le Valet Chose, celui-ci détruit en lui tout espoir en déclarant que derrière le masque (l'extérieur) il n'y a rien. Comme il ne reste que « du vide masqué »²⁷, le domestique conclut : « Monsieur devrait avoir besoin de mourir » (*MO*, 127).

Dans la pièce « le dedans c'est le moi enfermé dans son corps et muré dans son silence organique ; le dehors c'est la tentative faite pour entrer, par les mots, dans cette maison »²⁸. Mais il y a un problème qui semble insurmontable, car, comme Le Valet répond aux questions pressantes de son maître : « le dedans d'une chose sitôt qu'on y entre, on ne peut pas, Monsieur, regarder cette chose du dehors » (*MO*, 28). Cette scène résume d'une certaine manière le sens principal de la pièce qui témoigne de la vision scénique émanant de l'âme du protagoniste mourant. De fait, comme le remarque à juste titre Robin Wilkinson, le Maître règne sans partage tantôt en appelant, tantôt en congédiant les domestiques – « le lieu de parole lui appartient tout autant que l'édifice : c'est lui qui nomme, qui dicte, qui ordonne »²⁹. Ainsi, l'espace du drame devient par excellence un espace subjectif que nous ne pouvons percevoir qu'à travers les yeux du personnage principal. Au demeurant, le protagoniste déclare à propos de ses valets : « ils n'existent pas du tout. Plus j'y pense, plus y a que moi. Qui existe » (*MO*, 26). Dès lors, on est face à un monodrame dont la forme « a ouvert la voie à des dramaturgies fondées sur

²⁵ A. Green, *Un œil en trop : le complexe d'Edipe dans la tragédie*, Paris, Éditions de Minuit, 1969, p. 286.

²⁶ C. Járøy-Benn, « Les objets-personnages et les personnages-objets de Roland Dubillard. La mobilité des objets dans les œuvres théâtrales », *Revue d'esthétique*, *op. cit.*, p. 274.

²⁷ M. Corvin, « Dubillard, dramaturge matérialiste », *op. cit.*, p. 227.

²⁸ Idem, « Roland Dubillard », *op. cit.*, p. 534.

²⁹ R. Wilkinson, « Roland Dubillard, auteur de théâtre », *Revue d'esthétique*, *op. cit.*, p. 201.

la systématisation du point de vue tournant à l'intérieur de l'œuvre »³⁰. Dubillard semble bâtir son texte sur une multitude de voix qui concourent à un monologue dialogué. On y retrouve une approche similaire avec les postulats de Nicolas Evreinov qui, comme l'auteur français, était aussi un praticien du théâtre. Celui-ci déclare : « Ma conception du monodrame doit désigner un type de représentation dramatique dans lequel le monde qui entoure le personnage apparaît tel que le perçoit le personnage à tout moment de son existence scénique »³¹. Les conceptions d'Evreinov semblent rejoindre celles de Dubillard puisque dans la pièce de ce dernier, on se trouve devant une instance psychique paradoxale qui « conceptualise la polyphonie » et qui « finit par prendre consistance et dont l'identité s'impose à travers le défilé profus des intervenants ponctuels »³².

*

L'originalité de *La Maison d'os* de Dubillard provient sans conteste d'« une maîtrise accrue de ses moyens, [d']une liberté d'invention qui ne s'embarrasse d'aucune contrainte »³³. La structure même du drame, où les scènes ne se suivent pas selon une continuité logique, rend compte de la mise à mal de la forme canonic. Mais, en 1962, après le succès incontestable du théâtre de l'absurde, cette écriture ne semble pas novatrice. L'enjeu de la pièce ne réside pourtant pas dans son originalité formelle. Cette écriture se loge dans la mise en forme d'un nouveau paradigme dramatique qui n'arrête pas de se questionner et, en conséquence, de se réinventer. Jean-Luc Dejean a raison de constater que Dubillard « nous introduit dans le drame de l'absence ou de la vie qui s'interroge dans l'antichambre de la mort »³⁴. L'écrivain choisit le registre de l'intime qui prend naissance dans l'inconscient du personnage. En accord avec ce registre, le vieillard, assujetti à ses propres pulsions et phobies, ne peut pas agir au sens traditionnel du terme et, dès lors, sombre dans son monde interne. Les comparses qu'il croise de temps à autre ou qu'il ne rencontre jamais semblent refléter la conscience du mourant. De fait, le décor de la pièce se limitant strictement à l'intérieur de la maison, où se meuvent grotesquement les valets, incarne l'intérieur du protagoniste. C'est dans ce contexte que le monodrame polyphonique semble s'imposer comme une piste majeure d'interprétation de ce texte insolite. On pourrait constater que le

³⁰ J. Danan, « Monodrame (polyphonique) », in *Lexique du drame moderne et contemporain*, éd. J.-P. Sarrazac, Circé, 2010, p. 124.

³¹ N. Evreinov, *Introduction au monodrame (Введение в монодраму)*, 1909, trad. de D. Konopnicki Miot, cité par S. Poudevigne, *La théâtralité ou le théâtre dans la vie chez Nicolas Evreinov*, Éditions universitaires européennes, 2019, p. 37.

³² J.-P. Ryngaert, J. Sermon, *Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil, Éditions Théâtrales, 2006, p. 70.

³³ G. Serreau, *Histoire du « nouveau théâtre »*, Paris, Gallimard, 1966, p. 163.

³⁴ J.-L. Dejean, *Le Théâtre français d'aujourd'hui*, Paris, Fernand Nathan, 1971, p. 116.

drame de Dubillard s'inscrit dans le paradigme du « drame-de-la-vie » puisqu'il se concentre non point sur l'intrigue, qui au demeurant n'existe pas, mais sur l'itinérance intérieure du protagoniste qui le conduit inexorablement vers le néant.

Quoi qu'il en soit, la prétendue crise de la forme traditionnelle du drame que l'on décèle sans conteste dans cette œuvre ne signifie pas la mort de celui-ci, car elle ne remet pas en question le genre en soi, mais ses contraintes canoniques qui empêchent sa réinvention et donc sa survie. Dans ce contexte, la crise, affublée communément de connotations négatives, devrait être perçue plutôt comme un phénomène tout à fait naturel, positif et nécessaire pour garantir le développement de l'art dramatique, idée qui a été formidablement exprimée par Eugène Ionesco dont nous nous permettons de citer un passage ci-dessous :

La crise du théâtre existe-t-elle ? Elle finira par exister, si l'on continue d'en parler. On pense qu'un théâtre ne peut pas exister dans une société divisée. Il ne peut exister que dans une société divisée. Il ne peut exister que lorsqu'il y a conflit, divorce avec mes administrateurs ou mes administrés (ce qui dépasse la notion des classes sociales), ma femme ou mon amante, mes enfants et moi et moi-même. Il y aura toujours division et antagonismes. C'est-à-dire il y aura division tant qu'il y aura vie. L'univers est en crise perpétuelle. Sans la crise, sans la menace de mort, il n'y a que la mort. Donc : il y a crise au théâtre seulement lorsque le théâtre n'exprime pas la crise.

Il y a crise de théâtre lorsqu'il y a immobilité, refus de recherche ; pensée morte, c'est-à-dire dirigée. Deux dirigismes nous menacent : le dirigisme passif, celui de la routine. Le dirigisme actif ou doctrinaire, apparemment mobile, déjà automatique³⁵.

Bibliographie

Ouvrage analysé :

Dubillard, Roland, *La Maison d'os*, Paris, Gallimard, 1966

Ouvrages critiques :

Aron, Paul, « Mimodrame et monodrame : deux formes méconnues de la crise du théâtre », *Études théâtrales*, 1999, n° 15-16, p. 178-191

Artaud, Antonin, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1938, rééd. 1964, 1985

Bernard-Gresh, Sylviane, « La Maison d'os », *Télérama*, 1 avril 2013, <https://www.theatredurondpoint.fr/spectacle/la-maison-dos/>, consulté le 3.05.2021

Birgé, Jean-Jacques, « La Maison d'os, c'est Dubillard ! », *Mediapart*, 2 avril 2013, <https://blogs.mediapart.fr/jean-jacques-birge/blog/010413/la-maison-dos-cest-dubillard>, consulté le 3.05.2021

Blanchot, Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955

Blanchot, Maurice, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980

Corvin, Michel, « Le dedans et le dehors ou l'être-là dans le théâtre de Roland Dubillard », *Europe*, 2018, n° 1065-1066, p. 11-28

Corvin, Michel, « Roland Dubillard », in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, éd. M. Corvin, Paris, Larousse, 2001, p. 533-534

³⁵ E. Ionesco, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1966, p. 313.

- Danan, Joseph, « Monodrame (polyphonique) », in *Lexique du drame moderne et contemporain*, éd. J.-P. Sarrazac, Circé, 2010, p. 122-124
- Dejean, Jean-Luc, *Le théâtre français d'aujourd'hui*, Paris, Fernand Nathan, 1971
- Garcin-Marrou, Flore, « Le drame émancipé », *Études théâtrales*, 2013, n° 56-57, p. 171-181, <https://doi.org/10.3917/etth.056.0171>
- Gautier, Jean-Jacques, « *La Maison d'os*, de Roland Dubillard », *Le Figaro*, 23 novembre 1962 <https://doi.org/10.1051/jphysrad:01962002302010500>
- Green, André, *Un œil en trop : le complexe d'Œdipe dans la tragédie*, Paris, Éditions de Minuit, 1969
- Ionesco, Eugène, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1966
- Járay-Benn, Csilla, « Les objets-personnages et les personnages-objets de Roland Dubillard. La mobilité des objets dans les œuvres théâtrales », *Revue d'esthétique*, 1998, n° 34, p. 267-284
- Klieger Stillman, Linda, « Doubling of Sign and Image in Roland Dubillard's *La Maison d'os* », *SubStance*, 1979, n° 1, issue 22, p. 85-95, <https://doi.org/10.2307/3684145>
- Poudevigne, Sonia, *La Théâtralité ou le théâtre dans la vie chez Nicolas Evreinov*, Éditions universitaires européennes, 2019
- Ryngaert, Jean-Pierre, Sermon, Julie, *Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, re-composition*, Montreuil, Éditions Théâtrales, 2006
- Sarraute, Claude, « *La Maison d'os* : une pièce sur l'abandon de la mort ? », *France-Observateur*, 29 novembre 1962, in « Roland Dubillard », *Revue d'esthétique*, 1998, n° 34, p. 319-320
- Sarrazac, Jean-Pierre, *L'Avenir du drame*, Lausanne, Éditions de l'Aire, 1981
- Sarrazac, Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Éditions du Seuil, 2012
- Sarrazac, Jean-Pierre, *Théâtres intimes*, Paris, Actes Sud, 1989
- Serreau, Geneviève, *Histoire du « nouveau théâtre »*, Paris, Gallimard, 1966
- Szondi, Peter, *Théorie du drame moderne*, [trad. P. Pavis, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983] Belval, Circé, coll. « Penser le théâtre », 2006.
- Wilkinson, Robin, « Roland Dubillard, auteur de théâtre », *Revue d'esthétique*, 1998, n° 34, p. 199-219
- Wilkinson, Robin, *Le Théâtre de Roland Dubillard, essai d'analyse sémiologique*, Berne, P. Lang, 1989

Tomasz Kaczmarek enseigne la langue et la littérature (italienne et française) à l'Université de Łódź. Thèse sur l'œuvre de Henri-René Lenormand. Habilitation sur le personnage dans le théâtre français face à la tradition de l'expressionnisme européen. Publications sur le théâtre français, italien et polonais dans le contexte des avant-gardes du XX^e siècle.

Anna Opiela-Mrozik

Université de Varsovie

 <https://orcid.org/0000-0002-4349-0631>

am.opiela@uw.edu.pl

Crise de l'amour, crise de l'écriture ? Jean de Tinan à la recherche d'un traitement par les mots

RÉSUMÉ

L'article présente les traits principaux de la personnalité de Jean de Tinan et de son écriture qui est l'inscription des crises sentimentales vécues par ce romancier fin-de-siècle mort prématurément. Sa recherche désespérée de l'amour conjuguée à « l'impuissance d'aimer » se reflète dans les imperfections et l'hybridité de sa création littéraire. Les textes autofictifs de Tinan (*Un document sur l'impuissance d'aimer* et, plus particulièrement, *Penses-tu réussir !*) témoignent d'une crise du roman : composés de notes, bouts de préfaces et fragments divers, ils sont rédigés dans un style primesautier, souvent métadiscursif et discontinu à l'extrême. Cependant, derrière une négligence de la forme et du style se cache l'émotion sincère d'un mal-aimé. L'écriture de Tinan assure un refuge, voire une thérapeutique que s'est inventée un homme malade. Tout en étalant sa souffrance, celle-ci lui apporte du soulagement. L'article se propose de réfléchir sur la fonction compensatrice de l'écriture de Tinan.

MOTS-CLÉS – Jean de Tinan, crise, amour, écriture, impuissance, imperfection, soulagement

Crisis of Love, Crisis of Writing? Jean de Tinan in Search of Therapy by Words

SUMMARY

This article presents the main personality traits of Jean de Tinan and characteristics of his writing which is the notation of emotional crisis suffered by this prematurely died writer of fin-de-siècle. His desperate quest for love connected with “impotence of loving” reflects in imperfections and hybridity of literary creation. Autofictive texts of this author (*Un document sur l'impuissance d'aimer* and especially *Penses-tu réussir!*) indicate the crisis of novel: composed of notes, pieces of prefaces and different text excerpts these texts are written in spontaneous style, often metadiscursive and discontinuous. However, behind the negligence about format and style lays sincere emotion. Tinan's writing is kind of asylum for the ill man. By showing suffering, it gives him kind of alleviation. This article proposes the reflexion about compensable function of Tinan's writing.

KEYWORDS – Jean de Tinan, crisis, love, writing, impotence, imperfection, relief



© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)
Received: 2021-11-13; Revised: 2022-01-17; Accepted: 2022-03-03

Un jeune homme aux allures de dandy et au regard mélancolique, un habitué des cafés et des cabarets parisiens constamment en quête de l'amour, un écrivain talentueux et malade mort prématurément sans avoir mené à bien tous ses projets littéraires. Telle est l'image de Jean de Tinan, romancier fin-de-siècle disparu à l'âge de 24 ans (1874-1898), une image esquissée à la hâte comme l'était aussi son écriture qui frappe par sa modernité audacieuse. Afin de saisir sa personnalité, il faudrait revenir au message de l'épithète de Stendhal, ce maître à penser du jeune romancier tourné vers les idées romantiques : il a « vécu, aimé et écrit », et tout cela au comble de ses possibilités physiques et émotionnelles. C'est dans son attitude d'égotiste hypersensible et vivant à l'excès que réside la genèse de la crise, ou des crises, cette notion sans laquelle il serait impossible d'aborder son œuvre largement autofictive, de même que les objectifs consolants qu'il assignait à son écriture. Nous nous proposons donc de définir la crise en tant que réalité psychique, voire psychophysiologique et émotionnelle, dans la vie de Jean de Tinan, mais aussi comme le trait caractéristique de son écriture, qui en fait la valeur¹. Sans oublier la fonction compensatrice qui, paradoxalement, coexiste avec cette écriture de la crise et en crise permanente.

« Je veux vivre intensément puisque je dois mourir jeune »², a-t-il noté dans les *Cahiers* de son *Journal intime* en juillet 1893, présageant ainsi sa mort précoce. Cette manifestation provocante traduit pourtant bien ce qui importait dans la vie du jeune dandy : aimer et découvrir le monde à travers les relations et les livres. Entraîné dans le bouillonnement artistique et intellectuel de son époque, il s'est vite tourné vers la littérature en essayant de trouver sa place parmi les symbolistes qui l'entouraient. Ayant noué amitié avec André Lebey et Pierre Louÿs, il a pénétré dans le cercle des jeunes écrivains et poètes, sésame pour approcher Mallarmé lors d'un mardi de la rue de Rome³.

Cependant, tout en admirant Mallarmé en tant qu'artiste absolu⁴, Tinan n'est pas devenu son disciple, préférant s'exprimer dans une forme romanesque. Dès

¹ Force est de souligner qu'à force d'usage, la notion de crise s'est chargée d'incertitude dans sa définition. Si, étymologiquement, le terme signifiait « décision », il n'a gardé ce sens que dans le domaine de la médecine. Parmi d'autres acceptions de la notion, c'est « la perturbation » qui domine, indiquant ainsi ce paradoxe de la crise comme moment indécis qui peut néanmoins se transformer en action (voir à ce propos A. Nsonissa, « Pour une 'crisologie' », *Hermès, La Revue*, 2011/2, n° 60, p. 142-143). Que Tinan réussisse à transformer ses diverses crises en écriture littéraire et intime semble confirmer cette thèse.

² Cité d'après J.-P. Goujon, *Jean de Tinan. Biographie*, Paris, Bartillat, 2016 [1991], p. 77.

³ Tinan a noté dans son *Journal intime* ses souvenirs de la visite chez Mallarmé lors d'un des célèbres mardis, le 7 février 1894. Émerveillé par le personnage du poète, son hospitalité et sa conversation, au moment de quitter l'appartement de la rue de Rome, le jeune homme se sentait assuré dans sa vocation littéraire : « Avec A. Lebey nous sommes descendus enthousiasmés, enivrés – cela donne le courage, le désir de ne pas céder, de vivre l'art comme on le sent [...] » (J. de Tinan, *Journal intime 1894-1895*, éd. J.-P. Goujon, Paris, Éditions Bartillat, 2016, p. 103).

⁴ En août 1894, en souvenir de sa visite chez Mallarmé, Tinan déclare : « Stéphane Mallarmé était LE poète. Il le demeure » (cité d'après G. Docquois, *Le Congrès des Poètes – Août 1894*, Paris, Bibliothèque de la Plume, 1894, p. 64).

l'âge de 18 ans, il tentait, au moyen de contes, essais, articles et journal intime, d'élaborer une écriture qui exprimerait ses contradictions intimes : son côté sentimental et ironique, mélancolique et moqueur, le tout fondé sur les élans du cœur constamment relayés par les analyses des troubles émotionnels. Son choix du roman ne doit pas étonner : ce genre en crise, par lequel les écrivains fin-de-siècle cherchaient à se démarquer du réalisme et du naturalisme, est devenu pour Tinan « un voyage introspectif qui fixe les étapes amères d'une errance juvénile bien difficile à vivre et à surmonter »⁵.

1. Première crise, premier texte : *Un document sur l'impuissance d'aimer*

Dans cette « formule nouvelle du roman » qui, selon Jules Renard, consiste à « ne pas faire du roman »⁶, Tinan commence à noter ses diverses expériences d'un mal-aimé. Il débute par un texte-hybride intitulé *Un document sur l'impuissance d'aimer* (1894), qui est l'inscription d'un état dans lequel on peut voir une crise émotionnelle qui caractérise alors toute une génération⁷. Ce petit livre à la typographie espacée et entrecoupée de blancs illustre cette « maladie du jour », comme on qualifiait l'impuissance d'aimer, en y voyant un aspect de l'âme moderne⁸. Dans ce texte qui se présente sous forme de journal et marque le début d'une forme d'autofiction pratiquée par Tinan (il y a repris ses notes diverses et des extraits du journal intime), on passe, au moyen d'un monologue intérieur, par une crise d'amour vécue par le double de l'auteur. Ce jeune homme, nommé Marcel, vit un flirt sentimental avec une jeune fille appelée Fernande dont le portrait renvoie inévitablement à Élisabeth Delasalle, dite Bessie, avec laquelle Tinan a vécu sa première déception amoureuse⁹.

Dans le récit de cette expérience douloureuse, l'impuissance à aimer apparaît comme une conséquence d'une crise intérieure (« qui écrite semble violente ») qui s'est passée « entre Je et Moi »¹⁰ et dont les symptômes psychiques ne sont

⁵ F. Impellizzeri, « Jean de Tinan ou l'autodestruction amoureuse d'un jeune dandy », in *Le dandyisme, de l'histoire au mythe*, E. Kociubińska (dir.), Berlin, Peter Lang, 2019, p. 116.

⁶ J. Romains, *Journal*, Paris, Laffont « Bouquins », 1990, 6 avril 1892, p. 99. Voir aussi à ce propos V. Michelet-Jacquod, *Le roman symboliste : un art de l'« extrême conscience »*, Paris, Droz, 2008, p. 49-51.

⁷ Dans la présentation du protagoniste épris d'idéalisme et caractérisé par une volonté défaillante ce qui le rend incapable de vivre un amour véritable, le récit de Tinan semble, par ailleurs, s'inspirer du roman de Teodor de Wyzewa, *Valbert ou les Récits d'un jeune homme*, publié un an avant, en 1893.

⁸ Voir J.-P. Goujon, *op. cit.*, p. 141-142.

⁹ C'est pendant l'été 1893 que Tinan passait à Jumièges chez sa tante Mme Lepel-Cointet, qu'il a connu Bessie, dont la famille était liée avec la sienne. L'image de cette jeune fille de vingt ans, « jolie, voluptueuse et perverse » avec qui il a vécu un flirt passager, a longtemps hanté sa mémoire. Voir à ce propos J.-P. Goujon, *op. cit.*, p. 88-90.

¹⁰ J. de Tinan, *Un document sur l'impuissance d'aimer*, Paris, 1894, p. 83.

pas sans rappeler la crise de nerfs, une espèce de bouleversement violent annonçant déjà la maladie de l'écrivain¹¹. D'ailleurs, à travers les analyses qu'il fait de chaque mot, geste et émotion qui marquent le jeu amoureux entre les jeunes, Tinan évoque à plusieurs reprises un état d'esprit dominé par une excitation qui ne se transforme pourtant pas en action : « Oh je sanglote – pourquoi – pourquoi ! Ces crises nerveuses de larmes me désespèrent. Je sens si bien alors combien je suis faible et petit – moi qui ai quelquefois cet orgueil de me croire fort. Ah je ne puis rien supporter – rien – mes nerfs me font mal horriblement, il me semble que je me crispe tout entier ! »¹².

Ce n'est qu'à la fin du récit de son échec sentimental que l'alter ego de Tinan semble surmonter ses crises en retrouvant un état d'équilibre : « Je suis parti ce matin – si j'en suis triste ? non. Si j'étais parti en un moment de crise j'aurais été désolé – désespéré ; mais je suis parti en un moment d'équilibre et je lui ai tout simplement dit : “au revoir” »¹³. L'impuissance d'aimer débouche sur un vide affligeant que retrace l'aveu de la rupture définitive, précédée de quelques pages blanches. Car, en effet, la crise de l'amour chez Tinan se reflète dans celle de l'écriture : avant de passer à la confession du mal-aimé, l'auteur insiste sur « le *décousu* » qui « est vraiment caractéristique de ces crises – oh ! insignifiantes – mais qui nous énervent tant à un moment de vie où nous aurions besoin de toute notre volonté pour prendre conscience de nous-mêmes »¹⁴. Son premier livre, qu'il désigne comme « la pierre tombale d'un rêve », se compose, selon son aveu, de « fragments de journal hâtivement rédigé »¹⁵. Il y insère également des extraits de lettres, quelques poèmes et notations, le tout dans un style haché mais rythmique, avec des lenteurs et des silences propres aux rêveries d'un amoureux. Se laissant guider par les émotions, Tinan déploie ainsi son dilettantisme littéraire fin-de-siècle, donnant à voir ce que Paul Bourget définissait comme un « style de décadence » qui met en place le processus de réduction « affectant à la fois l'espace du texte et la quantité du texte »¹⁶.

Si la forme fragmentaire et le style discontinu de son premier ouvrage conviennent bien à l'expression de la crise, dans l'écriture de Tinan se fait sentir une autre crise, caractéristique des symbolistes, et qui persistera tout au long de sa création : celle du langage. Le texte de Tinan semble, en effet, perdre ses

¹¹ Tinan souffrait d'une maladie de cœur qui s'est manifestée chez lui vers 1892. La crise sentimentale de 1894 a rendu plus grave la rechute du malaise qui, désormais, n'a fait que progresser. À la suite d'une rechute des rhumatismes articulaires, Tinan est mort en 1898 d'une néphrite cardiaque.

¹² J. de Tinan, *Un document...*, op. cit., p. 124.

¹³ *Ibid.*, p. 128.

¹⁴ *Ibid.*, p. 6.

¹⁵ J. de Tinan, *Journal intime*, op. cit., p. 96.

¹⁶ J. de Palacio, *Le Silence du texte. Poétique de la décadence*, Louvain-Paris-Dudley, Peeters, 2003, p. 19.

repères en raison de l'impuissance de la parole, tronquée et bien souvent vaincue par le silence, ce dont témoignent la blancheur de certaines pages. Le narrateur d'*Un document sur l'impuissance d'aimer* se heurte souvent à l'impossibilité d'exprimer ce qu'il pense et en vient à se méfier des mots comme de la réalité : « Je le dis très simplement, je ne veux plus aimer les mots. Nous sommes dupes des mots comme de toutes choses – comme nous sommes dupes de nous-mêmes »¹⁷. Tout en approuvant son dandysme, Tinan refuse de se dissimuler derrière un masque et tend, par l'intermédiaire de ses alter ego, à dévoiler sa sensibilité et sa vulnérabilité. Ses réflexions sur le langage qui ne cesse de se dérober ne l'empêchent donc pas de constater : « Mais nous écrivons comme nous pleurons, parce que cela nous soulage de pleurer – parce que cela nous soulage d'écrire »¹⁸. Le texte de Tinan illustre comment le mot change de fonction : en tant qu'objet et non plus outil, il refuse de véhiculer le sens et, « confondant l'existence et l'essence », s'avère « plus proche que jamais du silence »¹⁹. Néanmoins, pour un artiste affecté par l'impuissance d'aimer, seule l'écriture, toute défectueuse qu'elle soit, mais toujours sincère, peut apporter un apaisement, sans pourtant être un remède.

2. Raconter des amours difficiles : *Penses-tu réussir !*

Une telle conviction se trouve aussi bien à l'origine du roman *Penses-tu réussir ! ou Les diverses amours de mon ami Raoul de Vallonges* (1897) dans lequel Tinan met en scène un autre alter ego qui raconte, cette fois-ci, sa quête effrénée de l'amour réduite, en fin de compte, à une suite de déboires amoureux qui ne sont pas sans rappeler ceux de Frédéric Moreau dans *L'Éducation sentimentale*. En effet, ce roman insolite et bigarré constituerait une *Éducation sentimentale* fin-de-siècle²⁰. Toujours à la recherche d'une fiancée idéale, Tinan apparaît ici sous un angle nouveau et son écriture subit des modifications qui tournent à la dislocation délibérée du récit. Il est important de noter que le roman *Penses-tu réussir !* a été rédigé après une histoire douloureuse et compliquée liée à la rencontre d'Édith Durand dont Tinan était tombé éperdument amoureux et qui, après une courte hésitation, avait rejeté son amour en en choisissant un autre. C'est dans son *Journal intime* que Tinan retrace en détails sa relation avec Édith, un amour violent qui s'est transformé en une véritable obsession dont, jusqu'à sa mort, il n'a pu se

¹⁷ J. de Tinan, *Un document...*, *op. cit.*, p. 21-22.

¹⁸ *Ibid.*, p. 35.

¹⁹ J. de Palacio, *op. cit.*, p. 31.

²⁰ Cf. H. Laplace-Claverie, « Construction et déconstruction d'un mythe fin-de-siècle : l'impossible genèse de l'*Essai sur Cléo de Mérode* de Jean de Tinan », in *Mythes de la décadence*, A. Montandon (dir.), Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2001, p. 200.

délivrer²¹. Après cet échec, une déception doit être lue comme une césure dans la biographie et la création de Tinan. Comme le souligne Fabrizio Impellizzeri, « il existe en effet deux Jean de Tinan : celui d'avant 1895 et celui d'après 1895 »²², ce dernier victime d'une crise sentimentale sérieuse qui le poussera à se jeter dans le tourbillon des amours faciles qu'offre la capitale. Ayant perdu son étoile, Tinan, « le beau ténébreux » selon l'expression de Rachilde, « amoureux de la vie, surtout de la vie nocturne »²³, se met, un peu comme Nerval dans ses *Nuits d'octobre*, à descendre au travers des cercles successifs du demi-monde parisien, croyant y voir un antidote à son malaise d'amour.

A-t-il donc réussi à panser sa crise ? Même si se côtoient dans son roman plusieurs femmes bien distinctes, on n'y trouve pas celle qui l'aurait définitivement guéri de l'insatisfaction permanente. Les aventures de Raoul de Vallonges se ramènent à une lutte désespérée contre ses propres crises et à des tentatives de soigner ses blessures émotionnelles. Dans cette opération psychologique et esthétique à la fois, il est possible de remarquer une triple acception de la notion de crise. Afin de le démontrer, reprenons donc le deuxième chapitre du roman où Tinan analyse sa passion pour Édith Durand, ici devenue Flossie (Flaurance Mauberets). Certes, l'auteur reprend ici de nombreuses notes du journal, néanmoins le texte « En façon d'épithalame pour un mariage manqué », comme l'annonce le titre du chapitre, peut être considéré comme un essai à visée thérapeutique, ce dont témoigne le regard distancié de l'auteur et une légère touche ironique ajoutée à l'image de Flossie. Par ailleurs, en revenant sur ce qu'il a vécu, Tinan y aperçoit une certaine fatalité, voire nécessité, dans la vie d'un adolescent faisant son éducation sentimentale tout comme son modèle flaubertien : « Je pense aujourd'hui que pour moi, "le besoin se faisait sentir", à cette époque de ma vie, d'une *crise* – c'est vous qui vous êtes trouvée là... et je n'avais pas du tout d'"expérience" »²⁴.

Malgré un souvenir toujours vif des souffrances vécues et la crainte de sentir se raviver ses blessures, Tinan entreprend de conter l'histoire de sa « crise d'amour » (selon la première acception du terme), en vue de prendre du recul par rapport à elle, de « réveiller [s]on ancienne douleur pour l'habiller d'une robe neuve »²⁵. Dans sa

²¹ Édith Durand était issue d'une bonne famille de la haute bourgeoisie alliée aux Lepel-Cointet. Même si Tinan l'avait connue avant l'été 1893, c'est à cette époque-là qu'il s'est éperdument épris de cette jeune fille de 16 ans. Après le premier baiser offert par elle et une lettre de Tinan restée sans réponse, c'est le début d'une hantise douloureuse pleine d'incertitudes et de déchirement intérieur. À force de revivre constamment sa souffrance en l'écrivant, Tinan semblait se complaire dans ce mal qu'il se donnait : « Je répète son nom des heures pour me faire du mal... comme on effleure une plaie... » (J. de Tinan, *Penses-tu réussir ! ou Les diverses amours de mon ami Raoul de Vallonges*, Paris, La Table Ronde, 2003 [1897], p. 84)

²² F. Impellizzeri, *op. cit.*, p. 116.

²³ Rachilde, *Portraits d'hommes*, Paris, Mercure de France, 1930, p. 124. Rappelons que Tinan est l'auteur d'un recueil de chroniques parisiennes intitulé *Noctambulismes (1897-1898)* et publié à titre posthume en 1921.

²⁴ J. de Tinan, *Penses-tu réussir !*, *op. cit.*, p. 51.

²⁵ *Ibid.*, p. 52.

confession sincère et passionnelle en même temps, Tinan, dissimulé derrière son alter ego, s'attache à nommer son état psychique et les perturbations qu'il a subies : d'abord, il envisage le flirt en tant que « seul baume d'énervement à nos neurasthénies attristantes »²⁶ pour ensuite passer à une surexcitation nerveuse proche d'un paroxysme ce qui renvoie à la deuxième acception de la notion. En effet, Tinan parle de son état en termes de « crises » qui bouleversent son fonctionnement : « J'atteigns à des paroxysmes... j'eus des crises... j'achetai un revolver dernier modèle »²⁷ ou bien « L'amour ? – ça me prenait par crises... je souffrais, et je sanglotais »²⁸, « de grands sanglots nerveux venaient encore briser tout mon courage »²⁹. Ce n'est qu'après avoir étudié son malaise et décidé de revenir à la vie que Raoul de Vallonges voit ses crises devenir plus rares, si bien qu'il peut constater : « Je me cicatrissais *peu à peu* »³⁰. Force est de remarquer que, dans la réalité, après son histoire avec Édith, Tinan voit s'aggraver son état de santé : ses accès de désespoir se trouvent à l'origine des insomnies, tandis que l'épuisement nerveux et le rhumatisme cardiaque annoncent la maladie qui l'emportera quatre ans plus tard³¹.

Raoul de Vallonges, en revanche, remarque avec fermeté : « Décidément, j'avais traversé une crise. Une crise que je n'oublierais pas... qui me préserverait sans doute... »³². S'étant vacciné, selon ses propres mots, contre le rêve d'un amour idéal, Vallonges entre avec plus de conscience dans une nouvelle relation, avec une jeune prostituée, la pâle petite Jeanne, même s'il se croit toujours condamné à l'impuissance d'aimer :

Je suis très lucide ; mais je pense mollement : C'est une crise. Il y a déjà eu Flossie dans le temps... seulement je suis plus intelligent maintenant... C'est la même chose ; – j'étais las de l'existence, j'en avais plein le dos et j'ai rencontré Jeanne, [...] Je SAIS que cela sera encore raté, et au fond de moi, cela me désole... [...] Jeanne ! Qu'est-ce que je prétends donc en faire ? – Rien. Est-ce que je crois vraiment pouvoir la *sauver* ? Non. Alors pourquoi est-ce que j'essaye... C'est une crise...³³.

Voyant son Rêve bleu³⁴ d'une fiancée idéale s'évanouir tour à tour dans chacune de ses diverses amours, Raoul de Vallonges finit par entamer une liaison

²⁶ *Ibid.*, p. 53.

²⁷ *Ibid.*, p. 79.

²⁸ *Ibid.*, p. 83.

²⁹ *Ibid.*, p. 85.

³⁰ *Ibid.*, p. 91.

³¹ Voir J.-P. Goujon, *op.cit.*, p. 156.

³² J. de Tinan, *Penses-tu réussir !*, *op. cit.*, p. 92.

³³ *Ibid.*, p. 159.

³⁴ C'est ainsi que Tinan appelle sa quête désespérée de l'amour qui le fait constamment souffrir tout en alimentant ses essais littéraires : « J'ai connu tout le Rêve bleu, et j'en ai souffert, et ses pétales déteints sèchent entre tous les premiers feuillets du livre de ma vie » (*ibid.*, p. 38). Sans disparaître, le « Rêve bleu » se dégrade au fur et à mesure des illusions perdues par un mal-aimé : « Le fin Rêve établi ne meurt pas, si phthisique et si chlorotique qu'il soit, mais il devient un peu timide [...] » (*ibid.*, p. 36).

avec Geneviève, une élégante femme du monde capable d'assurer « un parfait palliatif » à ses maux, même s'il ne s'agit que d'un « délicieux provisoire »³⁵. L'amoureux à jamais insatisfait avoue apprécier la douceur des faux amours, sans perdre de vue la perspective du vrai, quitte à ne jamais le retrouver : « je pense tout simplement que puisque les “palliatifs” sont déjà exquis, le remède vrai à notre cœur ulcéré, – la “panacée”, – serait incomparable... »³⁶

Force est de souligner que dans le dernier chapitre de *Penses-tu réussir !*, Raoul de Vallonges ne se laisse pas entraîner par les flatteries et tentations malféfiques de « La p'tite Sirène du pont des Arts » qui se nomme Glaucé. Malgré les échecs et les crises qu'il a traversées, le héros de Tinan rejette l'invitation de cette créature séduisante à se noyer avec elle dans les eaux de la Seine. « Ce que je te propose... c'est ce rêve pour remplacer ta vie... »³⁷, souffle-t-elle à Raoul, avec une voix mélodieuse, une vision du bonheur parfait et éternel. À ses appels toujours plus pressants, l'alter ego de Tinan répond avec fermeté : « Ce n'est pas *votre* Rêve que je méprise... mais je ne suis sûr que d'une chose, c'est de *vivre*, [...]. Je m'y plais aujourd'hui, et cela n'a pas été sans peine... »³⁸. En effet, comme le remarque à juste titre Fabrizio Impellizzeri, « c'est par le biais de Glaucé que Raoul de Vallonges découvre sa nature humaine, ancrée dans la réalité [...]. La p'tite Sirène représente la connaissance et la conscience ; la rencontrer permet au narrateur de tirer une dernière leçon qui est indiquée dans le titre même de l'ouvrage, prononcée comme on prononce un dernier soupir : *Penses-tu réussir !* »³⁹.

3. (Im)perfection d'une écriture qui soulage

Si Jean de Tinan était à la recherche d'un amour incomparable, voire improbable, il a de même créé un style improbable, primesautier et discontinu à l'extrême, qui renvoie à la troisième forme de la crise illustrée par lui : celle de l'écriture. Ce phénomène, amorcé dans le *Document sur l'impuissance d'aimer*, trouve son épanouissement dans *Penses-tu réussir !* Le roman de Tinan se réduit, en effet, à un amalgame autoréflexif de notes, préfaces et fragments divers empruntés aux

³⁵ *Ibid.*, p. 250.

³⁶ *Ibid.*, p. 256.

³⁷ *Ibid.*, p. 278.

³⁸ *Ibid.*, p. 280. Le renoncement à l'appel de la sirène traduit le refus de l'idéalisme symboliste par le héros de Tinan. La conclusion du roman rejoint en effet celle du récit de Wyzewa où Valbert rejette son pessimisme afin de s'engager dans la vie et s'ouvrir aux autres. C'est d'ailleurs une solution qu'envisagent aussi d'autres protagonistes des romans dits cérébraux comme *Sixtine* de Remy de Gourmont ou *Le Livre de Monelle* de Marcel Schwob.

³⁹ F. Impellizzeri, « La p'tite Sirène du pont des Arts. L'ulyssisme sentimental de Jean de Tinan », in *Aspetti dell'ulissismo intellettuale dall'Ottocento a oggi*, N. Zago (dir.), Leonforte, Siké Edizioni, 2018, p. 175.

lettres et au journal intime⁴⁰. On y chercherait en vain une espèce de structure, l'écriture de Tinan étant dérégulée et éparpillée. Comme le remarque Guy Ducrey, Tinan procède à une restitution des impressions : « La mosaïque, précisément, ou le kaléidoscope, est le meilleur modèle de cette écriture qui semble viser tout entière à juxtaposer des éclats de sensations »⁴¹.

