



ISSN 2392-0637
ISBN 978-83-7395-???-?

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



Le traumatisme dans la littérature française et francophone



N° 5/2018

Le traumatisme dans la littérature française et francophone

Études rassemblées et présentées par
Krystyna Modrzejewska et Elżbieta Porada



Le traumatisme
dans la littérature française et francophone



Literaport

REVUE ANNUELLE DE LITTÉRATURE FRANCOPHONE № 5



UNIwersYTET OPOLSKI
INSTYTUT KULTURY I JĘZYKA FRANCUSKIEGO

Le traumatisme dans la littérature française et francophone

Études rassemblées et présentées par
Krystyna Modrzejewska et Elżbieta Porada



Literaport
REVUE ANNUELLE DE LITTÉRATURE FRANCOPHONE № 5
OPOLE 2018

REDAKTORZY SERII
(RESPONSABLES DE LA REVUE)

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

RADA NAUKOWA
(COMITÉ SCIENTIFIQUE)

Sylviane Coyault (Université de Clermont Ferrand)
Krzyszyna Gabryjelska (Université de Wrocław)
Lise Gauvin (Université de Montréal)
Krzysztof Jarosz (Université de Silésie)
Petr Kyloušek (Université de Brno)
Zuzana Malinovska (Université de Prešov)
Wiesław Malinowski (Université de Poznań)
Maria de Fátima Marinho (Université de Porto)
Michał Piotr Mrozowicki (Université de Gdańsk)
Jacques Poirier (Université de Bourgogne)
Éléonore Reverzy (Université de Sorbonne Nouvelle-Paris 3)
Dominique Triaire (Université de Montpellier)

RECENZENT TOMU
(RAPPORTEUR DU PRÉSENT VOLUME)

Magdalena Zdrada-Cok

ADRES REDAKCJI
(ADRESSE DU COMITÉ DE RÉDACTION)

Literaport

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

Table des matières

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

L'identité traumatisée par l'autre et le monde

Meamar TIRENIFI, <i>Sébastien Roch</i> ou le traumatisme émotionnel	13
Adam JAROSZ, Lambèse ou les symboles du traumatisme dans <i>L'enfant fou de l'arbre creux</i> de Boualem Sansal	19
Emanuel TURC, Dominique Resch, <i>Mots de tête</i> . L'élève traumatisé par ses professeurs	31
Anna KACZMAREK-WIŚNIEWSKA, Le traumatisme de l'initiation sexuelle féminine au XIX ^e siècle à l'exemple d' <i>Une Vie</i> de Guy de Maupassant	39
Mariusz CZALPIŃSKI, <i>La porte étroite</i> d'André Gide : traumatisme et sanctification	49
Ramona MALITA, « Mémoires d'outre-tombe » ou ce que <i>Karpathia</i> raconte	61

À la recherche d'un nouvel équilibre

Anna LEDWINA, Les figures du trauma chez Simone de Beauvoir	75
Halina CHMIEL-BOŹEK, La soif et la faim, symptômes du traumatisme psychique dans la création ionescienne	85
Patrycja BOBOWSKA-NASTARZEWSKA, L'image de l'homme dans sa quête identitaire : l'essai de la description linguistique partielle de l'être humain dans les métaphores choisies dans <i>Le volontaire et l'involontaire</i> de Paul Ricœur	95
Krystyna MODRZEJEWSKA, La traumatographie beckettienne	103
Tomasz KACZMAREK, <i>Alienatio mentis</i> ou la fuite devant le danger : une scène traumatique d'Arthur Adamov	113

L'écriture comme thérapie

Michel LIOURE, Ionesco, traumatisme et création	123
Josef FULKA, L'écriture et le travail du deuil : la mélancolie chez Barthes et Althusser	135
Annie BESNARD, Traumatisme et dispositif romanesque	145
Mohamed HASSI, Poétique du traumatisme dans <i>La Nuit sacrée</i> de Tahar Ben Jelloun.	155
Ewa KALINOWSKA, Exorciser un traumatisme extrême. Le génocide rwandais dans la langue et la littérature	169
Joanna KOTOWSKA, Le traumatisme substantifié : la boue dans <i>La Route</i> <i>des Flandres</i> de Claude Simon	181

Comptes-rendus de lecture

Mariana KUNEŠOVÁ, <i>L'absurde dans le théâtre Dada et présurréaliste français</i> , par Krystyna Modrzejewska	191
Krystyna MODRZEJEWSKA, <i>Człowiek w zwierciadle. Szkice o literaturze</i> <i>francuskiej</i> , par Tomasz Różycki	195
Anna KACZMAREK-WIŚNIEWSKA, <i>La vie quotidienne à Paris suivant</i> <i>les chroniques d'Émile Zola : un regard oblique</i> , par Anna Ledwina	197

Varia

Krystyna MODRZEJEWSKA, Mon Professeur. Le souvenir de M. le Professeur Józef Heistein	201
Anna LEDWINA, Adieux académiques au Professeur Józef Heistein	203
Tomasz RÓŻYCKI, Discours à l'occasion de la remise des Insignes de Chevalier dans l'Ordre des Palmes académiques à Mme le Professeur Krystyna Modrzejewska	205

Avant-propos

Le traumatisme s'inscrit dans la condition humaine. Il la marque nettement, aussi bien dans l'expérience individuelle que collective. En parler, c'est difficile, presque impossible, car la langue limite l'expression du cauchemar. Et pourtant la traumatographie s'exprime dans le roman, le théâtre, les écrits intimes, les écrits testimoniaux, la réflexion philosophique. Bien que les esthétiques soient différentes, les lieux de la création artistique éloignés, la narration se ressemble. On l'observe dans les aspects éthiques, dans l'ironie et la poésie. Ce sont elles, imposant la distance, qui aident l'homme traumatisé à survivre.

Nous présentons ici, en trois parties, des études de romanisants de pays différents concernant les œuvres de la littérature francophone du XIX^e au XXI^e siècles. La première partie comprend six textes se focalisant sur les conséquences du traumatisme relativement à l'identité humaine. On y parle du traumatisme émotionnel, du mal-être indicible provoqué par le harcèlement d'un prédateur pédophile, de la veulerie morale et de la sournoiserie des prêtres pédophiles, éteignant toute volonté d'être ainsi que tout besoin de tendresse et d'affection. Cette violence fait naître une sombre mélancolie, un déséquilibre affectif chez l'enfant (Octave Mirbeau). La rencontre avec le réel de la mort dans l'expérience individuelle et collective a lieu à Lambèse, l'image de la douleur, figure de tous les traumatismes vécus dans la mémoire collective. Il y a l'enfant martyr, victime d'une double violence, de l'ostracisme de sa tribu qui le rejette et d'un geôlier sadique. Les atrocités de la guerre de l'indépendance et de l'Algérie indépendante créent une réalité sociale intenable, où la folie devient la panacée, la seule arme de défense psychologique de l'individu (Boualem Sansal). La cruauté des professeurs agressifs, leur violence physique et verbale causent de graves conséquences : d'une part – un échec scolaire de l'élève, de l'autre – une soif de vengeance de l'élève traumatisé qui subit l'injustice et la ridiculisation, insupportables (Dominique Resch). Cette violence concerne aussi la femme au XIX^e siècle, la jeune mariée, habituée à l'obéissance et qui n'est pas prête à la rencontre avec l'homme dans le lit conjugal (Guy de Maupassant). Le renoncement, la confusion des valeurs, la transgression, le comportement frivole confronté à une aspiration à l'absolu en soi dans l'expression

gidiennes conduisent au désir de la mort (André Gide). Une atmosphère terrifiante et traumatisante émane de l'histoire de Transylvanie, où la dureté du servage et l'oppression seigneuriale ont abouti au soulèvement des Roumains contre les nobles magyars. Les répercussions sanglantes, la cruauté atroce des règlements de comptes s'y manifestent très fort (Mathias Megenoz).

La deuxième partie, ce sont des études autour de la recherche d'un nouvel équilibre. La tension entre désir d'exister et non-désir, le dilemme beauvoirien, accompagné de la solitude et la culpabilité qui résultent de la perte de la foi, déclenchent un malaise existentiel. Il s'inscrit dans les risques et les défis de la liberté (Simone de Beauvoir). Et, pourtant, la mort fait de la vie une valeur absolue, rendant la crise moins douloureuse, mais elle devient l'obsession ionescienne présente dans son œuvre et dans ses journaux intimes attribuant à sa dramaturgie un caractère très personnel. Le personnage constitue la projection de ses dilemmes internes, de ses inquiétudes, de sa faim de l'absolu (Eugène Ionesco). Volontaire et involontaire dans les métaphores, le *cogito* brisé, blessé, la conscience, la responsabilité s'expriment dans le dialogue ricœurien, qui appartient à la tradition postcartésienne (Paul Ricœur). Le personnage beckettien, âgé, est conditionné par son corps vieillissant qui l'immobilise de plus en plus, limitant sa vie à l'attente. La solitude, la fatigue, l'obsession dans cette agonie seraient insupportables sans note d'ironie et de poésie (Samuel Beckett). Les blessures physiques et les meurtrissures psychiques du personnage adamovien constituent encore une preuve du cauchemar de la deuxième guerre mondiale. L'expérience concentrationnaire de l'auteur le pousse à la recherche de la sortie de cet enfer sur terre (Arthur Adamov).

La littérature possède une fonction thérapeutique. Les études qui y sont consacrées se trouvent dans la troisième partie de ce tome. L'écriture comme thérapie se révèle dans l'œuvre ionescienne. Asailli d'angoisses et de visions souvent issues de ses origines et de son passé, l'auteur projette un drame intérieur, révèle sa névrose, va à la recherche de lui-même. Son œuvre devient une exploration, une confession involontaire, spontanée. Montrant la révolte et la répulsion de l'homme en proie à l'inéluctabilité de la mort, elle fait découvrir le paradis enfantin, les instants lumineux qui permettent de tout supporter (Eugène Ionesco). La mélancolie comme principe de l'écriture dans le travail de deuil chez Roland Barthes et Louis Althusser organise la narration de soi, où l'on s'approprie le passé en dépassant une perte. Le traumatisme impose sa dynamique à la narration des romans de Sylvie Germain et de Pascale Roze. La conduite du récit donne un impact particulier au choc émotionnel initial et déclenche des troubles violents chez des personnages soumis à des simulations d'approches thérapeutiques. La verbalisation devient un remède du corps et de l'esprit car la narration permet cette double distanciation : distance de la représentation et distance de soi. Le biais de la satire et de la mise en dérision remet en question la phallocratie dans l'œuvre de Tahar Ben

Jelloun. Exorciser le traumatisme extrême, le génocide rwandais, décrire ce cauchemar inexprimable, dans la situation du besoin et de l'impossibilité de parler, écrire par le devoir de la mémoire, c'est aussi garder ses distances à l'égard des atrocités, s'apaiser et guérir par les mots. L'expérience de l'enfance marquée par la longue agonie de la mère, le pessimisme du survivant paralysé par des souvenirs cauchemardesques peuvent être supportés grâce à l'écriture, qui, encore une fois, devient un moyen de verbaliser l'indicible et de surmonter le traumatisme (Claude Simon). Ce texte, comme tous les autres, prouve la grande tension entre l'impuissance linguistique et le besoin d'écrire afin de dévoiler ce trauma innomable, inconcevable, inimaginable.

Krystyna Modrzejewska

P.S. Pour la première fois, le lecteur trouvera dans ce numéro de « Literaport » deux sections nouvelles qui feront désormais partie intégrante de notre revue : celle des *Comptes-rendus de lecture* qui propose de brèves présentations de quelques ouvrages récemment parus, et celle des *Varia* recueillant divers textes et problématiques. Le comité de rédaction vous en souhaite bonne lecture.

*L'identité traumatisée
par l'autre et le monde*

MEAMAR TIRENIFI

Université de Paris IV-Sorbonne

Sébastien Roch ou le traumatisme émotionnel

« *Sébastien Roch* » or the emotional trauma

Abstract: Suffering deeply inside came to be identified as one of Octave Mirbeau's recurrent themes, usually expressed by an unspeakable malaise. The dazzling emotions remain ineffable, and the character is contained by a hermetic malaise, explained by Mirbeau's dialectic. The emotional disturbance ravaging Sébastien immerses him morally and physically in a deep commotion, which only death will conjure. This internal conflagration annihilates any desire to exist, giving way to an ineluctable reification and a petrification of all the sensory impulses of the eponymous character. Octave Mirbeau leaves this suffering in the hermetic state, but seems to explain it dialectically through Sébastien's experience.

Keywords: trauma, hermeticism, conflagration, concussion, affliction.

L'émotion surgit, dans le discours de l'écrivain, au moment où la réflexion est incapable de débrouiller avec netteté le kaléidoscope des sensations inhérentes au désir. Demeurant à l'état indicible, elle est « le point aveugle de la conscience esthétique »¹. Partiellement, elle peut être consubstantielle à l'expression d'une impression évanescence, émanant d'un ravissement de l'âme, ou le résultat d'un effet fulgurant dû à une profonde souffrance. À l'état purement intérieur, l'émotion se conjugue intimement avec les sens, elle se cristallise en une impression subjective qui se conjugue avec les manifestations physiques, engendrant ainsi un être ému, submergé par une intériorité en émoi. Or, loin de se limiter à des impressions évanescences, les émotions « sont génératrices de pensée »² selon

¹ M. Collot, *La matière émotion*, Paris, P.U.F., 1997.

² H. Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion* (1932), Paris, P.U.F., 1941, p. 40.

Bergson, et toute production intellectuelle peut avoir de « la sensibilité pour substance ». En l'occurrence, l'émotion peut être à l'origine de la germination inopinée des idées. En effet, la relation existant entre l'émotion et l'esprit n'est pas seulement d'ordre interprétatif, à savoir l'explication immédiate d'une expérience émotionnelle. En amont, elle peut ouvrir la voie à la structuration d'une réflexion. Celle-ci commence par démêler le caractère réel des sentiments sous-jacents, provoquant un raisonnement discursif, en aval. Elle peut être aussi le signifiant d'une exaltation passionnelle, le catalyseur d'une volonté métaphysique qui tend à comprendre l'origine de sa systématisation, à travers un enchaînement rationnel.

Dans l'œuvre mirbellienne, l'émotion est dépourvue de tout caractère romanesque car elle génère un traumatisme hermétique et ne s'explique que dialectiquement. De Jean-François Mintié dans *Le Calvaire*, à Sébastien Roch personnage éponyme, Mirbeau nous peint toujours la figure de l'être profondément miné par une hyperesthésie de l'âme, mâtinée à une affectivité embrouillée, l'itinéraire douloureux d'une enfance émaillée de stigmates, un moi qui se perd dans les méandres d'une souffrance et d'un mal-être insondable. Cette souffrance immanente attire continuellement l'attention du lecteur car elle semble souligner implicitement l'effusion d'un traumatisme hermétique ; mais l'intensité fréquentielle de ce traumatisme semble s'expliquer initialement par l'abattement et aboutit dialectiquement à une commotion synchrone qui irrigue en filigrane un traumatisme inexpiable.

1. De l'émotion à la commotion, la dialectique d'une carence affective

Dans *Sébastien Roch*, l'intériorité souffrante du personnage éponyme semble se traduire par un traumatisme émotionnel : une conflagration intérieure qui s'explique, de prime abord, par le viol dont il a été victime, à l'école jésuite Saint-François-Xavier. Mais, à mesure qu'il grandissait, sa souffrance s'intensifiait et s'imprimait en une flétrissure indélébile que seule la mort effacera. Le trouble émotionnel dans lequel est plongé Sébastien se construit dialectiquement dans le roman. Mirbeau tente d'expliquer ce trouble affectif croissant par le biais d'un enchaînement logique qui aboutit à un mal-être indéniable. *In medias res*, Sébastien est dans l'obligation d'accepter, la mort dans l'âme, son initiation à l'école jésuite.

Son **abattement** est grand, car c'est une âme pure, innocente et immaculée, qui se retrouve dans un milieu régenté par des pseudos-puritains, « pétrisseurs d'âme »³, qui utilisent la religion comme une fin en soi ; une poudre à effet dormitif

³ O. Mirbeau, *Pétrisseur d'âme*, « Le Journal », 16 février 1901.

qui leur assure une autorité absolue et une expiation indéniable. Initialement, l'intériorité sensorielle et affective de Sébastien est en butte au macrocosme (l'extériorité, en l'occurrence). De surcroît, l'**abattement** s'accroîtra par le biais du viol et générera un **accablement** qui minera Sébastien physiquement et moralement, aboutissant à une insondable **commotion**. Ainsi va *crescendo* le mal-être de Sébastien dans le roman :

Son dos se voûtait légèrement, sa démarche devenait lente, indolente même ; ses yeux conservaient un bel éclat d'intelligence qui souvent se voilait, s'éteignait dans quelque chose de vitreux. À la franchise ancienne de son regard se mêlaient maintenant de la méfiance et une sorte d'inquiétude louche qui mettait comme une pointe de lâcheté dans la douceur triste qu'il répandait autour de lui⁴.