Certes, le roman s'ouvre sur deux citations placées en épigraphe : l'une de Stendhal, l'autre de Racine, ce qui indique directement les inspirations du jeune écrivain, bien visibles dans les titres des chapitres et dans une tendance à la théâtralité des scènes dialoguées ou des monologues. Mais, lors de la lecture, on se rend compte que le récit même risque d'être compromis en raison du métadiscours auctorial qui s'impose en permanence et, qui plus est, du dédoublement de la voix narrative (celle de Raoul de Vallonges et de son ami anonyme). Tinan dépasse la manière stendhalienne de rompre, de temps en temps, le fil du récit par des interventions de la voix narrative, celles-ci étant trop nombreuses pour ne pas disloquer le récit. On assiste au « brouillage narratif » permanent dans lequel « l'auteur, ses personnages et surtout l'œuvre elle-même, se trouvent constamment mis à distance »⁴². Il suffit de noter que toute une partie du premier chapitre se ramène aux explications faites par l'auteur au sujet de la composition défailante de son livre :

Il n'y a rien de moins truqué que mon livre – et si, comme cela, il traîne des bouts de préface dans mon premier chapitre, ce n'est pas parce que Laurence Sterne a fait ainsi dans *Tristram Shandy*, c'est parce que je vous ai toujours dit les choses au moment même où le besoin m'en est apparu. Je vous promets de mieux m'appliquer à la « composition » dans le roman qui suivra celui-ci...⁴³.

Dans *Penses-tu réussir !* le lecteur est obligé de se confronter avec une écriture instantanée et lacunaire qui, dès le début, se place sous le signe de l'imperfection. Le style de Tinan ne cesse de battre en brèche la notion de récit en suivant directement et sincèrement les émotions de l'auteur : des phrases hachées, non achevées, truffées de points de suspension et d'autres signes de ponctuation dont l'usage est exagéré et détourné, c'est ainsi que se manifeste la crise du roman dans la création de Tinan, crise inséparable de celle qui résulte de sa vie amoureuse. En effet, *Penses-tu réussir !* est un roman sur l'amour et sur la littérature, d'autant que Tinan y place certains de ses amis, tous hommes de lettres préoccupés des

⁴⁰ Il s'agit évidemment du mélange générique dans un texte qui ne cesse d'exposer les conditions de sa production. Par une sorte de mise en abîme, ce processus est également illustré par l'évocation d'une autre œuvre hybride de Tinan, ce dont témoigne le chapitre sixième de *Penses-tu réussir !* : « Origine, grandeur et décadence d'un *Essai sur Cléo de Mérode considérée comme symbole populaire* ». Voir à ce propos : H. Laplace-Claverie, *op. cit.*, p. 200-201.

⁴¹ G. Ducrey, « Introduction » à *Penses-tu réussir !*, in *Romans fin-de-siècle*, Paris, Laffont « Bouquins », 1999, p. 1032-1033.

⁴² *Ibid.*, p. 1034.

⁴³ J. de Tinan, *Penses-tu réussir !*, *op. cit.*, p. 33.

problèmes du langage. Dans leurs conversations reviennent, comme un refrain, des réflexions sur le choix des épithètes ou des métaphores et les effets obtenus par les tournures d'une phrase. Raoul de Vallonges se plaît également à s'appesantir sur un mot ou une forme verbale, par exemple : « "Si que je rentrerais", se dit-il, – il affectionnait cette forme de conditionnel »⁴⁴. Bref, ce roman de l'impuissance d'aimer

parle également de l'impuissance de l'auteur qui se débat dans les difficultés de l'écriture, qui joue avec les divers procédés et s'en joue ; dans son débat perce une distance ironique. De même que « l'impuissance d'aimer » conduit à renouveler éperdument les tentatives amoureuses, la multiplication des procédés d'écriture et leur transgression parle de l'impossibilité de créer un récit. Le thème de l'amour, central dans cet ouvrage, s'érige en métaphore de l'écriture⁴⁵.

Cependant, il ne faut pas croire que l'écriture en crise constitue un sujet d'auto-reproche pour Tinan, d'autant que son texte a été soumis aux corrections d'auteur avant d'être publié. Tout au contraire, il en parle dans une de ses lettres à Pierre Louÿs, affirmant en même temps son esprit de contradiction marquée d'auto-ironie :

Moi je viens de corriger les 100 premières pages de *Penses-tu réussir !* Si je connaissais le type qui a fait cela, je le giflerais... Mais je suis tout de même assez content qu'il y ait un type pour faire ce livre [ceci exprime exactement ma pensée] – je regrette que ce soit moi, voilà tout. C'est plein de fautes, d'erreurs, de vagineries que je referai moins, j'espère (et c'est bien cela qui m'aura servi) mais je crois que c'est tout de même plus intéressant que si c'était bien fait... Enfin !⁴⁶.

Il faut dire que, derrière les négligences du style et de la forme, se cache un désir désespéré de doter l'écriture d'une fonction compensatrice, un désir exprimé par un homme qui ne peut pas échapper à son sort malheureux (selon Colette, il était « promis aux lettres et à la mort »⁴⁷). En effet, si Tinan enregistrerait ses malaises d'amour à l'aide d'un texte non moins troublé, cela n'empêche pas que son écriture soit devenue une sorte de refuge unique, voire une thérapeutique que s'est inventée un homme malade. Les pages de ses textes littéraires et du journal intime « assument ainsi le pouvoir d'un baume consolateur »⁴⁸ face à l'absence d'un remède espéré. S'il s'adresse, dans de longues digressions, à son lecteur, c'est aussi pour atténuer sa douleur : supposer la compagnie de quelqu'un qui puisse com-

⁴⁴ *Ibid.*, p. 103.

⁴⁵ G. Moix, « La dislocation du récit dans *Penses-tu réussir* de Jean de Tinan », *Littératures*, 1990, n° 22, p. 122.

⁴⁶ Cité d'après A. Rozen, « Préface », in J. de Tinan, *Penses-tu réussir...*, *op. cit.*, p. 8-9.

⁴⁷ Colette, *Mes apprentissages* [1936], in *Œuvres complètes*, C. Pichois (éd.), t. III, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 1015.

⁴⁸ F. Impellizzeri, « Jean de Tinan ou l'autodestruction... », *op. cit.*, p. 121-122.

prendre, même si sa présence n'est que virtuelle. En reprenant son activité littéraire après un séjour à l'hôpital, Tinan n'hésite donc pas à noter dans son journal : « Écrire m'a soulagé jadis et me soulagera bien encore »⁴⁹. Certes, à mesure que sa maladie progresse, il souffre d'un épuisement amoureux et littéraire de sorte que son dernier roman, *Aimienne, ou le Détournement de mineure*, reste inachevé⁵⁰. Cependant, aussi longtemps que cela a été possible, en raison de son caractère imparfait et dispersé, l'écriture a fait pour Tinan fonction de thérapie, apaisant son malaise physique et psychique et pansant ses crises.

*

Pour conclure, reprenons l'opinion de Mallarmé sur la production de Jean de Tinan. Dans la belle lettre que le poète a adressée au jeune débutant, il a défini *Un document sur l'impuissance d'aimer* comme « le texte le plus délicat et aigu », un livre « de subtil doigté, sur l'Âme, interrompu » dans lequel les blancs précisent « tout ce qu'on y eût rêvé »⁵¹. C'est ainsi que le jeune dandy a réussi à rendre l'idéal de la poésie symboliste où le silence chargé de sens dépasse le potentiel de la parole. D'autre part, considérant le roman *Penses-tu réussir !* comme une nouvelle version de *L'Éducation sentimentale*, Mallarmé appréciait chez Tinan son « amusante et poignante désinvolture de sentiment si sincère »⁵². On peut dire que la crise qui se trouvait à l'origine de ce texte et qui réglait, ou bien dérégla, l'écriture de celui-ci, a permis à Tinan de créer, selon l'expression d'Anna Rozen, « le livre définitif sur l'amour »⁵³. Sous la formule d'une autofiction spécifique et en adressant un clin d'œil familier à ses lecteurs, Tinan a exprimé les tourments de l'âme moderne en s'évertuant, en même temps, à les soulager.

Bibliographie

- Colette, *Mes apprentissages* [1936], in *Œuvres complètes*, C. Pichois (éd.), t. III, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991
- Docquois, Georges, *Le Congrès des Poètes – Août 1894*, Paris, Bibliothèque de la Plume, 1894
- Ducrey, Guy, « Introduction » à *Penses-tu réussir !*, in *Romans fin-de-siècle*, Paris, Laffont « Bouquins », 1999, p. 1028-1045
- Goujon, Jean-Paul, *Jean de Tinan. Biographie*, Paris, Bartillat, 2016 [1991]
- Impellizzeri, Fabrizio, « Jean de Tinan ou l'autodestruction amoureuse d'un jeune dandy », in *Le dandyisme, de l'histoire au mythe*, Edyta Kociubińska (dir.), Berlin, Peter Lang, 2019, p. 111-124

⁴⁹ J. de Tinan, *Journal intime, op. cit.*, p. 342.

⁵⁰ Par ailleurs, le journal intime dévoile plusieurs autres projets de romans que Tinan envisageait d'écrire...

⁵¹ Cité d'après J.-P. Goujon, *op. cit.*, p. 144.

⁵² *Ibid.*, p. 372.

⁵³ A. Rozen, *op. cit.*, p. 7.

- Impellizzeri, Fabrizio, « La p'tite Sirène du pont des Arts. L'ulyssisme sentimental de Jean de Tinan », in *Aspetti dell'ulissismo intellettuale dall'Ottocento a oggi*, Nunzio Zago (dir.), Leonforte, Siké Edizioni, 2018, p. 161-177
- Laplace-Claverie, Hélène, « Construction et déconstruction d'un mythe fin-de-siècle : l'impossible genèse de l'*Essai sur Cléo de Mérode* de Jean de Tinan », *Mythes de la décadence*, Alain Montandon (dir.), Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2001, p. 197-204
- Michelet-Jacquod, Valérie, *Le roman symboliste : un art de l'« extrême conscience »*, Paris, Droz, 2008
- Moix, Gabrielle, « La dislocation du récit dans *Penses-tu réussir* de Jean de Tinan », *Littératures*, 1990, n° 22, p. 113-126, <https://doi.org/10.3917/herm.060.0139>
- Nsonsissa, Auguste, « Pour une 'crisologie' », *Hermès, La Revue*, 2011/2, n° 60, p. 139-144, <https://doi.org/10.3917/herm.060.0139>
- Palacio, Jean, de, *Le Silence du texte. Poétique de la décadence*, Louvain–Paris–Dudley, Peeters, 2003
- Rachilde, *Portraits d'hommes*, Paris, Mercure de France, 1930
- Romains Jules, *Journal*, Paris, Laffont, « Bouquins », 1990
- Rozen, Anna, « Préface », in J. de Tinan, *Penses-tu réussir ! ou Les diverses amours de mon ami Raoul de Vallonges*, Paris, La Table Ronde, 2003, p. 7-13
- Tinan, Jean, de, *Journal intime 1894-1895*, éd. Jean-Paul Goujon, Paris, Éditions Bartillat, 2016
- Tinan, Jean, de, *Penses-tu réussir ! ou Les diverses amours de mon ami Raoul de Vallonges*, Paris, La Table Ronde, 2003
- Tinan, Jean, de, *Un document sur l'impuissance d'aimer*, Paris, 1894

Anna Opiela-Mrozik, docteur ès lettres, maître de conférences à l'Institut d'Études romanes de l'Université de Varsovie. Auteure du livre *La Musique dans la pensée et dans l'œuvre de Stendhal et de Nerval* (Paris, Honoré Champion, 2015) et d'articles consacrés aux relations entre la littérature et d'autres arts, en particulier la musique.

Eliza Sasin

Université de Łódź

 <https://orcid.org/0000-0001-8220-1305>

eliza.sasin@edu.uni.lodz.pl

La crise psychique dans *Les Vies encloses* de Georges Rodenbach

RÉSUMÉ

La fin du XIX^e siècle en France est marquée par plusieurs crises parmi lesquelles la crise sociale et la crise de la littérature. Dans ce contexte, Georges Rodenbach a élaboré un poème en plusieurs parties, *Les Vies encloses* qui, dans la lignée des courants du symbolisme et du décadentisme, contient de nombreuses références à la philosophie de Schopenhauer. L'auteur y montre l'âme isolée aux prises avec le monde, sa recherche d'identité et sa découverte d'une vie intérieure profonde. À partir de ce qu'Edgar Morin dit de la crise et des pensées de Rodenbach lui-même, il est possible d'interpréter les différentes phases de la crise psychique que traverse cette âme, manifeste dans le contraste entre la lumière et les ténèbres, les mondes extérieur et intérieur, la sécurité et le danger et, finalement, entre la vie et la mort.

MOTS-CLÉS – crise psychique, Georges Rodenbach, poésie, symbolisme

The Psychic Crisis in *Les Vies encloses* by Georges Rodenbach

SUMMARY

The end of the 19th century in France is marked by several crises, including the social crisis and the crisis of literature. Under these circumstances, Georges Rodenbach wrote a multi-part poem *Les Vies encloses*, which in line with Symbolist and Decadent movements contains numerous references to Schopenhauer's philosophy. The author presents the struggle between the isolated soul which is searching for its own identity and discovering a deeper inner life, and the outside world. Based on the study of the crisis by Edgar Morin and the views of Rodenbach himself, it is possible to distinguish various phases of the crisis that the soul goes through. Indeed, this crisis is a result of the dilemmas that affect the soul and it is reflected by the contrast between light and darkness, external and internal world, security and danger, and eventually, life and death.

KEYWORDS – psychic crisis, Georges Rodenbach, poetry, symbolism



La crise, concept ambigu et complexe, peut prendre différentes formes selon le domaine et le moment où elle se produit. On peut ainsi parler d'une manifestation soudaine et violente d'émotions ou d'une maladie, d'une phase grave dans l'évolution des événements ou des idées, mais aussi d'un malaise profond causé par des transformations psychologiques ou physiologiques¹. Ce dernier suppose le caractère constant de la crise en tant que période troublée que l'on traverse. Pour saisir le processus du déroulement de la crise dans son détail, il est utile de puiser aux analyses d'Edgar Morin² dans la mesure où elles permettent de distinguer diverses phases de la crise, de son début jusqu'au dénouement.

Bien qu'Edgar Morin indique le XX^e siècle comme la période où, du point de vue social, cette notion s'est répandue dans la conscience occidentale, la fin du XIX^e siècle, marquée par le symbolisme, se distingue déjà, on le sait, par la présence de la crise dans ses différentes dimensions : à une crise générale qui touche la société et son moral, fait pendant une crise de la littérature. C'est précisément à cette époque que Georges Rodenbach³ écrit *Les Vies encloses* (1896) – un poème particulièrement intéressant puisqu'il fait partie des œuvres de maturité de l'auteur belge mais, n'étant pas sa dernière production, représente toujours une phase de transition et de développement poétique, ce qui nous paraît important dans la perspective de l'analyse que nous proposons ici, qui se concentrera sur diverses facettes de la crise que l'on peut apercevoir dans l'ouvrage en question. Le choix de cet ouvrage est également motivé par le fait que, pour reprendre les mots de Jean-Baptiste Baronian, « Georges Rodenbach est l'homme d'un seul livre [...] Comme le dit le cliché, c'est l'arbre cachant la forêt »⁴ – il nous semble donc intéressant de nous pencher sur des problématiques autres que celles développées dans *Bruges-la-morte* pour découvrir un autre aspect de la littérature française de l'époque. Car, rappelons-le, « ce Belge, Flamand de langue et d'éducation exclusivement françaises, le plus Parisien des écrivains belges, négligé par l'histoire littéraire de la France, a joué un rôle de premier plan dans la vie culturelle, en particulier pendant les dix dernières années de sa vie (de 1888 à 1898) où il s'est fixé définitivement dans la capitale »⁵. Ainsi, tout en puisant à l'esthétique symboliste et décadente et à la philosophie schopenhauerienne, nous retracerons la crise psychique que traverse le sujet

¹ Les définitions en question proviennent du dictionnaire Robert, <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/crise>, consulté le 27.11.2021.

² E. Morin, « Pour une crisologie », *Communications, La notion de crise*, 1976, n° 25, p. 149-163.

³ La biographie de l'auteur de *Bruges-la-Morte* qui, ne serait-ce qu'à cause de sa maladie, semble parfois faire écho à son œuvre, a été soigneusement retracée entre autres par Pierre Maes (*Georges Rodenbach*, Paris-Bruxelles, Eugène Figuière éditeur, 1926) ou, plus récemment, par Paul Gorceix, *Georges Rodenbach : 1855-1898*, Paris, Honoré Champion, 2006.

⁴ J. B. Baronian, « Georges Rodenbach et Octave Mirbeau », *Cahiers Octave Mirbeau*, 2020, n° 27, p. 269.

⁵ P. Gorceix, *op. cit.*, p. 11.

rodenbachien tout au long du poème. Pour ce faire, il nous faudra nous pencher sur la solitude de l'âme et le problème de l'identité qui s'entrelacent avec la maladie, avant d'examiner les tentatives pour panser la crise.

1. Le motif de l'isolement

Les Vies encloses, un poème divisé en sept parties dont chacune se concentre sur une image poétique différente, commencent par « Aquarium mental » dans lequel la condition du sujet lyrique est présentée à l'aide d'une métaphore aquatique complexe :

L'eau sage s'est enclose en des cloisons de verre
 D'où le monde lui soit plus vague et plus lointain ;
 Elle est tiède, et nul vent glacial ne l'aère ;
 Rien d'autre ne se mire en ces miroirs sans tain
 Où, seule, elle se fait l'effet d'être plus vaste
 Et de se prolonger soi-même à l'infini !
 D'être recluse, elle s'épure, devient chaste,
 Et son sort à celui du verre s'est uni,
 Pour n'être ainsi qu'un seul sommeil moiré de rêves !
 Eau de l'aquarium, nuit glauque, clair-obscur,
 Où passe la pensée en apparences brèves
 Comme les ombres d'un grand arbre sur un mur⁶.

D'abord, c'est l'aquarium éponyme qui importe – un réservoir transparent, permettant d'observer le monde mais, en même temps, protégeant ce qui se trouve à l'intérieur. L'eau qui se situe dans cet abri est intacte et prudente, et elle le doit à l'aquarium : c'est grâce à lui qu'elle n'est pas profanée par le monde dangereux. Dès le début, on observe un contraste entre l'intérieur et l'extérieur, entre l'individu et le monde, entre le clair et l'obscur, entre la sécurité et le danger. Ces vers introduisent le lecteur à une situation de crise en signalant son premier symptôme et ils posent les bases de cet isolement qui en devient l'un des ressorts clés. « Tout est songe, tout est solitude, et silence » (*VE*, 4) – à partir de ce fondement, le sujet lyrique va développer sa pensée, mais d'abord, il fournit plus de détails sur son état :

Ainsi mon âme, seule, et que rien n'influence !
 Elle est, comme en du verre, enclose en du silence,
 Toute vouée à son spectacle intérieur.
 À sa sorte de vie intime et sous-marine,
 Où des rêves ont lui dans l'eau tout argentine.
 Et que lui fait alors la Vie ? Et qu'est-ce encor
 Ces reflets de surface, éphémère décor ? (*VE*, 7).

⁶ G. Rodenbach, *Les Vies encloses*, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1896. Les citations se réfèrent toutes à cette édition et seront désormais signalées par l'abréviation *VE* suivie du numéro de page directement après la citation.

La surface de l'eau elle-même apparaît comme une sorte de couche protectrice : tel un miroir, elle reflète des branches et des étoiles. C'est un simulacre, une impression gracieuse qui a pour but de masquer le vrai intérieur – l'âme, qui n'est pourtant pas uniforme et dont le paysage psychique est plein de créatures diverses, bonnes et mauvaises. Plus loin, dans « Les Malades aux fenêtres », c'est la maladie qui possède à son tour le pouvoir d'isoler et qui offre de cette manière la possibilité de se concentrer sur son for intérieur. Mais c'est aussi un lieu où la poésie rencontre la réalité car, comme nous le révèle Camille Mauclair, Rodenbach « se tenait au seuil de l'existence, et n'y entrait pas, et de ce seuil il nous regardait tous avec une tristesse profondément délicate »⁷. Par ailleurs, selon Ernest Révil, l'écrivain « disait fréquemment à ses amis que le poète est un être à part, chargé d'interpréter l'âme du peuple, et que par conséquent ce peuple lui doit un respect sans bornes »⁸. Ce motif peut donc être un reflet de sa souffrance causée par la maladie⁹ mais aussi de sa conviction que l'éloignement est important pour l'écrivain, voire qu'il possède un grand pouvoir poétique. Citons encore le commentaire de Jean Pierrot sur l'« isolement, que l'artiste éprouve comme une nécessité, mais dont, en même temps, il ne peut s'empêcher de souffrir ». Cela apporte un éclairage intéressant à notre propos car, à lire le chercheur, une telle posture sera regardée par les milieux scientifiques de l'époque comme un symptôme de maladie mentale¹⁰. L'idée de crise, dans son aspect médical, se rapproche ainsi de cette constatation.

Parmi les éléments qui contribuent à la création de cet espace isolé, l'on ne saurait négliger le rôle du silence. Il est présent dès la première partie du poème, où « les vitres [de l'aquarium] ont l'air des bassins de silence » (VE, 36). Son motif mérite d'être développé. Signalons d'abord que *Les Vies encloses* sont, comme le fait observer l'ami de Rodenbach, Octave Mirbeau, « la suite logique du *Règne du silence*. Les deux poèmes procèdent de la même pensée d'art, de la même philosophie, et s'enchaînent l'un à l'autre, rigoureusement, harmonieusement »¹¹. Cette philosophie ainsi que cette pensée de l'art dont parle Mirbeau se donnent

⁷ C. Mauclair, « Georges Rodenbach », *La Revue des revues*, Paris, 15 février 1899, p. 386.

⁸ E. Révil, *Georges Rodenbach*, Bruxelles, Société Belge de Librairie, 1909, p. 11.

⁹ « En vérité, Rodenbach, peu soucieux de sa santé, souffrait depuis longtemps, mais il ne se soignait pas et vivait retranché dans la douleur, espérant une amélioration. Son état s'était aggravé subitement. Il succomba à une crise de typhlite le 25 décembre, le jour de Noël », P. Gorceix, *op. cit.*, p. 235.

¹⁰ J. Pierrot, *L'Imaginaire décadent, 1880-1900*, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2007, p. 70. Cet enfermement de l'âme dépeint par Rodenbach peut être comparé à celui que Maeterlinck a créé sept ans plus tôt – privilégiant, lui aussi, l'aspect de l'abri limpide, il élabore la métaphore des *Serres chaudes* – dans les deux cas, le monde extérieur est donc vu à travers une vitre. Cette ressemblance est notamment visible dans le poème intitulé « Aquarium », où Maeterlinck dépeint l'âme comme le dernier élément à peine vivant du sujet lyrique.

¹¹ O. Mirbeau, « Georges Rodenbach », *Le Journal. Quotidien, Littéraire, Artistique et Politique*, Paris, 15 mars 1896.

à lire dans la manière dont Rodenbach crée ses symboles, car son symbolisme est surtout un symbolisme d'analogie qui s'accroche à l'esthétique et à la métaphysique, et tient à déconstruire le monde pour le reconstruire par la suite sous forme de visions poétiques. Ce processus de création a été bien caractérisé par David Paigneau : « Le poète symboliste est celui qui doit réussir une synthèse entre extérieur et intérieur, observation et réinterprétation, pour placer le Moi du sujet perceptif au centre de ses préoccupations »¹². Le silence fonctionne exactement selon ce principe, né dans la vie réelle et devenu ensuite un élément de l'univers symbolique du poète. Son importance est également attestée par Serge Barranx qui érige le silence en l'un des éléments principaux de l'ouvrage de Rodenbach : « C'est une œuvre de recueillement et de silence, pensée et écrite loin des bruits des villes et des clameurs des foules »¹³.

Passons à présent au contraste entre le clair et l'obscur : présent dès le début du poème, il est particulièrement perceptible dans sa deuxième partie, « Le Soir dans les vitres », où a lieu un « douloureux combat de la Lumière / Et de l'Ombre » (VE, 33). Et c'est dans cette partie que la métaphore de l'aquarium évolue : ses parois se changent en fenêtres, cependant, elles remplissent toujours une fonction protectrice – « l'ombre s'amasse aux fenêtres vaincues » (VE, 35)¹⁴. Maintenant il s'est mué en abri pour une perle qui, symbole de pureté, s'y protège du soir dangereux. De « la chambre triste et lasse [qui] est enfin résignée / et s'abandonne au soir qui, sournois, s'insinue » (VE, 38). Dans ce jeu d'ombre et de lumière, parfois c'est la lumière qui règne, ailleurs triomphent les ténèbres et cela se passe tout à fait comme le décrit Edgar Morin lorsqu'il rend compte des phases de la crise : à coups de déblocages et de reblocages¹⁵. C'est une lutte dans laquelle l'avantage passe sans cesse d'un côté à l'autre, comme le montre Rodenbach : « Alors ce sont soudain des obscurcissements ; / Puis c'est une éclaircie et de brusques trouées » (VE, 14). Mais au milieu de tous ces éléments, voici qu'apparaît un autre aspect et, avec lui, le changement – « comme si tout à coup la chambre vieillissait » (VE, 39),

¹² D. Paigneau, « La poétique de la Ville de Georges Rodenbach », *Lublin studies in modern languages and literature*, 2020, vol. 44, n° 4, p. 12.

¹³ S. Barranx, « Un poète : Georges Rodenbach », *Revue de l'enseignement primaire et primaire supérieur*, 29 mars 1896, n° 27, p. 425.

¹⁴ Le thème de l'espace clos a été abordé par Patrick Laude selon qui « [l]e recueil *Les Vies encloses* apparaît, comme son titre l'indique, comme le point culminant de cette méditation sur la retraite solitaire médiatisée par les figures symboliques de l'aquarium et de la chambre. La clôture de l'aquarium manifeste, de la façon la plus discrète qui soit, le rejet de l'extériorité, et cela non seulement par le fait de la séparation introduite par les parois de verre, mais plus encore par la circularité de ses formes qui ne sauraient donner nulle prise aux reflets qui voudraient l'asservir et l'aliéner ». P. Laude, « Clôture et intériorité », *Rodenbach. Les Décors de silence*, Bruxelles, Éditions Labor, 1990, p. 43.

¹⁵ Le sociologue associe ces deux concepts à la croissance des désordres qui, à son tour, produit « la paralysie et la rigidification de ce qui constituait la souplesse organisationnelle du système, ses dispositifs de réponse, de stratégie, de régulation ». E. Morin, *op. cit.*, p. 156.

ce qui amène le sujet parlant, sentant l'ombre toute proche, à parler explicitement de la crise psychique :

Le ciel est gris ; mon âme est grise ;
 Elle se sent toute déprise,
 Elle se sent un parloir nu ;
 Car le soir, ce soir, m'est venu
 Comme un commencement de crise (VE, 40).

Par la suite, la métaphore se développe – le soir se manifeste en tant qu'emblème ou précurseur de la mort, la scène prend place au « demi-deuil de la Tousse-saint » (VE, 44) et la solitude ne quitte pas le sujet lyrique, au contraire, elle atteint des sommets et devient si forte que le sujet lyrique exprime la volonté de mourir.

2. « Suis-je ou ne suis-je pas ? »

La situation évolue par la suite, ce que marque une référence shakespearienne. Et bien que le motif d'Ophélie ait déjà été exploité par Rodenbach¹⁶, un nouvel élément de la crise s'impose alors sous couvert de cette figure, le sujet lyrique s'en servant comme d'un point de départ pour des réflexions sur l'existence. Nous lisons donc : « Ophélie étonnée a tâché de conclure : / “Suis-je où ne suis-je pas ?”, songe-t-elle, fidèle » (VE, 9). L'hésitation exprimée par cette paraphrase est d'autant plus saisissante qu'elle sort de la bouche d'une noyée. Par la suite, cette pensée se développe autour d'un « poisson entr'aperçu / Qui vient, oblique, part, se fond, devient fluide » (VE, 10) pour s'estomper et pâlir. L'annonce de la fin, si typique de l'époque et exprimée par cette image, laisse le lecteur face à la question rhétorique suivante :

Quel charme amer ont les choses qui vont finir !
 Et n'est-ce pas, ce lent poisson, une pensée
 Dont notre âme s'était un moment nuancée
 Et qui fuit et qui n'est déjà qu'un souvenir ? (VE, 11).

¹⁶ Gaston Bachelard traite de l'*ophélisation* de la ville chez Rodenbach dans son ouvrage *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, 1942 ; l'œuvre poétique de Rodenbach constitue aussi l'un des piliers des analyses d'Alicja Sobierajska dans sa thèse de doctorat *Le Mythe d'Ophélie dans la littérature belge d'expression française à l'époque du symbolisme* soutenue en 2014 à l'Université Adam Mickiewicz de Poznań. Francesca Paraboschi note à juste titre que « [I]a questione che si pone l'eroina acquisisce un valore molto diverso rispetto a quello della tragedia originale; Rodenbach vuole qui sottolineare quello stato di incertezza, di passaggio tra due dimensioni, colto nell'esattezza del momento in cui una scofina nell'altra e ad essa si confonde ; si tratta del passaggio della vita alla morte », F. Paraboschi, « L'“Ophélie” di Rimbaud e le Ofelie di Rodenbach », in *ACME – Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano*, Volume LVII, Fascicolo I, Gennaio-Aprile 2004, p. 294.

L'incertitude de sa propre existence se colore d'éphémère, de transitoire, de passager, investissant l'espace entre deux mondes, « lieu qui n'est plus la vie et qui n'est pas la mort ! » (*VE*, 15). Ce point indéterminé est une composante de la crise ; aussi, selon Morin : « À l'origine, *Krisis* signifie décision : c'est le moment décisif, dans l'évolution d'un processus incertain, qui permet le diagnostic. Aujourd'hui crise signifie indécision. C'est le moment où, en même temps qu'une perturbation, surgissent les incertitudes »¹⁷. La mort y joue cependant un grand rôle, ce qui se note dans cette comparaison de l'âme avec « une eau stagnante, une eau sans but et sans courant » (*VE*, 52) et conduit inévitablement aux observations de Gaston Bachelard pour qui « l'eau est le véritable support matériel de la mort, ou encore, par une inversion toute naturelle en psychologie de l'inconscient, nous comprendrons en quel sens profond, pour l'imagination matérielle marquée par l'eau, la mort est l'hydre universelle »¹⁸.

Dans la partie « Les Malades aux fenêtres », cette problématique revient aussi avec la maladie, caractérisée comme « épreuve, demi-vie, état intermédiaire » (*VE*, 90). On observe une gradation : le sujet lyrique subit une crise générale qui porte plus particulièrement sur sa santé. L'un de ses symptômes consiste en de soudaines crises de nerfs mais la maladie commande aussi toute une symptomatique : la description se focalise sur les mains très pâles, « à peine humaines » (*VE*, 91), ce qui renforce cette impression d'un être indécis, suspendu entre la vie et la mort :

De même, étant malade, on se ressemble à peine ;
On n'a plus son visage, ah ! comme on est changé ! [...]
On se trouve soudain plus sage et plus âgé ;
On se cherche, on se perd, en molle souvenance ;
Soi-même on se revoit tel qu'après une absence (*VE*, 127).

Reliée aux autres métaphores, la maladie, comparée à un clair-obscur solennel, « est une crise de lumière ; / On sent planer l'ombre de l'aile de la mort » (*VE*, 89). Ce contraste entre la lumière et l'obscurité, présent dès le début du poème, est l'un des grands axes à partir desquels sont dépeints la lutte interne ou le déroulement de la crise. Au fur et à mesure, l'espoir de guérison s'estompe et s'impose le sentiment de fin de la vie.

Toutefois, outre cet aspect synchronique de l'identité, on note que le sujet lyrique impose sa face diachronique qui s'exprime à travers notre mémoire, où il est également associé à la crise :

C'est comme si toujours quelque chose y mourait !
Car retrouver un fantôme d'ancienne joie,
Le spectre d'une rose ou l'écho d'une voix,
C'est les voir mourir presque une seconde fois (*VE*, 24).

¹⁷ E. Morin, *op. cit.*, p. 149.

¹⁸ G. Bachelard, *op. cit.*, p. 82.

Partant, c'est le passé qui influence le moral au présent. Et ce présent n'est plus heureux mais douloureux, marqué par des événements anciens qui font toujours mal, que le sujet lyrique revit toujours, bien que seulement en son for intérieur. De plus, nous pouvons supposer que c'est à cause de ces événements passés, qui vont revenir entre autres avec « les vieux portraits d'aïeuls » (VE, 39), que le sujet lyrique se trouve à présent en crise et qu'il ne pourra plus réintégrer son état antérieur : « Ah ! ne jamais pouvoir redevenir l'eau nue / Toujours sentir dans l'eau lasse renaître un pli » (VE, 24). Ainsi, le présent se manifeste comme une « douleur quotidienne » (VE, 25), une « survivance de peine » (VE, 25). Ce thème de la mémoire et des ancêtres prend une importance particulière lorsque l'on sait que Rodenbach, tout comme Hugo ou Marceline Desbordes-Valmore, a été marqué par la mort de ses proches, sœurs et parents. Mirbeau confirme cette inspiration personnelle, observant : « Rodenbach aimait que la poésie émanât directement de la vie, de l'intimité de la vie »¹⁹.

3. Pessimisme schopenhauerien

Pour compléter cette image de la crise dans *Les Vies encloses*, il faut encore signaler une autre inspiration, philosophique cette fois :

Transparence de l'âme et du verre complice ;
 Que nul désir n'atteint, qu'aucun émoi ne plisse !
 Mon âme s'est fermée et limitée à soi ;
 Et, n'ayant pas voulu se mêler à la vie,
 S'en épure et de plus en plus se clarifie.
 Âme déjà fluide où cesse tout émoi (VE, 12).

Dans son abri, un « léthargique aquarium » (VE, 14), l'âme demeure néanmoins calme. Aucune tentation mondaine ne la concerne et, bien à sa place, elle jouit de la paix. Ce calme plein de silence et de solitude est par la suite renforcé par l'effet de contraste entre l'aquarium – artificiel et séparé de la nature – et les « eaux vasales » : le ruisseau qui se déchire, le fleuve qui s'exalte, l'eau du canal qui n'est pas assez contenue, l'impatiente eau du jet, la mer souffrante. D'un côté « l'aquarium prend en pitié les autres eaux » (VE, 26) parce qu'elles souffrent à cause de la vie, mais de l'autre, étant séparé de la vie, il constate sa propre inutilité.

Tentant de se détacher du vouloir vivre et se tenant à distance, le sujet rodenbachien paraît se mouvoir exactement dans un cadre schopenhauerien. En effet, Rodenbach a été fortement influencé par le pessimisme schopenhauerien²⁰, qui s'est

¹⁹ O. Mirbeau, *Les Écrivains*, deuxième série, Paris, Flammarion, 1926, p. 153.

²⁰ Georges Rodenbach rejoint de cette manière toute une génération d'auteurs qui ont écrit sous l'influence du philosophe. Cette puissance du schopenhauerisme a été largement décrite dans *Schopenhauer et la création littéraire en Europe*, A. Henry éd., Paris, Méridiens Klincksieck,

initié à sa philosophie par l'intermédiaire des cours d'Elme Caro à la Sorbonne. L'influence du philosophe est la plus évidente dans le roman autobiographique *Art en exil*. Et comme il l'admet dans les *Évocations*, Schopenhauer était pour lui un homme qui savait tout, qui avait tout lu. Selon Rodenbach, « ce pessimisme est intéressant, il est tragique parce qu'il sort de notre état social comme sa floraison naturelle et vénéneuse ; et, qu'ainsi l'étudier, c'est étudier en même temps la crise et les secousses de nos civilisations finissantes »²¹. Ce commentaire de Rodenbach permet d'interpréter la présence de la crise dans son ouvrage comme le résultat d'une crise générale dans la société. Et ses mots : « Oui, Schopenhauer a raison, avec la sensibilité apparaît la douleur »²², suggèrent de toute évidence que la crise qui s'exprime dans *Les Vies encloses* découle de la façon dont Rodenbach percevait la vie²³.

4. Tentatives pour panser la crise

« La crise, c'est [...] les jeux des feed-back négatifs et positifs, les antagonismes et les solidarités, les double-bind, les recherches pratiques et magiques, les solutions au niveau physique et au niveau mythologique »²⁴, écrit Morin. Dans *Les Vies encloses*, cette pensée est introduite à travers diverses métaphores. Car Rodenbach multiplie les allusions au somnambulisme, à l'occultisme, à la religion chrétienne (le sujet lyrique parle entre autres des limbes) – « toute une vie occulte y prend un bain d'argent » (*VE*, 15). De plus, l'âme est toujours présentée dans un espace clos et, nous inspirant de la pensée de Bachelard, nous pouvons remarquer que « tous les abris, tous les refuges, toutes les chambres ont des valeurs d'onirisme consonantes »²⁵. Ainsi, d'un côté, on observe l'individuation du sujet lyrique, mais, de l'autre, ce sujet cherche à échapper à la réalité qui cause son malaise.

Ce désir d'évasion se manifeste dans « La Tentation des nuages ». En effet, tournée vers le ciel lointain qui attire par la possibilité de beaux voyages, cette partie est dominée par la recherche symboliste de l'idéal et la quête d'un autre monde inconnu : « tout ce qui passe et part incessamment, / Vient tenter l'âme en

1989 ; pour une perspective plus exclusivement francophone, on peut se référer à l'ouvrage de René-Pierre Colin, *Schopenhauer en France. Un mythe naturaliste*, Presses universitaires de Lyon, 1979.

²¹ G. Rodenbach, « Notes sur le Pessimisme », *Évocations*, Bruxelles, La Renaissance du livre, 1924, p. 180.

²² *Ibid.*, p. 197.

²³ Selon Camille Mauclair, Georges Rodenbach était « l'un des plus sensitifs esprits de notre temps, un organisme merveilleusement fin, une âme dont les parois étaient si amincies, qu'à travers elles transparissait une lueur étrange qui ne venait pas de la terre », *op. cit.*, p. 392.

²⁴ E. Morin, *op. cit.*, p. 160.