Le mal-être qui ronge l'intériorité souffrante de Sébastien est hermétique, car il ne retrouve la sérénité qu'après la mort. Mais cette conflagration intérieure se cristallise dialectiquement, à travers l'émergence d'un profond abattement émotionnel, pour aboutir à une commotion *in extremis*. La structuration de ce traumatisme émotionnel – dont l'intériorité est comprimée et concentrée sur elle-même –, entre en résonance avec l'inconcevable douleur de l'être, écrasé par son intimité souffrante, suscitant invariablement un questionnement sur l'inconcevable essence. Sébastien sent peser sur lui l'acte inopinément dénaturé de son instructeur. Initialement, il le voyait comme un personnage pur, qui ne lui fera jamais de mal et l'initiera aux plaisirs ineffables du dilettantisme. Mais le viol s'imprime en l'intériorité de Sébastien, éteignant en lui toute volonté d'être. Profondément mutilé, les appels rythmés de cette violente commotion secrètent en son for intérieur une sombre mélancolie, un déséquilibre affectif qui se répercute continuellement sur sa condition humaine. Les aspects les plus sombres, à l'instar de la souffrance, la mort inhérente à l'existence, l'absurdité de la vie, consomment inexorablement et à petit feu cette âme hypersthésisée. Si nous considérons rapidement et largement l'essence mutilée de Sébastien, l'émotion qui va *crescendo* à la commotion court-circuite la volonté d'être et sauvegarde une réification inéluctable : Sébastien avait l'impression d'exister sans exister, son corps était là, dépourvu de soulagement, taraudé par les incertitudes circonstancielles de la vie qui ne lui a pas fait de cadeau, nonobstant son innocence. Il commence par s'effacer en se reléguant « dans sa chambre, et n'en sortant qu'aux heures des repas... »⁵, subissant continûment l'intervalle fréquentiel de ses émotions éruptives qui se traduisaient par la répercussion de souvenirs enfouis :

Il revit le collège, tout le collège : des murs étouffants, des classes maudites ; il revit des élèves haineux, des maîtres infâmes, le cortège tout entier, de ses déceptions, de ses souffrances, de ses

⁴ O. Mirbeau, *Sébastien Roch*, Paris, Éditions du Boucher, Société Octave Mirbeau, en ligne : <http://www.leboucher.com/pdf/mirbeau/sroch.pdf>, p. 319.

⁵ *Ibidem*, p. 303.

hontes. Et bien décidé à ne pas recommencer le supplice de cette existence, au seuil de laquelle, en entrant, il avait vu la mort, au seuil de laquelle, en sortant, il avait trouvé le déshonneur et l'ignominie.... »⁶.

Le profond mal-être de Sébastien qui va *crescendo* irrigue un traumatisme mystique. Celui-ci s'explique dialectiquement par la graduation des ébats affligeants d'une intériorité souffrante. Il commence par l'abattement et aboutit à une commotion indicible qui atrophie, petit à petit, la volonté d'exister de Sébastien en imprimant en son for intérieur une réification inéluctable. L'énergie vitale du personnage éponyme est substituée par le processus graduel d'une profonde affliction : tous ses sens sont péremptoirement déséquilibrés par une frustration affective, sans pouvoir lutter contre ce qui sourdait en lui, à savoir « l'omnipotente et vorace consolation du prêtre », selon la formule de Mirbeau au début du roman, qui s'est transformée en une souffrance aiguë et une carence affective. Celle-ci est un besoin naturel qui, dans le cas de Sébastien, n'a pas été comblé. Un bébé est enveloppé pendant neuf mois dans le ventre, choyé par la sève naturelle de sa mère. Lorsqu'il vient au monde, l'enfant – tout comme l'adulte plus tard –, garde donc le besoin d'être enveloppé et câliné. Or, le viol de Sébastien a flétri ses élans sensoriels et éteint en lui tout besoin de tendresse et d'affection. De surcroît, l'intimité souffrante de Sébastien – constamment en proie à une inconcevable et permanente dysphorie –, demeure hermétique car elle ne s'éteint qu'avec la mort de Sébastien : « Dans l'enfance de mon personnage, j'ai trouvé de tels développements que, lorsque je l'aurai conduit à l'âge de dix-sept ans, j'aurai tout près de quatre cents pages. Alors, pour finir, je suis forcé de le tuer »⁷.

2. La mise en abîme d'une interférence émotionnelle

Les interférences sensibles du personnage éponyme et de l'auteur sont en parfaite corrélation : le premier vivra un déchirement intérieur généré par le harcèlement d'un prédateur pédophile, qui appât ses victimes par la douceur et la séduction, laissant *in extremis* un être souffrant jusqu'à sa mort, tandis que le deuxième déconstruira ce tabou qu'est le viol des enfants. L'intériorité de Sébastien est le miroir de l'intimisme mirbellien : une mise en relief de la substance intime de sa conception de l'être mutilé par l'ébranlement émotionnel engendré par l'extériorité, c'est-à-dire la société. Les indignations de l'auteur sont le fruit d'émotions qui ne s'expriment point à froid, d'où la plume incisive et le donquichottisme impétueux de Mirbeau. Sébastien est introverti car son intériorité souffrante n'a jamais fait

⁶ *Ibidem*, p. 305.

⁷ O. Mirbeau, lettre à Paul Hervieu, fin décembre 1889, [in] *Correspondance générale*, t. II, Lausanne, L'Age d'Homme, 2005.

l'objet d'une interrogation extérieure. Cette interférence émotionnelle se conçoit à travers la mise en abîme du « moi » souffrant et introverti de Sébastien et du « je » engagé et extraverti de Mirbeau. La peinture du mal-être intensifié fait montre de l'engagement indéfectible de Mirbeau, contre la veulerie morale et la sournoiserie des prêtres pédophiles. Mirbeau ne se contente pas d'une simple vision circumspéctive en soulignant le caractère abject du violeur, mais peint avec minutie le personnage dans toutes ses facettes. En amont paraît un maître d'étude empathique, sensible et dilettant qui prend en affection le jeune Sébastien, afin de le séduire et assouvir sa lubricité obsessionnelle en aval. Le « je » extraverti de Mirbeau dénote un engagement inflexible en mettant l'accent sur cette infernale alliance des caractéristiques hétérogènes utilisées par le père de Kern afin de piéger le jeune Sébastien. Le rythme intérieur du traumatisme émotionnel de Sébastien trouve son écho dans le rythme extérieur de l'indignation de l'auteur contre la pédophilie, d'où l'interférence du « moi » souffrant et introverti de Sébastien et du « je » initialement engagé et extraverti de Mirbeau. Son franc-parler confrère au traumatisme émotionnel de Sébastien une tension en matière de souffrance, afin de débroussailler avec netteté la vérité insoupçonnée sur l'origine de ce traumatisme qui se traduit en une quotidienneté souffrante due au dysfonctionnement et en hallucinations sexuelles de Sébastien. Tout cela suscite « un attendrissement à noyer tous les cœurs dans les larmes »⁸ du lectorat choqué et attendri à la fois.

Corrélativement à ce rapport avec le « moi » introverti et le « je » extraverti, Mirbeau met en relief une homologie entre l'émotion factuelle et l'émotion fictionnelle, conformément aux intentions du romancier. En effet, cette juxtaposition d'ordre émotionnel a un effet de résurrection, comme si le meurtre « d'une âme d'enfant » était à l'origine de la germination intentionnelle et attestée de l'engagement indéfectible de l'auteur contre le cléricisme. L'émotion fictionnelle – qui dénote un traumatisme hermétique de Sébastien –, a un effet sous-jacent sur le lecteur, car elle touche l'intimité, tandis que l'émotion factuelle a un effet événementiel destiné à secouer le lecteur, à travers la transgression d'un tabou scandaleux qu'est la pédophilie. En l'occurrence, cette homologie traduit l'expansion émotionnelle inhérente à la subjectivité constante de Mirbeau qui nous éclaire sur la tragédie du personnage éponyme. De plus, cette homologie fait vibrer la sensibilité du lecteur en interpellant ses émotions afin de l'élever à la mesure du mal-être dont souffre Sébastien, mais l'effet ressenti par le lecteur demeure en filigrane car le traumatisme de Sébastien est en lui-même hermétique.

La mise en abîme des interférences émotionnelles est une ascension thérapeutique car elle reconstruit le traumatisme émotionnel de Sébastien d'un point de vue dialectique, en mettant en lumière les conséquences d'une contre-nature de

⁸ *Ibidem.*

l'équilibre affectif et sexuel qui s'est imprimée en l'intériorité de l'enfant violé. Entre Sébastien et Mirbeau se tisse une entente, pour le moins paradoxale : une interdépendance entre les sensations et la volonté d'exister, au-delà de la souffrance ineffable ; et c'est dans les élans émotionnels de son personnage que le besoin constant et *ipso facto* d'exister, prôné par Octave Mirbeau, se concrétise en une indéfectible ambition à dénoncer – à travers une œuvre corrosive et à résonance universelle –, le traitement injuste que subissent de jeunes âmes naïves à l'instar de Sébastien, en butte aux caractères dénaturés de prêtres pédophiles que nous voyons de nos jours.

ADAM JAROSZ
Université de Gdańsk

Lambèse ou les symboles du traumatisme dans *L'enfant fou de l'arbre creux* de Boualem Sansal

*Lambèse, or the symbols of traumatism in Boualem Sansal's novel
« L'enfant fou de l'arbre creux »*

Abstract: The present paper aims at analyzing selected symbolic elements or motifs that appear in the novel of the Algerian writer Boualem Sansal entitled *L'enfant fou de l'arbre creux* (2000). The above-mentioned symbolic elements are the prison of Lambèse seen in its entirety, the prison's courtyard – the place made prominent by the presence of a child tethered to a withered tree – a symbolic grouping that is reflected in the novel's title, and the prison's underground chamber, the spot which aspires to represent the *axis mundi*, the cosmic axis of the world, the point of contact of the three ontological spheres – heaven, earth and hell. In Sansal's novel, both the prison itself and its courtyard become the symbols of all the traumatisms ever suffered by the Algerians, from the colonial period to the present times. A similar role is played by the third of the cited symbols, i.e. the prison's underground room, a sort of defective or crippled *axis mundi* which, cut off from heaven, can only lead to the world of hell.

Keywords: traumatism, Lambèse, Algeria, symbol, death, *axis mundi*, prison, child

L'Algérie est « un pays marié au malheur », affirme Boualem Sansal dans son premier roman *Le serment des barbares* (1999)¹. Symbolique, puisque riche de sens latents et patents susceptibles d'être expliqués et réexpliqués à l'infini, la phrase signale bien ce qui pourrait passer pour constante de l'œuvre de Sansal :

¹ B. Sansal, *Le serment des barbares*, Paris, Gallimard, 1999, p. 30.

l'innombrable masse d'images des traumatismes individuels et collectifs qui apparaissent dans les pages de ses romans. Or, apparemment tant différentes du point de vue thématique, toutes ces images semblent respecter la logique d'une secrète orchestration, stratégie ayant pour but l'élaboration d'une véritable infrastructure symbolique de la souffrance. Centrée surtout sur le deuxième roman de Sansal, *L'enfant fou de l'arbre creux* (2000), la présente étude se propose d'analyser quelques aspects choisis de cette topographie imaginaire de la douleur. Les éléments symboliques qui retiendront notre intérêt seront les suivants : (1) le pénitencier de Lambèse, (2) la cour de celui-ci, lieu marqué par la présence d'un enfant fou attaché à l'arbre creux, mise en scène dramatique qui donne d'ailleurs son titre au roman susmentionné de Sansal et (3) le sous-sol du pénitencier devenu *analogon* de *l'axis mundi*, l'un des éléments les plus reconnaissables de l'icônosphère symbolique de l'humanité tout entière². Les deux premiers éléments cités figurent toutes les souffrances du peuple algérien, dès la nuit de l'époque coloniale jusqu'au présent, théoriquement radieux, de l'Algérie indépendante. Plus universaliste, le troisième s'oriente vers la valeur fondamentale de *l'axis mundi*, mise en évidence par Eliade, celle d'une brèche ontologique qui rend possible le passage entre les trois niveaux cosmiques de l'univers : le ciel, la terre et l'enfer. Comme nous le démontrerons dans la deuxième partie de l'analyse, dans le roman de Sansal *l'axis mundi* paraît symboliquement mutilé puisqu'il figure un couloir dynamique à sens unique. Coupé de l'au-delà céleste, il mène uniquement aux enfers. Le pénitencier même, la cour et le sous-sol : telles sont donc les images du traumatisme qui scandent le rythme de l'étude. Toutefois, avant de passer directement à l'analyse de celles-ci, il y a lieu de s'attarder quelques instants sur deux aspects importants : la trajectoire artistique de Boualem Sansal lui-même et la notion de traumatisme, terme susceptible d'assurer l'ossature méthodologique de l'étude.

Né en 1949 à Theniel El Had, Boualem Sansal est un écrivain algérien d'expression française qui a déjà acquis ses titres de noblesse en littérature. Riche en rebondissements spectaculaires, sa biographie artistique réserve bien des surprises. Ingénieur de formation, titulaire d'un doctorat d'économie et haut fonctionnaire public, Sansal s'inscrit dans le sillage de Rachid Mimouni et Tahar Djaout, constituant une des figures marquantes de la mouvance de l'intelligentsia algérienne qui s'oppose à l'islamisation du pays³. Une prise de position politique aussi tranchée lui vaut la haine de la plupart de ses concitoyens et des chicanas

² Sur le symbolisme de *l'axis mundi*, voir surtout : 1. M. Eliade, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1985, p. 23 ; 2. M. Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 2005, p. 39 ; 3. M. Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 2005, p. 38 ; 4. M. Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 2008, p. 148.

³ Voir à ce titre : A. L. De Silva, *L'engagement anti-islamiste dérangeant de Boualem Sansal: essai et fiction*, en ligne, <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/108416/2/226266.pdf>, p. 32 (page consultée le 24 février 2018).

administratives puisqu'en 2003 il se voit destitué de son poste au Ministère de l'Industrie. Ce licenciement est dû à des motifs politiques, le Ministère étant tombé dans les mains des membres du Groupe Salafiste pour la Prédication et le Combat, groupement islamiste radical⁴. Stigmatisé et privé de moyens de subsistance, il se lance dans la carrière de chef d'entreprise, consultant et enseignant tout en restant fidèle à son idéal de l'Algérie libre du *diktat* islamiste. Quant à ses débuts littéraires, ceux-ci semblent assez tardifs, l'écrivain ne découvrant son intérêt pour la littérature qu'en 1997, donc au moment où la guerre civile atteint son apogée. La gloire littéraire vient après la publication du *Serment des barbares*, sa première œuvre récompensée par le prix du Premier Roman et le prix Tropiques 1999⁵. Le roman met en lumière tous les atouts majeurs de l'écriture de Sansal. Pleine d'une verve polémique et saturée d'humour caustique, celle-ci traduit bien l'intention de l'écrivain d'enfreindre tous les tabous, surtout religieux, de la société algérienne en quête d'identité. Certes, la virulence de ses critiques déroute, déconcerte, et éveille une multitude de haines vengeresses, mais aussi, paradoxalement, invite à réfléchir sur l'avenir de l'Algérie, pays hybride qui, d'après les paroles mêmes de l'écrivain, n'est « ni une république, ni un royaume, ni une île, ni une base lunaire, mais le premier coupe-gorge au monde »⁶. Impitoyable, le verdict s'articule *crescendo* dans toute l'œuvre de Sansal. *Le serment des barbares* (1999), *L'enfant fou de l'arbre creux* (2000), *Dis-moi le paradis* (2003), *Harraga* (2005), *Le village de l'allemand* (2008), *Rue Darwin* (2011), *2084, la fin du monde* (2015), sans oublier deux chefs d'œuvre de sa production d'essayiste, *Petit éloge de la mémoire* (2007) et *Gouverner au nom d'Alach* (2013) : autant d'ouvrages romanesques et de réflexion philosophique soucieux de dresser un bilan des maux qui sévissent au sein de la société algérienne contemporaine. Bilan accablant et sans doute non exhaustif, ainsi qu'en témoignent d'innombrables images littéraires gravitant obstinément autour des mêmes thèmes : corruption, « misère bruyante jusqu'à la conflagration », faillite industrielle, guerre idéologique sans trêve, victimes qu'elle entraîne, *diktat* de la nouvelle nomenclatura algérienne, politique agraire erronée, arabisation hâtive, sans oublier le pire : la montée de l'intégrisme islamiste et ses revendications politiques et religieuses, objectifs réalisés par des *commandos* armés responsables des attentats sanglants devenus monnaie courante⁷. Et les séquelles psychiques de cette ter-

⁴ *Ibidem*, p. 32. Sur une caractéristique plus détaillée du groupement, voir aussi : J. Baud, *Groupe Salafiste pour la prédication et le combat*, en ligne, <http://www.globalterrorwatch.ch/?p=4155> (page consultée le 24 février 2018).

⁵ *Du journal intime au roman*, en ligne, http://ajcf-lyon.org/IMG/pdf/FICHE_SANSAL_Boualem.pdf (page consultée le 24 février 2018).

⁶ B. Sansal, *Le serment...*, *op. cit.*, p. 367.

⁷ B. Sansal, *L'enfant fou de l'arbre creux*, Paris, Gallimard, 2000, p. 86 et 118. Toutes les citations ultérieures relatives à cette œuvre renvoient à cette édition.

rifiante accumulation des situations traumatisantes ne font aucun mystère. Surtout pour un Français, ressortissant d'un pays « où la mesure est au cœur du débat », pour qui un Algérien type est un « homme [...] bourré de complexes, environné de haine, une ruine irrécupérable, [et] une névrose ambulante »⁸.

Le nombre de situations traumatisantes subies par les Algériens (la liste ci-dessus n'est citée qu'à titre indicatif) invite, dans la perspective que nous faisons nôtre, à réfléchir sur la notion même de traumatisme. D'un nombre illimité d'approches définitoires possibles du phénomène, nous en avons privilégié deux. La première, enracinée dans le DSM IV américain (1980), est celle officiellement admise dans la clinique psychiatrique française. Elle caractérise le traumatisme psychique comme

phénomène qui se déroule au sein du psychisme, sous l'impact d'un événement potentiellement traumatisant. Il est vécu dans la frayeur, l'horreur et le sentiment d'impuissance. Il implique une expérience soudaine de confrontation avec le réel de la mort sans médiation du système signifiant (aperception du néant) ; par là, l'expérience traumatique renvoie à l'originaire, avec la fascination du retour des enfers⁹.

Les mêmes caractéristiques (expérience du réel de la mort, fragilisation du « self » du sujet, émotions fortes, imaginaire type) se répètent dans la deuxième définition choisie. Formulée par François Lebigot, elle constate :

Le traumatisme résulte d'une rencontre avec le réel de la mort. Cela veut dire que le sujet s'est vu mort ou il a perçu ce qu'est vraiment la mort comme anéantissement et non sous cette forme imaginaire qui caractérise le rapport des hommes à la mort [...]. Nous pouvons répertorier trois types de situations qui peuvent être à l'origine d'un traumatisme :

Dans la première, le sujet est lui-même concerné de près par la mort. [...] Dans le deuxième type de situation, la mort de l'autre, de l'*alter ego* survient brusquement sous les yeux du sujet [...]. La troisième situation est appelée « *la mort horrible* ». Les cadavres sont nombreux, et en mauvais état, mutilés, en cours de putréfaction¹⁰.

La définition de Lebigot, on l'a vu, offre une typologie des situations traumatisantes basée sur trois formes possibles de contact avec la mort soudaine : la menace de la mort du sujet lui-même, la mort d'une personne proche considérée comme son *alter ego*, enfin le contact avec le meurtre collectif, appelé non sans raison mort horrible. Chez Sansal, il est vrai, on chercherait en vain des images aussi spectaculaires de la mort. Celle-ci existent pourtant dans le texte. Se profilant discrètement sur la toile de fond de l'action principale et à peine mentionnées, elles tendent à s'euphémiser en « violence », terme générique sémantiquement assez ample pour désigner d'innombrables atrocités sanglantes devenues l'expérience

⁸ *Ibidem*, p. 114 et 134.

⁹ Le traumatisme psychique, en ligne, http://www.geopsy.com/cours_psycholo/le_trauma_psychique.pdf (page consultée le 24 février 2018).

¹⁰ F. Lebigot, traumatisme psychique, en ligne, http://www.yapaka.be/files/ta_trauma_psychique.pdf (page consultée le 24 février 2018), pp. 7-8.

commune de tous les Algériens sans exception aucune. Ce caractère à la fois universaliste et transgénérationnel de la violence se reflète très bien dans les phrases de Sansal qui constate, dans un cri de douleur : « La violence s'exerce sur tous, les morts et les vivants, hommes, femmes et enfants parlant arabe ou chinois, et n'épargne ni pierres, ni plantes, ni les oiseaux du ciel, ni les animaux de la terre, ni les prophètes, ni les marabouts ni les chefs de tribus et leurs possessions. À ce niveau de généralisation, elle perd toute signification, c'est le chaos d'avant la parole »¹¹.

Violence, phénomène chaotique puisque se manifestant au gré des circonstances, d'autant plus redoutable que pouvant atteindre, à chaque instant, tout et tous : bien que formulé dans *Le serment des barbares*, le diagnostic pourrait servir d'excellente introduction à *L'enfant fou de l'arbre creux*, roman qui brode sur le canevas en grande partie déjà connu : le quotidien de la société algérienne noyée dans la violence et la terreur. Le roman est doté d'une structure narrative particulière. Le plus clair du texte relate des dialogues et des méditations de deux protagonistes condamnés à mort : un Français de souche, Pierre Chaumet, « condensé de tous les lieux communs », et un Algérien, Farid, jeune « criminel du cru, un tout-venant imberbe du menton, mais foisonnant de la tête »¹². Éduqué d'abord en Algérie, ensuite en France et revenu clandestinement en Algérie à la recherche de sa mère qui l'a abandonné à sa naissance, Pierre découvre un nouveau visage de son pays d'origine qui ne garde plus rien de ses lustres de jadis. Déchiré par des conflits intérieurs et ravagé par la misère omniprésente, conséquence désastreuse de l'économie collective au bord de la faillite, l'ancien paradis des Pieds Noirs semble avoir définitivement sombré dans la violence et la folie. L'ultime étape de la découverte de cette violence et de cette folie se réalise grâce aux commentaires de Farid donnés dans un décor tout à fait inhabituel : entre les sinistres murs du bagne de Lambèse, lieu de détention des prisonniers politiques et des condamnés à mort.

Lambèse. En fait le nom même du pénitencier permet d'entrer dans le vif du sujet, puisque le pénitencier imaginé en sa totalité se fait, d'après les paroles mêmes du narrateur, le « symbole répugnant de la plus horrible dictature de l'hémisphère sud »¹³. Née d'une accusation politique, la valorisation est des plus péjoratives, mais en réalité elle ne fait qu'initier le jeu répétitif des acceptions symboliques encore plus suggestives. Manifestement redondantes, concordantes et inféodées à la logique d'un affinement sémantique progressif, elles s'accordent sur un point : Lambèse figure le condensé des souffrances et des traumas de nombreuses générations de prisonniers. Qui plus est, l'idée de cette souffrance atemporelle se

¹¹ B. Sansal, *Le serment...*, op. cit., p. 348.

¹² B. Sansal, *L'enfant...*, op. cit., p. 11 et 24.

¹³ *Ibidem*, p. 173.

voit confortée par l'imaginaire des convois pénitenciers formés des futurs bagnards. Triste spectacle, car pour ces malheureux, le départ forcé à Lambèse est un voyage à sens unique, véritable *descensus ad inferos*. Que d'émotions à peine contenues dans les paroles du narrateur qui caractérise ainsi ce dernier voyage des condamnés : « On y va par des chemins valant leur pesant de souffrance ; on y va par des transports valant leur cargaison de douleurs ; on y va en regrettant d'être né ; on y va pour ne jamais l'oublier »¹⁴. Évocation réaliste des faits honteusement cachés mais faisant partie intégrante de la réalité de l'Algérie indépendante? Si oui, le réaliste ne tarde pas à se contaminer d'historique, le voyage à Lambèse se confondant aisément avec les images des déportations à l'Île du diable, cauchemar de tous les forçats français du XIX^e siècle : « Lambèse est un lieu extrême. Il fait penser à Cayenne, aux forçats de l'Empire lorsque sous la brume de l'aurore et le cri de la foule on les embarquait pour l'enfer. Un enfer du bout du monde. Ils partaient à l'état d'épaves, ils ne revenaient pas. En route ils perdaient la raison, à l'arrivée la vie et dans l'au-delà l'envie de s'accrocher fût-ce au souvenir de Dieu »¹⁵.

Déportations à Cayenne, ruisseaux humains en route à Lambèse, en France et en Algérie, le passé et le présent, tout se côtoie, se recoupe et fusionne en un tout inextricable. Et les conséquences de cette (con)fusion semblent graves. Surtout pour Lambèse qui, devenu le point de contact de différentes strates historiques, toujours marquées par le sang et la mort, se mue en une enclave uchronique de la souffrance, expérience éternelle et universelle : « Lambèse est une tare historique. Il est l'histoire de ce pays, une histoire de guerres, allant et venant, de hères abasourdis, naissant enchaînés, mourant ligotés, sans avoir rien vu de la marche du monde. Le temps ne passe pas par ici »¹⁶.

Temps figé dans la souffrance universelle : telle pourrait donc être la caractéristique globalisante de Lambèse, figure de tous les traumatismes vécus et thésaurisés dans la mémoire collective. Or, le symbolisme de Lambèse ne se limite pas à ses aspects les plus généraux, la topographie particulière du pénitencier offrant au moins deux lieux de haute condensation du symbolique. Le premier, c'est la cour centrale de la prison, lieu sanctifié par la présence accusatrice de l'enfant aux yeux crevés, attaché à l'arbre¹⁷. Le deuxième, c'est le sous-sol du pénitencier, équivalent de l'*axis mundi* mutilé puisque orienté uniquement vers le bas, tant au sens spatial que moral du terme.

¹⁴ *Ibidem*, p. 212.

¹⁵ *Ibidem*, p. 214.

¹⁶ *Ibidem*, p. 98.

¹⁷ L'usage du terme « sanctification » s'impose, l'Algérie étant « terre sainte des martyrs ». *Ibidem*, p. 174.

Quant à la cour, le narrateur en brosse la peinture suivante :

Il y a enfin cet enfant fou qui habite l'arbre creux au milieu de la cour. On le laisse tranquille, on ne l'approche pas, on évite même de le regarder. Nul ne sait quel sortilège l'a enchaîné à Lambèse. Un chanvre hérissé passé autour du cou le lie à une ferrure scellée dans le béton au pied de l'arbre, mais est-ce là une chaîne? De quoi il se nourrit est un autre mystère. Il se méfie de ce qu'on lui jette et semble voir dans le monde qui nous entoure de ses chicanes les résidus virulents d'un bonheur bêtement gâché. Comment expliquer l'inexplicable? Il est en soi un rejet de la raison. Il se raconte qu'un hibou maléfique y avait ses quartiers, jadis. L'arbre était vert et donnait des fruits. Le volatile disparut par une nuit restée gravée dans les mémoires et l'arbre dessécha. [...] À Lambèse, le temps est fragmenté, on le vit à l'aveuglette d'un jour d'une année à autre flottant sur des mémoires tourneboulées. On ne sait ce qui est vrai comme chose vécue et ce qui est faux comme idée reçue. Comme on ne sait pas, on invente. On affabule en puisant dans de vieux récits¹⁸.

Les éléments de cette mise en scène quasi liturgique se précisent nettement : l'enfant et l'arbre. *Le duo* se complète avec la présence du vagabond, « idiot de chien qui fait penser aux choses auxquelles on ne songerait pas si l'on avait sa raison »¹⁹. Symbole de la folie donc. Sans le chien ou avec lui, l'image semble baroque, pour ne pas dire irréaliste, car, effectivement, qui croirait, demande dramatiquement le narrateur, « qu'un enfant enchaîné à un arbre creux, ça existe ? »²⁰. L'enfant existe pourtant et sa présence gêne, incommode, et demande des réponses. Celles-ci apparaissent dans le texte, qui insiste sur un détail : le drame individuel de l'enfant a trait à celui de la tribu amazigh, l'ancienne propriétaire du terrain occupé par Lambèse. Un jour (ce référent chronologique vague s'impose, faute d'autres plus précis), la tribu est attaquée par « des hordes conquérantes, par vagues successives, pratiquant des rites inconnus, des langues inconnues, se nourrissant de mets inconnus »²¹. Détail important, ces envahisseurs venant sans femmes, ils profanent les femmes amazighes, sans même épargner leur reine, maintes fois violée. Les viols donnent naissance, tant au propre qu'au figuré, à des générations d'enfants bâtards rejetés aussi bien par les autochtones que par les envahisseurs. Puisqu'« un bâtard ne peut être ni frère, ni héritier », bientôt on imagine un stratagème afin de séparer le malheureux du reste de la tribu. On prend coutume de l'attacher à un arbre pour « l'empêcher de se mêler à la marmaille de la tribu »²². Cette mesure préventive n'équivaut pas pour autant à la mise à mort, puisque pour attacher le bâtard, on « choisit un fruitier afin de permettre à l'enfant de se nourrir et de se protéger du soleil ; on lui offre une autre pour la soif »²³. Le

¹⁸ *Ibidem*, pp. 15-16.

¹⁹ *Ibidem*, p. 128.

²⁰ *Ibidem*, p. 177.

²¹ *Ibidem*, p. 324.

²² *Ibidem*, p. 325.

²³ *Ibidem*, p. 325.

stratagème faisant ses preuves, le pays abonde bientôt en « mioches enchaînés aux arbres, aux rochers, aux murs des écuries, aux lampadaires »²⁴.

Le martyr de l'enfant serait donc un reliquat de la tradition barbare, et, en tant que tel, offrirait-il une explication convaincante de la tragédie vécue en silence ? Pas tout à fait, car l'énigme du petit prisonnier de la cour de Lambèse ne saurait se résoudre d'une manière aussi banalement rationnelle. Être exceptionnel, il a droit à une biographie non moins exceptionnelle. Fils d'un extraterrestre et d'une femme des Aures, enfant conçu par un ogre fou d'une esclave aveugle, l'un des rejetons des envahisseurs du Nord à qui un gardien crève les yeux pour des motifs restés obscurs, enfin l'enfant d'un prisonnier et d'une prisonnière de Lambèse, placé à la cour pour punir de manière exemplaire l'amour proscrit... les hypothèses ne manquent pas. Tenant beaucoup plus de l'affabulation pseudo-historique que des faits réels, moitié concordantes, moitié discordantes, toutes amalgamées en un *imbroglio* explicatif, cacophonie informative qui ne fait que mettre en exergue le caractère symbolique de l'enfant. Victime d'une double violence, d'abord celle de l'ostracisme de sa tribu qui le rejette, ensuite celle d'un geôlier sadique, l'enfant martyr s'érige au rang d'un symbole, unité représentative par sa nature même à la fois centrifuge et centripète²⁵. L'usage du premier qualificatif s'impose, l'enfant figurant tous les traumatismes ancestraux de l'époque coloniale auxquels viennent s'ajouter les atrocités de la guerre de l'indépendance et celles de l'Algérie indépendante. Mais tout en restant centrifuge, l'image de l'enfant est aussi centripète, car elle représente en même temps la folie, la seule arme de défense psychologique de l'individu contre une réalité sociale devenue intenable. Loin d'être un surplus interprétatif, cette valeur protectrice de la folie semble bien soulignée par le narrateur lui-même qui voit en elle « une échappatoire, une défense ultime inespérée » pour constater ensuite, plein d'auto-ironie mordante : « Le retour à la raison est la pire chose qui puisse arriver à un homme perdu »²⁶. Le constat semble d'autant plus que vrai que l'Algérie indépendante est le pays où « y a pas de juste milieu » et où « la folie dépasse les limites »²⁷.

L'enfant figurerait donc à la fois la souffrance et la folie, le mal et la panacée, le traumatisme sans nom et l'indifférence stoïque face à celui-ci, une sorte de sagesse suprême. Soit. Mais à part l'enfant, il y a encore l'arbre. Celui-ci, il est vrai, sert de refuge à l'enfant qui y cherche protection. Trop évasive, cette symbolique de la demeure humaine, ne saurait pour autant saturer d'accents plus intimistes l'imaginaire de l'arbre. L'impossible vient de la logique immuable des faits. L'arbre a le tronc

²⁴ *Ibidem*, p. 325.