²⁵ G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, Les Presses universitaires de France, 1961, p. 33.

songe et qui se croyait sauve / Derrière le cristal de son renoncement » (*VE*, 185). Cette impression est dépeinte d'une manière similaire à « Brise marine » de Mallarmé, bien que les raisons de la fuite diffèrent : le sujet mallarméen veut échapper à l'ennui tandis que celui de Rodenbach veut trouver un endroit plus amène et, ainsi, dépasser la crise.

« Puisque la vie est mauvaise, l'idéal religieux chimérique, les tentations de progrès vaines, il faut exercer sa volonté au détachement »²⁶, déclare Rodenbach. Bertrand Marchal relève les mots privilégiés du symbolisme : âme, esprit, idée, essence. Or, *Les Vies encloses* nous montrent à quel point la création littéraire de Rodenbach correspond à cette dimension idéaliste du symbolisme, ces mots revenant constamment, avec leur champ sémantique. Mais, dans le cas de ce poème, il s'agit toujours d'espairs illusoire et l'âme demeure enclose du fait des vitres qui, permettant d'admirer le ciel, ne laissent pas fuir vers les nuages. L'ambiance redevient mélancolique quand le ciel vire au gris, prêtant cette couleur à l'âme qui, ayant erré « entre la joie humaine et son chagrin sans fin » (*VE*, 192), est désormais toute triste. Ce désir immense de « [r]ecomencer sa vie en la changeant ! Oui, c'est / Se refaire une autre âme en face d'autres fleuves » (*VE*, 209) s'éteint rapidement pour faire place à la résignation et à une acceptation triste :

Sois toi-même en restant dans ta maison fermée,
 Au lieu de devenir un autre à chaque adieu ;
 Bonheur subtil d'orner en soi sa destinée
 D'un voyage qu'on rêve et qui n'a pas eu lieu ! (*VE*, 210).

Nous pourrions ainsi comparer Rodenbach à Baudelaire puisque, comme le note encore Bertrand Marchal, « il y a sans doute, dans *Les Fleurs du Mal*, une aspiration tout idéaliste à une réalité au-delà de réel, mais les correspondances renvoient moins souvent au ciel qu'aux profondeurs du moi »²⁷. Pareillement, Rodenbach use du motif de l'aspiration vers le ciel pour développer l'introspection : l'une et l'autre se complètent et sont liées par le motif de l'âme, mais c'est cette dernière qui domine. C'est grâce à l'admiration des nuages que le sujet lyrique peut apercevoir que « c'est dans soi qu'on peut voir les plus beaux paysages » (*VE*, 210).

Une autre dimension des tentatives pour panser la crise apparaît quand « le malade mire au miroir sans mémoire » (*VE*, 92), puisque ce miroir offre explicitement la possibilité de regarder à l'intérieur de soi et de voir le visage qui ne porte aucun masque, qui n'est influencé ni par la vie extérieure, ni par les événements passés. De cette façon, l'essence de l'identité pure et réelle peut se révéler, ce qui constitue une forme d'épreuve pour surmonter la crise de l'identité. Mais la maladie s'unit avec cette poursuite de l'inconnu : dans cet état, on pense différemment,

²⁶ G. Rodenbach, *op. cit.*, p. 208.

²⁷ B. Marchal, *Le Symbolisme*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 101.

on perçoit le monde d'une autre manière que lorsqu'on était sain, « on s'exhausse à des rêves meilleurs [...] on se sent anormal » (*VE*, 90).

Après ces nombreux efforts pour se soigner, dans la dernière partie des *Vies encloses*, « L'Âme sous-marine », le lecteur parvient à une conclusion : la fuite n'est pas possible, « notre âme au monde se fiance ! » (*VE*, 214). De plus, cette connaissance de soi n'est qu'une illusion trompeuse puisque le miroir n'est capable de mirer que la vie réelle, terrestre ; en revanche, celle qui est profonde, immense et appartient au monde spirituel, voire divin, nous est inaccessible, impossible à découvrir et se cache à jamais dans l'inconscient. Cet inconscient dont la notion, pour reprendre les mots de Jean Pierrot, souvent « servit à désigner les profondeurs plus ou moins secrètes du psychisme, dont l'analyse, l'introspection, ou certains phénomènes exceptionnels, permettaient de déceler ou du moins de deviner l'existence »²⁸.

5. Conclusion

La crise psychique qui émerge des *Vies encloses* est donc complexe et multidimensionnelle. Dans la perspective la plus générale, on peut la percevoir en tant que mélancolie et pessimisme schopenhauerien qui marquent l'ensemble de l'ouvrage et qui constituent un *continuum* de la tristesse. Cependant, après avoir analysé ses composantes, on peut distinguer des phases spécifiques de la crise, qu'Edgar Morin a esquissées. Au tout début, nous avons trouvé le sujet lyrique dans une situation précise, représentée par la métaphore de l'aquarium et à travers le motif de l'isolement, qui nécessitait de trouver une solution. Ensuite, s'est introduit le sentiment d'incertitude ; en effet, des doutes sur sa propre existence frappent le sujet parlant. Cette étape comprend donc en soi deux crises mineures : la crise existentielle et la crise identitaire. Au cours de l'évolution de la situation lyrique dans les parties suivantes du poème, nous avons pu observer l'intrication des hauts et des bas, des moments de détérioration et d'amélioration de la situation ; chaque solution apparente apportant de nouveaux doutes. La recherche d'une issue, qui est l'étape suivante de la crise, s'est également déroulée à plusieurs niveaux – avec l'espoir perdu de convalescence ou à travers la poursuite symboliste bien connue d'un monde lointain, possiblement inspiré par l'occultisme ou le christianisme²⁹. « Dans la crise sont simultanément stimulés les

²⁸ J. Pierrot, *op. cit.*, p. 155.

²⁹ Patrick Laude, consacrant un chapitre entier à cette question, parle entre autres de la spiritualisation de la maladie et appelle Rodenbach « un mystique potentiel qui resta toujours aux portes du temple, faute d'avoir bénéficié de conditions et d'influences qui pussent permettre à ses potentialités d'éclorre, ou faute d'avoir trouvé en lui-même l'aspiration spirituelle suffisante pour l'assomption d'une telle orientation », P. Laude, « La présence des formes religieuses », *op. cit.*, p. 111-123.

processus quasi “névrotiques” (magiques, rituels, mythologiques) et les processus inventifs et créateurs »³⁰, écrit à ce propos Edgar Morin.

« Le concept de crise est donc extrêmement riche, plus riche que l'idée de perturbation ; plus riche que l'idée de désordre ; portant en lui perturbations, désordres, déviations, antagonismes, mais pas seulement ; stimulant en lui les forces de vie et les forces de mort »³¹, telle est exactement l'image de la crise qui touche l'âme disséquée par Rodenbach. Cette âme, Rimbaud l'a distinguée dans ses rêves d'un langage « de l'âme pour l'âme », celle décrite par Baudelaire voulait s'évader *N'importe où hors du monde*, et l'âme rodenbachienne se place dans leur continuité pour panser sa crise, pour découvrir son aspect intérieur – vrai et pur, caché dans le subconscient. Tous ses efforts dont témoigne le poème apparaissent donc comme une introspection profonde, ce qui résonne avec une définition de Vielé-Griffin pour qui la poésie symboliste serait une « autopsychologie intuitive »³². La dernière étape que nous découvrons dans *Les Vies encloses* est le moment où l'âme accepte l'état dans lequel elle se trouve et la souffrance de la vie terrestre. Cependant, la création poétique de Rodenbach étant un véritable *continuum*, on peut se demander si et comment cette situation évolue dans ses œuvres ultérieures, où la conscience de la maladie et de la mort perce avec plus d'acuité. Ce sera sans doute l'objet d'analyses à venir.

Bibliographie

- Bachelard, Gaston, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, 1942
- Bachelard, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, Les Presses universitaires de France, 1961
- Baronian, Jean-Baptiste, « Georges Rodenbach et Octave Mirbeau », *Cahiers Octave Mirbeau*, 2020, n° 27, p. 269-277
- Barranx, Serge, « Un poète : Georges Rodenbach », *Revue de l'enseignement primaire et primaire supérieur*, 29 mars 1896, n° 27
- Collin, René-Pierre, *Schopenhauer en France. Un mythe naturaliste*, Presses universitaires de Lyon, 1979, <https://doi.org/10.4000/books.pul.456>
- Gorceix, Paul, *Georges Rodenbach : 1855-1898*, Paris, Honoré Champion, 2006
- Henry, Anne, éd., *Schopenhauer et la création littéraire en Europe*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1989
- <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/crise>, consulté le 27.11.2021
- Laude, Patrick, *Rodenbach. Les Décors de silence*, Bruxelles, Editions Labor, 1990
- Maes, Pierre, *Georges Rodenbach*, Paris-Bruxelles, Eugène Figuière éditeur, 1926
- Marchal, Bertrand, *Le Symbolisme*, Paris, Armand Colin, 2011
- Mauclair, Camille, « Georges Rodenbach », *La Revue des revues*, Paris, 15 février 1899

³⁰ E. Morin, *op. cit.*, p. 160.

³¹ *Ibid.*

³² F. Vielé-Griffin, « Qu'est-ce que c'est ? », *Entretiens politiques et littéraires*, 1 mars 1891, vol. II, n° 12, p. 66.

- Morin, Edgar, « Pour une crisologie », *Communications, La notion de crise*, 1976, n° 25, p. 149-163, <https://doi.org/10.3406/comm.1976.1388>
- Mirbeau, Octave, *Les Écrivains*, deuxième série, Paris, Flammarion, 1926
- Mirbeau, Octave, « Georges Rodenbach », *Le Journal. Quotidien, Littéraire, Artistique et Politique*, Paris, 15 mars 1896
- Paigneau, David, « La poétique de la Ville de Georges Rodenbach », *Lublin studies in modern languages and literature*, 2020, vol. 44, n° 4, p. 5-15, <https://doi.org/10.17951/lsmll.2020.44.4.5-15>
- Paraboschi, Francesca, « L'«Ophélie» di Rimbaud e le Ofelie di Rodenbach », in *ACME – Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano*, Volume LVII, Fascicolo I, Gennaio-Aprile 2004, p. 285-305
- Pierrot, Jean, *L'Imaginaire décadent, 1880-1900*, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2007
- Révil, Ernest, *Georges Rodenbach*, Bruxelles, Société Belge de Librairie, 1909
- Rodenbach, Georges, *Évocations*, Bruxelles, La Renaissance du livre, 1924
- Rodenbach, Georges, *Les Vies encloses*, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1896
- Sobierajska, Alicja, *Le Mythe d'Ophélie dans la littérature belge d'expression française à l'époque du symbolisme*, thèse de doctorat, Université Adam Mickiewicz de Poznań, 2014
- Vielé-Griffin, Francis, « Qu'est-ce que c'est ? », *Entretiens politiques et littéraires*, 1 mars 1891, vol. II, n° 12, p. 65-66

Eliza Sasin, étudiante en philologie romane à l'Université de Łódź, présidente du Cercle Scientifique des Romanistes, diplômée de l'Université Jean Moulin Lyon 3 dans le cadre du programme Erasmus+. Ses recherches portent sur la littérature française du XIX^e siècle. Intéressée notamment par la poésie symboliste et le féminisme, elle travaille actuellement sur la symbolique de la femme et de l'eau. Autrice de l'article « «Ô femmes ! reprenez la plume et le pinceau» : un manifeste féministe de Constance de Salm » (*Babel. Littératures plurielles*, n° 43/2021) et d'autres articles consacrés à la poésie du XIX^e siècle.

Stanisław Jasionowicz

Université Pédagogique de Cracovie

 <https://orcid.org/0000-0002-8918-1404>

stanislaw.jasionowicz@up.krakow.pl

Crier la crise, nier la crise : solitude et solidarité dans l'expérience poétique de Michel Houellebecq et de Colette Nys-Mazure

RÉSUMÉ

L'article a pour but de confronter deux variantes de « l'imaginaire de la crise » se manifestant dans les pratiques poétiques de deux écrivains francophones contemporains, Michel Houellebecq et Colette Nys-Mazure. L'examen de quelques traits caractéristiques de leurs univers imaginaires, représentés entre autres par les figures du Père et de la Mère, permet de réfléchir sur les motivations profondes de leurs attitudes artistiques et existentielles. Il s'avérera que les stratégies poétiques qu'ils adoptent face aux problèmes existentiels fondamentaux restent en correspondance plus ou moins directe avec les vertus chrétiennes (la foi, l'espérance et l'amour); même si le point de départ pour Houellebecq (athée ou agnostique) est la « part sombre » de l'existence alors que Nys-Mazure (chrétienne, catholique) choisit sa « part claire », tous deux préfèrent construire que démolir. L'intuition d'une transcendance qui émane de leur soif d'harmonie poursuivie dans le monde chaotique contemporain permet de constater que la poésie, contredisant la crise du sujet et celle de la société, détient les moyens qui permettent de s'opposer – non sans succès – à la fameuse « crise de vers ».

MOTS-CLÉS – Michel Houellebecq, Colette Nys-Mazure, poésie francophone contemporaine, modernité, postmodernité, crise, imaginaire de la crise, figure du Père, figure de la Mère, transcendance, immanence, vertus chrétiennes, individualisme, féminité, masculinité

Crying out the Crisis, Denying the Crisis: Loneliness and Solidarity in the Poetic Experience of Michel Houellebecq and Colette Nys-Mazure

SUMMARY

This article juxtaposes two strains of “the imagination of crisis” that manifest in the poetic practice of two contemporary francophone writers – the Michel Houellebecq (French) and the Colette Nys-Mazure (Belgian). Examination of several characteristic traits of their imaginary universes,



© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)
Received: 2021-12-02; Revised: 2022-03-07; Accepted: 2022-04-04

such as for example the figure of the Father and of the Mother, invites reflection on the profound motivation that belies their artistic and existential standpoints. It would appear that the poetic strategies each adopts in the face of fundamental existential problems, correspond more or less directly to the Christian virtues (faith, hope, love), even though for Houellebecq (atheist or agnostic) the point of departure is the “dark side” of life, whilst Nys-Mazure (Christian, Catholic) chooses the “bright side”: both poets prefer to build rather than tear down. The intuition of a transcendence that emanates from their thirst for harmony in the chaotic modern world makes it possible to claim that poetry, which is capable of either “shouting the crisis from the rooftops” or refuting it, might possibly succeed in counteracting the “crise des vers”.

KEYWORDS – Michel Houellebecq, Colette Nys-Mazure, contemporary Francophone poetry, modernity, postmodernity, crisis, imagination of crisis, figure of the Father, figure of the Mother, transcendence, immanence, Christian virtues, individualism, femininity, masculinity

Dans sa nouvelle *Siebenkäs*, publiée en 1796, l'écrivain allemand Jean Paul Richter développe une vision dans laquelle les morts ressuscités entourent Jésus, descendu « de hauts lieux sur l'autel », en s'écriant : « Ô Christ, n'est-il point de Dieu ? ». Et Jésus répond : « Il n'en est point » [...].

[...] et le Christ continua ainsi : – J'ai parcouru les mondes, je me suis élevé au-dessus des soleils, et là aussi il n'en est point de Dieu ; je suis descendu jusqu'aux dernières limites de l'univers, j'ai regardé dans l'abîme et je me suis écrié : – Père, où tu es ? – Mais je n'ai entendu que la pluie qui tombait goutte par goutte dans l'abîme, et l'éternelle tempête, que nul ordre ne régît, m'a seule répondu. [...] – Nous sommes tous orphelins, vous et moi, nous n'avons pas de père¹.

La vision s'avère un cauchemar, mais le grain de désespoir est semé. Le récit de Jean-Paul connut un retentissement considérable à l'époque romantique. Traduit en français par Madame de Staël et publié dans son *De l'Allemagne* comme *Un songe*, il frayait la voie à la conscience moderne marquée par la sécularisation « libératrice », ouvrant amplement la porte à l'expression artistique de la solitude et du désespoir.

L'invention de l'individualisme occidental fut tantôt célébrée comme preuve de maturité croissante d'une civilisation se libérant des « préjugés » irrationnels en vue d'un désenchantement heureux du monde, tantôt déplorée comme l'un des symptômes majeurs de sa crise. La solitude sociale – résultat de l'éloignement des individus de leurs communautés désormais perçues comme source d'oppression – s'est transformée en solitude existentielle : des générations d'artistes et d'intellectuels, émancipés et enfin libres, sont devenus aussi de plus en plus dépayés et inquiets. Deux siècles plus tard, nous nous voyons confrontés aux mêmes

¹ J.-P. Richter (Jean-Paul), *Un songe*, in Madame de Staël, *De l'Allemagne*, 1854 (1813), <https://archive.org/details/delallemagne00stae1/page/352/mode/2up?ref=ol&view=theater>, consulté le 15.06.2020

défis et aux mêmes déficits, repris en passant par le marxisme avec ses concepts d'aliénation² et de conflit insurmontable entre la société oppressive et l'individu opprimé. L'individualisme ne devrait néanmoins pas être confondu avec le processus accéléré d'atomisation des sociétés modernes qui aboutit à l'uniformisation et à la soumission des masses à la parole grégaire. L'individualisme moderne, « la plus belle invention de l'homme »³, au lieu d'isoler les hommes les uns des autres, consisterait plutôt en une prise de conscience de la valeur indéniable du libre-arbitre et de la responsabilité individuelle pour le devenir d'une communauté⁴. La révolte des années 1960, qui a complété « la crise du Père » par « la crise de la Mère », contestant avec violence les attributs « archétypaux » de la femme protectrice et médiatrice, avait été préparée depuis longtemps par « les maîtres du soupçon » (Karl Marx, Friedrich Engels⁵, Sigmund Freud et Wilhelm Reich⁶ entre autres) et leur critique féroce de l'institution de la famille – cellule sociale la plus résistante aux projets de l'homme nouveau. Bien que les échos de cette tendance soient abondants dans la littérature militante et engagée du XX^e et du XXI^e siècles, le potentiel imaginaire de la poétique moderne de la crise du sujet orphelin ne s'épuise pas dans les actes d'apostasie perpétrés.

Le but que se propose cet article est de confronter les pratiques poétiques de Michel Houellebecq et de Colette Nys-Mazure, deux auteurs francophones contemporains que « tout » semble séparer. Ces écrivains partagent néanmoins une confiance dans les qualités « salvatrices » (ou, au moins, « porteuses de sens ») de la parole poétique contemporaine qui – plutôt que de proclamer la mort de l'homme – préfère « donner à rêver » et entamer une fois de plus le dialogue entre l'imaginaire de la crise et celui d'une harmonie mythique. Les deux poètes tentent de renouer l'expérience individuelle, individualisée et intimiste avec une vocation sociale, sinon anthropologique, en dépit des tendances égoïstes et hédonistes de la modernité tardive. En manifestant, au moyen de la parole poétique, leur souci d'harmonie au-delà des vains artifices formels et des éjaculations d'un ego débridé, ils cherchent à faire passer un message moral, enraciné dans la soif d'une transcendance qui passe, « bon gré, mal gré », par les valeurs chrétiennes fondamentales de la foi, de l'espérance et de l'amour.

² Dans l'acception de ce terme, prôné par les néomarxistes de l'École de Francfort.

³ Cf. E. Godo, *La Conversation. Une utopie de l'éphémère*, Paris, P.U.F., 2014. Voir aussi, Ch. Taylor, *Les malaises de la modernité*, traduit de l'anglais par Ch. Melançon, Paris, les Éditions du Cerf, 2002. Les témoignages du « refus de la tutelle du Père » et de ses conséquences psychosociologiques ont dominé la littérature occidentale moderne.

⁴ Cf. Ch. Delsol, *Éloge de la singularité. Essai sur la modernité tardive*, Paris, Éditions Table Ronde, 2007.

⁵ Cf. F. Engels, *L'Origine de la famille, de la propriété privée et de l'État* (1884), traduit de l'Allemand par les éditions du Progrès, Moscou 1976, consulté le 20.10.2021.

⁶ W. Reich, *La Révolution sexuelle. À propos d'une contradiction de Freud dans sa théorie de la culture*, traduit de l'allemand par Alexander Neumann (le texte original publié en 1936 sous le titre *Die Sexualität im Kulturkampf*), <https://doi.org/10.4000/variations.1503>, consulté le 6.09.2021.

1. Michel Houellebecq et Colette Nys-Mazure : pourquoi (et comment) écrire ?

Bien que la carrière littéraire de Michel Houellebecq ait décollé avec la parution de ses romans, ses premiers textes publiés étaient des poèmes⁷. Le premier recueil de Houellebecq, *La Poursuite du bonheur* (1991), était précédé d'un essai poétique intitulé *Rester vivant*. Le deuxième recueil, *Le Sens du combat*, voit le jour en 1996, l'année marquée par son roman *Les Particules élémentaires*⁸. Le recueil suivant, *Renaissance*, paraît en 1999. En 2013, quand sa notoriété de romancier atteint un pic, il publie le recueil de poésie *Configuration du dernier rivage*. Colette Nys-Mazure, poète (elle n'aime pas la forme « poétesse »), romancière, nouvelliste, essayiste et conférencière belge d'expression française, semble explorer des territoires situés aux antipodes de ceux de Michel Houellebecq. Nys-Mazure puise sa vocation dans l'expérience de la frappante et inextricable « présence humaine » qui revendique d'être transformée en parole poétique. La poète « croit en poésie »⁹ et la considère comme moyen de nommer les maux de l'existence afin de les « exorciser » en montrant aux égarés et aux aliénés le chemin vers la délivrance de l'angoisse et du vide existentiel.

Dans son crédo poétique de 1991 intitulé *Rester vivant. Méthode*, Houellebecq détermine le point de départ de sa création : « D'abord, donc, la souffrance »¹⁰. Les sections suivantes de l'essai (« Articuler », « Survivre », « Frapper là où ça compte ») retracent les étapes de sa maturation à l'écriture, inaugurée par l'expérience du poétique. Le geste initial de cette vocation est comparé au cri : « Vous émettez d'abord des cris inarticulés. Et vous serez souvent tenté d'y revenir. [...] La poésie, en réalité, précède de peu le langage articulé »¹¹. L'écriture est donc « l'affaire de l'homme », activité d'ordre anthropologique et existentiel, issue de la souffrance. Mais « écrire » a pour but de structurer et articuler la souffrance : « Si vous ne parvenez pas à articuler votre souffrance dans une structure bien définie, vous êtes foutu », déclare le futur poète. « Croyez aux métriques ... Croyez en forme », ajoute-t-il¹². Ce « cri structuré » est, *last but not least*, une réaction

⁷ Sans mentionner l'essai consacré à l'écrivain américain Howard Phillips Lovecraft, auteur de récits fantastiques et de science-fiction. M. Houellebecq, *H. P. Lovecraft. Contre le monde, contre la vie*, Monaco, Le Rocher, 1991.

⁸ Est à noter aussi son album de musique « Présence humaine », sorti en 2000, qui contient dix poèmes de Houellebecq, récités par le poète lui-même avec la musique de Bertrand Bourgala.

⁹ Cf. son essai, intitulé *La vie poétique, j'y crois*, Paris, Bayard 2015.

¹⁰ M. Houellebecq, *Rester vivant. Méthode*, in M. Houellebecq, *Poésie*, Paris, J'Ai lu, p. 9.

¹¹ *Ibid.*, p. 17.

¹² La recherche d'un « ordre » se manifestera, au niveau formel de sa poétique, par l'usage fréquent des rimes classiques : de l'alexandrin ou du vers octosyllabique. Le choix du « compté-rimé » pourrait être vu comme un manifeste antimoderniste, sinon « réactionnaire », mais il pourrait également être regardé comme une tentative de « fuir en avant » et d'offrir de nouvelles impulsions au lecteur contemporain. Celui-ci, familiarisé depuis longtemps avec le vers libre et des expérimentations formelles souvent vaines, est parfois curieux de l'aspect prémonitoire et porteur de

adéquate à une situation existentielle et sociale qui exige des engagements d'ordre supérieur : « Croyez à l'identité entre le Bien, le Beau et le Vrai », lance le lecteur passionné de Baudelaire et d'Auguste Comte en un appel « hors de saison »¹³.

Dans son manifeste poétique, Houellebecq signale en effet sa préoccupation morale « positiviste » : la recherche d'un « ordre naturel » qui ne serait ni celui de la science matérialiste et mécaniciste ni celui d'une quelconque religion. Il s'agit d'un choix conscient, le fondement paradoxal d'une auto-conscience et d'un savoir, indépendant (si possible) de toute croyance préétablie et de tout système de pensée exclusif : « N'adhérez à rien. Ou bien adhérez, puis trahissez tout de suite. Aucune adhésion théorique ne doit vous retenir bien longtemps. Le militantisme rend heureux, et vous n'avez pas à être heureux. Vous êtes la partie sombre »¹⁴.

Le poète « creuse dans le vrai » sans vouloir s'arranger une fois pour toutes avec la vie, car « être fondamentalement mort pour le monde » permet de voir plus clair et de conserver un esprit critique aigu¹⁵. Le besoin irrépensible d'évoquer, clamer, crier la souffrance résulterait de l'expérience de la solitude intimement vécue, mais qui serait avant tout la conséquence d'un réalisme existentiel. Souffrance et solitude s'interpénètrent à des niveaux différents de la vie : la présence de l'autre devient un défi et, très souvent, une ornière pour celui qui construit sur la souffrance. Mais de quels « autres » s'agit-il ? Dans son premier recueil poétique (*Le Sens du combat*, 1991), Houellebecq dénonce la société contemporaine, « ce supermarché des corps où l'esprit est à vendre », où les humains souffrent sans le savoir. Cette radiographie de l'état de conscience des « particules élémentaires » que sont devenus les membres de la société (française ?) n'incite pas à la solidarité ou compassion. Quel serait donc le « sens du combat » dans un monde qui se prive de l'idée-même de sens ? Se résumerait-il à l'impératif d'écrire « contre le monde, contre la vie » ?

sens de la parole poétique. Le romantisme et le symbolisme annoncent la modernité, mais ils ne rompent pas définitivement leurs liens avec la tradition culturelle de l'Occident.

¹³ Cf. G. Chabert, « Michel Houellebecq – lecteur d'Auguste Comte », *Revue Romane*, 2002, n° 37 (2), L'intérêt pour la « religion positive » de Comte, ainsi que pour ses utopies de Patrie/Matrie et ses fantasmes de féminité asexuée (sainte ?) ont profondément marqué l'imaginaire de Houellebecq, malgré ses objections aux idées totalisantes du philosophe.

¹⁴ *Ibid.*, p. 29. Ce constat évoque la méfiance à l'égard des idéologies tentatrices et offrant des solutions simples aux maux de l'existence que le poète polonais Zbigniew Herbert expose dans son poème « La puissance du goût » : « il ne faut pas négliger la science du beau / Avant d'adhérer il faut étudier sérieusement / la forme de l'architecture le rythme des fifres et tambours / les couleurs officielles l'indigne rituel des enterrements // Nos cœurs et nos oreilles refusèrent d'obéir / les princes de nos sens choisirent un exil orgueilleux/[...] / mais au fond c'était une question de goût », Z. Herbert, « La puissance du goût », in *Zbigniew Herbert, Monsieur Cogito, Œuvres poétiques complètes II*, traduction du polonais par Brigitte Gautier, Le Bruit du temps, 2007, p. 437.

¹⁵ Dans son essai sur Lovecraft, Houellebecq constatait déjà : « En 1926 [l'année du divorce de l'écrivain américain avec sa femme Sonia], sa vie à proprement parler est terminée. Son œuvre véritable – la série des “grands textes” – va commencer », M. Houellebecq, *H.P. Lovecraft. Contre le monde, contre la vie*, op. cit., p. 129.

La critique de la condition postmoderne développée par Houellebecq dans ses romans est présente « en creux » dans ses recueils poétiques : en tant que langage synthétique, la poésie vise pourtant d'autres buts que les textes narratifs – elle a avant tout une vocation ontologique, sinon métaphysique, et est recherche d'un « ton », d'un « climat » (*supra*, ou *infra*-linguistique) de l'imaginaire qui mette en débat, à d'autres niveaux de l'écriture, l'« identité affaiblie » et s'auto-effaçant de l'homme contemporain :

Où est mon corps subtil ? Je sens venir la nuit,
Piquée d'aiguilles bleues et de chocs électriques.
Des bruits venus de loin dans un espace réduit :
La ville qui ronronne, machine anecdotique.
Demain je vais sortir, je quitterai ma chambre,
Je marcherai usé sur un boulevard mort,
Les femmes au printemps et leurs corps qui se cambrent
Se renouvelleront en fastidieux décors.
Demain il y aura des salades auvergnates
Dans les cafés bondés où les cadres mastiquent ;
Aujourd'hui c'est dimanche. Splendeur de Dieu, éclate !
Je viens de m'acheter une poupée en plastique
Et je vois s'envoler des étoiles de sang,
Je vois des yeux crevés qui glissent sur les murs ;
Marie, mère de Dieu, protège ton enfant !
La nuit grimpe sur moi comme une bête impure¹⁶.

Les invocations à Dieu et à Marie, prononcées par le sujet énonciateur dans un monde sécularisé, résonnent comme des échos lointains d'un recours à la consolation religieuse jadis refoulée et maintenant incarnée dans les figures du P(p)ère et de la M(m)ère absents, comme un vain et factice appel de l'homme qui ne se sent plus protégé. Il convient de prêter attention à l'expression « corps subtil », terme propre aux traditions ésotériques orientales, selon lesquelles les chakras (centres énergétiques situés dans les parties vertébrales du corps humain) constituent le « squelette spirituel » de tout être humain. Écrire, signifierait donc « habiter l'absence », architecturer l'espace vide, peuplé par les êtres qui perdent peu à peu – ou ont déjà perdu – leur constitution d'humains :

Nous marchons dans la ville, nous croisons des regards
Et ceci définit notre présence humaine ;
Dans le calme absolu de la fin de semaine,
Nous marchons lentement aux abords de la gare.
Nos vêtements trop larges abritent des chairs grises
À peu près immobiles dans la fin de journée ;
Notre âme minuscule, à demi-condamnée,

¹⁶ M. Houellebecq, « *** » (« Où est mon corps subtil ... »), in *La poursuite du bonheur*, in Michel Houellebecq, *Poésie, op. cit.*, p. 153.

S'agite entre les plis, et puis s'immobilise.
 Nous avons existé, telle est notre légende ;
 Certains de nos désirs ont construit cette ville
 Nous avons combattu des puissances hostiles,
 Puis nos bras amaigris ont lâché les commandes
 Et nous avons flotté loin de tous les possibles ;
 La vie s'est refroidie, la vie nous a laissés
 Nous contemplons nos corps à demi effacés
 Dans le silence émergent quelques *data* sensibles¹⁷.

Houellebecq évoque ici le processus continu d'auto-effacement de l'homme moderne (qui concerne en particulier l'homme « de la ville »), incapable de se confronter au vide de son existence, mais incapable aussi de courir le risque de « reprendre les commandes », risque qui consisterait à dépasser l'égoïsme aveugle qui conduit à l'annihilation de l'instinct de compassion et à revitaliser un désir de faire cause commune. Comment lutter donc contre une apocalypse à peine perceptible, comment s'opposer au « monstre invisible » qui engloutit l'homme contemporain ? Peut-on assumer l'ignorance de ceux qui vont aveuglement vers la perte ? En lecteur attentif de Pascal et de Baudelaire, Houellebecq clame la valeur de la conscience aiguë d'être « suivi par le gouffre »¹⁸. Mais peut-on être solidaire de ceux qui refusent de faire face au Mal et qui sont incapables de se confronter avec l'inévitable¹⁹ ? Houellebecq-poète se met en position de « voyant » qui crie dans le désert et prêche son désaccord profond avec le cours du monde ; Houellebecq-romancier articule ce cri et « frappe là où ça compte »²⁰.

Si Houellebecq compose ses vers « comme si la modernité n'avait pas existé », en choisissant les formes fixes « rimées-comptées » d'avant la révolution moderniste, il ne le fait pas pour manifester son goût inconditionnel pour l'ambiance intellectuelle et artistique du dix-neuvième siècle, marqué d'ailleurs par les efforts « formels » de Rimbaud, Laforgue ou Krysinska pour ébranler la conscience bourgeoise étriquée, il propose plutôt un « retour en avant » fort de savoirs sur les développements et les impasses du modernisme. À l'opposé de l'attitude formel-

¹⁷ M. Houellebecq, « La disparition », in M. Houellebecq, *Poésies, op. cit.*, p. 234.

¹⁸ Cf. « Pascal avait son gouffre avec lui se mouvant » : Ch. Baudelaire, « Le Gouffre », in Ch. Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Calmann-Lévy, 1919, p. 155.

¹⁹ Trois décennies plus tard, Houellebecq constatera : « Au fond, si j'écris des poèmes, c'est peut-être avant tout pour mettre l'accent sur un manque monstrueux et global qu'on peut voir comme affectif, social, religieux, métaphysique ; et chacune de ces approches sera également vraie », M. Houellebecq, *Interventions 2020*.

²⁰ Les dernières pages de *Sérotonine* semblent confirmer l'importance de l'aspect prémonitoire et « cassandrique » des vers houellebecquiens. Au bout de son cheminement empli de déceptions, le protagoniste parcourt la ville pour trouver un studio qui serait le lieu propice de son suicide – effectuant ainsi un « chemin de croix », achevé par sa mort vaine. L'allusion au sacrifice du Christ est évidente et les derniers propos du protagoniste visent l'« endurcissement des cœurs » comme la cause première de son échec. M. Houellebecq, *Sérotonine*, Paris, Flammarion, 2019.

lement « conservatrice » de Houellebecq, Colette Nys-Mazure profite amplement des acquis de la modernité poétique. Pourtant, le message qu'elle porte est une contestation de cette modernité qui, en ouvrant l'imaginaire et le langage poétique sur de nouveaux espaces, a rétréci ses capacités « rédemptrices ».

La souffrance (quasi-christique) évoquée par Michel Houellebecq²¹ et vue comme un stimulus majeur de sa création poétique n'est pas étrangère à Colette Nys-Mazure dont les parents sont morts à quelques mois d'intervalle quand elle avait sept ans. Cette solitude fondamentale et fondatrice marquera toute sa vie future, sans pourtant la plonger dans le désespoir et sans qu'elle se pose en victime. Sa foi chrétienne a sans doute influencé sa vision du monde, sans pourtant la pousser vers une poétique confessionnelle : « Je ne suis pas une écrivaine catholique », affirme-t-elle lors d'un entretien, en suggérant néanmoins l'importance de son expérience intérieure intimement et quotidiennement vécue comme source et fondement d'ordre social ou de règles « dictées » ou « imposées » par la religion.

Même si la création est pour Nys-Mazure l'affirmation fondamentale du fait « d'être là », sa pratique poétique plonge ses racines dans un grand « non ». Dans sa prose poétique, intitulée « Écrire » nous lisons :

J'écris pour dénoncer, protester, prêter voix aux muets méprisés. En quête ardente et soutenue du mot juste. J'écris contre le chaos, l'informe et le confus [...]. Contre l'absence, le dérisoire et l'amnésie, je creuse et j'édifie, je capture, je captive ; j'enregistre, je transcris et je célèbre. Je rature et je réécris. Palimpseste, grimoire, brûlot.

Aiguisée par d'autres plumes, imperturbables et solitaires, la mienne trace une trajectoire tantôt laborieuse, tantôt vive. Issue de haute enfance, barbouillée de lait, blanchie de craie studieuse, mon écriture a grandi sous des branches maîtresses, exploré les fondrières et niché sous les combles.

Elle a mêlé son corps à d'autres : argiles pétries aux formes changeantes. Métamorphoses. Elle a échangé salive, glaire, sperme et sang. Engendrée, elle a passé vie à son tour. Elle a pâti et ri sous les caresses, les insultes, les oublis, les éloignements.

Écriture familière, étrangère, elle ira jusqu'au bout du risque, jusqu'à vieillir et mourir, s'effacer, rentrer au couvert du texte universel comme on pose ses bagages sur le seuil de la maison nourricière²².

Cette petite biographie en prose poétique met en valeur la dynamique de l'expérience humaine et de sa prégnance poétique. Les gestes de révolte ne sont pas la source de sa vocation de poète (comme semble le suggérer Houellebecq), mais plutôt la réponse aux enjeux de l'existence dans toute leur complexité. Le poème « Parti pris » de son premier recueil, publié en 1975, pourrait être considéré comme un autre manifeste de cette attitude, littéraire et humaine à la fois :

²¹ Est à noter l'intérêt croissant, porté par l'écrivain à la figure « prométhéenne » du Christ solitaire souffrant et à celle du poète « qui souffre pour des millions ». Cette dernière formule vient du drame *Les Aïeux* d'Adam Mickiewicz, poète romantique polonais. Cf. A Mickiewicz, *Les Aïeux*, traduit par Robert Bourgeois, Lausanne, Noir sur Blanc, 1998.

²² C. Nys-Mazure, « Écrire », in C. Nys-Mazure, *op. cit.*, p. 329.

Je sais la mort, le vide, l'angoisse suante.
 Je pourrais hurler au mal, à la nuit.
 Crier le temps à l'œuvre en moi :
 la lente corruption des sources,
 la chair qui se défait
 et le cœur qui s'effrite.
 [...]
 Les espoirs mort-nés,
 Les soifs mal étanchées.
 Les folies douces et noires,
 les suicides rêvés
 et l'usure de l'être,
 la solitude, le gel de l'âme,
 les illusions fanées,
 les amours avortés.
 Je dis la beauté du monde toujours offerte,
 Là, sous mes doigts, sous mes yeux.
 [...]
 L'aventure inouïe d'un réveil,
 le jaillissement de la création
 et l'invention de l'amour.
 Le bonheur surpris et la mort apprivoisée.
 Je ne maudirai pas les ténèbres,
 Je tiendrai haut la lampe²³.

Le credo poétique, énoncé par la jeune femme dans les années 1970 semble cohérent avec les « partis pris » actuels d'une octogénaire : le cours de sa vie personnelle (elle est mère de cinq enfants), de son parcours universitaire et de sa carrière littéraire forment un alliage heureux d'expériences multiples qui trouve son expression la plus condensée dans ses poésies²⁴. Chez Nys-Mazure, l'espoir prend le pas sur la désolation. Sa confiance en la vie n'est toutefois pas le fruit d'une satisfaction facile, issue de l'application aveugle de règles préétablies, dictées par la doxa religieuse ou sociale, mais semble s'enraciner dans le for intérieur. Son expérience d'enseignante, ainsi que les rencontres régulières avec ses lecteurs sont pour elle une manière d'accompagner les autres, parfois désorientés, inquiets, égarés et une tentative de prouver que la parole, qui peut parfois tuer, est, dans certains cas, capable de sauver une vie. Cette vie jouée contre la mort, et qui passe par l'écriture. Dans le poème « Conjugaison Conjuraison », Nys-Mazure avance : « J'écris pour habiter ma vie / l'appriivoiser l'ouvrir l'ancrer / lui offrir la table et le couvert / J'écris je respire/par intime nécessité / nique au néant / courage rage et durée / (...) / J'écris pour jouer jeu d'humain / dans la conscience attisée / des désastres et de fêtes / me rebeller / héler les

²³ C. Nys-Mazure, « Parti pris », in C. Nys-Mazure, *Feux dans la nuit*, Bruxelles, Éditions Labor, 2005, p. 11.