²⁵ Sur le caractère centripète et centrifuge du signe symbolique, voir surtout : G. Durand, *L'imagination symbolique*, Paris, PUF, p. 11.

²⁶ B. Sansal, *L'enfant...*, *op. cit.*, p. 38.

²⁷ *Ibidem*, p. 126.

vide, sans sève, et son branchage est sec. Or, des dérogations aussi flagrantes au protocole représentatif de l'arbre imaginaire ne sauraient tromper. Symbole par excellence des forces vitales et de la verticalité, l'arbre de la cour de Lambèse ne garde plus rien de sa valorisation archétypale initiale²⁸. Antithèse du vivant, il dénote et connote la sécheresse, la désolation, le malheur et le trauma²⁹. Autre détail susceptible de confirmer l'hypothèse interprétative énoncée : la présence du hibou maléfique et du vagabond, signes redondants du malheur et de la folie.

Il est temps de résumer provisoirement les faits déjà exposés : Lambèse, lieu maléfique sinon mortifère, la cour du pénitencier dominée par la figure de l'enfant attaché à l'arbre, l'arbre même, enfin le hibou et le chien, figures du mal moral et de la folie : la liste est longue, mais sûrement pas exhaustive, car il ne faut pas perdre de vue l'autre point de condensation de valeurs symboliques annoncées : le sous-sol fantasmé en termes de l'*axis mundi*. Comme on va le voir tout à l'heure, la symbolique de l'*axis mundi* interfère à bien des égards avec celle du *descensus ad inferos*. Les deux se réactualisent dans des conditions dramatiques évoquées vers la fin du roman. Se croyant déjà perdus, leur exécution n'étant qu'une question de temps, François et Farid prennent la décision de s'évader de Lambèse. Par crainte des perturbations diplomatiques (garder un Français dans une prison algérienne est très mal vu par la communauté internationale), cette décision rencontre l'approbation tacite de la direction du pénitencier, heureuse circonstance qui facilite aux fugitifs l'accès au sous-sol du pénitencier, sorte de système des galeries souterraines creusées par nombre de générations d'anciens prisonniers de Lambèse. Une fois dedans, ils commencent leur enivrant voyage. Ici le réaliste fait place à l'imaginaire, puisque la descente dans cet espace dédalique de corridors sans fin acquiert bientôt une double signification symbolique : celle d'une irruption aux premières époques géologiques du globe terrestre et celle d'une immersion totale dans le passé tragique des anciens prisonniers. Donc, retour à l'*initio* anhistorique et plongée dans la souffrance. Le premier imaginaire évoque l'idée des terreurs biologiques brusquement survenues, tandis que le deuxième multiplie les images des peines et privations devenues le lot commun d'innombrables générations de prisonniers et, plus généralement, de la population de l'Algérie tout entière. François se souvient :

²⁸ Sur l'arbre comme symbole de vitalité, voir surtout : 1. *Traité d'histoire des religions*, op. cit., pp. 274-276 ; 2. G. Bachelard, *L'air et les songes*, Paris, José Corti, pp. 263-265 ; 3. G. Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 2004, pp. 333-334. Faute de dessin de l'arbre, support graphique indispensable, nous laissons ici de côté le problème de l'analyse de l'arbre selon les critères du test « Arbre » de Robert Koch. Mais même sans le dessin, une chose paraît sûre : sec et vide et à moitié enfoui dans du béton, l'arbre de Lambèse figure un trauma et/ou une atrophie des forces vitales (tronc), de l'intellect et de l'affectivité (couronne, branchage). Sur le test même de Koch voir par exemple : I. L. Fernandes, *Le test de l'arbre : méthodes, techniques et applications*, en ligne : https://www.psychanalyse.com/pdf/enfant_dessin_analyse_polycopies_introduction.pdf (page consultée le 24 février 2018).

²⁹ En d'autres termes, il représente un contrepois affectif de l'arbre aérien évoqué par Bachelard, donc « un être que le rêve profond ne mutile pas ». G. Bachelard, *L'air...*, op. cit., p. 265.

Je découvris un autre Lambèse. Celui des couloirs parallèles, des escaliers dérobés, des souterrains plongeant dans le béton, puis dans la roche, puis dans la terre noire d'*avant le déluge*. Ça *dégouline*, ça *grouille* de cataphotes en colère, de *rumeurs* restituant d'antiques événements ou annonçant des *effondrements imminents*, ça pue, c'est oppressant, ça met la vie à pas grand-chose. On se voûtait d'un *degré par mètre*. J'avançais dans l'impression qu'on *reculait* dans le temps, dans l'histoire, dans les chicanes biologiques. Nous allions ressortir dans un million d'années parmi des dinosaures *barbotant* dans une lagune féérique de monstruosité³⁰.

Animaux fossiles, grouillements, rumeurs, barbotement, signes de l'épouvante.... rien ne manque dans cette panoplie d'images de l'*aetas aurea* à l'envers³¹. Les fugitifs eux-mêmes semblent se plier à cette logique représentative perverse, se départissant de plus en plus de leur posture verticale initiale. Assimilables à des reptiles fossiles, ils continuent de se voûter à un rythme bien arrêté : un degré par mètre. Or ces terreurs, vécues par surcroît en posture de plus en plus rampante, ne sont qu'un prélude à une nouvelle série d'affres, épreuve d'autant plus terrible qu'elles mettent en scène des hordes de rats affamés :

Les rats suivaient en procession ou leur nombre grossissait à mesure de la pénible progression. On se sentait encerclé par d'immenses dangers, d'interminables famines, d'incurables souffrances. Ils s'empressent autour des pieds, les mâles jouent du coude, les femelles se traînent sur le ventre, les petits sautent comme des geysers au-dessus de la coulée ; ils hypnotisent par leur volonté de bouffer l'univers en entier. [...] *L'enfer était notre fin*³².

Ayant perdu toute espérance de trouver une sortie de ces boyaux souterrains, les fugitifs continuent leur route :

Nous pataignons dans un tunnel sans fin, *débouchant à l'évidence sur un autre monde*. Il a été creusé par des forçats il y a un siècle [...] Une leur. Ça ne peut pas être autre chose, il n'y a rien de clair sous terre ; peut-être un corps radioactif..., non, c'était bien la lumière du jour. On presse le pas [...] on respirait de l'air... non, une idée fixe depuis *notre plongée dans le temps*, une habitude, un réflexe sautier de mammifère. Une *odeur de cadavre*... un *bourdonnement* hargneux... de mouches dérangées dans leur terrifiante turpitude. Un corps se dissolvait et Dieu l'ignorait³³.

Bien que les fugitifs parviennent finalement à gagner la surface de la terre, les images citées n'en sont pas moins terrifiantes. Elles symbolisent le contact avec l'enfer, lieu dont les évocations sont soulignées par la présence d'un cadavre en putréfaction, entouré, qui plus est, par des hordes de mouches, signes de Belzeboub³⁴.

Lambèse, la cour, l'arbre, l'enfant, enfin le sous-sol, lieu de contact avec l'enfer et la mort, solidaires les unes aux autres, toutes les images présentées font partie

³⁰ B. Sansal, *L'enfant...*, op. cit., p. 329. C'est nous qui soulignons.

³¹ Sur les symboles de l'épouvante signalés ici, voir surtout : G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992, pp. 79-81.

³² B. Sansal, *L'enfant...*, op. cit., p. 330. C'est nous qui soulignons.

³³ *Ibidem*, p. 332. C'est nous qui soulignons.

³⁴ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 2008, p. 652.

d'un paysage symbolique de la douleur, topographie imaginaire des lieux saturés de souffrance humaine. Faisant toujours appel à l'idée de la mort individuelle et/ou collective (principe fondateur de la notion même de traumatisme), elles n'ont de cesse de dénoncer les souffrances des Algériens pour qui « vivre sous le soleil d'Allah et la dictature des nains [paraît] au-dessus de [leurs] forces »³⁵.

³⁵ B. Sansal, *L'enfant...*, *op. cit.*, p. 133.

EMANUEL TURC

Université Babeş-Bolyai de Cluj-Napoca

Dominique Resch, *Mots de tête*. L'élève traumatisé par ses professeurs

Dominique Resch, « Mots de tête ». The student traumatized by his teachers

Abstract: In what follows, Dominique Resch, writer and professor of French, History, Geography and Civic education in a vocational high school in northern districts of Marseille, evokes the teachers who have left traces in his personality and in his growth. He will recount how two schoolmasters, meant to help children thrive, have deeply traumatized him and temporarily paralyzed his scholastic development. We will see why an attitude like theirs can be very dangerous when it comes to children. The psycho-pedagogical considerations will help us develop a common portrait of these two educators, and perceive the great power that this trade gives, and, by this, the important responsibility of a teacher towards his pupils.

Keywords: teacher, pupil, traumatism, development, responsibility.

Chacun de nous garde le souvenir de certains professeurs – bons ou mauvais, passionnés ou blasés, aimés ou détestés – qui nous ont marqués en quelque sorte. Dans ce qui suit, nous allons évoquer les enseignants qui ont laissé des traces dans la personnalité et dans le devenir de l'écrivain Dominique Resch. Il relatera comment deux figures professorales, censées aider l'enfant à s'épanouir, l'ont profondément traumatisé et ont paralysé temporairement son développement scolaire.

Dominique Resch est né en 1959 en Lorraine. Il est professeur de français, d'histoire-géographie et d'éducation civique dans un lycée professionnel des quartiers Nord de Marseille. Ses deux recueils de chroniques, *Mots de tête*¹ et *C'est*

¹ D. Resch, *Mots de tête*, Paris, Éditions Autrement, coll. « Littératures », 2011.

qui Catherine Deneuve ?², témoignent de son goût passionné pour l'enseignement dans ce milieu³. « La fonction séductive »⁴, pour reprendre la terminologie de Vincent Jouve, des deux titres est évidente. S'il ne le devine pas, le lecteur apprendra amusé que ce sont, en fait, des boutades involontaires des élèves évoqués. La narration est tantôt « ultérieure »⁵ ? elle rapporte les événements après qu'ils ont eu lieu, tantôt « simultanée »⁶ ? elle donne l'illusion que le narrateur écrit au moment même de l'action. En quarante-quatre courts récits « singulatifs »⁷, vingt-deux pour chaque recueil, le professeur Resch résume, d'une manière comique et anecdotique, deux années scolaires de sa vie d'enseignant en lycée professionnel, de juin à septembre, immanquablement à côté de Michaël, Nadir, Tonio, Kevin et d'autres élèves aimés. Mais dans l'une des chroniques constituant *Mots de tête*, il évoque deux moments traumatisants de son enfance, moments passés à l'école.

« Rien n'est plus dangereux que d'enseigner »⁸, affirme Dominique Resch. Il a souvent peur, dit-il, peur de faire des erreurs, d'être mal compris, de blesser un de ses élèves sans s'en rendre compte. Car avoir toute autorité implique des risques, et il sait qu'il se trouve toujours un élève pour ne pas voir l'ironie dans ses propos ou pour comprendre l'inverse de ce qu'il faut comprendre. Comment s'explique cette peur d'être blessant ? Il nous donne la réponse : « Des salauds, j'en ai connu quelques-uns. Qui auraient dû me dégouter à vie de ce métier. Je pense en particulier à deux profs que j'ai eus. Duvol et Janat. Ceux qui m'ont fait vomir chaque dimanche soir parce que je savais que j'allais les retrouver chaque lundi matin. [...] À une lettre près chacun, c'est leur nom » (p. 117). Nous allons donc montrer comment ces deux professeurs ont traumatisé l'élève et l'adulte Dominique Resch et pourquoi une attitude comme la leur peut être très dangereuse quand il s'agit d'enfants. Les considérations psychopédagogiques nous aideront à dresser un portrait commun de ces deux enseignants, et de percevoir le grand pouvoir que ce métier confère, et, par cela, l'importante responsabilité d'un maître à l'égard de ses élèves. Voyons alors, pour commencer, pourquoi Dominique est extrêmement angoissé à l'idée d'aller en classe⁹.

² D. Resch, *C'est qui Catherine Deneuve ?*, Paris, Éditions Autrement, coll. « Littératures », 2012.

³ Dominique Resch est également l'auteur de : *La tactique de la craie*, *Mes élèves sont formidables*, *Les Poules* (roman), *Pédiluve et bénitier* (roman) et *Le Pouce d'un autre* (roman).

⁴ V. Jouve, *Poétique du roman*, Paris, Éditions Armand Colin, coll. « Cursus », 3^e édition, 2010, p. 165.

⁵ *Ibidem*, p. 43.

⁶ *Ibidem*, p. 44.

⁷ *Ibidem*, p. 48.

⁸ Dominique Resch, *Mots de tête*, *op. cit.*, p. 116. Désormais, les références de page entre parenthèses renvoient à cette édition.

⁹ Dans ce qui suit, nous relatons l'expérience de Dominique Resch, telle qu'il évoque lui-même dans l'épisode intitulé « Mars : le mois des loups », entre les pages 116 et 119.

Il est en quatrième et Monsieur Duvol est son professeur de géographie. Depuis une heure, il leur parle de l'univers. C'est le premier cours de l'année. Dominique est fasciné par ce qu'il entend : les dimensions infinies de l'espace, les innombrables étoiles observées par l'homme depuis la Terre, l'absence de tout repère possible dans l'infiniment grand, et ainsi de suite. Il est même bouleversé, stupéfait, tandis qu'autour de lui la plupart des élèves bâillent d'ennui. Il comprend tout et il absorbe chaque phrase magique de l'enseignant, rien ne lui échappe. Il est sous le charme, transporté, heureux d'être là et d'entendre ce professeur extraordinaire. Et cela jusqu'à la fin du cours :

Lorsque Duvol, à la fin de ce premier cours, chercha à sonder son auditoire, il se pencha vers moi, me prit violemment par l'oreille, fit un peu bouger ma tête à droite à gauche et finit par cracher son venin :

? Alors toi, tu as vraiment l'air de ne rien comprendre du tout... Tu as vraiment l'air de te demander de quoi je parle, pas vrai ?

Je suis resté muet de stupeur, atterré. Lui donnant implicitement raison. Tout le monde a rigolé, tous ceux qui dormaient se sont réveillés, puis il a lâché mon oreille endolorie et j'ai redoublé ma classe de quatrième. Douze mois à m'en remettre. Ce geste intelligent et ces mots bien ciblés me donnent encore une bonne envie de gerber, bien franche, bien nette, quarante ans plus tard. En je n'ai pas envie de rire. Pas envie de prendre du recul. Rien. Ma 22 long rifle attend toujours. Elle s'impatiente. Trente ans, c'est long. Sur mon premier bulletin scolaire, cette année-là, dans la case géographie, Duvol inscrivit son verdict, sans appel : « Ne réfléchit pas. ». Tête de mes parents (pp. 118-119).

L'expérience relatée est hallucinante. Le nom Duvol n'est peut-être pas choisi au hasard. Par sa manière stupide d'agir, par la violence de cet acte irrationnel, le professeur a volé une enfance et la chance d'une scolarité réussie. Il a marqué cet enfant d'une manière tellement profonde, que l'élève Dominique n'a pas pu dépasser le moment, en restant bloqué sur un traumatisme qui l'empêchera de poursuivre normalement ses cours de quatrième. Cet abus aura de graves conséquences intrapersonnelles immédiates et à long terme. La rage de la victime contre cette figure professorale destructrice sera toujours aussi forte trente ans plus tard :

J'aurais dû sortir mon flingue et lui coller une balle entre les deux yeux. Zblam, terminé. Mais à treize ans, on n'ose pas. On a peur de se faire gronder par ses parents. Il ne faut pas tuer son professeur : c'est une des règles de la vie scolaire. Il faut bien comprendre ça. De plus, je n'étais pas armé. Dommage. Il s'en est sorti. Mais je sais que de temps en temps, quand je marche dans la rue, je me retourne. Parfois, je trouve une vague ressemblance. Il était énorme, Duvol. Gros comme une barrique de vin. Gélatineux. Immonde. Hélas, bien sûr, ce n'est jamais lui. Mais trente ans après, je ne suis toujours pas soulagé et il ne perd rien pour attendre. Quand la blessure est de taille, je suis tellement rancunier que je n'arrive même pas à comprendre que cela puisse être un défaut. Et à vrai dire je déteste les gens qui ne sont pas rancuniers. Sales lâches ! Pisse-froid. Poules mouillées. Trompettes. Je sais, c'est pas bien, je sais. Trente ans après, il y a prescription. Je sais. Mais rien du tout : je le retrouverai. Quel que soit l'endroit où il se terre, je le coincerai. Et qu'il ne s'avise pas d'être mort aujourd'hui : je le ressusciterai pour qu'il prenne bien sa balle de 22 long rifle dans le ventre. En plein centre. Sur la tête de ma mère. À cause de sa graisse, ce sera horrible à voir, j'espère (pp. 117-118).

La virulence du discours est extrême. La pulsion de la rage est radicalisée, allant jusqu'au désir meurtrier. Une soif de vengeance violente domine aujourd'hui l'adulte hanté encore par l'image répugnante de ce monstre déguisé en professeur, monument de bêtise et de cruauté. Et nous voici parler de violence, phénomène qui est alimenté par l'agressivité. Soulignons que « violence » et « agressivité » ne sont pas synonymes. Toutes les conduites agressives ne sont pas violentes, ainsi que tous les actes violents ne sont pas agressifs¹⁰. D'après le psychologue Andrei Cosmovici¹¹, l'agression est un comportement qui lèse, porte préjudice à quelqu'un, physiquement, moralement ou matériellement. Il y a deux types : l'agression « biologiquement adaptative, réactive »¹², causée par un comportement qui lèse, et l'agression « spontanée, biologiquement non-adaptative, maligne »¹³, sans cause apparente. Quant à l'origine des tendances agressives, il y a plusieurs théories, que nous allons présenter brièvement. « La théorie de l'impulsion native »¹⁴ invoque un instinct inné qui est à la base de l'agression, et qui est en relation avec l'agressivité maligne, pathologique. « La théorie de la frustration »¹⁵ explique l'agressivité d'une personne empêchée par une autre personne d'atteindre son but. Il est également ici question de complexe d'infériorité, physique, d'habitude, qui peut causer des réactions exagérées à toute sorte de contrariété. « La théorie sociale de l'apprentissage »¹⁶ soutient que l'agression, comme tout autre comportement, s'apprend, surtout par observation. Les enfants battus par leurs parents ou qui assistent à des violences entre parents, deviennent eux aussi violents. Dans la même logique, il faut dire que les médias favorisent la prolifération de la violence. « La théorie de la catharsis »¹⁷, finalement, s'oppose à la précédente, en soutenant que, lorsqu'on assiste à des scènes de violence, on consomme sur le plan imaginaire l'énergie agressive. Donc, visionner des scènes brutales mènerait à la diminution de l'agressivité, et non pas à son intensification. Cette théorie est défendue surtout par les promoteurs de l'industrie média. Dans le cas de l'enfant et de l'adulte Dominique Resch, nous pouvons parler donc d'une tendance agressive « biologiquement adaptative, réactive », causée par un comportement qui lèse, et qui laisse des traces profondes dans la conscience et dans la personnalité de l'individu. Mais

¹⁰ I. Petrea, « Agresivitatea la copii », 2011, en ligne, <http://irinapetrea.ro/agresivitatea-la-copii/> (page consultée le 17 juillet 2015).

¹¹ A. Cosmovici, *Psihologie generală*, Iași, Éditions Polirom, coll. « Collegium », 1996, pp. 206-208. Toutes les idées que nous exposons dans ce paragraphe, à partir de ce moment, appartiennent à Andrei Cosmovici et sont référencées ici.

¹² *Ibidem*, p. 206. Tr. fr. de « biologic adaptativă, reactivă ».

¹³ *Ibidem*. Tr. fr. de « spontană, biologic nonadaptativă, malignă ».

¹⁴ *Ibidem*, p. 207. Tr. fr. de « Teoria impulsului nativ ».

¹⁵ *Ibidem*, p. 208. Tr. fr. de « Teoria frustrației ».

¹⁶ *Ibidem*. Tr. fr. de « Teoria socială a învățării ».

¹⁷ *Ibidem*. Tr. fr. de « Teoria catharsis-ului ».

malheureusement, le professeur Duvol n'est pas le seul responsable de ce traumatisme infantile. La même année, il y a eu « un autre salaud » (p. 119). Évoquons aussi cette deuxième expérience révoltante¹⁸.

Monsieur Janat, le professeur de français, vient de rendre les rédactions aux élèves. La rédaction est la spécialité de Dominique. Depuis l'école primaire, il se passionne à écrire et à décrire, à jouer avec les mots. Et pour ce devoir, il a travaillé durement, tard dans la nuit, seul à son bureau, heureux de pouvoir se dévoiler. Il est sûr que Monsieur Janat va, au moins, lire sa rédaction à toute la classe, comme le faisait Madame Odermath, l'année précédente. D'ailleurs, elle disait aux parents de Dominique qu'il était doué et qu'il avait le sens des mots. Il attend donc impatiemment que le professeur leur rende ce premier devoir et, qu'en toute logique, il lise sa copie en public. Mais, au lieu de cela, voilà ce qui se passe :

- C'est un excellent devoir. Mais dis-moi, ton père est instituteur, c'est bien ça ?
- Oui, m'sieur.
- Tu lui diras qu'il a bien travaillé !

Pour la seconde fois de ma vie, je suis ridicule en classe. Coup double. Être ridicule au fond de son propre jardin, devant ses propres limaces, ça s'oublie. Être ridicule en classe, ça colle davantage à la peau. Un peu comme de la sève de pin mais en plus visqueux (p. 119).

Ce professeur ne cherche pas à savoir si son élève est vraiment doué pour la rédaction ou s'il est un tricheur. Il a décidé que Dominique avait triché, et annonce, haut et clair devant tout le monde, que son père a bien travaillé. Résultat ? Sa rédaction n'est pas notée, car on n'évalue pas un tricheur : « Même pas un zéro humiliant, qui m'aurait peut-être fait réagir. Juste une absence de note, qui m'enlève jusqu'au désir de me défendre. J'ai peur et je me tais » (p. 120). Il avoue n'avoir jamais raconté l'histoire à son père, car « la trouille bleue que m'inspirait ce salaud tout-puissant me paralysait » (p. 120). Le professeur Janat non plus ne s'est jamais donné la peine d'en parler lui-même aux parents. Ce qui fait que « depuis ce jour, et à jamais, je suis simplement devenu un élève indigne d'intérêt. De septembre à juin, catalogué comme une quantité négligeable. Une petite merde posée dans un coin » (pp. 120-121). Un autre professeur donc qui, par la bêtise et l'indifférence, écrase les vertus d'un élève appliqué, passionné, mais fragile, comme le sont souvent les enfants : « Salaud, sûr de son bon droit, loin de se préoccuper des risques de son métier » (p. 121). Ce n'est pas étonnant alors que la rage et la haine accumulées durant toutes ces années explosent contre lui aussi, avec la même pulsion meurtrière : « Salaud increvable, j'espère. Car je n'en ai pas terminé avec toi. Mon salaud, je vais chercher ton adresse sur Internet et ma 22 long rifle aura le dernier mot d'auteur. Parole d'ancien pro de la rédac' » (p. 121).

¹⁸ Dans ce qui suit, nous relatons l'expérience de Dominique Resch, telle qu'il évoque lui-même dans l'épisode intitulé « Mars : le mois des loups », entre les pages 119 et 121.

À cause de ces deux professeurs, donc, l'élève Dominique Resch s'est trouvé en situation d'échec scolaire. Il a redoublé sa classe de quatrième. Mais les choses auraient pu être encore pires. Voyons les commentaires des spécialistes sur les cas où les élèves subissent des traitements injustes et humiliants à l'école. Certaines études se sont concentrées sur la manière dont le rejet verbal et physique est prédictif d'abandon scolaire. Or, selon Jean Houssaye, trente pour cent des élèves sont victimes de brimades, de violences physiques ou verbales, huit pour cent sont effrayés au point de refuser d'aller à l'école et même de tomber malades¹⁹, comme dans le cas de Dominique. Il ne faut pas donc négliger les formes indirectes d'agression psychologique à l'école. Pourquoi ? À part les raisons évidentes, une autre chose peut arriver : « Les cibles vont au fur et à mesure se transformer en agresseurs, tout en continuant à se percevoir comme les victimes de provocations. Les violences sont toujours précédées par des provocations verbales »²⁰. Cela fait que la typologie victimes-offenseurs ne soit pas pertinente, car tous les élèves se voient comme défensifs. Parfois, donc, le mauvais élève est celui qui réagit à un rejet. Il peut être aussi celui qui a perdu le sens de la situation scolaire, qui ne cherche plus à comprendre, qui a donc renoncé à l'apprentissage, et, encore une fois, cela correspond à la situation de Dominique. Celui-ci devient alors inhibé, ce qui est une autre forme d'inadaptation. Un enfant inhibé, dit le spécialiste, est en même temps fermé aux autres et dépendants des adultes. Si son rendement scolaire est suffisant, il ne met pas les enseignants en difficulté et ne perturbe pas le déroulement de la classe. Cependant, son lien social n'est pas vraiment construit. La conclusion de Jean Houssaye, en rapport avec notre discussion, est alors tranchante : « L'école en arrive à fabriquer des exclus de l'intérieur par ses dysfonctionnements et ses contradictions »²¹. Et le cas dont nous parlons nous autoriserait à ajouter ou à préciser : par ses enseignants.

Revenons donc à la figure du professeur, dans notre cas, du mauvais professeur. Celui-ci se caractérise, selon Jean Houssaye, par des attentes négatives à l'égard des élèves, des pratiques d'enseignement peu soutenues, une tendance à étiqueter et un rapport conflictuel aux élèves²². Ces éléments, comme nous l'avons vu, se retrouvent dans les portraits en action de Duvol et Janat. Comment pourrait-on caractériser ces deux enseignants du point de vue psychopédagogique ? Parlons cette fois-ci de la manière dont ils prennent des décisions en classe. Certains spécialistes parlent de cinq styles décisionnels en contexte managérial : « le style

¹⁹ J. Houssaye, *Professeurs et élèves : les bons et les mauvais*, Issy-les-Moulineaux, ESF éditeur, coll. « Pédagogies », 2001, p. 134. Toutes les idées que nous exposons dans ce paragraphe appartiennent à Jean Houssaye et sont référencées ici, pp. 132-134.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*, p. 132.

²² *Ibidem*, p. 128.

autoritaire »²³ – caractérisé par le contrôle absolu sur le milieu éducationnel et par le fait que les décisions sont prises par le manager sans consulter les partenaires (les élèves) ; « le style autocratique 1 »²⁴ – le professeur-manager résout les problèmes en utilisant uniquement les informations dont il dispose ; « le style autocratique 2 »²⁵ – il essaye d’obtenir des informations supplémentaires du groupe d’élèves avant de prendre une décision ; « le style consultatif 1 »²⁶ – il discute les problèmes avec chaque élève avant de prendre une décision ; « le style consultatif 2 »²⁷ – le problème est discuté avec la classe entière avant que le professeur prenne la décision ; « la décision de groupe »²⁸ – c’est le groupe (la classe) qui décide dans la situation problématique, tandis que le professeur agit uniquement comme un facilitateur. Les professeurs dont nous parlons se caractérisent donc par un style « autoritaire » et « autocratique 1 ». Ils exercent une autorité de type « formel »²⁹, avec une source extérieure – une décision administrative, après un concours académique, par exemple, ou un investissement. C’est une autorité en quelque sorte offerte, et non pas gagnée et basée sur un prestige professionnel ou sur le développement de bonnes relations avec les élèves, comme le note le psychopédagogue³⁰.

Nous avons donc montré comment ces deux professeurs, que le narrateur appelle Duvol et Janat, ont traumatisé l’élève et l’adulte Dominique Resch, et pourquoi une attitude comme la leur peut être très dangereuse quand il s’agit d’enfants. Ils ont causé un échec scolaire, concrétisé par un redoublement. Et ce redoublement n’est que l’aspect mesurable du problème. Il y aura de graves conséquences au niveau intrapersonnel, des traces profondes des expériences évoquées. Finalement, les considérations psychopédagogiques nous ont aidé à dresser un portrait commun de ces deux mauvais enseignants, et de percevoir le grand pouvoir que ce métier confère, et, par cela, l’importante responsabilité d’un maître à l’égard de ses élèves.

²³ C. Ceobanu, « Managementul clasei de elevi », [in] Constantin Cucos (dir.), *Psihopedagogie pentru examenele de definitivare și grade didactice*, Iași, Éditions Polirom, coll. « Științele educației. Structuri, conținuturi, tehnici », 2^e édition, 2008, p. 505. Tr. fr. de « stilul autoritar ».

²⁴ *Ibidem*, p. 507. Tr. fr. de « stilul autocratic 1 ».

²⁵ *Ibidem*. Tr. fr. de « stilul autocratic 2 ».

²⁶ *Ibidem*. Tr. fr. de « stilul consultativ 1 ».

²⁷ *Ibidem*, p. 508. Tr. fr. de « stilul consultativ 2 ».

²⁸ *Ibidem*. Tr. fr. de « decizia de grup ».

²⁹ *Ibidem*, p. 514.

³⁰ *Ibidem*.

ANNA KACZMAREK-WISNIEWSKA
Université d'Opole

Le traumatisme de l'initiation sexuelle féminine au XIX^e siècle à l'exemple d'*Une Vie* de Guy de Maupassant

*The trauma of the female sexual initiation as in Guy de Maupassant's
« Une Vie (One Life) »*

Abstract: *Une Vie (One Life)*, 1883) is the first novel by Guy de Maupassant, known as the author of newspaper chronicles and short stories. It tells the story of the banal life of an aristocratic girl who marries the first man met after leaving the convent and approved by her parents. Having been raised in a particular milieu that rejects any idea of female sexuality, she is marked forever by the trauma of her sexual initiation which makes her hate the carnal relations. She stands them, however, due to her passive and obedient character. Therefore, she lives a monotone, meaningless life, despised by her family and going from one defeat to another. The novel might be read as a critique of arranged marriages.

Keywords: Maupassant, trauma, sexuality, initiation.

Parue en 1883, d'abord en feuilleton dans le *Gil Blas*, puis en librairie, *Une Vie* est le premier roman de Guy de Maupassant. Son créateur est déjà connu comme feuilletoniste mondain et auteur de la célèbre *Boule de Suif* (1880), ainsi que de deux recueils de contes et nouvelles (*La Maison Tellier*, 1881, et *Mademoiselle Fifi*, 1882)¹. Portant le sous-titre *L'Humble vérité*, le roman raconte, comme le précise l'annonce de sa parution dans le *Gil Blas*, « l'histoire très intéressante d'une femme,

¹ www.maupassantiana.fr (page consultée le 12/03/2018).

depuis le moment où s'éveille son cœur jusqu'à sa mort »². Cette biographie d'une femme aurait pour fond « les mœurs de la petite noblesse de province »³.

Un tel sous-titre et une présentation du contenu formulée de la sorte font immédiatement penser aux œuvres de deux grands maîtres du roman réaliste et naturaliste : l'« humble vérité » fait écho au premier titre de *L'Assommoir* de Zola, *La Simple vie de Gervaise Macquart*⁴, et le portrait des mœurs de la noblesse provinciale évoque évidemment les « mœurs de province », le sous-titre de *Madame Bovary* de Flaubert. Les deux romans partagent d'ailleurs avec *Une Vie* leur caractère de biographie d'une femme. Or, dans le cas du roman de Maupassant, il s'agit d'une biographie bien particulière : le choix délibéré de l'article indéfini pour le titre suggère qu'il s'agit de l'existence banale d'une femme quelconque, d'une vie qui ressemble à tant d'autres. En effet, si les parcours de Gervaise Macquart ou d'Emma Bovary possèdent certains traits héroïques – comme les tentatives de détourner le mauvais sort pour la première et celles de mettre en œuvre l'idéal romantique de l'amour pour l'autre –, celui de Jeanne de Lamare, protagoniste maupassantienne, n'a rien de tel : élevée au couvent, rentrée à la maison de ses parents, mariée au premier homme qui a su impressionner elle-même et ses parents, puis vivant passivement une vie triste et monotone, trompée par son mari et méprisée par son entourage, Jeanne constitue une sorte d'« anti-héroïne »⁵ qui inspire autant de pitié que d'irritation.