²⁴ Cf. p. ex. : C. Nys-Mazure, Interview vidéo <https://www.youtube.com/watch?v=Xpj8Tk6ix0Y>

outragés »²⁵. Au *lema sabbaqhtani* d'un Christ crucifié, elle juxtapose l'image de sa résurrection tacite et sa présence rassurante et irrévocable (« Et voici, je suis avec vous tous les jours, jusqu'à la fin du monde »)²⁶. L'expérience individuelle et intimement vécue de la souffrance devient ainsi la légitimité d'un engagement en la vie d'autrui.

2. « Jouer jeu d'humain », aimer ?

Les pratiques poétiques de Michel Houellebecq et de Colette Nys-Mazure sont ancrées dans leur expérience du quotidien, animées par des questions eschatologiques et marquées par un fort besoin de sécurité. Chez Houellebecq, le désir physique (sexuel) se confond souvent avec l'idée de l'union rassurante des êtres²⁷. Même s'il met à nu le déficit de sécurité des représentants du genre masculin²⁸, il le fait souvent avec une bonne dose de sarcasme et d'auto-ironie :

Le lobe de mon oreille droite est gonflé de pus et de sang. Assis devant un écureuil en plastique rouge symbolisant l'action humanitaire en faveur des aveugles, je pense au pourrissement prochain de mon corps. Encore une souffrance que je connais mal et qui me reste à découvrir, pratiquement dans son intégralité. Je pense également, et symétriquement, quoique de manière imprécise, au pourrissement et au déclin de l'Europe. // Attaqué par la maladie, le corps ne croit plus à aucune possibilité d'apaisement. Mains féminines, devenues inutiles. Toujours désirées, cependant²⁹.

Ce passage semble résumer l'ambivalence d'un *memento mori* continu, proclamé par le sujet parlant, cet homme blessé, bouleversé par le cours du monde et par le sort de l'humanité entière qui demeure néanmoins centré sur son expérience individuelle, intimement vécue. On remarque que le sujet énonciateur exprime ici le besoin des mains d'une femme – geste poétique qui permet de confondre les significations : sexuelle (sensuelle), dans le cadre d'une relation amoureuse rassurante et celle, existentielle (spirituelle ?), dominée par la figure de la mère protectrice. La féminité « plénière » serait-elle donc le dernier recours du genre masculin affaibli, déstabilisé et désorienté ?

²⁵ C. Nys-Mazure, « Conjugaison Conjunction », *op. cit.*, p. 235.

²⁶ Matthieu, 28:20, Bible Louis Segond, 1910. Cf. aussi le poème de C. Nys-Mazure, « Chanson pour un matin de Pâques », *op. cit.*, p. 26.

²⁷ Cf. son poème provocateur « Les hommes » : « Les hommes cherchent uniquement à se faire sucer la queue / Autant d'heures dans la journée que possible / Par autant de jolies filles que possible. // En dehors de cela, ils s'intéressent aux problèmes techniques. // Est-ce suffisamment clair ? », M. Houellebecq, « Les hommes », in M. Houellebecq, *op. cit.*, p. 382.

²⁸ Cf. K. Thiel-Jańczuk, « Du héros à la victime : l'apocalypse selon Michel Houellebecq », https://www.ejournals.eu/CahiersERTA/2013/Numero_4_Fins_du_monde/art/2687/, consulté le 7.07.2021.

²⁹ M. Houellebecq, *op. cit.*, p. 46.

L'investigation des « coordonnées » de l'identité sexuelle dans sa relation avec les questions existentielles est l'un des pivots de l'écriture houellebecquienne et trouve un écho dans plusieurs de ses poèmes, dont certains constituent des matrices de scènes qui apparaissent dans ses romans. Ainsi, les *Particules élémentaires* impliquent-elles la vision d'un monde futur dans lequel, non seulement le sexe serait dissocié de la procréation, mais la femme et l'homme seraient exclus de la maternité / paternité. De même, son imaginaire poétique s'étend entre l'alpha de l'union sexuelle « sécurisante » et l'oméga de la présence protectrice de la Femme-Mère, cette « contre-mort » par excellence³⁰.

Colette Nys-Mazure célèbre discrètement sa foi, qui lui permet de participer à la victoire du Christ sur la mort toujours présente, mais elle vante aussi la féminité éternelle qui s'incarne dans la figure de Marie – Mère Protectrice et *Mater Dolorosa* et celle qui incite son Fils à agir à Cane : Mère de Dieu et projection de sa propre mère disparue. Le sujet énonciateur de la poète belge ne se sent ni victime, ni maîtresse absolue de sa condition de femme mais plutôt observatrice tendre, célébrant en toute liberté son propre être au monde et sa force féminine :

C'est une femme de très longue haleine. À tenir tous les seuils en laisse, à doubler l'avenir. Une femme reine dans l'ombre feutrée des chambres ou sur une place publique. Sa silhouette ne plie pas sous le vent ; elle ne s'efface pas avec les brouillards du matin mais s'affirme clairement aux carrefours tumultueux. C'est une femme qui marche à l'encontre du temps. L'allure hauturière, elle glisse entre les récifs. Elle a dénoué les mains et tient visage ouvert³¹.

Dans un essai récent, Houellebecq écrit : « Plus on avance dans le XX^e siècle, plus la confusion augmente, et plus la loi morale perd du terrain, jusqu'à n'être finalement plus du tout comprise, quand elle n'est pas systématiquement dépréciée. L'adage "On ne fait pas de bonne littérature avec de bons sentiments" aura finalement un impact négatif considérable »³². En se situant en apparence aux antipodes d'une affirmation de la vie, la poésie de Houellebecq semble néanmoins y souscrire. La conscience de ne pas pouvoir garantir le salut du genre humain est une « donnée de base » qui ne devrait pas empêcher de respecter, sinon de vénérer, chaque jour qui nous est offert. Le maximalisme moral qui émane de l'œuvre de Houellebecq cherche à associer le positivisme impartial d'un « savant austère » avec la chaleur romantique d'un « amoureux fervent » ; à l'idéalisme romantique asexué (de la virginité mariale), la réalité parfois brutale du désir sexuel masculin.

³⁰ Cf. B. Demeure, « La sexualité dans la philosophie positiviste d'Auguste Comte, et ses effets dans le discours nationaliste de l'Action française », *Topique*, 2016, n° 1 (134).

³¹ C. Nys-Mazure, « la souveraine », *in op. cit.*, p. 161.

³² M. Houellebecq, *Interventions 2*, Paris, Flammarion 2020.

Les deux poètes célèbrent, chacun à sa manière, l'immanence du monde et créent leurs « mythologies du quotidien » qui passent inévitablement par l'expérience du corps. Dans l'univers poétique de Houellebecq, l'union amoureuse / sexuelle (qui lui sert par ailleurs de modèle pour échapper au temps) semble nécessiter une répétition *al capo da fine*, fondée sur l'inassouvissement éternel. Nys-Mazure semble y répondre par l'éloge d'*eros* que fait sa prose poétique intitulée « Que nul ne meure qui n'ait aimé » :

Pour entrer en tendresse, tracer un cercle d'oubli, de silence, de solitude ; s'établir dans le présent le plus nu, le plus dru ; s'ancrer dans l'instant, s'éveiller au jaillissement des faims. Alors se déploie la vie immédiate qui creuse et s'envole, s'étend et se noue.

Au creux de la main roule le galet d'une épaule, d'un genou ; dans la conque d'un ventre frissonne la mousse d'une chevelure ; sur la plage du dos court le souffle d'une caresse longue et pour la bouche s'ouvre une bouche étrangère, familière, sa morsure pressante.

Porter en soi le miel et le feu, un reflet de soleil engrangé, jusqu'à la prochaine saison. Sans viatique qui pourrait avancer en terre hostile, en désert désolé³³ ?

Où est la place de l'amour et de la compassion dans un monde qui s'en prive au nom d'adoption des « mesures de sécurité nécessaires » ? À l'aspect entropique de la vie, évoqué à maintes reprises dans ses vers, Michel Houellebecq confronte sa soif (son espoir ?) d'harmonie, non dépourvue d'aveux d'ordre métaphysique : « Aujourd'hui et pour un temps indéterminé nous pénétrons dans un autre monde, et je sais que dans cet autre monde tout pourra être reconstruit »³⁴. Comme l'amour, la poésie serait donc capable de construire. Contre le chaos, Colette Nys-Mazure dresse à son tour une poétique des petits faits quotidiens qui tissent un réseau de connexions fortes, fondée sur l'intuition d'un « autre monde » qui se construit sans cesse « ici et maintenant ».

Les stratégies adoptées par les deux écrivains consistent donc à rechercher des mots qui puissent attiser ou assouvir leur désir d'euphonie. Le « fantôme de la transcendance » semble guetter Houellebecq – ce « matérialiste quantique »³⁵ et « scien-

³³ C. Nys-Mazure, « Que nul ne meure qui n'ait aimé », in C. Nys-Mazure, *Feux dans la nuit*, *op. cit.*, p. 58.

³⁴ M. Houellebecq, « *** » (« C'est comme une veine... »), *op. cit.*, p. 136. Au sujet du questionnement métaphysique dans l'œuvre de Houellebecq, v. p.ex. Michel Houellebecq, Entretien : La religion en las novelas de Houellebecq. Conferencia en video, Málaga 451 <https://www.youtube.com/watch?v=i1DFEW09dvU>, consulté le 20.12.2021. Cf. aussi : V. Lloyd, « Michel Houellebecq and the Theological Virtue », *Literature & Theology*, 2009, vol 23, n° 1. Voir aussi : C. Juliot, A. Novak-Lechevalier (dir.), *Misère de l'homme sans Dieu. Michel Houellebecq et la question de la foi*, Paris, Champs, 2022.

³⁵ La physique quantique lui semble le modèle adéquat d'un « lien discret » entre les particules élémentaires humaines, au-delà de leur acception mécaniciste newtonienne. Dans son poème « Renaissance », Houellebecq tente avec sarcasme une synthèse de la science et de la poésie : « Sur ma gauche causaient quelques amis chimistes : / Nouvelles perspectives en synthèse orga-

tifique tendre » (toujours soupçonneux) – dans sa recherche d'un ordre présumé³⁶. Colette Nys-Mazure construit son imaginaire poétique sur des bases « terriennes » bien ancrées dans l'ici-bas, ce quotidien qui lui permet toutefois d'effectuer des « sauts quantiques » la conduisant à une transcendance par de « micro-illuminations » fondées sur le fait d'« être là ». Les poésies de Michel Houellebecq et de Colette Nys-Mazure témoignent de visions du monde à la fois divergentes et complémentaires. Lus et rêvés en mode synchronique, leurs univers imaginaires entament un dialogue réservé aux esprits fondamentalement libres, toujours prêts à défendre les qualités (ré)formatrices d'un mot qui anime les désabusés : l'amour.

Houellebecq et Nys-Mazure sont les représentants contemporains d'une poésie engagée sans idéologie : leur vocation éthique ne se limite pas à une réaction immédiate aux défis, observés quotidiennement et intimement vécus, mais se veut une réponse imaginaire à toutes les crises à venir. La stratégie adoptée par Michel Houellebecq consiste à arracher de vieux pansements qui couvraient et masquaient depuis trop longtemps les plaies suppurantes de l'homme moderne, anesthésié et déjà accommodé à son sort. Colette Nys-Mazure nettoie les plaies dénudées et reste vigilante quant à l'état actuel du patient. Soigner le malade au lieu de le maintenir en état végétatif serait ainsi la tâche de ceux, parmi les poètes de la modernité tardive, qui se sentent capables de transformer leur expérience intime en une « contre-mort » partagée.

Bibliographie

- Bohm, David, *Plénitude de l'univers* (titre original : *Wholeness and Implicate Order*), traduit de l'anglais par Tchalaï Unger, Monaco, Éditions du Rocher, 1989
- Chabert, Georges, « Michel Houellebecq – lecteur d'Auguste Comte », *Revue Romane*, 2002, n° 37 (2)
- Delsol, Chantal, *Éloge de la singularité*. Essai sur la modernité tardive, Paris, Table Ronde, 2007
- Demeure, Brigitte, « La sexualité dans la philosophie positiviste d'Auguste Comte, et ses effets dans le discours nationaliste d'Action française », *Topique*, 2016, n° 1 (134), <https://doi.org/10.3917/top.134.0139>
- Engels, Friedrich, *L'Origine de la famille, de la propriété privée et de l'État* (1884), traduit de l'Allemand par les éditions du Progrès, Moscou 1976, https://www.anthropomada.com/bibliothèque/Origine_famille_Moscou.pdf
- Godo, Emmanuel, *La Conversation. Une utopie de l'éphémère*, Paris, P.U.F., 2014, <https://doi.org/10.3917/puf.godo.2014.01>
- Grange, Juliette, *L'utopie positive, Raison Présente*, 1997, n° 121, <https://doi.org/10.3406/rai-pr.1997.3383>

nique ! / La chimie rend heureux, la poésie rend triste, / Il faudrait arriver à une science unique », M. Houellebecq, *Poésies*, op. cit.

³⁶ Cet ordre serait en connexion avec la théorie du physicien David Bohm et sa conception des ordres : « manifeste » et « impliqué » de la réalité à la fois unique et pluridimensionnelle. Cf. D. Bohm, *La Plénitude de l'univers (Wholeness and the Implicate Order)*, traduit de l'anglais par Tchalaï Unger, Paris, Éditions du Rocher, 1989.

- Herbert, Zbigniew, *Zbigniew Herbert, Monsieur Cogito, Œuvres poétiques complètes II*, traduction en polonais par Brigitte Gautier, Le Bruit du temps, 2007
- Houellebecq, Michel, Entretien : La religion en las novelas de Houellebecq. Conferencia en video, Málaga 451 <https://www.youtube.com/watch?v=i1DFEW09dvU>, consulté le 20.12.2021
- Houellebecq, Michel, *H.P. Lovecraft. Contre le monde, contre la vie*, Paris, Éditions du Rocher, 2005
- Houellebecq, Michel, *Interventions*, Paris, Flammarion, 1998
- Houellebecq, Michel, *Interventions 2*, Paris, Flammarion, 2020
- Houellebecq, Michel, *Sérotonine*, Paris, Flammarion, 2019
- Julliot, Carolina, Novak-Lechevalier, Agathe, (dir.), *Misère de l'homme sans Dieu. Michel Houellebecq et la question de la foi*, Paris, Champs, 2022
- Lloyd, Vincent, « Michel Houellebecq and the Theological Virtues », *Literature & Theology*, 2009, vol. 23, n° 1, <https://doi.org/10.1093/litthe/frn041>
- Mickiewicz, Adam, *Les Aïeux*, traduit par Robert Bourgeois, Lausanne, Noir sur Blanc, 1998
- Nys-Mazure, Colette, *Feux dans la nuit*, Bruxelles, Éditions Labor, 2005
- Nys-Mazure, Colette, Interview vidéo, <https://www.youtube.com/watch?v=Xpj8Tk6ix0Y>
- Nys-Mazure, Colette, *Les ombres et les jours* (entretiens avec Edmond Blattchen), Bruxelles, Alice éd., 1999
- Nys-Mazure, Colette, *La vie poétique, j'y crois*, Paris, Bayard 2015
- Richter (Jean-Paul), *Un songe*, in Madame de Staël, *De l'Allemagne*, 1854 (1813), https://archive.org/details/delallemagne00stae_1/page/352/mode/2up?ref=ol&view=theater, consulté le 15.06.2020
- Rowlins, James, « Michel Houellebecq: The Impossibility of Being the Island », in *Paroles gelées*, 2009, n° 25 (1), <https://escholarship.org/content/qt8h50z8df/qt8h50z8df.pdf?t=krf6a>, consulté le 6.09.2021, <https://doi.org/10.5070/Pg7251003187>
- Staël, Madame de (Germaine Necker), *De l'Allemagne*, 1854, https://archive.org/details/delallemagne00stae_1/page/352/mode/2up?ref=ol&view=theater, consulté le 15.06.2020
- Taylor, Charles, *Les malaises de la modernité*, traduit de l'anglais par Charlotte Melançon, Paris, Les Éditions du Cerf, 2002
- Thiel-Jańczuk, Katarzyna, « Du héros à la victime : l'apocalypse selon Michel Houellebecq », https://www.ejournals.eu/CahiersERTA/2013/Numero_4_Fins_du_monde/art/2687/, consulté le 12.12.2021

Stanisław Jasionowicz, professeur à l'Université Pédagogique de Cracovie. Auteur de monographies et d'articles sur la littérature française et polonaise, sur la critique littéraire et la théorie de la littérature. Ses intérêts scientifiques portent sur les théories de l'imaginaire, la littérature comparée dans les contextes interdisciplinaires, la poésie moderne et contemporaine, la littérature de voyage, les mythes et les narrations identitaires.

Magdalena Wojciechowska

Université de Varsovie

 <https://orcid.org/0000-0002-3141-0753>

mn.wojciechowska@uw.edu.pl

De la crise à une réconciliation (im)possible dans l'univers houellebecquien

RÉSUMÉ

L'objectif du présent article est de démontrer que malgré le pessimisme apparent de la narration, témoignant d'une société en crise, les récits de Michel Houellebecq fournissent également des indications précieuses quant à la manière dont ces crises peuvent être surmontées, ce qui les situe parmi les ouvrages littéraires dits « réparateurs ». L'analyse des origines et des enjeux de la crise sociétale ainsi que de la manière dont celle-ci résonne dans l'univers houellebecquien constitue la première partie de l'étude et le point de départ de réflexions sur le rôle de la poétique du désordre dans la réconciliation avec soi-même et avec le monde. Les dispositifs assurant une meilleure gestion des phases critiques – l'empathie, l'ironie, l'humour – sont bien présents chez l'écrivain. L'examen d'extraits de deux de ses romans, *La Possibilité d'une île* (2005) et *Sérotonine* (2019), permettra de mieux comprendre comment y sont exploitées les possibilités qu'offrent ces outils.

MOTS-CLÉS – crise, Houellebecq, marché, postmodernité, réparation, société

From the Crisis to a(n) (Im)possible Reconciliation in the Houellebecquian Universe

SUMMARY

The aim of the article is to show that despite the apparent pessimism of the narration, reflecting the society in crisis, Michel Houellebecq's narratives also provide valuable insights into how these crises can be overcome, which places them among the so-called "repairing" literary works. The analysis of the origins as well as of the stakes of the societal crisis and the way in which it resonates in the Houellebecquian universe constitutes the first part of the study and the starting point for a reflection on the role of the poetics of disorder in the reconciliation with oneself and with the world. The dispositions ensuring a better management of the critical phases – empathy, irony, humor – are present in Houellebecq's works. A review of excerpts of two of his novels: *The Possibility of an Island* (2005) and *Serotonin* (2019) will provide us with a better understanding of how the possibilities offered by these tools are exploited by the author in his works.

KEYWORDS – crisis, Houellebecq, market, postmodernity, repair, society



© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)
Received: 2021-09-28; Revised: 2022-02-15; Accepted: 2022-03-16

Chacun des personnages romanesques de Michel Houellebecq est profondément ancré dans l'univers contemporain, angoissant et clivé, dans une réalité « postmoderne »¹. En nous appuyant sur des citations provenant notamment de deux récits de l'écrivain : *La Possibilité d'une île* (2005) et *Sérotonine* (2019) – sans toutefois nous limiter à ce corpus – nous verrons quelles sont les origines de cette double crise contemporaine, concernant tout ensemble la société et l'individu, ainsi que les solutions que propose Houellebecq afin de remédier à ce malaise. Pour ce faire, aborder la question de la poétique du désordre s'impose – laquelle se manifeste à divers niveaux de l'écriture houellebecquienne – avant d'analyser des extraits représentatifs du processus de dépassement des phases critiques tel qu'il fonctionne dans ces romans, impliquant de pouvoir voir à l'œuvre chez Houellebecq une poétique de la réparation. Cette hypothèse s'oppose à la tendance générale dans les recherches sur l'écrivain, qui va dans le sens d'une interprétation plus pessimiste, voire catastrophique de ses romans². La question qui sous-tend le présent travail serait donc celle de savoir s'il est possible de classer les romans de Houellebecq parmi les ouvrages dits « réparateurs ». Pour tenter d'y répondre, nous nous appuyerons sur les réflexions d'Alexandre Gefen quant à la vocation et au rôle de la littérature au tournant du siècle³.

Il est impossible de parler de la société contemporaine sans tenir compte des mutations en cours et des aléas qui la traversent à l'heure où elle vit une, pour ne pas dire des crises, dont les enjeux sont loin d'être univoques. Plusieurs phénomènes peuvent être reconnus à l'origine de cette évolution sociétale critique : la reconnaissance de la finitude des ressources naturelles, la réflexion globale sur les limites de la croissance, les crises économiques à répétition – parmi lesquelles la très dure crise financière mondiale des années 2007-2008 –, crises aussi politiques, écologique et, plus récemment, sanitaire, pour s'en tenir au plus évident. La désillusion, le désenchantement et le malaise lié au déclin de la prospérité ont suscité le besoin de repenser le monde. La société avait, dès les années 1970, pé-

¹ Il importe de souligner que le terme « postmodernité », employé pour rendre compte de la réalité vécue par les communautés industrielles occidentales depuis les années 1960, fait parfois polémique pour les sociologues et certains philosophes. Il provoque également de nombreuses discussions au sein des milieux littéraires. Parmi ceux qui se sont montrés réticents, on peut citer J. Habermas, A. Honneth, G. Lipovetsky ou R. Rorty. Leur critique repose notamment sur la fluidité de la notion, les nombreuses contradictions dans sa définition ou encore les diagnostics erronés concernant la réalité sociale dans la seconde moitié du siècle, faits par ceux qui ont théorisé la notion. (Cf. C. Pagès, « Les postmodernismes philosophiques en question », *Tumultes*, 2010, vol. 34, n° 1, p. 115-134. Disponible en ligne. <https://doi.org/10.3917/tumu.034.0115>, consulté le 23.09.2021). Toutefois, nous optons pour conserver la ligne de division entre les deux périodes dans la mesure où un changement de paradigme a incontestablement eu lieu dans la deuxième moitié du XX^e siècle, à la suite duquel les repères ont été brouillés et les individus contraints de redéfinir les catégories qui jusqu'alors semblaient arrêtées.

² Cf. *Les Cahiers de l'Herne : Houellebecq*, dir. Agathe Novak-Lechevalier, 2017.

³ A. Gefen, *Réparer le monde : la littérature française face au XXI^e siècle*, Paris, Éditions Corti, 2017.

riode marquée par deux sévères chocs pétroliers, commencé à prendre véritablement conscience du fait que le progrès, le consumérisme et la liberté tous azimuts questionnaient ses limites et risquaient de se retourner contre elle. D'autant que la société de la seconde moitié du XX^e siècle, marquée par deux guerres d'une violence inédite, était particulièrement vulnérable aux aléas de l'histoire, ayant été atteinte dans ses fondements et sentant le besoin d'une pensée nouvelle, non plus totalisante, et moins encore totalitaire, mais ouverte à l'altérité et au dialogue.

À ce contexte pesant s'ajoute la question de la condition de l'individu post-moderne avec ses revendications de liberté, de consommation et de plaisir, tout aussi importante du point de vue de l'évaluation de la situation critique actuelle. Encouragé à sans cesse s'autoanalyser et à rechercher sa propre vérité psychologique, l'homme contemporain perd progressivement ses repères et devient de plus en plus aliéné, angoissé et désemparé. C'est ce qu'avait relevé Gilles Lipovetsky⁴, suivi par Zygmunt Bauman⁵, tirant un diagnostic de solitude, d'aliénation, d'isolement et d'indifférence envers les autres. À cheval entre les champs du social et de l'économique, qu'il reconnaît régis par les mêmes lois, Houellebecq conçoit son approche de manière interdisciplinaire en s'efforçant de démontrer la similitude du fonctionnement du marché et de la société, tous deux soumis à la loi de l'offre et de la demande et assujettis à la soif de vendre, qu'il s'agisse d'un produit, d'un service, ou de soi-même. Dans un tel système, les désirs, constamment aiguisés, se portent sur des objets sans cesse renouvelés et demeurent inassouvis, condamnant à une insatisfaction perpétuelle un homme que l'angoisse livre à des pulsions irrationnelles et souvent destructrices.

La littérature n'ignore évidemment pas les tensions liées à la condition post-moderne. Si chaque moment historique commande une poétique nouvelle apte à exprimer l'ensemble des transformations qu'il engage, la poétique de la post-modernité relève de la discontinuité, de la fragmentation et de l'aléatoire. Morcellement du discours, recours à l'intertextualité, mélange des genres, des styles et des registres caractérisent l'écriture « postmoderne ». Or, dès les années 1960, à l'illisibilité et à l'intransitivité du Nouveau Roman de la décennie précédente se substitue une autre manière d'écrire le monde qui en périmé les codes. Dès lors, les écrivains s'emparent d'autres outils pour traduire l'univers clivé et discontinu de la postmodernité quand bien même, au premier abord, la narration semble aller vers une plus grande linéarité et lisibilité que chez les Nouveaux Romanciers. Mais ce retour à une forme de continuité n'est qu'apparent ; les écrivains de l'extrême contemporain, parmi lesquels Michel Houellebecq, renoncent également à penser et à représenter le monde de manière linéaire et unifiée. Ainsi Houellebecq use-t-il largement de l'intertextualité, citant des extraits d'ouvrages divers,

⁴ G. Lipovetsky, *L'Ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1983.

⁵ Z. Bauman, *Płynne życie* (trad. de l'anglais par Tomasz Kunz), Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2007.

brisant de ce fait les codes de la cohésion narrative. Par là, ses écrits témoignent d'une crise lisible aussi dans l'écriture, miroir sensible de la société qu'elle peint.

Mais la poétique du désordre se lit aussi dans la composition de l'univers romanesque houellebecquien. Dans les années 1970, les milieux scientifiques et intellectuels ont été traversés par une onde de choc que s'attache à rendre le deuxième roman de Houellebecq, *Les Particules élémentaires*. L'écrivain s'inspire là de la théorie du chaos qui s'est imposée dans la deuxième moitié du XX^e siècle, mettant en avant les notions d'imprédictibilité, de contingence, de discontinuité et de flou, ce qui a ouvert la voie à des pistes épistémologiques et scientifiques jusqu'alors inconnues. Le comportement des deux personnages principaux, les demi-frères Bruno et Michel, s'avère totalement aléatoire, tel le comportement des particules et des atomes dans la théorie quantique. Puisque tout est soumis à l'imprévu et au hasard, il n'est plus besoin, de prime abord du moins, d'énoncer une pensée cohérente capable de remédier aux maux et aux problèmes de la société. Toutefois, il nous faut relever la fragilité de ce type de rapprochements : extrapoler une théorie si étroitement liée à la physique quantique et l'appliquer à un comportement social est en soi une tentative hasardeuse. Nombreuses sont les voix des scientifiques et des penseurs appelant à la nécessité d'élaborer un nouveau domaine de savoir, à cheval entre les humanités et les sciences dures et capable d'intégrer tout type de connaissance. On pourrait alors répondre de manière plus adaptée aux défis des temps nouveaux marqués par l'omniprésence des machines mathématiques et des algorithmes. Pourtant, la coupure semble nette : les sciences exactes se fondent sur les chiffres et les calculs ; c'est là leur langage et le principe qui les fonde. Principe qui n'est pas transférable au domaine des sciences humaines en intégrant la totalité des données et en conservant la signification première, tout comme il serait impossible de décrire avec validité la réalité des sciences humaines à travers les formules mathématiques. Voici un autre défi pour notre temps qui reste pour le moment irrésolu et qui participe d'un clivage critique : celui de la coupure entre ces deux types de sciences d'une part et, d'autre part, la nécessité d'accéder à un domaine universel qui puisse rendre compte de la complexité extrême de la réalité contemporaine⁶. La démarche de Houellebecq consisterait-elle alors en tentative infructueuse pour concilier l'inconciliable ? C'est en tout cas l'opinion de nombreux physiciens. Rappelons par exemple la fameuse affaire Sokal, dont le but était de démontrer les abus du langage soi-disant scientifique chez les chercheurs en sciences humaines qui empruntent des

⁶ Dans son essai *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique* (Paris, La Découverte, 2006), Bruno Latour rend compte des contradictions de notre contemporanéité, affirmant que nous fonctionnons dans une communauté où priment les objets hybrides, participant à la fois de plusieurs domaines et appartenant de ce fait à un ordre nécessitant une redéfinition continue des catégories et une transgression constante des frontières préalablement instaurées. Cela implique aussi le besoin pour les sciences sociales de prendre en compte les acquis des sciences exactes et *vice versa*, sans quoi aucun progrès réel n'est envisageable.

concepts aux sciences « dures »⁷. Démarche qui, pour Sokal, relève du non-sens. La question n'est toutefois pas tranchée et il n'est pas exclu que, métaphoriquement parlant (au détriment, donc, de l'exactitude scientifique, soit moyennant une perte significative), le parallèle qu'effectue Houellebecq puisse ouvrir sur une dimension réparatrice. Il provoquerait un sentiment paradoxal d'harmonie motivé par la conscience de se trouver à sa juste place dans l'univers, réconcilié avec soi-même comme avec le monde. Se rendre compte que chacun participe d'un cadre existentiel qui le dépasse peut effectivement mener à une reconquête progressive du sens de la vie et à un dépassement de la phase critique. En cela, la tentative de Houellebecq s'appuie sur un mode de fonctionnement philosophique propre au roman traditionnel.

Houellebecq envisagerait-il donc l'écriture romanesque comme remède au désarroi ? Afin d'y voir plus clair, nous avons choisi de nous intéresser à trois extraits provenant de deux romans : *La Possibilité d'une île* et *Sérotonine*. Tous trois figurent en toute fin d'ouvrage. Quant aux romans, ils décrivent, à une quinzaine d'années d'écart, les tentatives des personnages romanesques de se délivrer du poids de l'existence, qui leur devient insupportable. L'exemple le plus radical est présenté dans *Sérotonine* où le narrateur, Florent-Claude Labrouste, à bout de force, décide d'en finir. Mais est-ce vraiment là un remède ? Oui, dans la mesure où cela permet d'échapper à la société et à ses fondements viciés. Mais la solution est bien illusoire, qui ne s'attaque en rien à la cause de ses maux, laissant intacte la crise de la société qui en est la source. Citons ce passage qui clôt le récit et qui se présente comme le discours d'adieu du narrateur :

Dieu s'occupe de nous en réalité, il pense à nous à chaque instant, et il nous donne des directives parfois très précises. Ces élans d'amour qui affluent dans nos poitrines jusqu'à nous couper le souffle, ces illuminations, ces extases, inexplicables si l'on considère notre nature biologique, notre statut de simples primates, sont des signes extrêmement clairs. – Et je comprends, aujourd'hui, le point de vue du Christ, son agacement répété devant l'endurcissement des cœurs : ils ont tous les signes, et ils n'en tiennent pas compte. Est-ce qu'il faut vraiment, en supplément, que je donne ma vie pour ces minables ? Est-ce qu'il faut vraiment être, à ce point, explicite ? – Il semblerait que oui⁸.

La solution finale envisagée par le narrateur relève concomitamment d'un désir irrépressible d'évasion et d'une souffrance déchirante. Il tente ainsi de faire entendre que s'accrocher à ces idées dans l'air du temps ne va pas sans risque. Le libéralisme postmoderne, avec sa surabondance de choix, ses exigences irréalistes

⁷ Afin de démontrer la vanité des discours soi-disant scientifiques à l'époque postmoderne, le physicien Alan Sokal a fait publier, en 1996, un article pseudo-scientifique intitulé « Transgresser les frontières : vers une herméneutique transformative de la gravitation quantique », paru dans le journal *Social Text*. Malgré son caractère aberrant et son inexactitude manifeste, le texte a été accepté par les éditeurs et publié dans la revue.

⁸ M. Houellebecq, *Sérotonine*, Paris, Flammarion, 2019, p. 228-229.

et souvent contradictoires, ses abus, mène inévitablement au désenchantement et à une perte de repères. Sous le masque du mépris envers ceux que le narrateur qualifie de « minables » se dissimule possiblement une bienveillance et une tendresse pour l'espèce humaine dont il tâche qu'elle prenne conscience des dangers qui s'attachent aux postures nombrilistes et individualistes et qu'elle fasse un pas en arrière avant qu'il ne soit trop tard, avant que s'accomplisse la sinistre prédiction concernant la fin de la société parvenue au terme de l'ère capitaliste, formulée par Bernard Maris dans son ouvrage consacré à Houellebecq⁹.

Dans *Réparer le monde : la littérature française face au XXI^e siècle*¹⁰, Alexandre Gefen livre des réflexions sur les pouvoirs réparateurs et consolateurs de la littérature. Il se pose la question de savoir si, après toutes les atrocités du XX^e siècle, il est encore possible d'envisager la littérature comme un remède aux maux de la société, en questionnant en parallèle ses finalités et ses fondements. Dans ce contexte précis, trois notions nous semblent particulièrement opératoires : l'empathie (« [f]aculté intuitive de se mettre à la place d'autrui, de percevoir ce qu'il ressent »¹¹), l'ironie (« [m]anière de railler, de se moquer en ne donnant pas aux mots leur valeur réelle ou complète, ou en faisant entendre le contraire de ce que l'on dit »¹²) et l'humour (« [f]orme d'esprit qui s'attache à souligner le caractère comique, ridicule, absurde ou insolite de certains aspects de la réalité [...] »¹³). Gefen considère l'empathie comme « forme de relation et de communication *in absentia* avec l'autre »¹⁴. De même, il met en avant le potentiel hautement subversif de l'ironie. Chez Houellebecq, cette première vertu transparait derrière le dédain apparent, ce que démontrent, entre autres, les extraits cités plus haut. Le protagoniste présente sa résolution comme un sacrifice, espérant sans doute par là que son geste ne soit pas vain. Acte à la fois empathique et ironique ? Son suicide, potentiellement « réparateur » pour les autres, relève pour lui-même d'une pure négativité : la réconciliation est-elle encore possible si, lui, n'est plus ? Quant à l'ironie, elle sert également d'outil à l'auteur de *Sérotonine* afin de rendre compte de l'état d'âme de son personnage ; elle génère et multiplie les paradoxes et les antiphrases, mettant *ipso facto* en lumière l'idée du contresens et de l'aporie. Or, le protagoniste suggère que, les choses étant on ne peut plus limpides, pourquoi faudrait-il se montrer explicite quant aux risques que font courir les postulats inhumains imposés par la société néolibérale ? L'ironie permet de se distancier de

⁹ B. Maris, *Houellebecq économiste*, Paris, Flammarion, 2014, p. 119-122.

¹⁰ A. Gefen, *op. cit.*

¹¹ Voir la définition complète sous le lien <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/empathie/28880>, consulté le 17.02.2022.

¹² Voir la définition complète sous le lien <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/ironie/44252>, consulté le 17.02.2022.

¹³ Voir la définition complète sous le lien <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/humour/40668>, consulté le 17.02.2022.

¹⁴ *Ibid.*, p. 153.

la déplaisante réalité et, ainsi, de prendre le recul nécessaire pour affronter les difficultés avec une force nouvelle, en exploitant ses ressources internes d'une manière différente, possiblement plus efficace. En outre, elle fait naître un sentiment de solidarité entre les individus, leur permettant de s'identifier des alliés chez ceux qui souffrent des mêmes maux (pour peu, évidemment, que l'ironie ne les concerne pas). Dans la gestion des situations de crise, il semble que l'usage que Houellebecq fait de l'ironie puisse se comprendre au prisme de la pensée bergsonnienne, notamment rapportée à sa théorie du rire¹⁵. Selon Bergson, on le sait, le rire serait une sorte de régulateur qui sert de rappel à l'ordre en cas de dérapage senti comme un écart par rapport aux normes sociales en vigueur. À supposer qu'il faille considérer l'état contemporain de la société comme une aberration, signaler cet égarement à travers le rire en espérant pouvoir ainsi ramener les individus fourvoyés dans le droit chemin semble une stratégie légitime. Quelques lignes plus haut, Florent-Claude Labrouste s'est livré à une méditation sur la plaisanterie aux derniers moments de la vie. L'humour dont est imprégnée sa réflexion constitue une tentative de se distancier de la réalité qu'il juge hostile et amère :

[...] je venais de dépasser quatre-vingts kilos, mais ça n'influencerait pas le temps de chute, comme l'avaient déjà établi les remarquables expériences de Galilée, effectuées selon la légende à partir du sommet de la tour de Pise, mais plus probablement du sommet d'une tour de Padoue. – Ma tour avait également un nom de ville (Ravenne ? Ancône ? Rimini ?). La coïncidence n'avait rien d'hilarant, mais cependant il ne me paraissait pas absurde d'essayer de développer une attitude humoristique, d'envisager comme une plaisanterie le moment où je me pencherais par la fenêtre, ou je m'abandonnerais à l'action de la pesanteur, l'esprit de plaisanterie était après tout, concernant la mort, atteignable, des tas de gens mouraient à chaque seconde et ils y réussissaient parfaitement, du premier coup, sans faire d'histoires, certains en avaient même profité pour faire des *bons mots*¹⁶.

L'ironie et l'humour font naître un fort sentiment de complicité avec le lecteur. Dans cette optique, il importe d'explicitier le lien entre cette connivence et l'empathie : ne sont-elles pas interdépendantes ? Rappelons que l'empathie consiste en une capacité de se mettre à la place d'autrui, impliquant de fait un rapport de complicité entre les parties. Elle apporte un sentiment de soulagement, autant pour le sujet qui l'éprouve que pour celui qui en est l'objet. Chacune de ces trois modalités discursives aurait donc une valeur réparatrice, ce que soulignait également Gefen. Ainsi pourrait-on les voir comme des outils cathartiques, la notion de

¹⁵ H. Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1940. Le narrateur du roman *La Possibilité d'une île* semble d'ailleurs faire allusion à la pensée de l'académicien en questionnant le côté mécanique des conduites des êtres humains mus « par une foi profonde, par quelque chose qui outrepassé l'instinct de survie » (M. Houellebecq, *La Possibilité d'une île*, Paris, Fayard, 2005, p. 238). De surcroît, Houellebecq semble bien préoccupé par la thématique du rire : c'est un motif qui est l'objet de nombreuses réflexions et commentaires et dont les occurrences sont nombreuses dans son œuvre, notamment dans ce roman.

¹⁶ M. Houellebecq, *Sérotonine*, *op. cit.*, p. 226-227.

catharsis étant strictement liée à la réparation et à la consolation, qui sont les deux faces de la réconciliation, quelle qu'elle soit.

Dans *La Possibilité d'une île*, l'écrivain propose une solution différente. La réalité dans laquelle vit Daniel25, l'un des héros du récit, est bien distincte de celle où a vécu Daniel1, son prototype. Humain d'abord, il s'est sacrifié à la science et, sous l'égide des autorités du mouvement élohimite, s'est soumis au clonage. Voici les mots de Daniel25 qui forment le dernier paragraphe du livre et qu'il prononce au terme d'un long périple supposé lui apporter des réponses décisives et le délivrer des incertitudes de sa condition :

Le bonheur n'était pas un horizon possible. Le monde avait trahi. Mon corps m'appartenait pour un bref laps de temps ; je n'atteindrais jamais l'objectif assigné. Le futur était vide [...]. Mes rêves étaient peuplés de présences émotives. J'étais, je n'étais plus. La vie était réelle¹⁷.

Le clone de Daniel1, las de mener une vie dénuée d'intérêt, se décide à sortir du cadre où il évoluait jusque-là. Il semble avoir accédé, à la toute fin du roman, à un état d'esprit qui le situe au-delà de la perception du monde communément admise. La juxtaposition de deux assertions s'excluant mutuellement (« J'étais, je n'étais plus ») donne l'impression d'un accès à une vérité supérieure, celle qui n'est abordable que par transgression et qui figure la possibilité du dépassement des souffrances ordinaires¹⁸. C'est donc une évasion au sens baudelairien qui est présentée dans ce paragraphe, vue comme un autre moyen de surmonter la crise vécue.

Le fait que cette constatation referme le roman est symptomatique : on ne sait rien de l'issue ni des conséquences d'une telle évasion. Il en est de même pour ce qui est du retentissement de la décision du protagoniste de *Sérotonine*. A-t-il accompli l'objectif qu'il s'était fixé ? La réponse à la question n'est pas vraiment claire¹⁹.

Parallèlement, Houellebecq soulève dans plusieurs de ses romans la question de l'extinction de l'homme, méditant sur la possibilité d'une société post-humaine. Ce n'est donc pas, une fois de plus, d'une fin définitive qu'il s'agit, mais plutôt d'une nouvelle ouverture, d'un point temporel où passé et futur s'entrecroisent. Dans son article consacré à la question des rapports entre les hommes et les animaux dans l'œuvre romanesque houellebecquienne, Stephanie Posthumus²⁰

¹⁷ M. Houellebecq, *La Possibilité d'une île*, op. cit., p. 485.

¹⁸ Cf. A. Novak-Lechevalier, *Houellebecq, l'art de la consolation*, Paris, Stock, 2019.

¹⁹ Notons que cette fin qui n'en est pas vraiment une apparaît aussi dans les autres ouvrages de Houellebecq : le roman *Soumission* se clôt par la conversion à l'islam du protagoniste, François, dont les derniers mots sont les suivants : « [...] une nouvelle chance s'offrait à moi ; et ce serait la chance d'une deuxième vie, sans grand rapport avec la précédente. Je n'aurais rien à regretter » (M. Houellebecq, *Soumission*, Paris, Flammarion, 2015, p. 299-300).

²⁰ S. Posthumus, « Les Enjeux des animaux (humains) chez Michel Houellebecq, du darwinisme au posthumanisme », *French Studies*, 2014, vol. 68, n° 3.

se focalise notamment sur ces deux romans que sont *Les Particules élémentaires* et *La Possibilité d'une île* pour analyser les enjeux d'une société post-humaine selon Houellebecq, mais une telle forme de vie collective organisée apparaît également, par exemple, dans *La Carte et le territoire*²¹. Le narrateur y décrit, dans une sorte d'épilogue, un paysage dominé par la nature, où la végétation – que l'espèce humaine disparue n'est plus en mesure de contenir – s'approprie le territoire jusqu'alors occupé par les *Homo sapiens*. Chute de l'homme donc, mais pas de la nature : le monde suit son cours habituel, une fois affranchi de la domination de l'humanité.

Dans tous les cas mentionnés, nous avons donc affaire à une fin qui n'en est pas une, à un dénouement qui n'est que symbolique. Pour le lecteur, tout se termine à cet instant précis, mais en même temps, il est libre d'imaginer une suite potentielle à l'histoire et un immense champ des possibles s'ouvre devant lui. L'écrivain laisse ainsi sous-entendre que rien n'est définitif, qu'une autre issue est toujours envisageable. À chaque fin correspond un nouveau départ, selon un adage qui semble s'imposer dans l'univers houellebecquien. Toutefois, la signification de ce recommencement est trouble puisque, désormais, l'homme ne fait plus partie de l'univers. Dès lors, comment rendre compte de ce à quoi il nous est impossible d'assister ?

Olivier Cadiot, dont les propos sont repris dans *Réparer le monde* de Gefen, se montre méfiant à l'égard de la vocation thérapeutique de la littérature, affirmant que celle-ci n'est en rien un remède, mais seulement une « transcription » des faits historico-sociaux passés²². Ne peut-on néanmoins repérer dans les romans de Houellebecq les problèmes auxquels fait actuellement face l'ensemble de la société et ne peut-on dire qu'en les exposant sous une forme plus manifeste et plus intelligible à ses contemporains, Houellebecq contribue à une prise de conscience collective qui ménage la possibilité d'un passage à l'acte afin de panser les maux de la société ? Catherine Malabou, quant à elle, souligne que la fiction ne reste pas sans effets sur nos vies mais joue un rôle important de régulateur des comportements sociaux²³. Pour la philosophe, l'empathie, l'amour d'autrui, la bienveillance et jusqu'à l'ironie, toutes choses bien présentes dans l'œuvre romanesque houellebecquienne, nous influenceraient à leur tour, parfois sans même que l'on s'en rende compte. En outre, les paroxysmes, quels qu'ils soient, ne sont-ils pas des éléments essentiels et nécessaires de notre existence, nous permettant d'évoluer et de progresser ? C'est en tout cas l'hypothèse vers laquelle semble pencher Houellebecq : « Une vie humaine dans nos sociétés contemporaines passe

²¹ M. Houellebecq, *La Carte et le territoire*, Flammarion, 2010, p. 427-428.

²² A. Gefen, *op. cit.*, p. 95-96 (Olivier Cadiot, *Histoire de la littérature récente*, t. I., Paris, P.O.L., 2016, p. 10-11).

²³ *Ibid.*, p. 175 (Catherine Malabou, *Les Nouveaux Blessés : de Freud à la neurologie, penser les traumatismes contemporains*, Paris, Bayard, 2007).

nécessairement par une ou plusieurs périodes de crise, de forte remise en question personnelle »²⁴. Tout compte fait, les périodes de crise ne sont pas irrévocables. Mais, pour pouvoir les surmonter, il est nécessaire d'être conscient de les traverser. Cette lucidité n'est pas facile à développer. Cependant, une fois acquise, elle aide à voir les choses en face, favorisant authenticité et sérénité. Elle permettrait donc de dépasser la phase du désordre indissociable des crises et d'atteindre celle de la réconciliation, qui caractérise les périodes de stabilité et d'équilibre. Dans cette optique, classer les romans de Houellebecq parmi les ouvrages « réparateurs », c'est-à-dire en état de remédier, dans une certaine mesure du moins, à la crise sociale autant qu'existentielle, semble tout à fait justifié.

Bibliographie

Œuvres de référence :

- Houellebecq Michel, *La Carte et le territoire*, Flammarion, 2010
 Houellebecq Michel, *Les Particules élémentaires*, Flammarion, 1998
 Houellebecq Michel, *La Possibilité d'une île*, Paris, Fayard, 2005
 Houellebecq Michel, *Sérotonine*, Flammarion, 2019
 Houellebecq Michel, *Soumission*, Flammarion, 2015

Sources critiques :

- Bauman, Zygmunt, *Plynnie życie* (trad. de l'anglais par Tomasz Kunz), Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2007
 Bergson, Henri, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1940
 Cadiot, Olivier, *Histoire de la littérature récente*, t. I., Paris, P.O.L., 2016
Les Cahiers de l'Herne : Houellebecq, dir. Agathe Novak-Lechevalier, 2017
 Gefen, Alexandre, *Réparer le monde : la littérature française face au XXI^e siècle*, Paris, Éditions Corti, 2017
 Latour, Bruno, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte, 2006, <https://doi.org/10.3917/dec.latou.2006.01>
 Lipovetsky, Gilles, *L'Ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1983
 Malabou, Catherine, *Les Nouveaux Blessés : de Freud à la neurologie, penser les traumatismes contemporains*, Paris, Bayard, 2007
 Maris, Bernard, *Houellebecq économiste*, Paris, Flammarion, 2014
 Novak-Lechevalier, Agathe, *Houellebecq, l'art de la consolation*, Paris, Stock, 2019
 Pagès, Claire, « Les postmodernismes philosophiques en question », *Tumultes*, 2010, vol. 34, n° 1, p. 115-134, [en ligne] <https://doi.org/10.3917/tumu.034.0115>, consulté le 23.09.2021
 Posthumus, Stephanie, « Les Enjeux des animaux (humains) chez Michel Houellebecq, du darwinisme au post-humanisme », *French Studies*, 2014, vol. 68, n° 3, p. 359-376, [en ligne] <https://doi.org/10.1093/fs/knu079>, consulté le 23 septembre 2021

²⁴ M. Houellebecq, *Particules élémentaires*, Paris, Flammarion, 1998, p. 262.

Magdalena Wojciechowska, doctorante à l'École Doctorale des Sciences humaines de l'Université de Varsovie. Diplômée en 2021 (parcours à l'Institut d'études romanes de la même université, spécialisation en littérature française moderne), le titre de son mémoire de maîtrise étant *Le médecin (malgré lui) triomphant : la critique du paradigme médical dans « Le Médecin malgré lui » de Molière et dans « Knock ou le Triomphe de la médecine » de Jules Romains* (direction de M. Kulesza). Elle a soutenu son mémoire de licence en 2019, sous la direction de M. Sokołowicz (*Isabelle Eberhardt : l'histoire d'une transfuge culturelle ('écrits intimes')*). Elle s'intéresse aux rapports entre le littéraire, le social et le politique, notamment dans la prose narrative de l'extrême contemporain.

Anna Maziarczyk

Université Marie Curie-Skłodowska

 <https://orcid.org/0000-0001-8485-0915>

anna.maziarczyk@mail.umcs.pl

Crise économique et drame humain dans *Article 353 du code pénal* de Tanguy Viel

RÉSUMÉ

L'article porte sur les modalités d'investissement littéraire de la crise dans *Article 353 du code pénal*, le plus réaliste des romans de Tanguy Viel. En nous appuyant sur des théories de la crise, nous étudions la manière dont l'auteur parle du drame humain engendré par la récession économique et des phénomènes pathologiques qui y sont liés. Nous faisons aussi ressortir la dimension didactique du texte qui consiste à dénoncer les arnaques financières, appuyées sur une parfaite connaissance des mécanismes psychiques qui s'activent chez l'individu dans des situations critiques. Notre but est de démontrer que, par *Article 353 du code pénal*, Viel cherche à éclairer sur le fait que la crise existentielle déclenchée par des pertes ou des abus de confiance subis dans la vie et le sentiment d'impuissance face au destin est une épreuve encore plus accablante et dévastatrice si elle atteint un individu vulnérable qui manque de force psychique pour s'en relever.

MOTS-CLÉS – crise, fraude, drame humain, Tanguy Viel

Economic Crisis and Human Drama in *Article 353 du code pénal* by Tanguy Viel

SUMMARY

The article focuses on the methods of literary engagement with the crisis in *Article 353 du code pénal*, the most realistic novel by Tanguy Viel. Drawing on selected theories of the crisis, it analyses the way in which the author speaks of the human drama engendered by the economic recession and the pathological phenomena linked to it. It also highlights the didactic dimension of the text, which consists in denouncing of the strategies of financial scams, based on a perfect knowledge of the psychological mechanisms that are activated in an individual in critical situations. The aim of the article is to demonstrate that in *Article 353 du code pénal* Viel seeks to shed light on the fact that the existential crisis triggered by loss or abuse of trust suffered in life and the feeling of powerlessness in the face of destiny is an even more difficult ordeal, overwhelming and devastating if it strikes a vulnerable individual who lacks the psychological strength to recover.

KEYWORDS – crisis, fraud, human drama, Tanguy Viel



© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)
Received: 2021-10-01; Revised: 2022-02-15; Accepted: 2022-03-18

Tanguy Viel est, sans conteste, un peintre remarquable des destins contrariés et des vies effondrées ou dépouillées de sens qu'il faut reconstruire péniblement. Ses romans mettent régulièrement en scène des petites gens ordinaires, dépassées par les événements et éreintées par des espérances vaines qui n'ont pas de chances à se réaliser. *Article 353 du code pénal*¹ continue dans cette veine, tout en proposant une variante nouvelle du motif préféré de l'écrivain, marquant une inflexion dans son œuvre littéraire. L'action se déroule à l'époque de la grande récession des années 1990² qui a profondément touché nombre de pays, fragilisant leurs économies et confrontant les sociétés aux rudes épreuves des faillites, du chômage et de toutes sortes de précarités. Avec cette crise en toile de fond, Viel donne à voir le drame intime et saisissant de Martial Kermeur, ouvrier licencié du chantier naval en déclin industriel qui est devenu un assassin. Le présent article porte sur les modalités de la présentation romanesque de la crise existentielle engendrée par la crise économique dans le roman évoqué. En nous appuyant sur certaines théories de la crise (Arendt 1972 ; Morin 2012 ; Lamizet 2012), nous étudierons la manière particulièrement originale dont Tanguy Viel investit cette problématique.

Le prologue d'*Article 353 du code pénal* donne à voir la scène de meurtre, qui se passe en pleine mer, au milieu de nulle part, où au bruit des vagues déferlantes ne se mêlent que les cris stridents des mouettes qui volent en tous sens. Voici Kermeur, protagoniste et narrateur du roman, en train de précipiter à l'eau Antoine Lazenec, promoteur immobilier avec qui il est sorti en mer. Le roman de Viel transcrit l'interrogatoire juridique auquel l'ouvrier est soumis juste après son arrestation, où sera déterminée sa responsabilité pénale pour le crime commis.

Convoqué devant le juge pour s'expliquer sur les raisons de son acte, Martial Kermeur explicite de son mieux l'escroquerie d'Antoine Lazenec, promoteur immobilier qui lui a extorqué toutes ses économies et volé son avenir. Il a fallu beaucoup de temps à ce simple ouvrier pour découvrir comment il s'était laissé séduire par un projet qui ne devait pas voir le jour :

Maintenant, je vous raconte ça comme si j'avais eu toutes les clés en mains dès le début, mais bien sûr pas du tout, bien sûr j'étais aveugle comme saint Paul après sa chute de cheval. Et vous dire comment les choses se sont vraiment enchaînées, comment le temps

¹ T. Viel, *Article 353 du code pénal*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2017, dans la suite du texte désigné par *A*.

² Deux faits romanesques permettent cette datation : la fermeture de l'arsenal de Brest, force motrice de l'intrigue, qui fait écho aux événements réellement advenus en 1990 où ce port maritime a été gravement affecté par la récession mondiale et le passé socialiste du protagoniste que l'on voit dans une scène fêter la réélection de François Mitterrand. L'écrivain en parle également dans l'interview accordée à la parution du livre : T. Viel, « Habiter une langue qui a ses connivences dans le réel » (*Article 353 du code pénal*), entretien avec J. Faerber, *Diakritik*, le 8 février 2019, en ligne, <https://diakritik.com/2019/02/08/tanguy-viel-habiter-une-langue-qui-a-ses-connivences-dans-le-reel-article-353-du-code-penal/>, consulté le 5.03.2022.

s'est mis à se diluer en jours pluvieux, non, c'est comme une nappe de brouillard dont on ne sait jamais où elle a commencé à tomber, ni sur quelle portion de route elle est descendue (A, 71).

Ces aveux d'ignorance, de bêtise et de lucidité qui émaillent le récit du narrateur caractérisent un individu qui commence à sortir d'un profond ébranlement intellectuel et à comprendre les événements advenus et leur logique longtemps imperceptible. On sait bien que la notion de crise, dont l'étymologie est à chercher dans le verbe grec *krinein* qui signifie « choisir », « juger », « décider »³, renvoie à l'idée de discernement dans une situation confuse, quand les choses se mettent au clair et que l'on peut les saisir par la raison. C'est cette phase de prise de conscience qu'enregistre Viel ou plutôt sa recreation orale devant la justice : laissant le narrateur reconstituer le plus fidèlement possible le processus qui l'a amené à jeter l'escroc à la mer.

Aucun remords n'accable le protagoniste qui ne regrette pas son acte et accepte le prix à payer pour l'homicide volontaire. À lire sa déposition, où passe l'histoire de sa vie racontée quelque peu chaotiquement, on découvre que Kermeur n'est pas un meurtrier terrifiant mais plutôt une victime tragique des événements qui ont déclenché chez lui une profonde crise existentielle. C'est, par ailleurs, une constante de tous les textes de Viel qui ne cesse de narrer des « histoires de perte »⁴ et d'interroger les raisons des échecs dans une vie. En ce qui concerne Martial Kermeur, ces raisons sont multiples et diverses, il n'y a pourtant aucun doute qu'à l'origine de son drame personnel figure la récession économique qui frappe la presque île du Finistère où il habite. Elle met en branle toute une série de drames qui s'abattent sur le personnage et semblent ne jamais devoir s'arrêter. Kermeur subit « une cascade de catastrophes qui a l'air de [lui] être tombée dessus sans relâche » (A, 60) : pour cause de fermeture du chantier naval, il se voit licencier comme la quasi-totalité du personnel qui y travaillait. Le voilà à l'abri des problèmes financiers : avec l'indemnité de départ, un demi-million de francs, il peut subvenir aux besoins de sa famille et se réorienter vers une autre activité professionnelle, d'autant que le bon sens l'empêche de dépenser la totalité de la somme pour un superbe « Merry Fischer de neuf mètres de long » (A, 9). La situation le dépasse pourtant quand sa femme le quitte du jour au lendemain et que Kermeur se retrouve seul avec son fils dont il doit désormais s'occuper.

En plaçant l'action dans un Brest secoué par les répercussions de l'effondrement économique global, Viel semble écrire un de ces récits qui cherchent à dire les failles et les dérives du monde contemporain, très en vogue ces derniers temps.

³ M. Revault d'Allones, *La Crise sans fin. Essai sur l'expérience moderne du temps*, Paris, Seuil, 2012, p. 19.

⁴ J.-D. Ebguy, « "Effacer le mal" : Tanguy Viel et le réel », in *Écrire, disent-ils. Regards croisés sur la littérature du XXI^e siècle*, éd. A. Cousseau, J.-D. Ebguy, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2012, p. 56.

Il s'abstient pourtant d'adopter leurs stratégies romanesques ni ne cherche à documenter, par le biais de la fiction, cette période de turbulences qui a bousculé le pays et la société. Les descriptions des institutions en faillites, de l'infrastructure en ruine, des inégalités qui se creusent, toutes ces figurations angoissantes du monde qui prolifèrent dans la littérature « critique »⁵ sont ici quasi absentes. Le roman ne thématise que très peu la récession elle-même, c'est à peine si elle se voit évoquée dans ce passage morne, centré sur l'avenir plutôt que sur l'état présent :

Dans moins de dix ans [...], l'arsenal, il sera désaffecté. Dans moins de dix ans, il ne sera plus qu'un mémorial au cœur de la ville. Peut-être il y aura toujours de hauts grillages et des gendarmes à l'entrée pour qu'on n'entre pas. Peut-être on se demandera toujours ce qu'on fait à l'intérieur. Mais en réalité il sera vide, il n'y aura plus rien que des gestes oubliés, la poussière sur les machines, la foule absente (A, 24).

Pareillement, l'imaginaire de la crise économique auquel se sont intéressés Bernard Lamizet et Bertrand Gervais⁶ est ici activé dans une forme rudimentaire. Le déclin de la prospérité ayant des conséquences menaçantes⁷, la destruction, l'anéantissement, le vide – tous ces motifs emblématiques de la « fin radicale, complète et incontournable »⁸ d'une époque n'apparaissent que dans la scène de la démolition du château municipal. Patrimoine architectural local et demeure du narrateur-protagoniste, il est abattu au bénéfice du projet de « complexe immobilier » (A, 54) censé permettre à la communauté meurtrie de retrouver la prospérité économique. Brutale et inutile, cette action dévastatrice fait visualiser avec une puissance extraordinaire les ravages qui se produisent dans les périodes de turbulences et leurs conséquences autrefois remarquées par Hannah Arendt : « À chaque crise, c'est un pan du monde qui s'en va, quelque chose de commun à tous qui s'écroule »⁹. Dans le roman de Viel, la destruction de la vieille bâtisse située à l'extrémité de la ville et symbolisant sa domination sur la mer marque la fin d'une époque, celle des idéaux socialistes auxquels adhèrent nombre d'habitants de Brest dont Kermeur, autrefois conseiller municipal dans la mairie de gauche.

Au lieu d'activer « un imaginaire de la causalité, des sources de la crise »¹⁰, largement privilégié par la littérature à visée politique et sociale, Viel, qui s'est fait connaître comme un écrivain intimiste sans pareil, se concentre sur le sort de l'individu qui en est touché. À lire l'histoire du narrateur, on découvre avec effroi

⁵ D. Viart, « Le moment critique de la littérature. Comment penser la littérature contemporaine ? », in *Le roman français aujourd'hui. Transformations, perceptions, mythologies*, éd. B. Blanckeman, J.-Ch. Millois, Paris, Prétexte Éditeur, 2004, p. 29.

⁶ B. Gervais, *Logiques de l'imaginaire*, Montréal, Le Quartanier, 2009 ; B. Lamizet, *L'Imaginaire politique*, Paris, Hermes Science Publications, 2012.

⁷ B. Lamizet, *op. cit.*, p. 194.

⁸ B. Gervais, *op. cit.*, p. 13.

⁹ H. Arendt, *La Crise de la culture* [1954], Paris, Gallimard, 1972, p. 231.

¹⁰ B. Lamizet, *op. cit.*, p. 194.

à quel point les coups du destin peuvent être terribles et écraser l'individu, surtout si, fragile psychologiquement, il se sent incapable d'affronter les épreuves de la vie. Face à ce qui lui arrive, Kermeur ne se bat pas : il ne cherche à retrouver ni un emploi ni sa vie perdue mais se résigne à son sort. Démobilisé, impuissant, Kermeur sombre dans l'inactivité, n'ayant pas, comme il le dit, la personnalité ni le dynamisme nécessaire pour « mener [sa] barque tout seul » (A, 73). Le prouvent à l'envi plusieurs épisodes de son passé qui datent surtout de l'époque où il a renoncé à être conseiller municipal afin d'avoir plus de temps pour son fils mais n'a réussi qu'à passer des journées entières à regarder bêtement la télé. Il est, en effet, un de ces êtres pusillanimes qui manifestent une « capacité à consentir à ce qui les opprime »¹¹ dont Viel parle constamment dans ses romans. Après le licenciement, ses efforts sont principalement orientés vers la gestion du triste quotidien, vivre au jour le jour en travaillant comme concierge au château municipal et veiller sur son fils qui grandit. Plus tard, il avouera au juge ce qui comptait le plus pour lui : « je vous dis qu'Erwan, je m'en suis bien occupé » (A, 158).

La résignation du protagoniste et son inertie existentielle ne résultent pas seulement de son manque de courage et de confiance en soi, mais dépendent également des conditions extérieures qui engendrent une ambiance de désespoir et de morosité. Dans la presqu'île où habite Kermeur, le rude climat, maussade et grisâtre, ne rend pas optimiste : brumes et brouillards épais, vents humides et pluies à l'année ont une puissance anxiogène inégalée et influent de façon néfaste sur le moral des habitants. Viel, que la critique qualifie de « peintre de la mélancolie poisseuse »¹², évoque cette impression morne par des détails suggestifs, tout en montrant que la crise économique ne fait que la renforcer. Avec la fermeture de l'arsenal, Brest tombe en décrépitude : ses maisons aux façades usées par le temps et la saleté épouvantables des rues où des déchets traînent partout trahissent que l'essor de la ville n'est qu'un souvenir lointain. La région du Finistère où se déroule l'action est un de ces endroits touchés par ce qu'Edgar Morin aurait pu appeler une « rigidité cadavérique »¹³. Ce lieu semble étouffer sous les effets conjugués de la récession et de rudes conditions environnementales, plongeant les habitants dans un marasme total. Les images de cette lassitude affleurent dans le texte où le mot « fatigue » revient régulièrement tel un refrain, soulignant le découragement général et le sentiment d'impuissance qui flottent dans l'air. Viel, qui excelle à peindre la réalité dans sa « dimension crépusculaire »¹⁴, présente la crise économique comme son principal responsable, s'attachant à la manière dont elle se répercute pour entraîner le déclin du monde et des hommes.

¹¹ S. Chaudier, J. Négrel, « Tanguy Viel : l'empire des passions tristes », *La Revue internationale des livres et des idées*, 2009, n° 12, p. 55.

¹² J.-D. Ebguy, *op. cit.*, p. 53.

¹³ E. Morin, « Pour une crisologie », *Communications*, 2012, n° 91, p. 145.

¹⁴ R.-M. Allemand, « Tanguy Viel : imaginaires d'un romancier », *@nalyses*, 2008, vol. 3, n° 2, p. 308.

Incapable de se débattre contre son sort, accablé autant par son impuissance que par la morose réalité, Kermeur mène une existence insipide et sans avenir, basée sur une stratégie d'inertie. Elle trahit mieux que tout le sentiment de confusion existentielle, de lassitude et de désorientation généralisée qui ont envahi le protagoniste après ses échecs. Kermeur n'a pas la moindre idée de ce qu'il pourrait faire d'autre qu'entretenir le gazon du parc et, dans la crainte qu'un changement ne détériore encore sa situation, sa vie est au point mort. Or, on sait bien que tant que la crise n'est pas jugulée, la vie ne peut pas reprendre son cours normal. Hannah Arendt l'a déjà signifié : « une simple persévérance sans réflexion, qu'elle agisse dans le sens de la crise ou qu'elle demeure attachée au train-train quotidien, qui croit naïvement que la crise ne submergera pas son domaine particulier, peut seulement [...] conduire à la ruine [...] »¹⁵. Précaire et fragile, la stabilité existentielle du protagoniste s'écroule à jamais avec un investissement manqué dans le secteur immobilier dont le développement aurait dû être la solution à tous les problèmes économiques de la région brestoïse et une force motrice du renouveau de sa prospérité. C'est, du moins, ce qu'affirme Antoine Lazenec qui débarque un jour on ne sait d'où dans le Finistère avec le projet de créer « une station balnéaire dans la rade de Brest » (A, 38). Longtemps sceptique, Kermeur se laisse enfin séduire et place toute son indemnité de licenciement dans les affaires de Lazenec, qui ne vont jamais se concrétiser. S'en vont alors les rêves d'acquisition d'un Merry Fischer mais, avant tout, la sécurité de la petite famille dont la maison risque d'être démolie et le calme se trouve perturbé par des craintes sur l'avenir.

Ce n'est pourtant pas là que réside le véritable drame de cette histoire ; celui-ci consiste en une incapacité du père à s'insurger contre le mal, à dénoncer l'escroc tirant profit de l'ignorance des simples gens en matière de « mécanismes de placement et d'emprunt »¹⁶ et à lui demander le remboursement de son argent. Car Kermeur n'entreprend aucune démarche cette fois-ci non plus, quoiqu'il soit à plusieurs reprises sur le point de le faire. À chaque fois, quelque force l'empêche de s'exprimer, les mots refluent avant d'être prononcés et il renonce à ses accusations, les laissant circuler uniquement dans sa tête. Une des scènes qui dénuident le mieux sa faiblesse de caractère et les hésitations qui le tiraillent est celle de sa conversation avec Lazenec sur l'annulation du contrat :

Et cela c'est totalement fou, n'est-ce pas, un type qui vous y a mis, sur la paille [...] vous laisse la porte ouverte pour crier tout ce que vous pouvez directement à son oreille, et au lieu de ça vous répondez : Non, bien sûr, je ne suis pas sur la paille, mais enfin, vous comprenez... alors qu'évidemment, vous l'êtes, sur la paille, évidemment la veille vous étiez chez le banquier à négocier un découvert insondable [...] (A, 104).

¹⁵ H. Arendt, *op. cit.*, p. 249.

¹⁶ J. Attali, *op. cit.*, p. 145.

Certes, longtemps il entretient l'illusion que le projet va miraculeusement redémarrer et qu'à la place du « non-chantier » avec « des non-travaux » (A, 97) va s'élever un ensemble immobilier resplendissant de luxe. Mais ce qui le retient par-dessus tout, c'est la honte. Ce sentiment se voit, par ailleurs, régulièrement montré par Viel comme la cause des échecs existentiels et des critiques comme Stéphane Chaudier et Julian Négrel n'ont pas manqué de remarquer que ses personnages « vivent dans le désir et la crainte que leur être, leur nullité intime, soient révélés dans une spectaculaire apocalypse »¹⁷. Dans le cas de Kermeur, la honte est particulièrement paralysante et toxique : elle l'envahit progressivement, touchant des sphères de plus en plus larges de son identité pour le dominer entièrement, au plus profond de son être. Même si, au départ, elle découle du sentiment d'avoir trahi, en investissant dans l'immobilier, les idéaux socialistes auxquels il adhérerait avec ses collègues, ce qui l'empêche de réagir, c'est la crainte que ne soient dévoilés ses manquements : inaptitude à prendre son destin en main, déficit d'intelligence, naïveté trop poussée. Avec le temps, s'éveillent également des remords de conscience liés à la conviction d'avoir échoué comme père censé encadrer son fils. Pleinement conscient de sa personnalité médiocre, il réalise n'être pour Erwan ni un soutien nécessaire dans la vie, ni un modèle moral ni même un parent digne d'estime :

[...] c'était lui qui s'efforçait de venir avec moi, comme pour me faire plaisir ou pire encore, ne pas crier partout sa pitié ou sa honte, parce que je sais maintenant, de n'importe où vous preniez le problème, un fils, il ne veut pas voir cela – votre faiblesse. Un fils n'est pas programmé pour avoir pitié de vous (A, 101).

Aussi, pour Kermeur, la crise n'est pas cette « brèche du temps »¹⁸ dont parle Arendt mais, plutôt, une situation enkystée. Pris dans les filets d'une honte intense qui le paralyse, il ne peut qu'espérer que les choses s'arrangeront d'elles-mêmes. Cette impuissance l'accable car il voit sa vie s'écrouler sous ses yeux et perd ce à quoi il tenait le plus – sa relation avec son fils. Qui plus est, il découvre avec effroi les dommages psychologiques subis par Erwan, privé de l'insouciance de l'enfance et confronté à des situations trop compliquées pour son âge dont chacune « est devenue une image fixe dans son cerveau, au point de faire comme la lame d'un cutter qui a fini par lui déchirer la peau ou non pas la peau mais la chair dessous [...] et à la fin son visage intérieur, il fut comme lacéré » (A, 98). Sa responsabilité dans le tort fait à son propre enfant lui paraît écrasante, sans pour autant l'encourager à reprendre l'initiative. Il s'y résout seulement après qu'Erwan s'est retrouvé en prison pour s'en être pris au bateau de Lazenec : c'est ainsi qu'il a essayé, avec ses moyens d'adolescent, de régler seul son compte au promoteur véreux. Tout le tragique de l'acte de Kermeur vient de ce qu'il se produit trop

¹⁷ S. Chaudier, J. Négrel, *op. cit.*, p. 55.

¹⁸ H. Arendt, *op. cit.*, p. 21.

tard, quand il n'y a plus rien à sauver. L'histoire que l'on découvre en entendant les confidences du narrateur révèle que ramener la crise à « l'idée de perturbation, d'épreuve, de rupture d'équilibre »¹⁹ est dans une large partie une euphémisation. Pour les protagonistes du roman analysé, la crise n'est pas seulement une de ces sérieuses difficultés auxquelles la fortune nous confronte parfois, mais apparaît comme une puissance destructrice, une véritable « force de mort »²⁰ qui ruine complètement leurs vies.

Parallèlement au récit de sa vie, Kermeur livre au juge un portrait multidimensionnel de l'escroc et de ses stratégies pour appâter des victimes. Il le dénonce comme un individu ignoble qui sait parfaitement jouer des faiblesses humaines pour satisfaire ses propres intérêts. Sa manière d'agir consiste à occuper l'espace dans la ville, à sympathiser avec les personnalités influentes et à créer autour de lui une aura de confiance. Les habitants se laissent alors convaincre facilement par ses propositions immobilières, d'autant plus qu'elles sont présentées de façon suggestive. Lazenec affiche une excellente maîtrise de l'art rhétorique propre aux escrocs et autres vendeurs de châteaux en Espagne qui ne manquent pas de « puissance [...] discursive »²¹ pour flouer les gens crédules. Il sait adroitement manier les phrases séduisantes, son expression préférée étant « avoir du potentiel » (A, 35), qui lui sert à dérouler la vision alléchante d'une « station balnéaire dans la rade de Brest » (A, 38) et fait rêver les habitants à un avenir doré. Ses paroles portent, appuyées par des chiffres et tout un ensemble de termes économiques destinés à garantir le sérieux de l'initiative. Ce qui pourrait susciter des doutes et décourager les investisseurs, à savoir l'incertitude de la réussite de son projet, est discrètement passé sous silence, négligé par le langage dont Kermeur note un manque de nuances significatif : « Et moi j'aurais voulu ajouter des adverbes à chacune de ses phrases, des "probablement", des "éventuellement", des "peut-être", du moins aujourd'hui que je raconte ça, c'est sûr que je ne manquerais pas d'adverbes » (A, 72). Si l'on y joint une excellente connaissance du psychisme humain et des techniques de manipulation censées susciter des besoins ou influencer sur des attitudes, on voit tout le danger que représente Lazenec. Kermeur le compare à ces « types qui embrassent tout le monde avec un poignard dans l'autre main » (A, 63), c'est pour lui un individu cynique qui se livre avec sang-froid à des manigances lucratives pour lui et destructrices pour les autres, une véritable incarnation du mal absolu.

L'exceptionnel intérêt d'*Article 353 du code pénal* repose sur le fait que cette image réprobatrice de « l'initié de la crise »²², comme Jacques Attali appelle les

¹⁹ E. Morin, *op. cit.*, p.136.

²⁰ *Ibid.*, p. 147.

²¹ J. Faerber, « Le livre aveugle ou la passion anthologique dans l'œuvre de Tanguy Viel », *Relief*, 2012, n° 6 (2), p. 83.

²² J. Attali, *La crise, et après ?*, Paris, Fayard, 2008, p. 144.

individus sans scrupules profitant des effondrements de marchés pour réaliser des gains, se voit doublée d'une explication littéraire de cette pathologie. Tout comme les récits engagés qui cherchent à éclairer sur les problèmes du monde moderne aveuglé par sa course au profit, Viel illustre les mécanismes des escroqueries financières. Une des particularités de la crise est qu'elle active des processus de réparation censés freiner la « progression des désordres, des instabilités, et des aléas »²³ et rétablir le fonctionnement correct du système endommagé. Or, plus la crise est profonde, plus il est difficile de trouver des dispositifs de règlement et des situations d'impasse peuvent survenir qui paralysent l'évolution des choses. On a alors tendance à se tourner vers ce que Morin appelle les « solutions mythiques »²⁴, pourvu qu'elles offrent une possibilité de remédier aux problèmes préoccupants et donnent de l'espoir dans un avenir meilleur.

Le promoteur visionnaire du roman de Viel est justement traité comme un tel remède aux problèmes causés par le déclin économique de la région : faute d'idée pour les résoudre, les habitants se tournent vers lui avec une confiance inconditionnelle et adhèrent naïvement à ses projets d'investissement saugrenus. On le prend pour un bienfaiteur tombant du ciel avec mission de rétablir la fortune perdue de chacun, sinon même d'assurer un âge d'or perpétuel. Le texte développe largement cet imaginaire salutaire suscité par Lazenec, exploitant à cet effet des stéréotypes culturels, des motifs littéraires connus ou les ressources du langage. « [I]l y a quelque chose en lui qui serait comme une main tendue pour nous extraire des flots » (A, 21), remarque ainsi le narrateur. Particulièrement fréquentes sont les références bibliques censées caractériser Lazenec : il est présenté comme choisi par « la providence qui le met sur notre chemin » (A, 40), on le considère d'ailleurs non seulement comme « l'envoyé d'on ne sait quel dieu pour nous sortir du marécage » (A, 22), mais comme l'incarnation même de cette force suprême, les mots « messie » ou « dieu » étant également employés pour le désigner (A, 35, 63). Sa stratégie est également précisée à travers un intertexte religieux : la parabole du Semeur, célèbre allégorie sur la diffusion de l'Évangile, évoquée pour montrer les fruits que recueille la redoutable persévérance de Lazenec en faisant céder les résistances de Kermeur. Ailleurs, l'insistance dont font preuve ses agents commerciaux est dénoncée par la comparaison qu'elle reçoit avec les méthodes propagandaires des Témoins de Jéhovah. Est enfin activé tout un champ lexical lié à l'idée de majesté, régulièrement associée aux apparitions du personnage. On constate surtout une abondance de métaphores lumineuses qui s'appuient sur la symbolique héliocentrique : architecte d'un avenir fabuleux, Lazenec l'est à tel point que « même le mot promoteur apparaissait ensoleillé » (A, 54) ; son arrivée au château municipal se fait dans des conditions météorologiques exceptionnelles puisque « la lumière [...] baignait la rade » ce jour-là (A, 59) et la maquette censée

²³ E. Morin, *op. cit.*, p. 144.