Il faut pourtant remarquer que cette héroïne à rebours est le produit modèle d'un système social et moral très concret ; en effet, comme l'observe Henri Mitterand, le roman maupassantien peint « un tableau absolument sans indulgence de la petite noblesse provinciale »⁶, avec ses rites, ses codes, ses convenances et ses préjugés qui, malgré le décalage temporel délibéré – l'action du roman commence en 1819 –, n'ont pas beaucoup changé dans les années 1880. Dans le panorama de ces mœurs créé par le romancier, la position des femmes, leur éducation et le comportement qu'on attend d'elles, ainsi que la vie qu'elles sont forcées de mener par conséquent, occupent une place capitale. Au cœur de cette thématique féminine se trouve la sexualité, sujet en apparence tabou, mais constituant en fait une sorte d'obsession hantant le siècle entier. L'héroïne d'*Une Vie* en sentira pleinement – et douloureusement – les conséquences, et l'expérience traumatisante qu'elle vivra tout au début de sa vie conjugale marquera à jamais son parcours sentimental.

² Annonce de la parution du roman, *Gil Blas*, 21 février 1883, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k75233872> (page consultée le 5/03/2018).

³ *Ibidem*.

⁴ H. Mitterand, Préface, [in] G. de Maupassant, *Une Vie*, Paris, Albin Michel, 1983, p. IV.

⁵ *Ibidem*, p. IV.

⁶ *Ibidem*, p. III.

Aux sources de l'obsession précitée, il y a la peur de la sexualité féminine jugée comme destructrice⁷. Quelques décennies plus tôt, la Révolution avait chassé et « déraciné » l'ancienne classe dominante, l'aristocratie, dont quelques survivants à peine – comme le père de Jeanne, le baron Simon-Jacques Le Perthuis des Vauds, appelé par le narrateur « un gentilhomme de l'autre siècle »⁸ – végètent dans ce qui reste de leurs anciens domaines. Or, le triomphe de la bourgeoisie sur les anciennes élites ne la protège pas contre la hantise de la même dégénérescence qui avait supprimé les ducs et les marquis. Ainsi, la reproduction légitime de la classe, basée sur l'honnêteté de la future épouse et mère, devient une valeur primordiale, et l'ignorance des mystères du corps, ainsi que l'interdit concernant la sexualité, en deviennent les garanties.

Les discours sociaux de l'époque passent donc sous silence la sexualité féminine. On est d'accord que la participation des femmes aux relations intimes doit être liée uniquement aux nécessités de la reproduction auxquelles la femme est assujettie, et nul plaisir ne doit y apparaître : une femme honnête est supposée simuler la proie et taire une éventuelle satisfaction. Jules Michelet, historien et moralisateur le plus vénéré de l'époque, décrit la femme comme une éternelle malade que les relations sexuelles répugnent et dont la vertu la plus précieuse est une continence raisonnable ; ainsi, pour l'épouse modèle du XIX^e siècle, la chasteté du corps et de l'esprit demeure l'attribut principal de sa féminité. Ajoutons que cette morale de la contention sexuelle qui s'impose exclusivement aux femmes s'avère très avantageuse pour les hommes qui s'en affranchissent logiquement et naturellement : face à leur épouse chaste et prude, ils se croient autorisés à chercher la satisfaction de leurs besoins sexuels hors du toit conjugal, chez une prostituée ou une maîtresse, ce qui leur permet de soulager leurs frustrations d'époux et de déchaîner leurs instincts.

Toute l'éducation de la femme est censée amener la future épouse à une attitude docile et résignée. La jeune fille du XIX^e siècle a appris à renier son corps, à ne pas s'y intéresser ; quoique élevée parmi les femmes, elle ignore tout de la physiologie féminine : « l'éducation [...] laisse dans l'ombre tout savoir sur le corps et sur le sexe »⁹. En effet, la pureté, aussi bien physique que morale, demeure la clef de voûte de tout le système de l'éducation des jeunes filles, et c'est sur elle que se focalisent les programmes et les méthodes d'enseignement. C'est que les convenances exigent qu'on mette, le jour du mariage, entre les mains du mari « une fille vierge,

⁷ Dans cette partie de notre réflexion, nous reprenons – avec quelques modifications – des fragments de notre ouvrage *L'image de la femme dans l'œuvre d'Émile Zola*, Opole, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, 2012, pp. 47-54.

⁸ G. de Maupassant, *Une Vie*, Paris, Albin Michel, 1983, p. 4. Toutes les citations du roman se réfèrent à cette édition et seront désormais marquées dans le texte par l'abréviation (*UV*, numéro de la page).

⁹ Y. Knibiehler, *Histoire des mères et de la maternité en Occident*, Paris, P.U.F., coll. « Que sais-je ? », 2000, p. 74.

complètement neuve ; c'est une marchandise qu'on lui livre garantie pure »¹⁰. Les paroles du père de Jeanne, dans *Une Vie*, le confirment pleinement : « Il est, dit-il, des mystères qu'on cache soigneusement aux enfants, aux filles surtout, aux filles qui doivent rester pures d'esprit, irréprochablement pures jusqu'à l'heure où nous les remettons entre les bras de l'homme qui prendra soin de leur bonheur » (*UV*, 66).

Dans ses chroniques journalistiques consacrées à l'éducation féminine en vigueur, Émile Zola critique sans indulgence cette obsession de la pureté, démontrant qu'elle mène à une « ignorance absolue de la nature, de la société, de l'homme »¹¹, voire à « une somme d'ignorance et de niaiserie incalculable »¹² :

[On] élèv[e] [une] fille comme si elle devait vivre dans une contrée de l'innocence et de l'honnêteté. [...] On déforme pour elle la langue et la nature. C'est une éducation et une instruction bonnes pour une poupée de carton, [...] et l'on se demande avec terreur ce que la pauvre enfant va devenir [...] ¹³.

Manquant de connaissances solides mais emplie d'une singulière sensiblerie développée par ses lectures et par des romances chantées au piano, la jeune fille de l'époque croit « qu'on trouve les enfants sous les choux » et attend un mari qui « viendra demander sa main, une plume au chapeau, sur un grand cheval noir, plus rapide que le vent »¹⁴.

Jeanne, l'héroïne maupassantienne, témoigne d'une façon modèle des conséquences d'une telle éducation. Élevée au Sacré-Cœur, cette jeune fille blonde aux yeux bleus, délicate et raffinée, « sembla[n]t un portrait de Véronèse », sort du couvent « radieuse, pleine de sèves et d'appétits de bonheur, prête à toutes les joies, à tous les hasards charmants que [...] dans la solitude des espérances, son esprit avait déjà parcourus » (*UV*, 5). À 17 ans, c'est une femme faite, « grande, mûre de poitrine, ondoyante de la taille » (*UV*, 5), que les rêves d'amour sentimentaux et naïfs préoccupent du matin au soir :

L'amour ! Il l'emplissait depuis deux années de l'anxiété croissante de son approche. Maintenant elle était libre d'aimer ; elle n'avait plus qu'à le rencontrer, lui !

Comment serait-il ? Elle ne le savait pas au juste et elle ne se le demandait même pas. *Il* serait *lui*, voilà tout.

Elle savait seulement qu'elle l'adorerait de toute son âme et qu'il la chérirait de toute sa force. Ils se promèneraient par les soirs pareils à celui-ci, sous la cendre lumineuse qui tombait des étoiles. Ils iraient, les mains dans les mains, serrés l'un contre l'autre, entendant battre leurs cœurs, sentant la chaleurs de leurs épaules, mêlant leur amour à la simplicité suave des nuits d'été, tellement unis qu'ils pénétreraient aisément, par la seule puissance de leur tendresse, jusqu'à leurs plus secrètes pensées.

Et cela continuerait indéfiniment, dans la sérénité d'une affection indescriptible (*UV*, 17-18).

¹⁰ É. Zola, *Femmes du monde*, [in] *Chroniques et Polémiques II*, Paris, Tchou, 1970, p. 683.

¹¹ É. Zola, *L'adultère dans la bourgeoisie*, [in] *Chroniques et Polémiques II*, op. cit., p. 536.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

La ressemblance de ce passage au célèbre rêve d'Emma Bovary envisageant de s'enfuir avec son amant, Rodolphe, au chapitre XII de la seconde partie de *Madame Bovary*¹⁵, est frappante, autant en ce qui concerne son contenu qu'au niveau du vocabulaire et du rythme. Remarquons surtout que, bien que l'homme rêvé d'Emma ait déjà pris corps et celui de Jeanne reste un secret d'avenir, leurs rêveries se terminent par la même stagnation, la même suspension dans un temps indéfini dans lequel les deux héroïnes se figent à jamais, jusqu'à s'y dissoudre.

Une jeune fille dont la tête est remplie de pareils rêves voit souvent son prince charmant dans le premier venu, à qui elle attribue toutes les qualités qu'il ne possède pas et dont les avantages réels elle surestime, tout en négligeant ses défauts. C'est ainsi que le vicomte Julien de Lamare apparaît à Jeanne, lors de leur première rencontre, comme un modèle parfait de gentilhomme dont elle est éblouie :

Le vicomte [...] possédait une de ces figures heureuses dont rêvent les femmes et qui sont désagréables à tous les hommes. Ses cheveux noirs et frisés ombrageaient son front lisse et bruni ; et deux grands sourcils réguliers comme s'ils eussent été artificiels rendaient profonds et tendres ses yeux sombres [...].

Ses cils serrés et longs prêtaient à son regard [une] éloquence passionnée [...].

Le charme langoureux de cet œil faisait croire à la profondeur de la pensée et donnait de l'importance aux moindres paroles.

La barbe drue, luisante et fine, cachait une mâchoire un peu trop forte (*UV*, 33-34).

Le vicomte est parfaitement conscient de l'importance de la première impression ; ainsi, dès ce premier moment, il cherche à enchanter Jeanne par une politesse exquise et des regards admiratifs qu'il lui envoie sans cesse. Qui plus est, n'ayant jamais rien d'intéressant à dire, il sait pourtant à merveille mener la conversation, grâce à quoi les parents de la jeune fille le trouvent « charmant et surtout très comme il faut » et « très bien élevé » (*UV*, 36). Ils l'invitent plusieurs fois dans leur château ; ainsi, multipliant des propositions de loisirs communs, toujours très décentes, il crée des occasions pour voir Jeanne le plus souvent possible sans provoquer de scandale. Le baron et sa femme ne se rendent pas compte que, en réalité, ils ont affaire à « un hobereau brutal, cupide et avare »¹⁶, à qui il reste très peu de la fortune familiale et qui cherche à épouser une riche héritière.

L'objectif de Julien, celui de rendre Jeanne amoureuse de lui, est atteint très vite et sans grand effort. La jeune fille est entièrement sous le charme de ce beau garçon qu'elle croit éperdument amoureux d'elle ; se sentant d'abord en sa présence « étrangement remuée et tellement attendrie que tout lui donnait envie de pleurer » (*UV*, 45), elle finit par devenir folle de lui : « [...] elle se sentait parfois toute défaillante en pensant à lui ; et elle y pensait sans cesse. Sa présence lui remuait le cœur ; elle rougissait et pâlisait en rencontrant son regard, et frissonnait en

¹⁵ « Emma ne dormait pas, elle faisait semblant d'être endormie ; et [...] elle se réveillait en d'autres rêves... » etc.

¹⁶ H. Mitterand, *op. cit.*, p. III.

entendant sa voix » (UV, 46). Ainsi, lorsque son père lui annonce que Julien l'a demandée en mariage, sa joie est tellement forte qu'elle « vécut jusqu'au soir comme si elle était grise » (UV, 53).

Le grand jour vient trois mois après les fiançailles, et marque par une césure brutale l'existence de la jeune noble. Comme toutes les demoiselles de son temps, Jeanne est censée n'apprendre que le jour de ses nocces ce qui l'attend vraiment dans le mariage. Ce n'est qu'en 1885 que le docteur Montalban publiera *La Petite Bible des jeunes époux*, dont le ton sera correct et qui fera preuve de beaucoup de respect pour le lit conjugal ; cet ouvrage restera pourtant un manuel à l'usage des hommes, et on en déconseillera la lecture aux femmes¹⁷. Ainsi, la nuit des nocces constitue pour les femmes « [...] le rude moment de l'initiation [...] par un mari qui a connu une sexualité vénale »¹⁸. Jeanne ne soupçonne rien, elle croit avoir déjà tout découvert, avoir « franchi cette barrière qui semble cacher l'avenir avec toutes ses joies, ses bonheurs rêvés. Elle sentait comme une porte ouverte devant elle ; elle allait entrer dans l'Attendu » (UV, 61). Une première surprise vient dans l'après-midi du jour du mariage, lorsque Julien lui chuchote dans l'oreille : « Ce soir vous serez ma femme » (UV, 62) ; sa réaction en dit long sur son ignorance : « [...] elle [...] fut surprise. Sa femme ? ne l'était-elle pas déjà ? » (UV, 63). Ce qui la surprend encore plus, c'est que son jeune mari ne se contente pas des paroles, mais passe immédiatement à l'action, comme pour donner à sa femme un prélude de ce qui va se passer ce soir-là :

Alors, il se mit à l'embrasser à petits baisers rapides sur la tempe et sur le cou, là où frisaient les premiers cheveux. Saisie chaque fois par ces baisers d'homme auxquels elle n'était point habituée, elle penchait instinctivement la tête de l'autre côté pour éviter cette caresse qui la ravissait cependant. [...]

Et tout à coup, Julien, posant ses deux mains sur les épaules de sa femme, lui jeta à pleine bouche un baiser profond comme elle n'en avait jamais reçu [...] (UV, 63).

La jeune vicomtesse est surprise aussi bien par le comportement de son époux que par ce qui se passe dans sa propre chair : le baiser de Julien « descendit, pénétra dans ses veines et dans ses moelles ; et elle en eut une telle secousse mystérieuse qu'elle repoussa éperdument Julien de ses deux bras, et faillit tomber sur le dos » (UV, 63-64). Ce premier éveil de sa sexualité, tout ravissant qu'il soit, semble l'effrayer ; cet épisode annonce déjà ce qui, selon Agathe Simon, constitue le thème principal du roman : la déchéance, puis la mort du désir, « dégradé de péripétie en péripétie dans son intensité et son degré de réalisation »¹⁹.

¹⁷ Cf. A. Corbin, *Le temps, le désir et l'honneur : essais sur le XIX^e siècle*, Paris, Flammarion, 1991, pp. 172-173.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Cf. A. Simon, « Désir et fatalité dans le roman naturaliste (Anna Coupeau – Jeanne de Lamare) », [in] *Cahiers naturalistes* n° 78, 2004, pp. 129-141.

Traditionnellement, c'est la mère qui doit, dans l'après-midi du mariage, préparer sa fille à l'épreuve qu'est la nuit de noces ; or, la baronne se dérobe à ce devoir, en disant qu'elle « ne saurai[t] pas comment [s]'y prendre » (UV, 65) ; elle se limite à « recommander [à son gendre] sa chérie, sa mignonne, son adorée fillette » (UV, 67). Par conséquent, c'est le baron qui se charge d'instruire la jeune épouse. Il le fait de façon la plus maladroite possible ; toujours décent, ne sachant comment parler des choses dont on ne parle jamais, il conseille seulement à sa fille l'obéissance et la passivité, sans rien expliquer, en évitant toute allusion à ce qui va se passer :

C'est à lui [l'époux] qu'il appartient de lever ce voile jeté sur le doux secret de la vie. Mais elles [les jeunes filles], si aucun soupçon ne les a encore effleurées, se révoltent souvent devant la réalité un peu brutale cachée derrière les rêves. Blessées en leur âme, blessées même en leur corps, elles refusent à l'époux ce que la loi, la loi humaine et la loi naturelle lui accordent comme un droit absolu. Je ne puis t'en dire davantage, ma chérie ; mais n'oublie point ceci, que tu appartiens tout entière à ton mari (UV, 66).

Une telle « préparation » à l'initiation sexuelle a des conséquences faciles à prévoir : comme toute jeune épouse de son temps, Jeanne va se heurter contre quelque chose qu'elle ne comprend point, qui la choque et l'indigne. Donnons encore une fois la parole à Zola qui écrit dans sa chronique : « Le mariage est pour elle [la jeune fille] un viol, dont elle sort éçœurée et stupéfaite. Pourtant, elle accepte tout, parce qu'elle est obéissante. Mais, à chaque pas nouveau, l'existence la surprend et la blesse »²⁰.

Alain Corbin décrit la nuit conjugale typique de l'époque en termes suivants :

La chambre des époux est un sanctuaire; le lit, un autel où on célèbre l'acte sacré de la reproduction. Il est d'ailleurs souvent surmonté d'un crucifix. Le corps est toujours couvert de linge. La nudité complète entre époux sera proscrite jusque vers 1900 (la nudité, c'est pour le bordel !). On fait l'amour dans l'ombre, rapidement, dans la position du missionnaire, comme le recommandent les médecins, sans trop se soucier du plaisir de sa partenaire²¹.