²⁴ *Ibid.*, p. 148.

visualiser son projet – au nom significatif : « Les Grands Sables » – éblouit les spectateurs par la perfection des formes au point de donner l'impression que « le soleil avait l'art de se refléter sur les vitres » (A, 46). Lazenec lui-même, bien habillé et propriétaire d'une voiture de luxe, brille par son apparence soignée, sa vision entrepreneuriale et sa personnalité charismatique, qui charment l'entourage. Nimbé de clarté et aurolé de lumière, le personnage contraste avec la noirceur du pays que plombe une lassitude générale, assimilant Lazenec à un soleil qui se lève sur une nouvelle aurore, en vrai sauveur suprême. *Article 353 du code pénal* rejoue magistralement le scénario de l'escroquerie régulièrement investi par Viel dans ses romans²⁵, sans toutefois en faire le ressort d'une intrigue prenante. Si la littérature qui a pour ambition d'envisager la réalité déroule souvent des « savoirs économiques alternatifs »²⁶, l'écrivain fournit ici un savoir tout à fait réel sur ce point, laissant voir les procédés de l'emprise et les processus psychologiques sur lesquels reposent les fraudes financières.

Les fictions de crise sont souvent des fictions critiques qui, à travers une forme littéraire, documentent les bouleversements d'une époque, disent ses faillites et fractures ou dénoncent les systèmes qui en portent la responsabilité. Viel, qui veut principalement « raconter des histoires »²⁷, comme il le dit dans une interview, investit à sa façon la problématique dans *Article 353 du code pénal*. Activant une image suggestive de la région brestoise plongée dans la récession économique, il narre la vie d'un ouvrier brisé par les événements. Il ne s'agit pourtant pas d'un texte traitant des malheurs et détresses d'une victime de la crise dont abonde ce genre de littérature. *Article 353 du code pénal*, comme tous les romans de Viel, raconte le destin d'un « perdant-né »²⁸ et laisse voir que la crise renvoie l'individu à ses propres démons, qu'elle ravage brutalement son existence et tout ce qu'il a péniblement construit. Cette histoire terrible et tragique se voit doublée d'un savoir – savoir concret, fût-il romanesque – sur les processus qui s'activent dans des situations extrêmes et fragilisent encore davantage les gens sans pouvoir, les exposant aux abus d'aigrefins sans scrupules. La crise est « une situation de confusion, d'incertitude, de “brumes” »²⁹ où il n'est pas aisé de déterminer la conduite à tenir, note Lamizet, et le mérite indéniable de Viel consiste à nous rappeler qu'elle constitue une réalité d'autant plus complexe et problématique pour des gens qui se sentent dépassés même par l'ordinaire du quotidien.

²⁵ Sur ce scénario reposent, par exemple, *Le Black Note, L'Absolue perfection du crime* ou *In-soupçonnable*. Cf. A. Maziarczyk, *Reconfigurations romanesques de Minuit*. Jean Echenoz, Éric Chevillard, Tanguy Viel, Lublin, Wydawnictwo UMCS, 2017, p. 189-203.

²⁶ G. Sicotte, « Ce que la littérature peut dire de l'économie », in *Fiction et économie. Représentations de l'économie dans la littérature et les arts du spectacle, XIX^e-XXI^e siècles*, éd. G. Sicotte et al., Québec, Presses Universitaires du Laval, 2013, p. 11.

²⁷ M. Pierre, « Entretien avec Laurent Mauvignier et Tanguy Viel », *Publifarum*, 2008, n° 8, p. 2.

²⁸ J.-D. Ebguy, *op. cit.*, p. 56.

²⁹ B. Lamizet, *op. cit.*, p. 190.

Bibliographie

- Allemand, Roger-Michel, « Tanguy Viel : imaginaires d'un romancier », *@analyses*, 2008, vol. 3, n° 2, p. 297-314
- Arendt, Hannah, *La Crise de la culture* [1954], Paris, Gallimard, 1972
- Attali, Jacques, *La crise, et après ?*, Paris, Fayard, 2008
- Chaudier, Stéphane, Négrel, Julian, « Tanguy Viel : l'empire des passions tristes », *La revue internationale des livres et des idées*, 2009, n° 12, p. 54-57
- Ebguy, Jacques-David, « "Effacer le mal" : Tanguy Viel et le réel », in *Écrire, disent-ils. Regards croisés sur la littérature du XXI^e siècle*, éd. Anne Cousseau, Jacques-David Ebguy, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2012, p. 49-70
- Faerber, Johan, « Le livre aveugle ou la passion anthologique dans l'œuvre de Tanguy Viel », *Relief*, 2012, n° 6 (2), p. 80-95, <https://doi.org/10.18352/relief.797>
- Gervais, Bertrand, *Logiques de l'imaginaire*, Montréal, Le Quartanier, 2009
- Lamizet, Bernard, *L'Imaginaire politique*, Paris, Hermes Science Publications, 2012
- Maziarczyk, Anna, *Reconfigurations romanesques de Minuit. Jean Echenoz, Éric Chevillard, Tanguy Viel*, Lublin, Wydawnictwo UMCS, 2017
- Morin, Edgar, « Pour une crisologie », *Communications*, 2012, n° 91, p. 135-152, <https://doi.org/10.3406/comm.2012.2675>
- Revault d'Allones, Myriam, *La Crise sans fin. Essai sur l'expérience moderne du temps*, Paris, Seuil, 2012
- Sicotte, Geneviève, « Ce que la littérature peut dire de l'économie », in *Fiction et économie. Représentations de l'économie dans la littérature et les arts du spectacle, XIX^e-XXI^e siècles*, éd. G. Sicotte et al., Québec, Presses Universitaires du Laval, 2013
- Viart, Dominique, « Le moment critique de la littérature. Comment penser la littérature contemporaine ? », in *Le roman français aujourd'hui. Transformations, perceptions, mythologies*, éd. Bruno Blanckeman, Jean-Christophe Millois, Paris, Prétexte Éditeur, 2004, p. 11-35
- Viel, Tanguy, *Article 353 du code pénal*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2017
- Viel, Tanguy, « Habiter une langue qui a ses connivences dans le réel » (*Article 353 du code pénal*), entretien avec J. Faerber, in *Diakritik*, le 8 février 2019, en ligne, <https://diakritik.com/2019/02/08/tanguy-viel-habiter-une-langue-qui-a-ses-connivences-dans-le-reel-article-353-du-code-penal/>, consulté le 5.03.2022

Anna Maziarczyk est professeure de littérature française des XX^e et XXI^e siècles à l'Université Marie Curie-Skłodowska de Lublin. Ses recherches portent sur la narration dans les littératures contemporaines française et francophone, surtout sur les stratégies narratives, les écritures subversives et la littérature ludique. Elle a publié plusieurs articles relatifs à ces problématiques ainsi que les ouvrages *Reconfigurations romanesques de Minuit : Jean Echenoz, Éric Chevillard, Tanguy Viel* et *Le Roman comme jeu. L'esthétique ludique de Raymond Queneau*.

Anna Ledwina

Université d'Opole

 <https://orcid.org/0000-0002-5054-1775>

aledwina@uni.opole.pl

La crise des intellectuels et ses avatars dans *Les Mandarins* de Simone de Beauvoir

RÉSUMÉ

À travers *Les Mandarins*, Simone de Beauvoir met en scène la crise qui touche les milieux intellectuels français derrière des personnages d'écrivains aux prises avec les dilemmes idéologiques et politiques de l'après-guerre. Ces personnages, réfléchissant à l'utilité de leurs œuvres, se posent la question fondamentale : « pourquoi / pour quoi écrire et agir ». Dans l'optique beauvoirienne, il y a deux positions : d'une part l'engagement, la nécessité de prendre conscience de la situation, d'agir ; d'autre part l'idée de l'autonomie de la littérature. De cette ambivalence résulteraient la défaite des attentes et des espoirs communs, le conformisme, la polarisation des valeurs ainsi que les échecs sentimentaux. L'histoire des « illusions brisées » de ce milieu permet à l'auteure de rendre compte de l'importance de la morale, de la responsabilité et de la présence d'autrui ainsi que de rejeter le conformisme et la crise des valeurs. La crise des *Mandarins* s'exprime par leur capacité à révéler le plus intime en l'accordant aux malaises d'une époque pour les transformer en urgences politiques et éthiques.

MOTS-CLÉS – crise, intellectuels, engagement, dilemmes idéologiques, désenchantement, vision pessimiste de la réalité, contradictions

The Crisis of Intellectuals and its Faces in *The Mandarins* by Simone de Beauvoir

SUMMARY

In the novel *The Mandarins*, Simone de Beauvoir shows the crisis of French intellectuals, namely writers facing ideological and political dilemmas after World War Two. Reflecting on the usefulness of their works, the main protagonists ask the fundamental question, namely why / for what to write and act. In the writer's optics, two solutions are possible. On the one hand, the commitment, and the need for being aware of situations and actions. On the other hand, the idea of the autonomy of literature. This opposition seems to cause a failure of common expectations and hopes, conformism, collapse of values as well as love failures. The history of "broken illusions" of a known milieu



© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)
Received: 2021-09-16; Revised: 2022-02-28; Accepted: 2022-03-16

allows the writer to make us realize the importance of morality, responsibility, and the presence of another human being. The meaning of the crisis in the novel is expressed by exposing what is most intimate, and by ascribing this state of affairs to the ills of the age, which become a political and ethical imperative.

KEYWORDS – crisis, intellectuals, commitment, ideological dilemmas, disappointment, pessimistic vision of reality, contradictions

Œuvre majeure de Simone de Beauvoir, *Les Mandarins*, le grand roman intellectuel qui a valu à l'auteure le prix Goncourt en 1954, reste indissociable de son contexte historique, l'après-guerre et la montée des tensions aboutissant à la division du monde en deux blocs hégémoniques. S'y trouvent évoqués les enjeux idéologiques et éthiques que découvre une intelligentsia parisienne mal préparée à affronter une réalité où tout se dérobe. Ainsi, l'ouvrage présente « une image assez précise de ce que furent entre 1944 et 1947 la vie, les projets, les soucis, les illusions des “paroissiens” de Saint-Germain-des-Prés »¹, à savoir les désillusions et les contradictions des intellectuels de gauche, leurs relations problématiques avec le parti communiste, leur attitude à l'égard de l'Union Soviétique et de l'Amérique. Beauvoir y dessine « les multiples et tournoyantes significations de ce monde [...] changeant [...] qui n'avait plus cessé de bouger »².

Nous chercherons à démontrer que ce texte traduit l'inquiétude beauvoirienne à l'égard du passé, tout autant que sa volonté de saisir les virtualités du présent, entre l'ivresse de la Libération et l'inconnu d'une liberté à venir rêvée avec regret. Ainsi, *Les Mandarins* se révèlent être le roman de la crise, entendue comme le malaise d'intellectuels tiraillés devant affronter la difficulté de concilier écriture et engagement, les limites de la responsabilité individuelle d'avant-guerre et de la Résistance. Le récit, ambitieux, met en relief la crise, symbolisée par le « cristal noir »³, qui correspondrait, pour citer Jean-Paul Sartre, à un « mélange amer et ambigu d'absolu et de transitoire »⁴, à savoir l'expérience du nihilisme.

La fresque beauvoirienne exprime la prise de conscience de l'histoire et de sa propre authenticité. La chroniqueuse essaie de justifier sa vie et se montre déçue par tout ce qu'elle observe. Ses personnages, qui traversent une période d'angoisse existentielle, incarnent « une morale de l'ambiguïté ». Par leur entremise, Beauvoir suggère que le sens de la vie n'est jamais arrêté une fois pour toutes, qu'atteindre la transcendance n'est pas chose aisée et que cela implique de traverser des épisodes de souffrance. Dans *Les Mandarins*, à travers les affres d'Anne Dubreuilh, psychanalyste, compagne d'un grand écrivain qui dirige une revue in-

¹ S. Julienne-Caffié, *Simone de Beauvoir*, Paris, Gallimard, 1966, p. 168.

² S. de Beauvoir, *La Force des choses*, Paris, Gallimard, 1963, t. 1, p. 358-359.

³ Eadem, *Les Mandarins*, Gallimard, Paris, 1954, t. 1, p. 11.

⁴ J.-P. Sartre, *Situations II*, Paris, Gallimard, 1948, p. 243.

fluente, et les élans incertains d'Henri Perron, dramaturge et journaliste, elle décrit la défaite de ce milieu demeurant « sous l'influence conjointe du pacifisme, des courants de pensée d'extrême-droite ou des mouvements de lutte antifasciste »⁵, la fin d'une époque⁶. On comprend ainsi que « la réalité n'est pas un être figé ; c'est un devenir, c'est [...] un tournoiement des expériences singulières qui s'enveloppent les unes les autres tout en restant séparées »⁷. De son côté, le mandarin⁸, conscient des conséquences des bombardements de Hiroshima et Nagasaki, est mis en demeure de se positionner par rapport aux grands équilibres nouveaux qui vont façonner le monde. Cela ne va pas sans certains embarras de conscience :

Henri ne trouvait pas ça satisfaisant du tout ; il n'aimait pas penser que d'un bout à l'autre de cette affaire il avait été mené en bateau. Il avait eu de grands débats de conscience, des doutes, des enthousiasmes, et d'après Dubreuilh les jeux étaient faits d'avance. Il se demandait souvent qui il était ; et voilà ce qu'on lui répondait : il était un intellectuel français grisé par la victoire de 44 et ramené par les événements à la conscience lucide de son inutilité⁹.

Comme document, le roman affronte ici l'histoire et dévoile ses tremblements, faisant obstacle à tout figement idéologique.

1. *Les Mandarins* comme chronique des « illusions brisées »

Selon le projet de Beauvoir, témoin et historiographe de l'existentialisme, *Les Mandarins* constituent une chronique d'un passé proche, nettement déterminé : un roman sur les Français des années 40 du XX^e siècle, sur leur optimisme à la fin de la guerre et le désenchantement qui a suivi et marque cette période de bouillonnement intellectuel. La chronique des « illusions brisées »¹⁰ se fait inventaire critique du présent par lequel Beauvoir sensibilise aux crises de conscience des intellectuels, « des gens en proie à des espoirs et à des doutes, cherchant à tâtons leur chemin »¹¹, « espèce à part »¹² forcée de renoncer aux mirages, d'affronter les exigences de la reconstruction et les errements du début des années 1950. Cette exposition du désarroi de l'immédiat après-guerre reflète aussi les inquiétudes du

⁵ J.-L. Jeannelle, « *Les Mandarins* de Simone de Beauvoir ou la crise du dialogue des intellectuels », in *Le Débat d'idées dans le roman français*, éd. G. Artigas-Menant et A. Couprie, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2010, p. 105-106.

⁶ S. de Beauvoir, *Les Mandarins*, Gallimard, Paris, 1954, t. 1, p. 11.

⁷ Eadem, in *Que peut la littérature ?* éd. Y. Buin, Meaux, Union Générale d'Éditions, 1965, p. 80.

⁸ « Mandarin » sera entendu comme un homme cultivé, mis à l'écart de l'action tant par sa valeur que par son souci de la vérité en opposition avec l'obéissance exigée par le parti.

⁹ S. de Beauvoir, *Les Mandarins*, op. cit., t. 1, p. 487.

¹⁰ Eadem, *La Force des choses*, op. cit., t. 1, p. 358.

¹¹ *Ibid.*, p. 290.

¹² S. de Beauvoir, *Les Mandarins*, op. cit., t. 1, p. 359.

moment, parmi lesquelles la guerre de Corée, l'exacerbation de l'antagonisme entre l'Est et l'Ouest, l'angoisse devant une catastrophe imminente, mise en relief par l'effet de brouillage. La tendance au ressassement confirme ce constat. Beauvoir en propose une interprétation plus optimiste :

J'ai décrit certaines manières de vivre l'après-guerre sans proposer de solution aux problèmes qui inquiètent mes héros. Un des principaux thèmes qui se dégage de mon récit, c'est celui de la *répétition*, au sens que Kierkegaard donne à ce mot : pour posséder vraiment un bien, il faut l'avoir perdu et retrouvé¹³.

Lorsque les communistes accusent Robert de diviser la gauche, ce dernier s'exclame : « Ah ! ils n'ont pas changé, [...] ils ne changeront jamais »¹⁴. *Les Mandarins* se heurtent à cette impasse. En témoigne, entre autres, une eschatologie qui se laisse voir dans les premières pages consacrées à la célébration du nouvel an de 1945, promesse de la paix à venir. Mais l'allégresse s'exprime à la forme négative, soulignant la perte des valeurs. Henri dit à un ancien camarade qui multiplie les exécutions sauvages : « Ça vous crève le cœur que l'aventure soit finie, vous faites semblant de la prolonger. Mais bon Dieu ! ce qui comptait : c'était pas l'aventure qui comptait : c'était les trucs qu'on défendait »¹⁵. Le présent se dissout progressivement, sous l'effet d'un désenchantement corrosif : « Assez fredonné la chanson des lendemains ; demain, c'était devenu aujourd'hui, ça ne chantait plus. Pour de vrai, Paris avait été détruit et tout le monde était mort à la guerre »¹⁶.

Le roman montre les divergences naissantes entre les protagonistes, les brouilles qui surviennent, quand bien même ce ne sont pas les individus qui comptent, mais les idées qu'ils incarnent. Les mandarins s'interrogent : choisir l'écriture ou l'action ? Peut-on être un écrivain engagé sans faire de la littérature de propagande ? Quelle est l'option politique qui aidera le plus efficacement les contemporains ? Existe-t-il une littérature détachée de son temps ? Est-il possible de liquider le poids encombrant du passé dans l'écriture ? Faut-il privilégier la vérité à tout prix ou la sacrifier à une cause finale qui en justifierait les moyens ? Pour Dubreuilh l'essentiel est de se consacrer tout entier à la création d'un mouvement politique :

Nous avons toujours pensé qu'on n'écrit pas pour écrire, dit Robert. À certains moments d'autres formes d'action sont plus urgentes. – Pas pour vous, dis-je [Anne]. Vous êtes d'abord écrivain. – Tu sais bien que non, dit Robert avec reproche. Ce qui compte d'abord pour moi, c'est la révolution. – Oui, dis-je. Mais le meilleur moyen que vous ayez de servir la révolution, c'est d'écrire vos livres¹⁷.

¹³ Eadem, *La Force des choses*, op. cit., t. 1, p. 67.

¹⁴ Eadem, *Les Mandarins*, op. cit., t. 1, p. 289.

¹⁵ *Ibid.*, p. 251.

¹⁶ *Ibid.*, p. 267.

¹⁷ *Ibid.*, p. 65.

Aussi Henri, dont « [l]es soucis à propos de la guerre, de la paix, de la justice n'étaient pas des fariboles »¹⁸, semble-t-il convaincu que le rôle principal de l'intellectuel est de s'engager¹⁹. C'est d'autant plus net que « [L]'engagement, somme toute, n'est pas autre chose que la présence totale de l'écrivain à l'écriture »²⁰. L'alternance entre périodes d'écriture et de pause caractérise ces intellectuels qui placent l'action au cœur de leurs intérêts, mais aussi la conscience, la question des limites, la responsabilité. Henri, s'interrogeant sur ce qu'il faut dire et taire, demeure persuadé de la nécessité de révéler au grand jour l'impérialisme américain, les menaces de la révolution socialiste. L'intellectuel, perçu comme un propagateur des représentations culturelles et idéologiques au cours de l'« offensive existentialiste »²¹, se pose des questions d'ordre ontologique : « Alors que faire ? Céder ? Ne pas céder ? Agir ? Écrire ? »²². Aussi Dubreuilh n'est-il pas convaincu de la justesse de ses objectifs et du rôle qui lui revient.

Les Mandarins montrent les hésitations entre des élans vagues et la mélancolie d'un présent en suspens²³ hors d'une histoire fantasmée dont l'épisode final de l'exécution de Sézenac donne la clef, triste parodie d'une épopée obsolète. Anne évoque une vue effrayante : la place de l'Opéra, parée de draperies rouges et empourprée de lumières, y est le lieu d'une épiphanie ambiguë le 14 juillet 1945 : « Rien n'était conclu, le passé ne ressusciterait pas, l'avenir était incertain »²⁴. Cette chronique véhicule l'opacité du présent où s'éprouve l'expérience d'une négativité. L'obsession d'un présent insaisissable traduit le fiasco d'un rêve impossible. La fin du roman s'ouvre sur la vague promesse d'un renouveau : Anne renonce au suicide, Henri décide d'affronter le monde dans sa réalité et de poursuivre sa carrière intellectuelle, sans illusion, soucieux de continuer à être soi avec les autres. Dans cette perspective, l'œuvre pourrait témoigner de la nécessité de puiser dans le passé la force d'aller de l'avant. *Les Mandarins* constituent, en quelque sorte, le roman du deuil des actions collectives et des engagements individuels des intellectuels qui, dans un monde aux valeurs de plus en plus brouillées, aboutissent à la constatation que « l'exaltation de la liberté à reconstruire a un goût amer »²⁵. C'est ce qu'Anne exprime dès les premières pages : « Mais avec ce passé derrière nous, comment se fier encore à l'avenir ? Diego est mort, il y a eu trop de morts, le scandale est revenu sur terre, le mot de bonheur

¹⁸ *Ibid.*, p. 239.

¹⁹ Cf. P. Renard, « Des *Mandarins* aux *Samourais*, ou de l'engagement existentialiste à l'individualisme post-moderne », *Roman 20-50*, juin 1992, n° 13, p. 111-124.

²⁰ S. de Beauvoir, *La Force des choses*, *op. cit.*, t. 1, p. 53.

²¹ *Ibid.*, p. 50.

²² S. de Beauvoir, *Les Mandarins*, *op. cit.*, t. 1, p. 239-240.

²³ Cf. M. Olmeta-Seigner, « *Les Mandarins* ou le triomphe romanesque de l'écriture mélancolique », *Simone de Beauvoir Studies*, 2005-2006, vol. 22, p. 25-37.

²⁴ S. de Beauvoir, *Les Mandarins*, *op. cit.*, t. 1, p. 316.

²⁵ H. Baty-Delalande, « Cristal noir. Fausses évidences des *Mandarins* », in *Cahier de L'Herne. Simone de Beauvoir*, éd. E. Lecarme-Tabone, J.-L. Jeannelle, Paris, L'Herne, 2012, p. 161.

n'a plus de sens : autour de moi c'est de nouveau le chaos. Peut-être que le monde s'en sortira mais quand ? »²⁶. Le dilemme consiste à savoir comment se tourner vers le futur et la vie sans trahir le passé ni la mémoire. Il semble que l'écriture permette de surmonter la douleur et d'exorciser la peur du néant.

2. Les personnages en crise : le drame des mandarins

Indépendamment de l'Histoire, qui occupe une place primordiale dans le roman, Beauvoir attache également une importance particulière aux problèmes sentimentaux. L'un des enjeux consiste ainsi dans la rupture et la réconciliation entre deux amis, Robert Dubreuilh et Henri Perron. Le roman s'attache aussi à un amour malheureux, celui d'Anne Dubreuilh et de Lewis Brogan : « Bien que l'intrigue centrale fût une brisure et un retour d'amitié entre deux hommes, j'attribuais un des rôles privilégiés à une femme, car un grand nombre de choses que je voulais dire étaient liées à ma condition féminine »²⁷, avance Beauvoir. On lui a souvent reproché d'avoir décrit un microcosme parisien aux figures reconnaissables – Robert (Sartre), Anne (Beauvoir), Henri (Camus), Lewis (Algren) – par le biais d'une chronique romancée. S'agissait-il d'une forme de trahison ? Refusant la condamnation éthique et la disqualification esthétique du recours au modèle²⁸, l'auteure reconnaissait qu'il y avait dans son texte « des images à la fois déchiffrables et brouillées »²⁹ et regrettait que le public ait effectivement recherché des clés :

Gallimard organise un gros battage autour, tant mieux car ça me fera du sou, mais tant pis car il laisse croire qu'il s'agit d'un roman à clés ([...] tout ça est absolument faux). Mon projet d'ensemble a été d'évoquer l'état d'esprit général, l'expérience vécue par des écrivains français après la guerre ; j'ai inventé des personnages particuliers qui incarnent, c'est très désagréable de penser que les lecteurs considéreront ce livre comme un mot croisé chiffré ou quelque chose dans ce genre³⁰.

Les Mandarins ne sont pas un texte autobiographique³¹, ils constituent une « évocation »³² de certains éléments de la vie personnelle de Beauvoir. Dans *La Force des choses*, la romancière admet qu'Anne est inspirée par sa vie, mais précise que c'est « une femme en qui [elle ne se] reconna[ît] pas »³³, et qu'elle incarne des « aspects

²⁶ S. de Beauvoir, *Les Mandarins*, op. cit., t. 1, p. 75.

²⁷ Eadem, *La Force des choses*, op. cit., t. 1, p. 360.

²⁸ B. Larsson, *La Réception des « Mandarins »*, *Le roman de Simone de Beauvoir face à la critique littéraire en France*, Lund, Lund University Press, 1988, p. 108.

²⁹ S. de Beauvoir, *La Force des choses*, op. cit., t. 1, p. 360.

³⁰ Eadem, *Lettres à Nelson Algren, 1947-1964*, Paris, Gallimard, 1997, p. 545.

³¹ G. Tegye, *Treize récits de femmes (1917-1997) de Colette à Cixous. Voix multiples, voix croisées*, Paris, Harmattan, 2009, p. 44.

³² S. de Beauvoir, *La Force des choses*, op. cit., t. 1, p. 369.

³³ *Ibid.*, p. 365.

négatifs »³⁴ de son existence. Beauvoir, sans narcissisme, s'explique sur cette inscription du vécu le plus intime dans une conférence donnée au Japon en 1966. Selon elle, la pulvérisation du réel permet d'« abolir la pure facticité »³⁵ de l'univers. « Les vrais malheurs ce n'est pas à moi qu'ils étaient arrivés, et pourtant ils avaient hanté ma vie »³⁶, constate Anne après la Libération. Ainsi, l'auteure présente le drame de ses personnages : ils sont des survivants, des spectateurs, des acteurs impuissants, lucides et meurtris. Leurs débats politiques suivent une rhétorique claire et tournent autour d'enjeux connus (héritage du passé, solidarité des combattants, responsabilité, exigence de la vérité). Analysé sous cet angle, le roman présente deux positions : d'une part, l'engagement des écrivains ; de l'autre, une idée de l'autonomie de la littérature. *Les Mandarins* n'ont pas de solution à proposer quant à la dualité entre agir et écrire. Les intellectuels demeurent condamnés à osciller entre ces deux pôles. À la fin du roman, Henri, qui se décide à aller vivre en Italie, doit à nouveau s'engager quand on lui demande, au dernier moment, un article sur l'insurrection malgache :

À Porto Venere comme à Paris, toute la terre serait présente autour de lui avec ses misères, ses crimes, ses injustices. Il pouvait bien user le reste de sa vie à fuir, il ne serait jamais à l'abri. Il lirait les journaux, il écouterait la radio, il recevrait des lettres. Tout ce qu'il gagnerait, c'est qu'il se dirait : « Je n'y peux rien. » Brusquement, quelque chose explosa dans sa poitrine. Non. La solitude qui l'étouffait ce soir, cette muette impuissance, ce n'est pas ça qu'il voulait. Non. Il n'accepterait pas de dire à jamais : « Tout se passe sans moi »³⁷.

Il va de soi que Beauvoir, travaillée par le désir de se dire, ne se contente pas d'être romancière, philosophe, mais affirme également son identité de femme et d'intellectuelle engagée, qui fait un bilan personnel de sa propre implication au cœur des événements, commandée par une idée-phare, la quête d'autrui, se distinguant par un souci de communiquer et de « servir ». L'écrivaine le mettait elle-même en relief en guise d'introduction au long passage consacré aux *Mandarins* dans *La Force des choses* : « Pour parler de moi, il fallait parler de nous, au sens qu'avait eu ce mot en 1944. L'écueil sautait aux yeux : nous étions des intellectuels, une espèce à part, à laquelle on conseille aux romanciers de ne pas se frotter »³⁸.

Des mandarins s'interrogent sur l'authenticité de leur engagement et, pour cette raison, la capacité à saisir le réel, à expérimenter la liberté au présent, s'avère l'enjeu essentiel du roman : « Nous végétons au hasard d'une histoire qui n'est plus la nôtre »³⁹, affirme Anne. En réalité, au-delà des questionnements sur sa

³⁴ *Ibid.*

³⁵ S. de Beauvoir, « Mon expérience d'écrivain », conférence prononcée au Japon, septembre-octobre 1966, in *Les Écrits de Simone de Beauvoir. La vie – L'écriture*, éd. C. Francis, F. Gontier, Paris, Gallimard, 1979, p. 443.

³⁶ Eadem, *Les Mandarins*, *op. cit.*, t. 1, p. 112.

³⁷ *Ibid.*, t. 2, p. 490.

³⁸ S. de Beauvoir, *La Force des choses*, *op. cit.*, p. 283.

³⁹ Eadem, *Les Mandarins*, *op. cit.*, t. 1, p. 77.

carrière et sur son comportement, elle se rend compte que tout est vain. Pourtant, le constat du tragique « d'un monde qui a perdu son sens »⁴⁰ n'a aucune prise sur son existence. Car « l'Histoire entraîne les personnages à juger la tonalité de leur existence »⁴¹. Objet de leurs réflexions, de leurs fantasmes, elle offre une image tremblée dans le désarroi des dialogues et l'émiettement des discours intérieurs⁴².

3. Ambiguïté du roman et dilemmes des intellectuels

En racontant, avec une tendresse indulgente mêlée d'intransigeance cruelle, les dilemmes des mandarins aux prises avec les questionnements idéologiques, Beauvoir met à nu certains aspects de la conscience humaine dans un texte qui se laisse interpréter selon des perspectives diverses. L'auteure écrit à ce propos :

Chose paradoxale, critique de droite comme de gauche, les communistes eux-mêmes l'apprécient. Les premiers y lisent l'histoire d'une défaite, celle de la gauche intellectuelle française ; les derniers celle d'un apprentissage, d'une conversion, celle des intellectuels français qui découvrent la vérité : leur devoir consiste à rallier le Parti communiste. Ni l'une ni l'autre des deux interprétations n'est juste, bien entendu, mais voilà justement pourquoi ce roman me paraît meilleur que mes précédents, on peut en faire différentes lectures, son sens ne crève pas les yeux⁴³.

Après la consécration, dans un entretien publié dans *L'Humanité dimanche*, elle met en relief les exigences de l'engagement politique : « [...] les intellectuels de gauche doivent se tenir aux côtés des communistes et travailler avec eux »⁴⁴. Notons pourtant que son roman est l'amplification d'une désillusion collective : « L'inéluctable transformation de la communauté politique idéale que projettent les intellectuels à la Libération en un espace de malentendus, de rapports agoniés et de contraintes institutionnelles »⁴⁵. Le sens de cette défaite reste ouvert. Le roman est construit sur des structures antagonistes fortes : l'alternance des voix

⁴⁰ C. Gagnon, « L'intentionnalité dans *Les Mandarins* : La mise en récit de la double énigme d'un monde qui a perdu son sens et de l'existence même de ce monde comme constitution de la conscience d'Anne Dubreuilh, survivante », in *Simone de Beauvoir cent ans après sa naissance*, éd. Th. Stauder, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2008, p. 309-319.

⁴¹ F. Dugast-Portes, « Le récit dans *Les Mandarins* : les multiples et tournoyantes significations de ce monde », *Roman 20-50*, juin 1992, n°13, p. 68.

⁴² G. Tegye, « Anne, scripteur des *Mandarins* », in eadem, *op. cit.*, p. 41-80 ; A. Holland, « La voix chancelante dans le monologue intérieur de Anne dans *Les Mandarins* », in *(Re)découvrir l'œuvre de Simone de Beauvoir. Du Deuxième Sexe à La Cérémonie des adieux*, éd. J. Kristeva, P. Fautrier, P.-L. Fort et A. Strasser, Lormont, Le Bord de l'eau, 2008, p. 392-396.

⁴³ S. de Beauvoir, *Lettres à Nelson Algren*, *op. cit.*, p. 817-818.

⁴⁴ S. de Beauvoir, cit. d'après J.-F. Rolland, *L'Humanité dimanche*, 10 décembre 1954, in C. Francis, F. Gontier, *Les Écrits de Simone de Beauvoir*, *op. cit.*, p. 358.

⁴⁵ J.-L. Jeannelle, « *Les Mandarins* de Simone de Beauvoir ou la crise du dialogue des intellectuels », *op. cit.*, p. 111.

d'Anne et d'Henri, sous deux modalités différentes (journal et récit focalisé), l'opposition entre les intellectuels et les mondains, les anciens résistants et les anciens collaborateurs, les intellectuels de gauche et les communistes, entre la génération du Front populaire et celle de la Libération. Les écrivains prennent la défense des défavorisés tout en étant eux-mêmes des privilégiés. Les dialogues d'opposition et de polémique laissent percevoir une divergence dans le texte entre ambiguïté et maîtrise, ressentie dans une présence diffuse d'une étrangeté menaçante : « Non, ce n'est pas aujourd'hui que je connaîtrai ma mort, ni aujourd'hui, ni aucun jour. Je serai morte pour les autres sans jamais m'être vue mourir »⁴⁶, avoue Anne qui, tout ensemble, profite et souffre de cette situation équivoque. Sur le plan idéologique sa liaison avec Henri se révèle une manière de panser la crise : elle suggère également un aspect positif, l'épanouissement libre de l'individu dans sa capacité à s'engager avant la dissipation du mirage :

Ou on sombre dans l'indifférence, ou la terre se repeuple ; je n'ai pas sombré. Puisque mon cœur continue à battre, il faudra bien qu'il batte pour quelque chose, pour quelqu'un. Puisque je ne suis pas sourde, je m'entendrai de nouveau appeler. Qui sait ? Peut-être un jour serai-je de nouveau heureuse. Qui sait ?⁴⁷

Le roman se laisse lire comme superposition brouillée de logiques et de rêveries divergentes. Dans l'optique de Beauvoir, la valeur de son texte consiste dans le dévoilement de la signification métaphysique des événements et de l'attitude à adopter face à la vie : « À travers chacun d'eux, l'homme est toujours engagé tout entier, dans le monde entier »⁴⁸. Le fil sentimental semble aussi riche d'enseignements que le fil politique, qui confirme le fait que les valeurs morales changent selon les circonstances :

La question, affirmait Dubreuilh, c'est de décider parmi les choses qui existent celles qu'on préfère. Il ne s'agit pas de résignation : on se résigne quand entre deux choses réelles, on accepte celle qui vaut le moins ; mais au-dessus de l'humanité telle qu'elle est, il n'y a rien. Oui, sur certains plans Henri était d'accord. Préférer le vide au plein, c'est ce qu'il avait reproché à Paule : elle se cramponnait à de vieux mythes au lieu de le prendre tel qu'il était. Inversement, il n'avait jamais cherché en Nadine « la femme idéale » ; il avait choisi de vivre avec elle en connaissant ses défauts [...]. On n'écrit jamais les livres qu'on veut et on peut s'amuser à regarder tout chef-d'œuvre comme un échec ; pourtant nous ne rêvons pas d'un art supraterrestre : les œuvres que nous préférons, c'est d'un amour absolu que nous les aimons. Sur le plan politique, Henri se sentait moins convaincu : parce que là le mal intervient ; il n'est pas seulement un moindre bien : il est l'absolu du malheur, de la mort. [...] il ne suffit pas de se dire : « De toute façon l'histoire est malheureuse », pour se sentir autorisé à s'en laver les mains [...]⁴⁹.

⁴⁶ S. de Beauvoir, *Les Mandarins*, op. cit., t. 2, p. 41.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 579.

⁴⁸ S. de Beauvoir, *L'Existentialisme et la sagesse des nations*, Paris, Gallimard, 2008, p. 78.

⁴⁹ S. de Beauvoir, *Les Mandarins*, op. cit., t. 1, p. 558.

Étant donné cet état de choses, on pourrait se demander, à propos des personnages : « [q]ue vont-ils faire de ce passé si lourd, si court, et de leur avenir informe ? »⁵⁰. Ceux qui croyaient retrouver leur vie d'avant-guerre doivent affronter de nombreuses désillusions afin d'accepter la réalité. Plongés dans un présent plein d'angoisse, celui d'une génération désabusée, repliée sur un nombrilisme exacerbé, les mandarins incarnent « la lutte des personnages contre l'amenuisement des espoirs suscités par la Libération, et leur aveuglement sur les raisons de cet échec politique et intellectuel »⁵¹. En même temps, ils restent profondément persuadés du sens de ce qu'ils font et de la valeur de la littérature autonome, véhicule des véritables enjeux de l'échange d'idées : « Ce qu'il [Henri] réussissait à couler dans des mots lui semblait sauvé, absolument »⁵².

En mettant en relief les dilemmes et cas de conscience d'Anne, d'Henri et de leurs proches, le récit beauvoirien, récit d'échecs politiques et sentimentaux, semble imposer une vision pessimiste de la réalité. La lecture des *Mandarins* prouve « l'abdication de l'individu. [...]. [Les personnages] se servent des idées politiques pour se faire du mal et lutter les uns contre les autres [...] »⁵³. La crise résulte de l'ambivalence singulière qui réside dans cette tension entre désir de fuite et tentation de la compromission, du fait de la polarisation frappante des valeurs, des rôles et des symboles. L'omniprésence du passé renforce l'impression de vanité et une insatisfaction chronique. Cette perte de sens implique finalement une remise en question de ce qu'on considère généralement comme normal.

Ainsi, l'auteure réussit parfaitement à montrer l'échec d'un projet de société auquel ont abouti les tentatives des intellectuels d'alors pour maintenir le dialogue idéologique, entre absolu et relatif, « le dialogue entre les forces de gauche indépendantes et le parti communiste »⁵⁴. Une telle problématique reste universelle car elle véhicule aussi la crise politique que traversent les pays occidentaux aussi bien dans les années 40 du XX^e siècle qu'aujourd'hui⁵⁵ : l'échec des partis et les impasses des démocraties, liés à ces maux endémiques que sont la difficulté à mener une entreprise collective, à consolider la communauté.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 48.

⁵¹ J.-L. Jeannelle, « *Les Mandarins* de Simone de Beauvoir ou la crise du dialogue des intellectuels », *op. cit.*, p. 110.