Dans la plupart des familles aristocrates et bourgeoises, on pratique le voyage des noces juste après la cérémonie nuptiale « pour épargner à l'entourage familial un moment si gênant... »²² ; or, dans le cas de Jeanne et Julien, le voyage ne doit commencer que quatre jours après le mariage, et la première nuit commune des jeunes mariés doit avoir lieu dans le château des parents de Jeanne. Si Julien s'avère peu soucieux de l'aspect religieux de la situation, pour le reste tout se passe conformément au modèle cité. Dans ce fragment, Maupassant se transforme en reporter, n'épargnant au lecteur aucun détail de l'action ; « son évocation du désir

²⁰ É. Zola, *L'adultère dans la bourgeoisie*, op. cit., p. 536.

²¹ A. Corbin, op. cit., p. 172.

²² *Ibid.*

est moins poétique et moins sensuelle que celle de Flaubert, moins flamboyante ou moins provocante que celle de Zola, mais plus exacte, et plus crue »²³.

Jeanne, habituée à l'obéissance et pensant aux recommandations de son père, déclare : « Je suis à vous, mon ami » (*UV*, 70), sans pourtant se rendre compte du sens de ses mots. Elle est donc choquée lorsque Julien, demi-nu, monte dans son lit : « la figure dans les mains, éperdue, prête à crier de peur et d'effarement, elle se blottit tout au fond du lit » (*UV*, 70). Lorsque Julien la prend dans ses bras, la jeune femme « avait [...] envie de se sauver, de courir par la maison, de s'enfermer quelque part, loin de cet homme » (*UV*, 70-71). Le vicomte croit d'ailleurs qu'elle se moque de lui ; sûr que ses beaux-parents ont tout expliqué à leur fille, il la croit curieuse de l'expérience nouvelle et attend d'elle non seulement l'obéissance, mais un peu de complaisance. Puisqu'il n'en est rien, Julien s'impatiente ; il devient pressant, puis brutal, et passe à l'acte en oubliant toute délicatesse :

Il la saisit à bras-le-corps, rageusement, comme affamé d'elle ; et il parcourait de baisers rapides, de baisers mordants, de baisers fous, toute sa face et le haut de sa gorge, l'étourdissant de caresses. Elle avait ouvert les mains et restait inerte sous ses efforts, ne sachant plus ce qu'elle faisait, ce qu'il faisait, dans un trouble de pensée qui ne lui laissait rien comprendre. Mais une souffrance aiguë la déchira soudain ; et elle se mit à gémir, tordue dans ses bras, pendant qu'il la possédait violemment (*UV*, 71).

La suite de la scène reste floue dans la mémoire de Jeanne qui « avait perdu la tête » (*UV*, 71) ; elle se souvient seulement d'avoir repoussé avec épouvante d'autres tentatives de son mari qui finit par se fatiguer de ses sollicitations infructueuses et s'endort. La jeune femme se sent blessée à fond, moins dans son corps que dans ses sentiments et ses espoirs :

[...] elle se dit, désespérée jusqu'au fond de son âme, dans la désillusion d'une ivresse rêvée si différente, d'une chère attente détruite, d'une félicité crêvée : « Voilà donc ce qu'il appelle être sa femme ; c'est cela ! c'est cela ! » (*UV*, 72).

Mais ce qui l'indigne encore plus, c'est le sommeil tranquille de Julien ; à ses yeux, s'endormir après « une nuit pareille » (*UV*, 72) équivaut à la traiter de première venue, à souligner son manque d'importance. Lorsqu'il se réveille, même si elle a compris que, pour lui, « ce qui s'était passé entre eux n'avait [...] rien de surprenant » (*UV*, 72), elle se sent pourtant choquée par sa capacité de causer tranquillement de leur vie à venir ; de même, le tutoiement que Julien emploie de façon toute naturelle semble l'offenser. Pour elle, un drame vient de se produire, une chose odieuse qui a détruit sa vision de l'amour : elle sera désormais dominée par un dégoût du sexe, des « sales pratiques de l'amour charnel », de « tous les secrets malpropres des sens, [des] caresses qui avilissent, [de] tous les mystères des

²³ H. Mitterand, *op. cit.*, p. VI.

accouplements indissolubles » (*UV*, 271). La confrontation de ses rêves avec la réalité la traumatise au point de la rendre incapable, non seulement de tirer une satisfaction des relations intimes, mais aussi de faire face à tout inconvénient, à tout ennui qui puisse lui arriver. Même l'unique période où elle vivra quelques moments de satisfaction sensuelle – son voyage de noces en Corse, lors duquel Julien s'efforce de jouer après de sa femme le rôle d'amoureux, ce qui mène à quelques semaines d'« [...] intimité enfantine et charmante des niaiseries d'amour, des petits mots bêtes et délicieux, le baptême avec des noms mignards de [...] leurs corps [...] » (*UV*, 90) – sera « proprement refoulé : nul prolongement, nul souvenir vivace »²⁴. Passive, résignée, inerte, Jeanne va accumuler les déchéances qui l'écraseront peu à peu, lui amenant la solitude, la tristesse et la vieillesse prématurée.

Si l'on admet, après Schopenhauer, que les deux apories du désir sont la souffrance et l'ennui²⁵, Jeanne de Lamare les connaît toutes les deux. Et c'est le destin qu'elle considère comme coupable : « [...] moi, je n'ai pas eu de chance. Tout a mal tourné pour moi. La fatalité s'est acharnée sur ma vie » (*UV*, 252) – conclut-elle en parlant à sa servante Rosalie. Et celle-là rétorque : « Faut pas dire ça, Madame [...]. Vous avez mal été mariée ; v'là tout. On n'se marie pas comme ça aussi, sans seulement connaître son prétendu » (*UV*, 252). Dans le contexte de ce court dialogue, on peut voir dans *Une Vie* un réquisitoire contre l'éducation stupide des jeunes filles et contre les mariages arrangés. Ignorer tout de la nature des relations entre les hommes et les femmes, épouser un homme qu'on ne connaît point et renoncer à apprivoiser la nouvelle situation, en jugeant la sexualité malpropre et indigne : ces trois éléments de la vie de toutes les Jeanne de l'époque forment un cercle vicieux de la tragédie qui, quoique triviale, n'en est pas moins significative ; *Une Vie* n'a-t-elle pas été appelée par la critique « un roman passionnant de l'ennui de vivre »²⁶ ?...

²⁴ A. Simon, *op. cit.*, p. 135.

²⁵ A. Schopenhauer, *Entre les désirs et leurs réalisations s'écoule toute la vie humaine...*, <http://www.philagora.net/aide-texte/schopenhauer-desir.php> (page consultée le 24/03/2018).

²⁶ Cité d'après : A. Simon, *op. cit.*, p. 133.

MARIUSZ CZALPIŃSKI
Université d'Opole

*La porte étroite*¹ d'André Gide : traumatisme et sanctification

« *La porte étroite* » by *André Gide* : *traumatism and sanctification*

Abstract: The purpose of this article is to demonstrate a desire for sanctification that allows reflection on the possibility of a life unifying happiness and virtue both on the background of a traumatic injury: betrayal of a mother embodying in the eyes of her child voluptuousness and sin. The principal protagonist then chooses to expiate the fault of his mother by the sacrifice as the supreme value of his life not taking into account his place in the hierarchy of the values of the Christian life: the absolutization of the sacrifice results in its his own death and the lasting trauma of beloved man who follows her.

Keywords: happiness, virtue, love, sanctification, traumatism, couple

I. Introduction

Le titre de l'ouvrage de Gide, paru en 1909, se veut une réminiscence d'une parabole évangélique, présente chez Saint Matthieu (Mt 7, 13-14) et Saint Luc (Lc 13, 24), selon laquelle « large est [la porte] et spacieux le chemin qui mène à la perte [et] étroite est la porte et resserré le chemin qui mène à la vie »². Conformément à la difficulté du défi, nombreux sont, par conséquent, ceux qui

¹ A. Gide, *La porte étroite*, Paris, Mercure de France, 1959. On se rapportera, dans ce texte, au numéro de la page indiqué entre crochets.

² *La Bible d'Osty*, par Émile Osty avec la collaboration de Joseph Trinquet, Paris, Éditions du Seuil, 2003, p. 2101.

pratiquent la voie large et peu nombreux ceux empruntant le chemin étroit. Le symbolisme de la porte étroite renvoie surtout « à la difficulté, au resserrement, à l'angoisse du renoncement et du petit nombre, à l'abandon de tout ce qui demeure en deçà »³, tandis que celui de la voie à parcourir vise surtout la durée.

En traduisant le défi de l'homme, face à une telle alternative, en termes anthropologiques, l'auteur invite ses lecteurs à réfléchir sur la congruence (ou son manque) entre le bonheur et la vertu dans la vie humaine ; de plus, il nous présente, sous un signe fortement autobiographique, une certaine critique du désir de sanctification, animant les esprits chrétiens empreints de l'univers protestant du début du XX^e siècle, et se faisant par le biais d'une lecture solitaire de la Bible, d'une absence des pratiques religieuses, à la merci d'une conscience qui « accuse constamment »⁴. Une conscience qui, une fois traumatisée, peut tout ramener non à son édification, mais à sa destruction.

II. Entre le bonheur et la vertu : remarques préliminaires

Robert Spaemann, un philosophe allemand contemporain, nous fournit l'image fictive⁵ et suggestive d'un homme endormi et connecté à un appareil qui lui procure sans cesse des états euphoriques, pour qui donc il n'existe que le sentiment du plaisir. Très probablement, la grande majorité des êtres humains aurait choisi de vivre leur vie de chaque jour avec ses moments positifs et négatifs tout en étant éveillée plutôt que dans ce bien-être passif, sans bornes et sans contact avec autrui. La scène évoquée suggère que le bonheur dépasse le plaisir et n'est pas une somme de jouissances et de satisfactions, en d'autres termes : que le bonheur appelle un sens, un défi, un contact avec d'autres êtres pensants, un partage de valeurs.

Spaemann complète sa vision de la relation entre le bonheur et la vertu par une autre image, cette fois-ci remontant aux paroles du Christ, consignées dans le Nouveau Testament : « Car celui qui veut sauver sa vie la perdra, mais celui qui perdra sa vie à cause de moi la trouvera » (Mt 16, 25)⁶. Epicure, l'homme et philosophe de l'Antiquité, prônant l'hédonisme, ne pouvait pas s'imaginer une vie authentique sans le don de l'amitié et de la joie qui en découle. Or, pour avoir de bons amis, il faut être un bon ami soi-même, ce qui inclut également le sacrifice, le

³ J.-P. Jossua, *Pour une histoire religieuse de l'expérience littéraire*, tome 1, Paris, Beauchesne, 1985, p. 118.

⁴ A. S. Rimpioja Riippa, *Réécritures bibliques chez Paul Claudel, André Gide et Albert Camus : Une étude intertextuelle sur dix œuvres littéraires*. Littérature. Université de la Sorbonne nouvelle – Paris III, 2013, p. 310.

⁵ R. Spaemann, *Szczęście a życzliwość. Esej o etyce*, Lublin, RW KUL, 1997, p. 59.

⁶ La Bible d'Osty, *op. cit.*, p. 2108.

dévouement, le soutien en faveur de l'ami. Epicure accepte ce raisonnement en ajoutant : « Si nécessaire, le sage est prêt à mourir pour son ami »⁷ car c'est sous cette condition que l'amitié soit véritable et digne de ce nom. La recherche du plaisir conduit, paradoxalement, à une auto-suppression de l'hédonisme au profit du paradoxe évangélique mentionné.

Il semble qu'il n'existe pas une « vie heureuse » sans la pratique des vertus, et inversement.

III. La sainteté ou le bonheur et la vertu à la chrétienne

« Le sens de toute la création est de refléter et d'adorer Dieu, infiniment magnifique et saint »⁸. Cela se fait, d'une part, de manière objective, par l'épanouissement des valeurs comme la bonté, la beauté, le charme de la vie, la splendeur de la vérité, dont toute la créature (la nature, des œuvres d'art ou une communauté humaine) est dotée afin de refléter et adorer la puissance, la sainteté de Dieu et réaliser ainsi ses desseins ; d'autre part, de manière personnelle (et donc ne concernant que les êtres humains) par la réponse consciente de l'homme à la majesté de Dieu, à chaque valeur comme un reflet de Dieu, et cela avec joie, admiration, respect ; avant toutes choses, l'homme doit aimer Dieu par adoration et L'adorer par amour, ce Dieu – incarnation de toutes les valeurs.

Il en ressort clairement la priorité accordée à Dieu, dans la vie chrétienne, et à ses volontés en ce qui concerne le service de l'homme à Dieu, au prochain et au reste de la création. Elles s'expriment d'une façon concise dans les commandements, et particulièrement dans celui que le Christ a résumé en un seul : « Tu aimeras donc le Seigneur ton Dieu de tout ton cœur, et de toute ton âme, et de toute ta pensée et de toute ta force [...]. Tu aimeras ton prochain comme toi-même »⁹. L'amour qu'on porte à Dieu irradie en l'homme aimant et influence son attitude envers le prochain ; inversement, dans l'amour du prochain se vérifie la sincérité de l'amour pour Dieu.

Par conséquent, Dieu ne doit pas être abusé comme moyen de parvenir à des buts autres que son adoration, et le prochain ne doit pas être utilisé à des fins qui contredisent sa dignité d'un être élu de Dieu. L'amour du prochain, qui se vit aussi bien dans la joie que dans la souffrance, doit, par l'esprit de miséricorde, honnêteté, justice, pardon, sacrifice, service mutuel, rendre possible le cheminement commun vers Dieu qui attend, tel un père, l'homme appelé à la sainteté : « Vous serez donc

⁷ R. Spaemann, *op. cit.*, 57.

⁸ D. von Hildebrand, *Liturgia a osobowość*, Kraków, Fundacja Dominikański Ośrodek Liturgiczny / Wydawnictwo M, 2014, pp. 25-26.

⁹ La Bible d'Osty, *op. cit.*, p. 2177.

parfaits, vous, comme votre Père céleste est parfait »¹⁰. La communion des saints est donc formée des frères qui tendent vers le salut et de ceux qui sont déjà sauvés. Il va de soi qu'ils sont appelés à s'entraider dans leur ascension.

Il s'ensuit la nécessité, pendant ce voyage spirituel, de rendre à chacun, ainsi qu'à chaque valeur, ce qu'exige le moment donné, le lieu, la situation. Le bonheur résulte d'une réponse fidèle et sans cesse renouvelée à la hiérarchie des valeurs, établie pour le bien des créatures.

IV. Les ambiguïtés des aspirations religieuses vers la sainteté dans *La porte étroite*

Dans son roman, André Gide essaie de démontrer des fissures possibles dans ce grand projet de sainteté ; celles-ci sont de nature diverse, comme l'influence de l'héritage familial, l'importance du réel, du concret, du charnel dans la vie humaine (et donc spirituelle), l'amour désincarné et la vertu déviée comme conséquence de l'abus d'une valeur particulière tirée de l'édifice spirituel et exaltée au détriment de la stabilité de toute la construction, etc.

L'amour humain désincarné

L'amour platonique de Jérôme et d'Alissa caractérise dès l'origine leur relation. Si cela est compréhensible au moment où il éclate, alors qu'Alissa a seize ans et Jérôme quatorze, leur bonheur devient de plus en plus éthéré bien que les amoureux avancent dans l'âge. Il le doit, avant tout, à leur conception de la sainteté chrétienne (l'accent mis sur le sacrifice), ce qui est favorisé surtout par la traumatisation de la fille, mais aussi du garçon au sujet de la chair, leurs dispositions naturelles psychologiques (le goût de l'effort, le sens du devoir) et leur relation hautement virtuelle, car nous suivons le développement de leur histoire essentiellement à partir des lettres et des comptes-rendus des sept visites que Jérôme a pu rendre à sa bien-aimée.

Cet amour débute par la peur des mots convenables à leur amour naissant et le bavardage avec des tiers, dont leur sentiment fait objet suite à la gaucherie du garçon : la nouvelle de l'amour est apprise tout d'abord par la mère de celui-ci, sa tante, et la sœur de sa bien-aimée, Juliette, qui se fait messagère entre eux ; c'est à elle que Jérôme parle de ses rêves d'une vie heureuse avec Alissa. Sans en parler à la fille adorée, il se baigne dans cet amour et des félicités futures dont elle

¹⁰ *Ibidem*, p. 2099.

surprend les détails par hasard, étant à l'abri, pendant une conversation de Jérôme et de Juliette au jardin. Une justification de son comportement envers celle qu'il voudrait épouser un jour: « J'ai peur que cet immense bonheur, que j'entrevois, ne l'effraie ! » [45], ainsi que son opinion sur l'officialisation de leur relation qu'il conçoit comme « une injure à l'amour », car il ne désirerait se fixer « que si je me défie d'elle » [43], suggère à la fille que peut-être le sentiment du garçon n'est pas bien mûr et qu'un jour il peut changer d'avis. La décision de celui-ci de se fiancer quand-même pour qu'elle ne doute pas de lui, rencontre un refus : « pas encore » [48], pourquoi changer : « nous étions heureux » [56].