⁵² S. de Beauvoir, *Les Mandarins*, *op. cit.*, t. 1, p. 154.

⁵³ A. Nin, *Journal*, t. 4, 1956, Stock, 1977, cit. d'après *Le Robert des grands écrivains de langue française*, éd. Ph. Hamon et D. Roger-Vasselín, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2000, p. 159.

⁵⁴ J.-L. Jeannelle, « *Les Mandarins* de Simone de Beauvoir ou la crise du dialogue des intellectuels », *op. cit.*, p. 105.

⁵⁵ Cf. T. Kadoglou, « *Les Mandarins* : un témoignage sociopolitique de signification universelle », in *(Re)découvrir l'œuvre de Simone de Beauvoir. Du Deuxième Sexe à La Cérémonie des adieux*, *op. cit.*, p. 370-379.

Bibliographie

- Baty-Delalande, Hélène, « Cristal noir. Fausses évidences des *Mandarins* », in *Cahiers de L'Herne. Simone de Beauvoir*, éd. E. Lecarme-Tabone, J.-L. Jeannelle, Paris, L'Herne, 2012, p. 160-165
- Beauvoir, Simone, de, *L'Existentialisme et la sagesse des nations*, Paris, Gallimard, 2008
- Beauvoir, Simone, de, *La Force des choses*, Paris, Gallimard, 1963
- Beauvoir, Simone, de, *Lettres à Nelson Algren. Un amour transatlantique. 1947-1964*, Paris, Gallimard, 1997
- Beauvoir, Simone, de, *Les Mandarins*, t. 1 et 2, Paris, Gallimard, 1954
- Beauvoir, Simone, de, in *Que peut la littérature ?*, éd. Y. Buin, Meaux, Union Générale d'Éditions, 1965, p. 73-92
- Beauvoir, Simone, de, « Mon expérience d'écrivain », conférence prononcée au Japon, septembre-octobre 1966, in *Les Écrits de Simone de Beauvoir. La vie – L'écriture*, éd. C. Francis, F. Gontier, Paris, Gallimard, 1979, p. 439-457
- Dugast-Portes, Francine, « Le récit dans *Les Mandarins* : les multiples et tournoyantes significations de ce monde », *Roman 20-50*, juin 1992, n° 13, p. 65-83
- Gagnon, Carolle, « L'intentionnalité dans *Les Mandarins* : La mise en récit de la double énigme d'un monde qui a perdu son sens et de l'existence même de ce monde comme constitution de la conscience d'Anne Dubreuilh, survivante », in *Simone de Beauvoir cent ans après sa naissance*, éd. Th. Stauder, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2008, p. 309-319
- Holland, Alison, « La voix chancelante dans le monologue intérieur de Anne dans *Les Mandarins* », in *(Re)découvrir l'œuvre de Simone de Beauvoir. Du Deuxième Sexe à La Cérémonie des adieux*, éd. J. Kristeva, P. Fautrier, P.-L. Fort et A. Strasser, Lormont, Le Bord de l'eau, 2008, p. 392-396
- Jeannelle, Jean-Louis, « *Les Mandarins* de Simone de Beauvoir ou la crise du dialogue des intellectuels », in *Le Débat d'idées dans le roman français*, éd. G. Artigas-Menant et A. Couprie, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2010, p. 103-132
- Julienne-Caffié, Serge, *Simone de Beauvoir*, Paris, Gallimard, 1966
- Kadoglou, Triantafyllia, « Les Mandarins : un témoignage sociopolitique de signification universelle », in *(Re)découvrir l'œuvre de Simone de Beauvoir. Du Deuxième Sexe à La Cérémonie des adieux*, éd. J. Kristeva, P. Fautrier, P.-L. Fort, A. Strasser, Paris, Le Bord de l'eau, 2008, p. 370-379
- Larsson, Björn, *La Réception des « Mandarins »*, *Le roman de Simone de Beauvoir face à la critique littéraire en France*, Lund, Lund University Press, 1988
- Le Robert des grands écrivains de langue française*, éd. Ph. Hamon et D. Roger-Vasselin, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2000
- Olmata-Seigner, Muriel, « *Les Mandarins* ou le triomphe romanesque de l'écriture mélancolique », *Simone de Beauvoir Studies*, 2005-2006, vol. 22, p. 25-37, <https://doi.org/10.1163/25897616-02201006>
- Renard, Paul, « Des *Mandarins* aux *Samouraïs*, ou de l'engagement existentialiste à l'individualisme post-moderne », *Roman 20-50*, juin 1992, n° 13, p. 111-124
- Sartre, Jean-Paul, *Situations II*, Paris, Gallimard, 1948
- Tegyey, Gabriella, « Anne, scripteur des *Mandarins* », in Gabriella Tegye, *Treize récits de femmes (1917-1997) de Colette à Cixous. Voix multiples, voix croisées*, Paris, Harmattan, 2009, p. 41-80

Anna Ledwina, docteur habilitée ès lettres françaises, professeur de l'Université d'Opole (Pologne) dans la Chaire de Littérature française et francophone, membre des associations suivantes : Société Internationale Marguerite Duras, Adeffi, Cité des Dames. Auteure de : *Les Représentations de la*

transgression dans l'œuvre de Marguerite Duras sur l'exemple des romans Un Barrage contre le Pacifique, Moderato cantabile et L'Amant (2013) ; Du duo vers le trio amoureux : figures beauvoiriennes de l'altérité (2019) ; rédactrice scientifique des volumes : La Transgression dans la littérature française et francophone (2015), L'Enfant dans la littérature d'expression française et francophone (2019), L'Altérité dans la littérature française et francophone (2020). Sa recherche se focalise sur la littérature française du XX^e siècle. Ses centres d'intérêt actuels sont les suivants : altérité, construction(s) identitaire(s), anthropologie culturelle des sexes.

Laure Lévêque

Université de Toulon

 <https://orcid.org/0000-0002-8019-6183>

laure.leveque@univ-tln.fr

Fiction (post-)apocalyptique et usages critiques de l'histoire : *Malevil* (1972) de Robert Merle

RÉSUMÉ

Marqué par les dérives d'un XX^e siècle tombé dans les pires excès et dans l'horreur nue, Robert Merle, romancier humaniste et engagé, en vient à questionner l'humanité de l'homme. Chez cet écrivain populaire, cela passe par l'inscription dans les genres en vogue de l'anticipation ou de la dystopie où les dauphins Fa et Bi sont plus avisés que les humains (*Un animal doué de raison*, 1967), espèce qui ne mérite pas forcément de se perpétuer (*Les hommes protégés*, 1974). En 1972, avec *Malevil*, Merle sacrifie à la littérature post-apocalyptique et imagine qu'une catastrophe nucléaire a ramené l'homme à une condition primaire, situation qui lui sert à penser la crise politique et morale au cœur de la cité. Mais, au-delà de cette classique fonction révélatrice, l'heuristique de la crise confronte Merle aux points aveugles de son référentiel idéologique et le texte met finalement en crise jusqu'aux positions progressistes affichées par l'auteur, rabattant le roman sur les positions réactionnaires qu'un Barjavel développe dans *Ravage* (1943).

MOTS-CLÉS – Merle (Robert), anticipation, post-apocalyptique (fiction), dystopie, caverne (allégorie de la), histoire (sens de l')

(Post)Apocalyptic Fiction and Critical Use of History: *Malevil* (1972) by Robert Merle

SUMMARY

Under the deep impression of the 20th century's worst excesses and sheer horror, Robert Merle, an engaged, humanist novelist, comes to question the humanity of man. As a popular novelist he imprints this reaction on fashionable genres, such as science fiction and dystopia, in which dolphins Fa and Bi are more informed than the humans (*An Animal Endowed with Reason/ The Day of the Dolphin* 1967), a species that is not really worth perpetuating (*The Protected Men/ The Virility Factor*, 1974). In 1972, in *Malevil*, Merle veers towards post-apocalyptic fiction, imagining a nuclear catastrophe that has brought man back to a primary condition; it is a situation that allows him to conceive of the political and moral crisis at the heart of the city. Beyond this classical revealing function,



© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)
Received: 2021-07-15; Revised: 2022-03-03; Accepted: 2022-04-10

though, the crisis heuristics brings Merle face to face with the blind spots of his ideological reference, so that the text eventually puts in a crisis situation the very progressive positions exhibited by the author, curbing the text to the reactionary positions of a Bajavel in *Ravage/ Ashes, Ashes* (1943).

KEYWORDS – Merle (Robert), science fiction, post-apocalyptic (fiction), dystopia, (allegory of the) cave, history (meaning of)

Malevil, publié par Robert Merle en 1972, s'engage sous les auspices du genre de l'anticipation avec son ouverture classique en forme de « cataclysme » qui prend ici la forme d'une catastrophe nucléaire projetée un « jour de Pâques » 1977 où « l'Histoire cesse [...], la civilisation dont elle racontait la marche a[yant] pris fin »¹. Engageant à la fois mort et résurrection, la date est éminemment symbolique, comme l'est aussi le nom du personnage principal, Emmanuel Comte, doublement prédestiné à devenir le chef spirituel de la petite communauté de survivants que les murs de son château de Malevil ont protégée des effets de la bombe. Prenant le tournant de la littérature post-apocalyptique², le romancier retrouve pour sa futurologie³ des recettes déjà largement accommodées dans une perspective souvent rétrograde quand, une fois la catastrophe advenue, son héros se fait la réflexion que « nus », « les yeux fixés avec avidité sur la viande pendue à la voûte obscure, nous n'étions pas très différents des hominiens qui avaient vécu, non loin de Malevil, dans la grotte aux mammoths des Rhumes, aux temps où l'homme émergeait à peine du primate » (104).

Autour d'Emmanuel, c'est une micro-société qui a eu la vie sauve, qui comprend la femme de peine vieillissante du domaine, la Menou, son fils simple d'esprit, trois amis d'enfance d'Emmanuel, Peyssou, Colin et Meyssonier, et Thomas, un jeune thésard en géologie. Tous doivent leur salut à la cave où les a surpris l'explosion qui a fait office d'abri anti-atomique et les a préservés de la radioactivité qui, au dehors, a semé la mort sur le pays tout entier. Mais la cave n'est pas qu'un blockhaus, et pas non plus qu'un refuge rupestre qui ramène les rescapés au temps des cavernes, rouvrant un cycle de vie au prix de l'abolition de l'histoire que signe ce retour métaphorique à la Préhistoire : elle prend aussi des allures de caverne platonicienne, lieu emblématique de l'exercice de toute philosophie dans

¹ R. Merle, *Malevil*, Paris, Gallimard, « Folio », 2019 [1972], p. 75. Les références à cette édition seront désormais données dans le corps du texte.

² Une dimension qui se raccorde directement aux angoisses levées avec l'ère nucléaire.

³ La chronologie romanesque s'étend de 1977 à 1980, Merle ayant toujours défendu l'idée d'une anticipation à courte portée, qui notait : « Si l'on compare aux livres de science-fiction, les romans de politique-fiction sont en général faiblement anticipateurs. C'est notre avenir immédiat qu'ils décrivent, celui qui sera le nôtre dans quatre, cinq, dix ans : autant dire demain. L'effet de choc pour le lecteur en est décuplé », « Politique-fiction et angoisse planétaire », *Le Monde*, supplément au n° 7074, 11 octobre 1967, p. IV-V.

la coagulation de la poétique, de la politique et de l'éthique. Le rôle génétique tenu dans le roman par cette « habitation souterraine »⁴ signale la portée allégorique qui lui est attachée, laquelle, comme dans l'hypotexte platonicien, engage la capacité à « faire advenir une cité bien administrée »⁵. Pour réduire que soit le cercle des survivants, la question du mode de fonctionnement de la collectivité se pose d'emblée, commandée par la logique de refondation. De ce point de vue, revenus à l'état de nature, les personnages s'entendent pour liquider la distinction mise en avant par Hobbes dans son *Léviathan* (1651) et récuser « le tien et le mien »⁶ : « Malevil appartient à ceux qui y travaillent, c'est tout » (143).

Comme le relève Anne Wattel, l'un des enjeux de ces « véritables laboratoires romanesques » qui composent l'œuvre de Merle consiste à examiner « [c]omment passer du “je” au “nous”, de la brisure à la communauté, du singulier au pluriel ? », Merle « explor[ant] les possibles de la solidarité, de la fraternité, les modalités de l'être-avec, de l'être-ensemble » aux racines de « la démocratie dont il révèle les écueils et les chausse-trappes »⁷. Et, à cet égard, *Malevil* constitue bien une expérience en réduction de ce que comporte l'institution d'une société que l'épreuve rend d'autant plus impérieuse.

Écartée l'option oligarcho-ploutocratique, est actée « la collectivisation de Malevil » (144) que le désastre a laissé riche des seuls biens qui vaillent désormais : ceux de première nécessité qui tiennent à une ferme bien outillée, pourvue en matériel, en semences, en bêtes, les nouveaux Robinson se mettant à l'ouvrage pour parer à la satisfaction des besoins essentiels.

Pourtant, outre que la lecture de Max Weber ne peut laisser ignorer combien le personnage créé par Defoe est intimement tissé à *l'esprit du capitalisme* dont il offre une représentation allégorique sublimée, ce roman paraît singulièrement peu propre à souder une communauté dont les membres se reconnaissent par ailleurs séparément d'autres valeurs. Celles de la société de consommation que regrette la Menou dans « son moulin à café », « sa machine à laver », « son fer à repasser », « sa rôtissoire », « sa radio », « la télé » ou dans « l'auto » (145), tous désormais hors service. Celles du communisme que défend Meyssonier.

Quant à Emmanuel, prenant à cœur le rôle de leader que lui confère son autorité sur Malevil comme sur ses camarades, il enregistre scrupuleusement l'état séparé des consciences dont il se reconnaît la charge, selon des procédés qui tiennent de la maïeutique : « Qu'est-ce qu'il y a de pire [...] qu'une société où il n'y a plus rien à consommer ? Ou qu'une société où on ne peut plus lire la presse du Parti » (145).

⁴ Platon, *La République*, VII, 514a, Paris, GF, 2016, p. 358.

⁵ *Ibid.*, VII, 521a, p. 367.

⁶ T. Hobbes, *Léviathan*, Paris, GF, 2017 [1651], p. 159.

⁷ A. Wattel, *Robert Merle. Écrivain singulier du propre de l'homme*, Villeneuve d'Ascq, P. U. du Septentrion, 2018, p. 22.

Cette question qui, finalement, se ramène à celle de la constitution d'un esprit civique partagé, Platon l'aborde de front dans *La République*. Sans y répondre encore, Emmanuel y rapporte l'acte de décès du monde d'hier, dont il tire le constat : « elle lui manquait beaucoup, à Meyssonier, [...] la division du monde en deux camps : le socialiste et le capitaliste, [...] le premier camp luttant pour le vrai et le second, plongé dans l'erreur. L'un et l'autre détruits, Meyssonier se retrouvait en plein désarroi » (145-146). L'une des conséquences inattendues de la catastrophe est d'avoir fait éclater la crise de l'idéologie, qui servait de boussole dans le contexte des années 1970 : « Optimiste comme un vrai militant, il avait construit sa vie sur les lendemains qui chantent. Or, ils ne chanteraient plus pour personne, c'était bien évident » (146). Dont acte pour ce « compagnon de route »⁸ de toujours du PCF en panne de dépassement dialectique des contradictions.

1. Un kolkhoze chrétien

Mort le messianisme politique, Emmanuel revient aux fondamentaux en lisant à sa petite communauté avide de religion⁹ la Genèse, « magnifique poème » qui « chantait la création du monde » qu'il récite « dans un monde détruit, à des hommes qui avaient tout perdu » (159) : « Et puis, la vie des tribus primitives dans la Bible n'était pas maintenant sans ressemblance avec ce que la nôtre était devenue » (159). De sa lecture édifiante, Emmanuel use comme d'une exégèse du monde nouveau, patiemment reconstruit sur ce modèle cosmogonique qui prépare la venue d'une humanité régénérée. Si ce n'est que l'hypotexte biblique réverbère si puissamment que le texte de Merle en devient simple ampliation et que le monde d'après en vient à fleurir bon le monde d'hier, recentré sur des valeurs principielles : « Curieux comme, l'argent parti, les faux besoins se sont évanouis avec lui. Comme au temps de la Bible, nous pensons en termes de nourriture, de terre, de troupeau et de conservation de la tribu » (249).

Mais, depuis la Bible, sous l'impulsion de l'ethnologie, la notion a fait l'objet d'une recharge sémantique qui pense la référence tribale¹⁰ sous les espèces du territoire, du groupe et de la famille, du chef... et ce n'est pas exactement la terre promise du pays de Canaan que peint *Malevil* mais, bien plutôt, dans l'esprit de

⁸ *Ibid.*, p. 28. Cf. aussi R. Merle, « Je suis un écrivain engagé », *Droit et liberté*, juillet-août 1962, n° 211.

⁹ Au moins selon l'étymologie rappelée par le *Dictionnaire historique de la langue française* : « À la suite de Lactance et de Tertullien, les auteurs chrétiens se plaisent à rattacher *religio* au verbe *religare* "relier" » si bien que « le mot signifierait proprement "attache" ou "dépendance" », Paris, Dictionnaire Le Robert, 1992, vol. II, s. v. « Religion », p. 1758.

¹⁰ Depuis l'étude fondatrice de M. H. Fried, *The Notion of Tribe*, Menlo Park (CA), Cummings Publishing Co, 1975, jusqu'aux travaux de M. Godelier : *Les Tribus dans l'histoire et face aux États*, Paris, CNRS Éditions, 2010.

Rosny, une féroce guerre du feu, à peine réactualisée. Car ceux de Malevil ne sont pas seuls : d'autres bandes ont survécu qui se livrent une guerre acharnée. Malevil absorbe ainsi les troglodytes de l'*Étang*, le Jacquet, Miette et la Mémé et la réunion des deux communautés permet de se doter d'un étalon capable de saillir la jument Amarante et de perpétuer l'espèce chevaline. Et de même pour la gent bovine. La découverte de la jeune Miette, seul spécimen de femme si l'on excepte la Menou et, désormais, la vieille Falvine, qui ont toutes deux passé l'âge de procréer, suscite de semblables fantasmes, en permettant à la société de Malevil de rouvrir véritablement l'avenir. Un avenir spéculativement limité néanmoins par le fait que Merle navigue dans un chenal mental étroit bordé d'un côté par la parabole biblique et de l'autre par l'allégorie platonicienne qui lui servent de fanaux, induisant une image de la femme passablement instrumentalisée où, dans un cas comme dans l'autre, elle ne « se conçoit que féconde » (249) et au service du groupe.

Après Socrate, qui défend dans *La République* l'idée que « si une cité doit atteindre le sommet pour son administration, les femmes y seront communes »¹¹, qui a tant fait débat¹², Emmanuel rouvre le dossier et pèse dans ce sens : « Miette ne doit pas être, à mon avis, la propriété exclusive de qui que ce soit » (242). Contre Thomas, qui invoque la morale, Emmanuel en appelle à la nécessité, « Miette étant la seule femme [...] en âge de procréer » (244). Mais il échoue d'abord à imposer ce « communisme » platonicien qui, outre la « propriété », « englobe [...] les femmes et les enfants »¹³, manière, pour le disciple de Socrate, de réagir contre « la perversion des institutions [...] qui gangrène la cité athénienne »¹⁴ confrontée à « une crise de l'unité »¹⁵ et de refonder un corps civique organique que le stratège de Malevil ferait bien sienne pour fonder sa propre cité idéale.

Mais les difficultés vont véritablement commencer lorsqu'Emmanuel se heurte à un adversaire à sa mesure en la personne de Fulbert qui, s'annonçant comme un prêtre, se présente à Malevil comme l'émissaire de vingt nouveaux rescapés réfugiés à La Roque, parmi lesquels des bébés qui vont bientôt manquer de lait, sauf à ce que ceux de Malevil se montrent solidaires et cèdent une de leurs vaches. La question – d'importance quand une vache dépasse de très loin sa seule valeur marchande – sera débattue et tranchée en séance publique : « Nous sommes au complet et jamais jusqu'ici nous n'avons eu d'assemblée plénière [...]. Nous nous démocratisons » (275).

¹¹ Platon, *La République*, VIII, 543a, *op. cit.*, p. 401. Voir aussi V, 457c-d, *ibid.*, p. 274.

¹² Cf. S. Saïd, « La République de Platon et la communauté des femmes », *L'Antiquité classique*, 1986, tome 55, p. 142-162 et N. Ernoul, « Une utopie platonicienne : la communauté des femmes et des enfants », *Clio*, 22 : *Histoire, femmes et société*, 2005, p. 211-217.

¹³ S. Saïd, *op. cit.*, p. 143.

¹⁴ N. Ernoul, *op. cit.*, p. 211.

¹⁵ S. Saïd, *op. cit.*, p. 142.

2. La démocratie directe au château

Non seulement ils se démocratisent mais ils s'acheminent vers l'exercice du pouvoir le plus démocratique qui soit : la démocratie directe, selon un schéma qui les ramène encore dans l'orbite de *La République* platonicienne, texte fondateur de la philosophie politique indissociable de la crise traversée par la cité de Périclès à l'issue de la guerre du Péloponnèse qui voit Athènes, défaite, passer entre les rudes mains des Trente qui lui imposent une dictature oligarchique avant que la démocratie revenue ne condamne Socrate à boire la ciguë. Produite quelque dix ans après l'événement, la réflexion de Platon procède de ce scandale qui éclabousse le régime démocratique et instille la violence au cœur de la *politeia*, nouant indissolublement la démocratie avec son revers. Longtemps réduit à une apologie de la « cité idéale » identifiée à la démocratie athénienne, le texte de *La République* est donc sensiblement plus dialectique et Platon lui-même moins manichéen que la statue qu'en ont dressé les historiens de la pensée politique. Et, en cela, il est conforme à son objet, dont on peut suivre les rebonds et les recompositions de crise en crise.

Référent obligé pour toute philosophie du social et du politique, c'est un Platon relu à l'aune du XX^e siècle que celui qui se diffuse dans *Malevil* et colore l'imaginaire politique d'Emmanuel. Un Platon relu par Hannah Arendt¹⁶ et, en amont, par « les décennies 1930 et 1940 »¹⁷. Alors, « le centre de gravité du corpus platonicien se déplace : l'accent ne porte plus sur les textes épistémologiques ou gnoséologiques du philosophe athénien mais sur ses textes politiques. Le Platon métaphysicien et théoricien des Idées fut celui d'un humanisme désincarné et d'une *Aufklärung* au rationalisme hypertrophié. Il cède le pas au Platon politique, penseur de la cité idéale et de la régénération de la communauté »¹⁸. Jusqu'à connaître une récupération qu'on n'aurait pas forcément attendue sous le Troisième Reich à qui il sert « à la fois de caution intellectuelle et d'anticipation politique » et qui en fait son « philosophe officiel »¹⁹, fort d'une morale de l'action et de la fusion de l'individu dans l'unité supérieure de la masse.

C'est de cette relecture anti-humaniste de l'auteur de *La République* et de ses thèses, fortement instrumentalisée par les idéologues du Reich et sa traversée de la tourmente allemande qu'hérite Merle comme en avait hérité avant lui Hannah

¹⁶ Voir M.-J. Lavallée, *Lire Platon avec Hannah Arendt. Pensée, politique, totalitarisme*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2018.

¹⁷ J. Chapoutot, *Le National-socialisme et l'Antiquité*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008, p. 240.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ « Le philosophe officiel du III^e Reich, celui qui doit en être à la fois l'anticipation intellectuelle et la caution politique semble [...] être moins Nietzsche que Platon », *ibid.*, p. 239. Plus généralement, sur cette interprétation *ad hoc*, on lira tout le chapitre « État raciste et société holiste : Platon philosophe-roi ou le III^e Reich comme seconde Sparte ».

Arendt, très sévère pour le philosophe athénien dont, marchant sur les traces de Karl Popper²⁰, elle fait, en réaction contre les doctrinaires du national-socialisme, « un penseur dogmatique, tyrannique, voire totalitaire »²¹. Et de cette réception éminemment polarisée, le roman se souvient visiblement au point que l'on peut risquer l'hypothèse que l'étrange et inquiétant Platon qui sert de boussole à Emmanuel n'est pas pour rien dans ce glissement idéologique marqué vers la droite à la fois traditionaliste et totalitaire qu'on n'aurait pas forcément attendu de Robert Merle mais que commandaient les deux modèles générateurs qui informent son propre texte que sont la Bible et ce Platon repeint aux couleurs du national-socialisme.

Ainsi, au moment même où Malevil affiche sa volonté de se gouverner suivant les principes de la démocratie directe et comme se profile, avec La Roque comme déjà avec *L'Étang*, le risque que ces « cités » rivales n'en viennent à se faire la guerre, c'est un Emmanuel qui connaît à la fois les subtilités du Logos et la portée performative du Verbe qui assiste à ce conseil plénier. Emmanuel y formule sa doctrine sociale, qui combine les bienfaits protectionnistes du communisme à l'intérieur et, hors les murs, l'exercice plein et sans pitié des lois du marché : « il faut leur faire payer la vache. Et cher ! Vu qu'on est pas vendeur. C'est eux qui désirent acheter » (281). Rendu maître de l'échange par l'asymétrie de la situation, Emmanuel estime la contrepartie à « deux chevaux, trois fusils » et des munitions (281). Si, dans ce Nouveau monde qui recommence, l'avantage décisif que confère la puissance de feu entre groupes inégalement développés est immédiatement perçu par l'auditoire, la question chevaline l'interroge. Pourquoi deux nouvelles bêtes quand, déjà, on possède Malabar, Amarante, Bel Amour et Malice ? Parce que le cheval n'est pas qu'un auxiliaire qui prête sa force à l'homme dans les travaux des champs mais indice de civilisation, d'une civilisation qu'ont illustrée tant les peuples turco-mongols que ceux d'Asie centrale ou les Comanches.

Si la reconstruction de sociétés humaines qu'explore le roman n'implique pas de redécouvrir des inventions décisives dans l'histoire de l'humanité comme la domestication du cheval ou la mise au point d'armes à feu, elle repose sur leur maîtrise et, dans la mesure où ces inventions correspondent à des tournants bien identifiables dans l'histoire du développement, elle borne un horizon à la fois temporel et idéologique qui s'affiche rétrograde et anti-progressiste. L'illustre la diatribe d'Emmanuel contre la mécanisation : « Le pauvre type défini comme l'homme sans cheval. Exactement comme il était défini avant le jour de l'événement comme le cultivateur sans tracteur. Ah, cette folie du tracteur dans notre coin ! Un tracteur pour des propriétés de dix hectares, et même deux ! » (282)

²⁰ Héraut de la thèse d'un Platon acquis à la pensée totalitaire dans ce qui deviendra la bible de la pensée libérale : *La Société ouverte et ses ennemis*, Tome 1 : *L'Ascendant de Platon*, écrit pendant la guerre mais publié en 1945.

²¹ M.-J. Lavallée, « De l'Antiquité au totalitarisme : le Platon politique d'Hannah Arendt », *Les Études classiques*, 2016, 84, p. 121.

Mais, au-delà de la démonstration de l'autorité d'Emmanuel, la transaction met aussi en évidence les deux modes de gestion de la communauté qui prévalent à Malevil – la « commune », où la voix de la majorité l'emporte – et à La Roque – la « paroisse », où Fulbert décide seul pour « ses ouailles » (320). D'un côté des citoyens actifs, de l'autre, des fidèles embrigadés qu'il ne gouverne que par la terreur. Se découvrant des alliés contre sa tyrannie, Emmanuel parvient à soustraire deux jeunes filles aux Roquais : Catie, la sœur de Miette, et Evelyne, rééditant sans le dire, et sous couvert de geste humanitaire, l'opération déjà réussie avec les poulinières. Désormais convaincu qu'il n'a rien à craindre de ce « [p]etit bourg malheureux, affamé et désuni, dont les chances de survie sont médiocres » (380), Emmanuel peut aider les habitants dont il plaint le manque de discernement, qui les a jetés dans les bras du tyran. C'est ainsi qu'il brocarde Armand, à qui il a brocanté sa chevalière contre des selles de chevaux :

Quel idiot cet Armand ! Autant lui donner un caillou ! Comme si l'or, deux mois après le jour de l'événement, avait de la valeur ! On n'en est plus là, ou si l'on préfère, on n'en est pas encore là. Nous avons régressé à un stade beaucoup plus primitif que le métal précieux : au troc. L'âge des bijoux et de la monnaie est loin, très loin encore devant nous : nos petits-fils le connaîtront peut-être. Pas nous (381).

Emmanuel n'a pas seulement profité de la méconnaissance qu'a Armand de la théorie de la valeur, d'échange ou d'usage, il s'est posé en maître des horloges, réécrivant l'histoire dans un sens pré- plus qu'anti-capitaliste. Entre la république autoritaire à la Platon, le modèle médiéval de la commune ou celui de sociétés archaïques d'avant l'apparition du monnayage, l'horloge des siècles s'affole, qui finit par se mettre à l'heure féodale qu'imposait Malevil, son château, son seigneur, ce ci-devant « Comte » qui n'a plus besoin de sa chevalière pour en imposer. En gagnant Malevil, Evelyne donne ainsi libre cours à ses fantasmes – « Je suis la fiancée du Seigneur et il m'emmène dans son château » – et, montée sur le cheval d'Emmanuel, elle l'invite à « conquérir La Roque » « [l]es armes à la main » (382).

3. Le testament d'Emmanuel

Mais, en fait de croisade, Emmanuel, sait que les armes ne parlent jamais mieux que quand elles servent ou croient servir une cause spirituelle – « toute civilisation a besoin d'une âme » (398), lâche-t-il – et c'est fort de la caution de son nom, dont l'Évangile selon saint Matthieu nous apprend qu'il signifie « Dieu avec nous »²², qu'il peut poser que « cette âme », « [d]ans l'état actuel des choses », « c'est la religion » (398).

²² Évangile selon saint Matthieu, 1, 23.

Déliant de lui-même la religion de la foi, « c'est », précise-t-il, « l'âme qui correspond à notre niveau actuel de civilisation », celui du temps des bâtisseurs qui exige une société d'ordre(s) où les travailleurs soient assujettis à la double suzeraineté de la noblesse et de l'Église²³. On comprend dès lors que la tentative que fait Meyssonnier pour réinterpréter l'« âme » en « philosophie » soit vouée à l'échec, la philosophie pouvant prétendre au transcendantal mais pas au transcendant. Et qu'importe si, lui aussi, pensait pouvoir offrir une eschatologie sous les espèces du « marxisme »²⁴ : Emmanuel n'a que faire d'une sotériologie qui ait fait de la Terre son Royaume ni de prophètes qui voient dans la religion « l'opium du peuple ». Aussi sera-t-il très clair : « Le marxisme se réfère à une société industrielle. Il est sans utilité dans un communisme agraire primitif » (399).

Maintenant que Meyssonnier, démoralisé, « ne peut plus aspirer au vrai communisme » (399), reste à opérer une transfiguration dont Emmanuel reprend les schèmes à Étienne Cabet (1788-1856) qui, dans le *Vrai christianisme suivant Jésus-Christ* (1846), se fait fort de « démontrer que le Communisme d'aujourd'hui n'est autre chose que le vrai Christianisme »²⁵. Et réciproquement, dans un raisonnement parfaitement circulaire qui offre le bénéfique insigne de ravauder la chaîne des temps en solidarissant deux doctrines de l'émancipation humaine, deux « théologies de la libération » qui en viennent aussi à se neutraliser quand, ainsi rabattues l'une sur l'autre, elles se voient vider de leur contenu et de leur dynamique propres en un merveilleux syncrétisme qui élude totalement la lutte des classes pour ne retenir que les mots d'ordre généreux et consensuels d'amour pour le prochain et de fraternité sur lesquels tous les hommes de bonne volonté peuvent se retrouver. C'est visiblement dans ce courant du catholicisme social qui se structure dans les années 1840, que Merle puise ses références où l'on retrouve, dans le même pêle-mêle, la Bible, Platon et un communisme incantatoire mais soigneusement désincarné. Chez Cabet, donc, chez Esquiros (1812-1876) aussi, ou, un peu plus tard, chez l'abbé Roca (1830-1893) qui, comme Emmanuel, attend de « la rénovation évangélique »²⁶ une « création nouvelle »²⁷, un « nouveau monde » dont doit accoucher ce « Christianisme social [...] qui brise les vieux moules politiques, et prépare les nouveaux vases sociaux »²⁸. Mais l'auto-génèse ayant ses limites, aussi social qu'il se veuille, le culte ne saurait se passer de ses ministres, chargés de veiller à l'avènement du nouveau Royaume :

²³ Cf. J. Le Goff, « Les trois fonctions indo-européennes. L'historien et l'Europe féodale », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 1979, 34^e année, n° 6, p. 1187-1215.

²⁴ « Mais cette "âme", comme tu dis, ça pourrait tout aussi bien être une philosophie. Par exemple, le marxisme », *Malevil, op. cit.*, p. 398.

²⁵ E. Cabet, *Le Vrai christianisme suivant Jésus-Christ*, Paris, Au Bureau du Populaire, 1846, p. 618.

²⁶ *La Crise fatale et le salut de l'Europe. Étude critique sur les missions de M. de Saint-Yves* par l'abbé Roca, Paris, Garnier Frères, 1885, p. 10.

²⁷ *Ibid.*, p. 11.

²⁸ *Ibid.*, p. 10.

À l'heure présente, il s'agit pour nous, prêtres, non pas d'arrêter la planète dans l'évolution libératrice et dans la marche en avant, que lui imprime son Libérateur, mais de la conduire sagement au terme de la délivrance sociale, par des routes savantes, afin qu'elle n'ait pas à s'y précipiter par les voies sanglantes de la révolution, comme elle fait, depuis cent ans, par notre faute²⁹.

On comprend pourquoi Emmanuel jugera essentiel d'être « élu abbé de Malevil » (325), lui qui, comme l'abbé Roca, doit composer avec *La Fin de l'ancien monde*, de *nouveaux cieux* et une *nouvelle terre*. Mais, dans cette histoire qui n'en finit pas de bégayer, reviennent aussi les fléaux des âges sombres quand cet Éden qu'est devenu Malevil attise la convoitise d'hommes squelettiques, réduits à l'état de bêtes, venus ronger un blé pas même mûr. Catholicisme social ou non, il y a urgence à sévir et ceux de Malevil n'hésitent pas un instant, qui fauchent à la carabine la horde de maraudeurs. Œil pour œil, dent pour dent : « C'est cette nouvelle époque qui le veut » (434), paraît-il, actant un autre retour : celui de l'humanité à la condition de bête qui « défend son territoire » (434). De quoi douter de ce qu'avancait Emmanuel un peu plus tôt : « Les valeurs ont changé » (399). Il est vrai que c'était pour damer le pion à Meyssonnier et imposer ses propres valeurs éternalistes.

De fait, pris dans cette structure de la répétition, rien ne peut vraiment changer, et surtout pas les valeurs, dans ce roman où, de l'âge atomique à l'âge de pierre, l'histoire piétine, le Moyen Âge assurant, comme son nom l'indique, une forme d'arc médian qui impose la féodalité comme leçon et horizon ultime des rapports sociaux. Alors, en dépit du symbolisme partout décliné qui fait d'Emmanuel un nouveau Christ³⁰ dispensateur de bonne nouvelle, la trame romanesque ne cesse de dérouler un anti-humanisme épais impossible à rapporter tout entier à la vocation parabolique qu'assume le roman. Difficile, ainsi, de ne pas voir que, dans cette lecture allégorique, la fraternité patine partout. Avec Fulbert, qui prétend défendre à ceux de Malevil toute descente sur La Roque en faisant fermer les portes du bourg. Avec les exactions d'une nouvelle bande, troupe paramilitaire à la discipline draconienne, entre colonne lacédémonienne et division Charlemagne, qui prend La Roque sans coup férir. À Malevil même, le retour à la barbarie n'est pas sans conséquence, entraînant chez Emmanuel un net virage autoritaire qui a raison des tentatives d'exercice collégial du pouvoir. Ce ne sera jamais dit mais Emmanuel est devenu un véritable dictateur pour qui la fin justifie les moyens.

Tirant les leçons de ces épreuves, Thomas, le seul que le récit montre continûment critique envers Emmanuel, conclut à la nécessité d'une « bonne dose de

²⁹ *La Fin de l'ancien monde, les nouveaux cieux et la nouvelle terre* par l'abbé Roca, Paris, Jules Lévy, 1886, p. II.

³⁰ Rejouant, par exemple, l'épisode de la Cène quand le narrateur souligne que les gens de Malevil sont « douze à table », *Malevil, op. cit.*, p. 400.

machiavélisme » pour « quiconque entend diriger ses semblables *même s'il les aime* » (621). Il rend alors une justice tardive à Emmanuel, incarnation du « grand homme » que l'histoire reconnaît mais qui, parfois, se dérobe – « il est des moments de l'Histoire où l'on sent un creux terrible : le chef nécessaire n'est pas apparu et tout échoue lamentablement » (621-622). Dans un fatras idéologique où, revues à l'aune du messianisme christique, les références au programme communiste le disputent à celles qui vont à la révolution nationale, le texte creuse la figure du chef et accouche d'un grand leader à la fois chef temporel et chef spirituel qui plaide pour une conception organique du pouvoir. Théoricien des pleins pouvoirs à la mode finalement plus antique que médiévale, c'est finalement un Royaume bien de ce monde que se taille Emmanuel. La prospérité et la concorde revenues, les autorités de Malevil ont à trancher des questions de philosophie politique dont la première est la suivante : que faire de la paix ?

Est-ce que [...] nous allons nous engager dans la recherche d'outils pour faciliter notre vie et d'armes pour la défendre ? Ou bien, connaissant trop, par l'affreuse expérience que nous en avons faite, les dangers de la technologie, allons-nous mettre hors la loi une fois pour toutes le progrès scientifique et la production des machines ? (634-635).

Le conseil penche pour la seconde option, mais la possibilité que d'autres groupes de survivants puissent, eux, trancher pour la première, les reverse dans le camp du pragmatisme. Et c'est parce qu'ils sont en passe de pouvoir fabriquer de nouvelles cartouches pour leurs fusils qu'ils peuvent, *in fine*, « envisager l'avenir avec confiance » (636) alors même que, loin de l'âge de pierre – ou alors de la pierre à fusil –, c'est le pari de l'équilibre de la terreur qui est fait, agitant le spectre d'une histoire en forme de cercle vicieux.

4. Politique-fiction et politique de la fiction

Réfléchissant sur la pratique du genre aux États-Unis, Merle disait : « la politique-fiction n'est pas qu'un jeu littéraire. Elle se propose pour but de renseigner, d'avertir, de mettre en garde. Les œuvres qu'elle inspire émanent d'écrivains qu'il serait abusif de considérer comme "de gauche", au sens européen du terme. Mais, bien que leurs positions politiques soient parfois confuses ou naïves, ils appartiennent à une tradition libérale »³¹, c'est-à-dire, sinon de gauche, donc, du moins progressistes, selon le sens que revêt le terme outre-Atlantique. Se réclamant ouvertement, lui, d'une tradition de gauche, Merle n'a pas évité les travers qu'il repère chez autrui dans sa propre pratique de la politique-fiction, singulièrement dans ce *Malevil* qui, brouillé par des positions « confuses ou naïves » qui partout affleurent, tranche dans sa production par son caractère féroce réactionnaire

³¹ *Le Monde*, supplément au n° 7074, 11 octobre 1967, *op. cit.*

au point que l'on peut rabattre ce texte sur le *Ravage* (1943) de Barjavel³², l'un et l'autre témoignant des irrépressibles aspirations d'une humanité impuissante à mettre en œuvre ses rêves autrement que par la voie d'un messianisme fangeux porté par un sauveur charismatique, témoignant d'une crise véritablement historique qui dépasse très largement la dimension thématique imposée avec l'ère atomique pour gagner les catégories mêmes de la pensée.

Bibliographie

- Cabet, Étienne, *Le Vrai christianisme suivant Jésus-Christ*, Paris, Au Bureau du Populaire, 1846
- Chapoutot, Johann, *Le National-socialisme et l'Antiquité*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008
- Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1992, vol. II, s. v. « Religion », p. 1758
- Ernout, Nathalie, « Une utopie platonicienne : la communauté des femmes et des enfants », *Clio*, 22 : *Histoire, femmes et société*, 2005, p. 211-217, <https://doi.org/10.4000/cli.1778>
- Fried, Morton Herbert, *The Notion of Tribe*, Menlo Park (CA), Cummings Publishing Co, 1975
- Godelier, Maurice, *Les Tribus dans l'histoire et face aux États*, Paris, CNRS Éditions, 2010, <https://doi.org/10.3917/cnrs.gode.2010.01>
- Hobbes, Thomas, *Léviathan*, Paris, GF, 2017 [1651]
- Jameson, Fredric, *Archéologies du futur. Le désir nommé utopie*, Paris, Max Milo, « L'inconnu », 2007 [2005]
- Lavallée, Marie-Josée, « De l'Antiquité au totalitarisme : le Platon politique d'Hannah Arendt », *Les Études classiques*, 2016, 84
- Lavallée, Marie-Josée, *Lire Platon avec Hannah Arendt. Pensée, politique, totalitarisme*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2018, <https://doi.org/10.2307/j.ctv69t4g6>
- Le Goff, Jacques, « Les trois fonctions indo-européennes. L'historien et l'Europe féodale », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 1979, 34^e année, N° 6, p. 1187-1215, <https://doi.org/10.3406/ahess.1979.294118>
- Merle, Robert, « Je suis un écrivain engagé », *Droit et liberté*, juillet-août 1962, n° 211
- Merle, Robert, « Politique-fiction et angoisse planétaire », *Le Monde*, supplément au n° 7074, 11 octobre 1967, p. IV-V
- Merle, Robert, *Malevil*, Paris, Gallimard, « Folio », 2019 [1972]
- Platon, *La République*, VII-VIII, Paris, GF, 2016
- Popper, Karl, *La Société ouverte et ses ennemis*, Tome 1 : *L'Ascendant de Platon*, Londres, Routledge, 1945
- Roca, Paul (abbé), *La Crise fatale et le salut de l'Europe. Étude critique sur les missions de M. de Saint-Yves*, Paris, Garnier Frères, 1885
- Roca, Paul (abbé), *La Fin de l'ancien monde, les nouveaux cieux et la nouvelle terre*, Paris, Jules Lévy, 1886

³² Et cette conjonction témoigne de ce que Fredric Jameson appelle « une psychologie de la production utopique », laquelle recouvre des « fantasmes utopiques » qui se donnent cours au-delà de « la biographie individuelle pour s'orienter vers l'accomplissement de souhait historique et collectif », Fredric Jameson, *Archéologies du futur. Le désir nommé utopie*, Paris, Max Milo, « L'inconnu », 2007 [2005], p. 17.

Saïd, Suzanne, « La République de Platon et la communauté des femmes », *L'Antiquité classique*, 1986, tome 55, p. 142-162, <https://doi.org/10.3406/antiq.1986.2174>

Wattel, Anne, *Robert Merle. Écrivain singulier du propre de l'homme*, Villeneuve d'Ascq, P. U. du Septentrion, 2018, <https://doi.org/10.4000/books.septentrion.18575>

Laure Lévêque est Professeur de Littérature française à l'Université de Toulon (France). Elle travaille sur l'écriture de l'histoire et sur les rapports entre littérature et politique dans le long XIX^e siècle où elle questionne le rôle des élaborations idéologiques dans la construction des identités, sociales, communautaires et nationales. Elle a notamment publié *Le Roman de l'Histoire. 1780-1850* (L'Harmattan, 2001), *Penser la nation. Mémoire et imaginaire en révolutions* (L'Harmattan, 2011), *Jules Verne, un lanceur d'alerte dans le meilleur des mondes* (L'Harmattan, 2019) et, avec Monique Clavel-Lévêque, *Rome et l'histoire. Quand le mythe fait écran*, (L'Harmattan, 2017).

Cyrille François

Université de Cergy-Pontoise
cyrille.francois@cyu.fr

**Christiane Chalet Achour, *Les Mille et une nuits aujourd'hui*,
Arcidosso, Effigi coll. « Littératures, cultures, sociétés »,
2020, 223 p.**

Parallèlement à la recherche sur la genèse des *Mille et Une Nuits*, qui apporte encore des éclaircissements sur l'histoire de cette compilation, celle sur son influence moderne et contemporaine dresse peu à peu un panorama qui montre son importance considérable sur les imaginaires.

Christiane Chalet Achour, spécialiste francophone du sujet, publie une synthèse de ses travaux. Ces derniers avaient auparavant donné naissance à de nombreux articles, à partir de 1997, et à deux collectifs, *Les Mille et une nuits des enfants* (2006) et *À l'aube des Mille et une nuits* (2012).

La présente étude se donne pour objectif de réfléchir à la transmission des *Nuits* aujourd'hui, par les traductions, les créations et la littérature jeunesse.

Elle s'intéresse au « meilleur de l'héritage », avec des textes qui, s'ils ne sont pas des écrivains les plus connus, entretiennent des relations complexes avec l'œuvre. Christiane Chalet Achour oppose ces appropriations complexes à ceux pour qui elles ne sont qu'une clé d'accès à la fantaisie orientale et qui dupliquent des stéréotypes. En effet, alors que l'imaginaire occidental inspiré des *Nuits* s'est figé dans un réservoir commun de références faciles, des créateurs ont réveillé d'autres discours, d'autres sensibilités, d'autres zones de l'œuvre. *Les Mille et Une Nuits* occupent ainsi l'épicentre d'un espace de création animé par ses diverses traductions, les adaptations et les créations, les unes audacieuses et exploratrices là où d'autres se contentaient de répéter les stéréotypes.

Dans la première partie, l'essai resitue les *Mille et une nuits* dans la relation culturelle entre Orient et Occident, rappelant l'apparition de cette collection de contes sur la scène littéraire et leur transmission par les traductions. Grâce à ces

traductions, les *Nuits* ont bénéficié, dans un premier temps, d'une popularité mais sans être créditées d'une haute valeur littéraire, avant d'être gratifiées, via la traduction de Joseph-Charles Mardrus, du parrainage d'écrivains reconnus et d'une côte littéraire en hausse.

Un apport original de ce travail est de s'arrêter sur le champ intellectuel des passeurs des *Nuits* en France. C. Achour ne s'arrête pas à retracer l'histoire des *Nuits* en France mais la prolonge par un questionnement stimulant : qu'est-ce que les intellectuels arabes, en France, font des *Nuits* lorsqu'ils travaillent à la transmission de cette œuvre alors qu'ils en ont été jusqu'alors écartés – le discours et la traduction étant tenus par des érudits de culture européenne ? Elle propose alors d'« interroger ce champ de recherche et de création autour de la reconfiguration des échanges d'altérités » (36).

L'altérité a façonné l'évolution des *Nuits*, prises dans les relations d'interdépendance entre Orient et Occident, plusieurs siècles après le passage de l'héritage indo-persan à l'écriture arabe de nouveaux contes. Au dossier de ces relations littéraires, C. Achour apporte la pièce complémentaire rassemblant cette dynamique assumée par des penseurs ambitionnant de faire connaître et de transmettre la culture arabo-musulmane dans son ampleur et son « authenticité », c'est-à-dire de faire changer les jugements sur cette culture grâce aux textes.

Parmi eux, Abdelfattah Kilito, pour qui les *Nuits* sont plus familières aux Européens qu'aux Arabes, discute l'appartenance de l'œuvre aux patrimoines arabe et européen. Il témoigne d'une volonté de réappropriation de l'œuvre, partagée par tous ces penseurs, qui ne dénie pas les apports des orientalistes, en particulier d'Antoine Galland, mais appelle à les dépasser.

La deuxième partie porte sur ce qu'on appelle habituellement le conte-cadre, l'histoire de *Shahrazade*. S'appuyant sur l'analyse de Bencheikh qui fait de l'ambiguïté d'une part, du franchissement d'autre part, les deux axes qui opèrent dans l'affrontement du désir et de la loi dès cette histoire puis dans toutes celles que la conteuse, « gardienne de la parole », raconte. C. Achour met en évidence les conflits qui se répercuteront dans les réécritures de plusieurs écrivains modernes et qui feront de celles-ci des résurgences de la parole des *Nuits*, même lorsque la référence à la source semble légère.

La réflexion sur la transmission qui l'occupe amène l'auteur à problématiser les choix mobilisés par chaque « transmetteur » : l'écart par rapport au modèle n'exclut pas la perpétuation du sens. C'est ce qu'elle montre avec l'exemple de la littérature de jeunesse et des récits de Dominique le Boucher. Ces derniers correspondent à une manière implicite, mais essentielle, de s'approprier la parole de la conteuse. Il s'agit d'une mise à l'écrit de la mémoire collective, transmise par la voix des femmes maghrébines en France, loin des lieux communs de l'Orient.

Jamel Eddine Bencheikh jouant un rôle d'importance dans cette réflexion sur les différents niveaux de transmission, C. Achour lui consacre le troisième

chapitre. Elle poursuit ainsi son effort pour faire mieux connaître l'œuvre de cet universitaire et poète de qualité mais méconnu en l'inscrivant dans les relations France/monde arabe. Plutôt que de se focaliser seulement sur le travail critique accompli par Bencheikh sur *Les Mille et Une Nuits*, elle le considère en lien avec sa création littéraire en français : certains poèmes, ainsi, sans référence directe ni indirecte aux contes de Shahrazade, puisent à un imaginaire d'une culture arabo-islamique commune. Les *Nuits* sont donc prises comme « référence dans une écriture poétique moderne [...] pour suggérer qu'elles peuvent encore être "utiles" dans le présent de la culture arabe si celle-ci en assume l'héritage et rêve d'un avenir. » (86) Son roman, *Rose noire sans parfum*, illustre également cette intégration de sources et d'un imaginaire arabes dans la langue française avec pour vocation de donner à penser et à vivre le temps présent. L'écriture de Bencheikh accepte ses héritages, unissant conte, poésie, chant, versets, référents français, arabes et internationaux, signes des deux langues qui collaborent sans dissension.

Le troisième chapitre est consacré à un personnage emblématique des *Mille et Une Nuits*, image de l'aventurier des mers merveilleuses : Sindbad, dont l'impossibilité à résister à l'appel du large, plus encore que le contenu même de ses périple, a donné naissance à un mythe littéraire et à des histoires et des avatars parfois bien éloignés du marchand des *Nuits*.

Après avoir dégagé les invariants des voyages, C. Achour sélectionne deux romans, un conte-poème et deux pièces de théâtre qui se sont emparé du personnage de Sindbad de la Mer pour bouleverser l'espace-temps dans lequel il est poussé à s'aventurer. Ainsi, le héros de Hawa Djabali navigue moins à travers les mers qu'à travers le temps : la pièce propose une allégorie des rapports de la culture et des femmes créatrices à l'État et à la religion, qui cadre une pérégrination spirituelle et politique.

Ces résurgences, qui empruntent peu ou prou aux *Nuits*, donnent de nouvelles vies assez différentes les unes des autres à Sindbad. Les aventures de celui-ci figurent le métissage culturel dont l'imaginaire littéraire est façonné : il devient un personnage de l'entre-deux, au sens moderne, à la jonction tremblante du monde arabe et de l'Europe, suscitant l'interaction des références issues dans diverses cultures.

Le cinquième chapitre élargit le propos en exposant, à la suite de ce qui se passe pour Shahrazade et Sindbad, une diversité d'appropriations de l'œuvre, c'est-à-dire de ses enjeux, de la relecture idéologique, cynique et moqueuse de Boudjedra à la transposition dans un autre contexte socioculturel et à la forgerie en passant par la revendication d'une oralité féminine ancestrale l'emportant sur le modèle textuel. Tous appellent à changer notre regard sur les *Mille et Une Nuits* plus que sur la conteuse qui y préside. Ainsi de *L'île et une nuit* de Daniel Maximin qui met en scène une femme dont le combat met en jeu toute la collectivité ; ce personnage « incite à son tour à lire Shéhérazade comme une femme-île, c'est-à-dire comme un espace de résistance, d'imaginaire et de désir » (168).

Qu'elle apparaisse sous les traits de Shahrazade ou d'une alternative, le modèle de la conteuse imprime sa présence dans la plupart de ces réécritures, les écrivains trahissant une fascination pour le pouvoir de la parole féminine.

À l'inverse, quelques écrivaines, à partir des années 1990, ont engagé un combat pour s'émanciper de la tradition incarnée par la conteuse et sortir des stéréotypes. F. Zouari revendique le rôle de créatrice plutôt que celui de conteuse afin de pouvoir avancer « à visage découvert » et non en rusant comme Shéhérazade. Un tel affranchissement suppose de se référer à un autre mythe créateur que celui de la sultane des *Nuits*.

Le discours offensif de Zouari théorise la dynamique de plusieurs écrivaines qui, s'affranchissant des assignations identitaires et des contraintes tant sociales que littéraires, amorcent un changement à la fois dans les pays arabes et quant au regard que portent les Européens sur les femmes arabes. En effet, C. Achour montre que parler de la prise de parole féminine dans l'espace public et la création mobilise les enjeux d'un imaginaire croisé entre Orient et Occident qui évite aux uns et aux autres de retomber dans les stéréotypes et les schémas habituels.

Sans chercher à établir des catégories de l'écriture contemporaine, le grand nombre de textes sollicités et présentés ici donne à voir les points de convergence et de divergence, les dynamiques nouvelles de la survivance des *Mille et Une Nuits* à la fin du XX^e siècle et au tout début du XXI^e siècle. Cet essai complète les travaux sur les traductions et les réécritures du XX^e siècle et les études ponctuelles. Il propose une synthèse utile pour explorer plus avant le continent des *Nuits* au regard des interactions Europe / monde arabe, mais aussi pour mieux connaître les nouvelles voix féminines francophones qui, en France, en Belgique ou au Maghreb, nourrissent leur écriture d'une filiation problématique.

Tandis que, en 2018, Richard van Leeuwen proposait en anglais une volumineuse étude de la relation intertextuelle entre les *Nuits* et une quarantaine d'écrivains du XX^e siècle, la plupart consacrés, l'essai de C. Achour ose prendre en considération plusieurs textes « mineurs » au regard du champ littéraire ou, du moins, n'ayant pas le statut d'œuvres majeures et des auteurs restés en retrait des projecteurs. C'est faire honneur en cela au statut des *Mille et Une Nuits* ; c'est surtout une démarche volontaire et utile qui porte des fruits : elle met ainsi en évidence la relation intertextuelle élaborée, nuancée, en partie implicite, qui unit ces créations contemporaines. Comme l'autrice l'annonce en introduction, c'est donc bien moins l'imitation ostentatoire ou l'histoire immergée dans une atmosphère orientalisante qui actualise le modèle que les insubordinations poétiques, les coups de sonde critiques dans l'imaginaire et les résurgences façonnées par la « génération » interculturelle des *Mille et Une Nuits*.

Index

A

Adorno, Theodor W. 144
Agamben, Giorgio 98, 102
Algren, Nelson 224, 226, 229
Apel, Karl Otto 49
Arendt, Hannah 5, 95, 96, 102, 208, 210, 212,
213, 217, 236, 237, 242
Aron, Paul 145, 153
Artaud, Antonin 88, 153
Augustin 93, 103
Auraix-Jonchière, Pascale 62, 63

B

Bachelard, Gaston 172, 173, 175, 178
Baetens, Jan 31, 38, 39
Bah, Hakim 117, 119, 121, 122, 128, 129
Bailly, Jean-Christophe 27–30, 32, 33, 35, 36,
39
Barbusse, Henri 76, 78
Barjavel, René 231, 242
Baronian, Jean-Baptiste 168, 178
Barranx, Serge 171, 178
Barrière, Caroline 124, 128
Baty-Delalande, Hélène 223, 229
Baudelaire, Charles 176, 178, 185, 187
Bauman, Zygmunt 197, 204
Beauvoir, Simone (de) 8, 219–229
Beck, Ulrich 11
Beckett, Samuel 137
Belhaj, Yahia Emna 42, 49
Ben Ali, Zine el-Abidine 47
Benfodil, Mustapha 6, 79–89
Benjamin, Walter 88
Bergandi, Donato 49, 50
Bergson, Henri 201, 204
Berlusconi, Silvio 47
Bernard-Gresh, Sylviane 146, 153
Bernard-Griffiths, Simone 56, 63, 64

Bielecki, Isabelle 106
Birgé, Jean-Jacques 146, 153
Bizet, Georges 30, 36
Blaise, Marie 52, 64
Blanchot, Maurice 88, 144, 149, 153
Blandin, Patrick 50
Bohm, David 193
Boia, Lucien 20
Boileau, Nicolas 14
Bonnardot, Alfred 9, 10, 12, 18, 19, 24
Bonneuil, Christophe 10, 24
Borgès, Jorge Luis 30, 36, 37, 39
Bouron, Françoise 70, 78
Breton, Philippe 50
Brodziak, Sylvie 6, 79, 89
Buffon, Georges-Louis Leclerc, comte de 9, 10,
12, 13, 15, 24

C

Cabet, Étienne 239, 242
Cadiot, Olivier 203, 204
Caillé, Alain 59, 64
Calvino, Italo 88
Camus, Albert 88, 129, 224
Caro, Elme 175
Chabert, Georges 185, 193
Chakrabarty, Dipesh 10, 11, 24
Chalaye, Sylvie 126–128
Chapoutot, Johann 236, 242
Char, René 87, 88
Charasson, Henriette 73, 78
Charaudeau, Patrick 111, 114
Chardin, Jean 30, 34, 36, 37
Chebel, Malek 55, 62, 64
Chevalier, Jean 52, 64
Chevrette, Eric 6, 91, 103
Chevrier, Jacques 120, 128
Colette 164, 165

Comte, Auguste 185, 191, 193, 238
 Confavreux, Joseph 50
 Coquio, Catherine 102, 103
 Corea, Chick 88
 Corvin, Michel 146, 147, 149, 151, 153
 Creutzen, Paul 10

D

Danan, Joseph 152, 154
 Danblon, Emmanuelle 50
 Darwich, Mahmoud 87, 88
 Dauphiné, Claude 68, 78
 Davis, Miles 88
 Debord, Guy 82, 89
 Defoe, Daniel 233
 Dejean, Jean-Luc 152, 154
 Delasalle, Élisabeth 157
 Deneault, Alain 11, 24
 Denquin, Jean-Marie 6, 50
 Derrida, Jacques 35
 Desbordes-Valmore, Marceline 174
 Dib, Mohammed 88
 Diderot, Denis 30, 34, 37
 Djebar, Assia 50, 61, 64
 Docquois, Georges 156, 165
 Dubillard, Roland 7, 143–149, 151–154
 Dugast-Portes, Francine 226, 229
 Durand, Édith 159, 160

E

Engélibert, Jean-Pierre 13, 24
 Engels, Friedrich 183, 193
 Erikson, Erik 106
 Ernoult, Nathalie 235, 242
 Esquiros, Alphonse 239
 Evans, Bill 88
 Evreinov, Nicolas 152, 154

F

Fanon, Frantz 87, 88
 Fayolle Azélie 21, 24
 Feki, Hella 42, 50
 Filali, Azza 42, 50
 Flammarion, Camille 9, 10, 12, 20–24, 174,
 179
 Fontanille, Jacques 48, 50
 Forcade, Olivier 70, 78
 Foucault, Michel 89
 Franju, Georges 30, 34–36, 39

Frappier-Mazur, Lucienne 70, 73, 77, 78
 Fressoz, Jean-Baptiste 10–13, 15, 16, 18–20, 24
 Freud, Sigmund 31, 183, 203, 204
 Fried Morton, Herbert 234, 242

G

Gadoin, Isabelle 63, 64
 Gagnon, Carolle 226, 229
 Gancevici, Olga 137, 140
 Garcin-Marrou, Flore 145, 154
 Gauchet, Marcel 50
 Gautier, Brigitte 185, 194
 Gautier, Jean-Jacques 144, 154
 Gefen, Alexandre 29, 196, 200, 201, 203, 204
 Genet, Jean 87, 88
 Gheerbrant, Alain 52, 64
 Giddens, Anthony 11
 Godelier, Maurice 234, 242
 Godin, Christian 102, 103
 Godo, Emmanuel 183, 193
 Gorceix, Paul 168, 170, 178
 Goujon, Jean-Paul 156, 157, 161, 165, 166
 Goyet, Florence 62, 64
 Grainville, Jean-Baptiste Cousin (de) 9, 10, 12–
 17, 19, 20, 22–24
 Green, André 151, 154
 Guichardet, Jeannine 63, 64

H

Habermas, Jürgen 196
 Haddad, Malek 88
 Hancock, Herbie 88
 Hanoum, Leïla 57, 64
 Hatzfeld, Jean 7, 91–96, 98, 100, 103
 Heinich, Nathalie 7, 105–109, 114
 Herbert, Zbigniew 185, 194
 Hobbes, Thomas 233, 242
 Holland, Alison 226, 229
 Holmes, Diana 68, 78
 Honneth, Axel 196
 Houari, Leïla 7, 105–111, 114
 Houellebecq, Michel 7, 181–188, 190–204
 Hron, Madelaine 98, 103
 Hugo, Victor 52, 174
 Huzar, Eugène 9, 10, 12, 16–20, 23, 24

I

Ibn Khaldoun 88
 Ibsen, Henrik 127, 144, 154

Ilunga, David-Minor 117, 119, 125, 128, 129
 Impellizzeri, Fabrizio 157, 160, 162, 164–166
 Ionesco, Eugène 137, 139, 150, 153, 154

J

Jameson, Fredric 242
 Járøy-Benn, Csilla 151, 154
 Jarrige, François 18, 24
 Jeannelle, Jean-Louis 221, 223, 226, 228, 229
 Jérôme, saint 30
 Jésus (Christ) 182, 187, 188, 190, 191, 199,
 239, 240, 242
 Julienne-Caffié, Serge 220, 229
 Julliot, Caroline 192, 194

K

Kabeya, Fabien Honoré 126, 128
 Kadhafi, Mouammar 47
 Kadoglou, Triantafyllia 228, 229
 Kanafani, Ghassan 88
 Kasongo, Célestin 117, 119, 126, 128, 129
 Keoua-Leturmy, Faustin 117, 119, 122, 123, 128
 Khatibi, Abdelkébir 111
 Klieger Stillman, Linda 148, 154
 Kobielus, Stanisław 52, 64
 Kociubińska, Edyta 157, 165
 Konopnicki Miot, Danielle 152
 Kristeva, Julia 107, 109–111, 115, 226, 229
 Krysinska, Marie 187
 Kucharuk, Sylwia 7, 131, 136, 140, 141
 Kupiec, Anne 14, 24
 Kuti, Fela 88
 Kwahulé, Koffi 117–119, 123–125, 128, 129

L

La Fontaine, Jean (de) 42, 48
 Larsson, Björn 224, 229
 Latour, Bruno 198, 204
 Laugier, Sandra 94, 103
 Lavallée, Marie-Josée 236, 237, 242
 Lebey, André 156
 Le Goff, Jacques 239, 242
 Le Guen, Fanny 118, 125, 129
 Lehmann, Hans-Thies 144
 Le Ménahèze, Sophie 56, 64
 Lens, Marie-Thérèse (de) 54
 Lepel-Cointet, Marie 157, 160
 Lévêque, Laure 8, 54, 64, 68, 69, 78, 231, 243
 Lévinas, Emmanuel 99, 101, 103

Liégeois, Anne-Laure 146
 Lipovetsky, Gilles 196, 197, 204
 Loba, Mirosław 110, 115
 Locher, Fabien 11–13, 15, 20, 24
 Longhi, Vivien 93, 103
 Louâpre, Muriel 10, 24
 Louÿs, Pierre 156, 164
 Lovcraft, Howard Phillips 184, 185, 194
 Lytle Croutier, Alev 55, 58, 59, 64

M

Madelénat, Daniel 56, 61, 63, 64
 Maes, Pierre 168, 178
 Maeterlinck, Maurice 39, 170
 Malabou, Catherine 203, 204
 Malibran, Marie 29
 Mallarmé, Stéphane 156, 165, 176
 Manai, Yamen 6, 41–43, 46, 47, 49, 50
 Marchal, Bertrand 176, 178
 Maris, Bernard 200, 204
 Marx, Karl 183
 Matthieu, saint 190, 238
 Mauclair, Camille 69, 78, 170, 175, 178
 Melançon, Charlotte 183, 194
 Mendès, Catulle 71
 Mercier-Faivre, Anne-Marie 11, 24
 Merle, Robert 8, 231–237, 239, 241, 242, 243
 Michelet-Jacquod, Valérie 157, 166
 Michon, Pierre 88
 Mickiewicz, Adam 188, 194
 Miller, Marcus 88
 Minces, Juliette 55, 64
 Mirbeau, Octave 78, 168, 170, 174, 178, 179
 Moix, Gabrielle 164, 166
 Monk, Thelonious 88
 Morin, Edgar 5, 7, 23, 24, 52, 58, 64, 68, 78,
 107, 108, 112, 114, 115, 132, 140, 167,
 168, 171, 173, 175, 177–179, 208, 211,
 214, 215, 217
 Morizot, Baptiste 28, 29, 32, 33, 39
 Mumbere Mujomba, Pierre 117, 119–121, 128

N

Nerval, Gérard (de) 160, 166
 Neumann, Alexander 183
 Nietzsche, Friedrich 30, 36, 236
 Nin, Anaïs 228
 Njiké Jackson, Noutchié 118, 119, 129
 Nordmann, Charlotte 10, 24

- Novak-Lechevalier, Agathe 192, 194, 196, 202, 204
 Nsonsissa, Auguste 156, 166
 Nys-Mazure, Colette 7, 181–184, 188–194
- O**
- O'Brien, Catherine 72, 74, 78
- P**
- Pagès, Claire 196, 204
 Paigneau, David 171, 179
 Pascal, Blaise 187
 Pasolini, Pier Paolo 88
 Pastakia, Kozi 50
 Pavis, Patrice 148, 154
 Pelletier, Madeleine 72
 Périclès 236
 Pierrot, Jean 170, 177, 179
 Platon 233–239, 242, 243
 Pleasants, Nigel 101, 103
 Popper, Karl 237, 242
 Portal, Thierry 52, 56, 64
 Posthumus, Stephanie 202, 204
 Poudevigne, Sonia 152, 154
 Pseudo-Longin 14
- R**
- Rachilde (Marguerite Eymery Vallette) 6, 67–78, 148, 160, 166
 Racine, Jean 163
 Ramat, Christine 139, 140
 Rancière, Jacques 50
 Reclus, Élisée 50
 Reich, Wilhelm 183
 Reiner, Arlette 144
 Renard, Paul 223, 229
 Réveillaud, André 53
 Réveillaud de Lens, Aline 6, 51, 53, 54, 56, 59–65
 Révil, Ernest 170, 179
 Richter, Jean Paul 182, 194
 Riffaterre, Michael 95, 103
 Rilke, Rainer Maria 33
 Rimbaud, Arthur 172, 178, 179, 187
 Ringuedé, Yohann 21, 24
 Rinn, Michael 48, 50
 Roca, Paul, abbé 239, 240, 242
 Rodenbach, Georges 7, 167–172, 174–179
 Romains, Jules 157, 166, 205
 Romano, Claude 97, 103
 Rorty, Richard 196
 Rosny Aîné (Boex, Joseph Henri Honoré) 20, 235
 Rousseau, Jean-Jacques 47
 Rozen, Anna 164, 165, 166
 Ryngaert, Jean-Pierre 152, 154
- S**
- Sadiqi, Fatima 57, 59, 64
 Sadkowska-Fidala, Agata 16, 24
 Sadowska-Guillon, Irène 118, 129
 Saïd, Suzanne 235, 243
 Saint-Pol Roux (Paul-Pierre Roux) 148
 Santocono, Girolamo 7, 105, 106, 112, 115
 Sarraute, Claude 146, 154
 Sarrazac, Jean-Pierre 144, 149, 152, 154
 Sartre, Jean-Paul 88, 129, 220, 224, 229
 Schoentjes, Pierre 29
 Schopenhauer, Arthur 167, 174, 175, 178
 Sermon, Julie 152, 154
 Serreau, Geneviève 152, 154
 Serres, Michel 47, 170
 Shellenberger, Michael 23, 24
 Simon, Anne 29
 Sobierajska, Alicja 172
 Socrate 235, 236
 Sokal, Alan 198, 199
 Sokołowicz, Małgorzata 6, 51–54, 56, 61, 64, 65, 205
 Staël, Madame de (Germaine Necker) 182, 194
 Starn, Randolph 107, 111, 112, 114, 115
 Staron, Anita 6, 8, 54, 64, 67, 78
 Stendhal 156, 163, 166
 Sterne, Laurence 163
 Stetkevych, Jaroslaw 61, 65
 Sukiennicka, Marta 6, 9, 24, 25
 Szondi, Peter 143, 144, 148, 154
 Szymański, Tomasz 16, 24
- T**
- Tadjo, Véronique 50
 Taylor, Charles 183, 194
 Tegye, Gabriella 224, 226, 229
 Thiel-Jańczuk, Katarzyna 190, 194
 Thomas, Frédérique 52, 53, 60, 62, 63, 65
 Tinan, Jean (de) 7, 155–166
 Toubiana, Dany 118, 129
 Traoré Klognimban, Dominique 118, 126, 128, 129
 Trente (les) 236
 Triaire, Sylvie 52, 64

U

Ubersfeld, Anne 137, 140

Unger, Tchaläi 193

V

Vallette, Alfred 71

Verne, Jules 18, 20, 243

Vielé-Griffin, Francis 178, 179

Visniec, Matéi 7, 131–133, 137, 139–141

Viviani, René 69

Voltaire (François-Marie Arouet) 41, 42, 48

W

Wagner, Richard 36

Walachniewicz, Annick 106

Wattel, Anne 233, 243

Weber, Max 233

Wilkinson, Robin 151, 154

Willems, Sandrine 27–39, 129

Wittgenstein, Ludwig 95, 103

Wolf, Nelly 50

Wołowski, Witold 137, 141

Y

Yacine, Kateb 88

Z

Zago, Nunzio 162, 166

Ziad, Karim 88

TABLE DES MATIÈRES

Penser/Panser la crise. Récits et fictions de crise (XIX^e-XXI^e s.)

Anita Staroń, Laure Lévêque : <i>Avant-propos</i>	5
Marta Sukiennicka : <i>Réflexivité environnementale et (in)conscience de la crise écologique dans la littérature catastrophiste du XIX^e siècle</i>	9
Judyta Zbierska-Mościcka : <i>Partage, rencontre, regard, sens, ou l'animal dans le cycle Les Petits Dieux de Sandrine Willems</i>	27
Sonia Zlitni-Fitouri : <i>L'Amas ardent de Yamen Manai ou comment penser la crise politique au miroir de l'écologie</i>	41
Małgorzata Sokołowicz : « <i>L'illusion du jardin décevant</i> ». <i>L'écriture de la crise dans les Jardins maures d'Aline Réveillaud de Lens</i>	51
Anita Staroń : <i>Aux limites du récit. Dans les puits de Rachilde</i>	67
Sylvie Brodziak : <i>L'écriture en crise pour un pays en crise. Alger, journal intense de Mustapha Benfodil</i>	79
Eric Chevrette : <i>Crise du dicible. Euphémismes et détournements du visage dans Une saison de machettes de Jean Hatzfeld</i>	91
Przemysław Szczur : <i>Des crises d'identité (post)migratoire en Belgique francophone</i>	105
Renata Jakubczuk : <i>Relations familiales brouillées dans quelques pièces africaines</i>	117
Sylvia Kucharuk : <i>De crise en crise – Le Roi, le rat et le fou du Roi de Matéi Visniec</i>	131
Tomasz Kaczmarek : <i>Extérioriser l'intime ou la crise permanente du théâtre. La Maison d'os de Roland Dubillard : « monodrame polyphonique » ?</i>	143
Anna Opiela-Mrozik : <i>Crise de l'amour, crise de l'écriture ? Jean de Tinan à la recherche d'un traitement par les mots</i>	155
Eliza Sasin : <i>La crise psychique dans Les Vies encloses de Georges Rodenbach</i>	167
Stanisław Jasionowicz : <i>Crier la crise, nier la crise : solitude et solidarité dans l'expérience poétique de Michel Houellebecq et de Colette Nys-Mazure</i>	181
Magdalena Wojciechowska : <i>De la crise à une réconciliation (im)possible dans l'univers houellebecquien</i>	195
Anna Maziarczyk : <i>Crise économique et drame humain dans Article 353 du code pénal de Tanguy Viel</i>	207
Anna Ledwina : <i>La crise des intellectuels et ses avatars dans Les Mandarins de Simone de Beauvoir</i>	219
Laure Lévêque : <i>Fiction (post-)apocalyptique et usages critiques de l'histoire : Malevil (1972) de Robert Merle</i>	231

Comptes rendus

Cyrille François : <i>Christiane Chaulet Achour, Les Mille et une nuits aujourd'hui, Arcidosso, Effigi coll. « Littératures, cultures, sociétés », 2020, 223 p.</i>	245
Index	249

TABLE OF CONTENTS

Thinking the Crisis, Healing the Crisis. Stories and Fictions of Crisis (19th-21th Century)

Anita Staroń, Laure Lévêque: <i>Foreword</i>	5
Marta Sukiennicka: <i>Environmental Reflexivity and (Un)awareness of the Ecological Crisis in French Catastrophist Literature of the Nineteenth Century</i>	9
Judyta Zbierska-Mościcka: <i>Sharing, Meeting, Looking, Meaning, or the Animal in the Cycle Les Petits Dieux by Sandrine Willems</i>	27
Sonia Zlitni-Fitouri: <i>L'Amas ardent of Yamen Manai or How to Think the Political Crisis in the Mirror of Ecology</i>	41
Małgorzata Sokołowicz: <i>"The illusion of the deceiving garden". Crisis Writing in Jardins maures [Moorish Gardens] by Aline Réveillaud de Lens</i>	51
Anita Staroń: <i>At the Limits of the Story. Dans le puits by Rachilde</i>	67
Sylvie Brodziak: <i>Writing in Crisis for a Country in Crisis. Alger, journal intense of Mustapha Benfodil</i>	79
Eric Chevrette: <i>Crisis of the Utterable. Euphemisms and Diversions of the Human Face in Jean Hatzfeld's Machete Season</i>	91
Przemysław Szczur: <i>(Post)migratory Identity Crises in French-speaking Belgium</i>	105
Renata Jakubczuk: <i>Dysfunctional Family Relationships in Some African Theater Plays</i>	117
Sylwia Kucharuk: <i>From one Crisis to Another – The King, the Rat and the King's Fool by Matéi Visniec</i>	131
Tomasz Kaczmarek: <i>Externalize the Intimacy or the Permanent Crisis of the Theater. Roland Dubillard's House of Bones: "Polyphonic Monodrama"?</i>	143
Anna Opiela-Mrozik: <i>Crisis of Love, Crisis of Writing? Jean de Tinan in Search of Therapy by Words</i>	155
Eliza Sasin: <i>The Psychic Crisis in Les Vies enclosed by Georges Rodenbach</i>	167
Stanisław Jasionowicz: <i>Crying out the Crisis, Denying the Crisis: Loneliness and Solidarity in the Poetic Experience of Michel Houellebecq and Colette Nys-Mazure</i>	181
Magdalena Wojciechowska: <i>From the Crisis to a(n) (Im)possible Reconciliation in the Houellebecquian Universe</i>	195
Anna Maziarczyk: <i>Economic Crisis and Human Drama in Article 353 du code pénal by Tanguy Viel</i>	207
Anna Ledwina: <i>The Crisis of Intellectuals and its Faces in The Mandarins by Simone de Beauvoir</i>	219
Laure Lévêque: <i>(Post)Apocalyptic Fiction and Critical Use of History: Malevil (1972) by Robert Merle</i>	231

Books reviews

Cyrille François: <i>Review of Christiane Chaulet Achour, Les Mille et une nuits aujourd'hui, Arcidosso, Effigi coll. « Littératures, cultures, sociétés », 2020, 223 p.</i>	245
Index	249

RÉDACTRICE AUX PRESSES UNIVERSITAIRES DE ŁÓDŹ
Agnieszka Kałowska

COUVERTURE
Katarzyna Turkowska
Agencja Komunikacji Marketingowej efectoro.pl

Publication financée par la Faculté de Philologie de l'Université de Łódź

Publication des Presses Universitaires de Łódź
1^{re} édition. W.10542.21.0.Z

Ark. wyd. 18,0; ark. druk. 16,125

Presses Universitaires de Łódź
90-237 Łódź, ul. Jana Matejki 34A
www.wydawnictwo.uni.lodz.pl
e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl
tel. +48 42 635 55 77