L'impression surgit que les deux amoureux sont moins intéressés par eux-mêmes que par leur sentiment, ou, plus précisément, par les sensations provoquées par leur affection. Il paraît que surtout le garçon joue inconsciemment avec son affection, et par là, avec la jeune fille. Le nouveau sentiment, jusqu'alors inconnu, provoque chez lui l'envie de le partager avec tout le monde pour s'en réjouir à la lumière des regards de l'entourage. Le fait que la personne dont il parle n'en est pas informée, semble le confirmer. La jeune fille devient en quelque sorte un objet de proie, élément faisant la gloire de celui-là. Ses paroles sur le mariage comme injurie à l'amour démontrent plutôt que Jérôme, se servant de certains lieux communs entendus quelque part, ne parle pas de ses propres sentiments, de ce qu'il éprouve, mais qu'il essaie d'imiter le discours des autres, étranger à sa passion.

Il s'ensuit une série de lettres et de visites de Jérôme à Fongueusemare à travers lesquelles on peut observer l'évolution du sentiment amoureux et la progression du renoncement chez Alissa. Dans ses lettres, elle lui dit qu'elle le cherche « involontairement », pense « sans cesse » à lui, mais qu'elle ne voudrait pas encore le revoir. Lui conçoit une longue séparation comme épreuve « digne de leur vaillance » [98]. Différer leur bonheur, goûter à l'attente d'un revoir semble, au début, plaire aux amoureux : par défi, comme à plaisir, par crainte « d'un imparfait revoir », leur troisième rendez-vous suppose une longue pause. Le sacrifice d'une séparation non nécessaire, comme pour prouver à soi-même que l'on est capable de souffrir, ainsi que la crainte d'un revoir n'atteignant pas le niveau de leurs attentes suggère qu'il s'agit là d'une idée d'amour que les deux ont peur de mettre à l'épreuve et non d'une crainte réellement justifiée ; ou bien et paradoxalement, d'une crainte réelle, c'est-à-dire que peut-être leur amour n'est qu'une affaire de tête.

Pendant cette visite, la gêne se produit à cause de leur rôle « absurde » de fiancés, de l'entourage qui, d'un côté, les dérange par ses attentes, mais de l'autre, il est le bienvenu car la présence tête-à-tête est encore moins supportable. Une scène bien triste a lieu alors qu'ils sont en promenade : les deux ont du mal à échanger des paroles, le trouble dicte au garçon de tenir par la main la fille adorée ce qui ne fait qu'agrandir l'embarras. Bientôt le silence fatigant pousse Jérôme se déprendre

d'Alissa qui en est également soulagée. La nature de leur liaison mène à la confusion, au mutisme, à la perplexité quand les amoureux sont enfin ensemble, confrontés physiquement, ici et maintenant, l'un à l'autre : l'amour tendant vers l'exclusivité, le cœur-à-cœur intime, ils se sentent, paradoxalement, mieux à l'aise seulement en présence des tiers : de la tante Plantier, de sa petite-fille Madeleine, et c'est alors que les conversations réussissent le mieux. Au lieu de s'occuper de leurs affaires, les jeunes pensent à leurs attentes, pour passer ensuite aux attentes des autres. La substance de leur sentiment s'éloigne ainsi de plus en plus de l'objet propre de leur amour vers une abstraction grandissante. Ils ne parlent pas de leurs sentiments face-à-face, mais confient leurs troubles aux lettres, et c'est par une lettre-commentaire qu'il apprend que, selon elle, « il en sera toujours ainsi » [112], que leurs lettres ne représentent qu'un « grand mirage » [113] où chacun n'écrit qu'à soi-même. Les mots cruels d'un « amour de tête », d'un « bel entêtement intellectuel de tendresse et de fidélité » [114] choque le jeune homme, d'autant plus qu'Alissa lui avoue que « de loin, [elle] l'aimait davantage ».

Même ce constat lucide de la part de la jeune femme n'empêche pas la continuation de leur relation amoureuse sous le même signe. Comme il s'avère plus tard, Alissa n'a jamais renoncé à l'amour conjugal avec son bien-aimé, étant tout au long de leur liaison déchirée entre, d'un côté, le désir d'appartenir corps et âme à Jérôme, et d'autre part, son sens de sacrifice.

Le jeune homme ne sachant pas déchiffrer le message voilé, la liaison s'embrique davantage dans ce que la jeune femme a si bien analysé comme « entêtement » : il n'est pas étonnant que, paralysé par une défaite possible, Jérôme propose, à sa quatrième visite, de fixer les règles d'un adieu : si Alissa ne souhaite plus qu'il reste, elle doit cesser de porter au cou la croix d'améthyste le soir – demain il partirait « sans larmes, sans soupirs » [119] :

D'ici, le soir fatal, dis-je encore, pas une allusion qui me fasse rien pressentir. – Toi, pas une allusion à la séparation qui suivra. [...] – Je voudrais tant, repris-je, que ces quelques jours près de toi nous paraissent pareils à d'autres jours... Je veux dire : ne pas sentir, tous deux, qu'ils sont exceptionnels. Et puis, si nous pouvions ne pas trop chercher à causer d'abord... Elle se mit à rire. J'ajoutai : n'y a-t-il rien à quoi nous pourrions nous occuper ensemble ? » [120].

Ce qui les lie ensemble, ce n'est pas le monde des paroles : Jérôme le pressent et essaie de renouer leur bonheur par la présence silencieuse, le travail au jardin, par les soins de ménage, les visites aux fermiers, aux pauvres (à la demande d'Alissa) ; c'est pendant le contact réel, non-virtuel, que naît l'accoutumance et que le jeune homme se sent « le moins dépossédé ». Alissa qui, au début, n'ose pas encore le toucher et recevoir des gestes physiques (il lui en coûte beaucoup de résister à la douce chaleur émanant du corps du bien-aimé alors que celui-ci se penche sur elle pour lui faire la lecture d'un livre – comme elle le consigne dans son journal, à peine avait-elle encore la force de se lever et d'interrompre ce contact trop

proche), elle trouve plus tard le courage de l'accueillir chaleureusement par son sourire, le geste confiant de ses mains. Ces gestes, ainsi que des reproches subtiles que contiennent ses lettres, sont comme le dernier cri à l'homme de sa vie de deviner ce qu'elle ne peut pas dire : qu'elle est déchirée, que le sacrifice lui pèse trop et qu'elle attend de lui une décision. Elle ne sera jamais prise.

Dans le journal, elle n'a cessé de crier son amour, son sacrifice non accompli, son désir même lorsqu'il se penche sur elle, son attente d'un mouvement décidé de sa part, son doute quant aux justifications spirituelles de ce renoncement à l'amour pour aller au-delà de l'amour. Et c'est l'entrevue décevante, le départ de Jérôme : « Ma détresse m'a ramené jusqu'à la porte derrière laquelle je l'avais laissé ; j'ai rouvert cette porte avec une folle espérance ; s'il était revenu ! J'ai appelé. » La voie eut été assez large pour deux, la porte de la chambre eût pu ouvrir sur la musique du ciel¹¹.

L'héritage familial – les pesées psychologiques

L'histoire d'un amour désespéré, car c'est d'un amour cherchant à se frayer le chemin et qui risque toujours d'être étouffé dont il s'agit dans *La porte étroite*, commence par la scène de la désertion d'une femme de son foyer familial pour rejoindre un amant. La fille de cette femme, Alissa, en est profondément traumatisée. Le caractère très sensuel de la mère, une « très belle » [10] femme, « étendue jusqu'au soir » [12] sur son sofa où elle reste plongée dans ses rêveries – ce dont sa fille est témoin quotidien, suite à quoi « une part d'elle-même rappelle sa propre mère » –, contribue à assigner, dans son esprit, un aspect dangereux à la chair. Cela est vrai de même pour Jérôme, son bien-aimé, lequel ressent « un singulier malaise » [12] auprès de sa tante, la mère d'Alissa ; l'incident pénible du soir pendant lequel tante Lucile le touche de manière frivole, fait en sorte que pour lui aussi, la joie sensuelle qu'il associe à elle, devient outrageante et blessante. C'est, d'ailleurs, dans le contexte de la visite de l'amant de la tante, que – voyant sa cousine avec le visage « noyé de larmes » et son corps « secoué de sanglots » – « ivre d'amour et de pitié » pour cette « petite âme palpitante », le garçon prend décision qui « décida de [s]a vie » [19] : « ne concevant plus d'autre but à ma vie que d'abriter cette enfant contre la peur, contre le mal, contre la vie » [20]. La ressemblance d'Alissa à la mère du garçon, très aimée de lui, n'y est pas pour rien, non plus.

Il y a un autre trait qui rapproche les deux jeunes gens : c'est le sentiment du devoir, suivant l'exemple des parents (le cas de Jérôme), ou du père (Alissa). Le garçon aime bien les jeux demandant recueillement ou effort : « il m'était aussi naturel de me contraindre qu'à d'autres de s'abandonner, et cette rigueur à laquelle on m'asservissait, loin de me rebuter, me flattait. Je quêtais de l'avenir non tant le

¹¹ J.-P. Jossua, *op. cit.*, 119.

bonheur que l'effort infini pour l'atteindre, et déjà confondais bonheur et vertu » [25]. Alissa, elle, aime l'étude du piano et la lecture des livres en langue étrangère : le sentiment de progresser chaque jour, de résoudre une difficulté, répond à sa nature sincère, adonnée au devoir.

La confusion des valeurs

C'est sur le fond de cet héritage familial que naît leur amour. L'amour dans lequel, dès le début, le bonheur et la vertu forment un nœud qui – au lieu de mener les amoureux vers la félicité terrestre et, ensuite, au paradis céleste – semble presque détruire leur humanité faisant fi des meilleures intentions des protagonistes.

Comme le remarque Jean-Pierre Jossua :

Pour l'Alissa de *La porte étroite* le radicalisme de la « vertu » est si évident que le lecteur docile lui-même est tenté de voir dans son désir heroïque une aspiration à l'absolu en soi plutôt qu'une logique de la foi : il s'agit pour Jérôme et elle d'aller au-delà de tout amour [...] et de se contenter de Dieu [...], car ils sont nés pour un autre bonheur [...], réservés pour le meilleur¹².

Un des traits majeurs de la sainteté chrétienne – le renoncement – avec « son caractère surtout négatif, privatif » démontre « une radicalité du dépouillement » qui « dévoile la loi du tout ou rien »¹³. Or, détaché de la hiérarchie des valeurs, confondant le but et les moyens, il ne peut être qu'une source des souffrances immenses et du malheur : exaltation d'une valeur au détriment des autres fait une brèche dans tout édifice de la vertu. Tandis que le sacrifice en tant que tel sert de détachement des points de vue purement humains, d'acquisition de liberté d'agir selon les exigences religieuses et finalement du pouvoir d'aimer Dieu et les créatures selon leurs valeurs, il devient, suite à son resserrement et son absolutisation, un but en soi. « La porte étroite », ouvrant sur le ciel sur terre et sur l'au-delà, se transforme en un piège qui, tout d'abord, essouffle les protagonistes pendant leur marche sur le sentier étroit, et puis les confronte à une cime, qui, atteinte, apporte la mort.

Une autre confusion des valeurs a encore eu lieu : c'est par l'amour d'Alissa que Jérôme s'astreint à la vertu. Il adore ce qu'elle adore pour la retrouver : « Et cette porte devenait encore la porte même de la chambre d'Alissa ; pour entrer je me réduisais, me vidais de tout ce qui subsistait en moi d'égoïsme... ». Sa bien-aimée devient ainsi son idole en faveur de laquelle il est prêt à s'abandonner, à se laisser diriger, à progresser dans la vertu.

¹² J.-P. Jossua, *op.cit.*, p. 194.

¹³ *Ibidem*.

Elle en est consciente : déjà une première conversation sérieuse entre les jeunes suggère que le nœud de bonheur et de vertu où leurs destins se sont mêlés, au lieu de leur servir de levier, sera une source des souffrances et ne pourra pas être facilement dépris :

- [Jérôme] : – Tout ce que je serai plus tard, c'est pour toi que je le veux être. [...]
 – N'es-tu pas assez fort pour marcher seul ? C'est tout seul que chacun doit gagner Dieu.
 – Mais c'est toi qui me montres la route.
 – Pourquoi veux-tu chercher un autre guide que le Christ... Crois-tu que nous soyons jamais plus près l'un de l'autre que lorsque chacun de nous deux oubliant l'autre, nous prions Dieu ? [...] Est-ce que tu ne comprends pas ce que peut être la communion en Dieu ?
 – Je la comprends parfaitement : c'est se retrouver dans une même chose adorée. Il me semble que c'est précisément pour te retrouver que j'adore ce que je sais que tu adores aussi.
 – Ton adoration n'est point pure.
 – Ne m'en demande pas trop. Je ferais fi du ciel si je ne devais pas t'y retrouver.
 Elle mit un doigt sur ses lèvres et un peu solennellement :
 – « Recherchez premièrement royaume de Dieu et sa justice » [30-31].

Alissa renonce à l'amour humain pour expier pour sa mère, celle qui ne savait pas renoncer à l'amour d'un jeune officier et a abandonné sa famille. Une expiation censée récompenser à l'amour blessé de Dieu les fautes commises par un des membres de sa famille doit, pour ainsi dire, contre-balancer et repérer le mal, donner témoignage d'un repentir et d'un regret qui se veut substituteur. Regret permettant un nouvel ancrage spirituel, une nouvelle refondation du monde perturbé par le mal.

Or, la jeune fille voit que non seulement elle devra expier pour sa mère, mais aussi se sacrifier pour Jérôme dont la déclaration blasphématoire confirme sa conviction qu'elle est un obstacle au salut du bien-aimé. Dès lors, elle se servira davantage encore de tous les moyens possibles pour garder leur amour à distance : tâche impossible. À la fin de sa vie, elle le reconnaît humblement :

Lorsque j'étais enfant, c'est à cause de lui déjà que je voulais être belle. Il me semble à présent que je n'ai jamais « tendu à la perfection » que pour lui. Et que cette perfection ne puisse être atteinte que sans lui ; c'est, o mon Dieu !, celui d'entre vos enseignements qui déconcerte le plus mon âme. Combien heureuse doit être l'âme pour qui vertu se confondrait avec amour ! [160].

Alissa, en s'interdisant le bonheur terrestre, qui « s'oppose à cet effort dont Dieu nous fait une obligation », l'interdit aussi à son bien-aimé. D'une part, elle ne peut pas, malgré tout – ce dont elle est de mieux en mieux consciente – renoncer à Jérôme ; d'autre part – et c'est ici le nœud diabolique – l'amour du bien-aimé n'est pas pour rien dans sa progression dans la vertu : il sert à la jeune femme de tremplin dans sa quête de Dieu qui vide, pas à pas, la substance de l'amour mutuel en faveur d'un idéal dont le poids se fait de plus en plus lourd et par rapport auquel elle ne peut pas se défaire de doutes : « Mon Dieu, vous savez bien que je besoin de lui pour Vous aimer » [167]. Non seulement elle dispose du destin de son amant, mais

aussi des destins des autres : voyant que sa sœur Juliette est également éprise de Jérôme, elle veut céder sa place à sa sœur cadette – ce sacrifice, rejeté par celle-ci, conduit la cadette à faire « de la surenchère » [79], à abandonner l'homme désiré à son aînée et aux fiançailles avec un autre candidat. Ainsi, Juliette démontre à son aînée la logique implacable de ce sacrifice qui, pareil à un Moloch, engloutit tous les dons sans jamais être satisfait et qui, de plus, révèle sa nature manipulatrice : il promet le bonheur sans jamais être capable de tenir sa parole, puisqu'il ne vise pas à l'amour, mais à soi-même ; dépossédé de l'amour comme substance, il ne peut que conformer les êtres humains à ses exigences sans rien donner en échange, rien qui justifie l'effort.

Par la suite, l'horizon spirituel d'Alissa qui, grâce au sacrifice, aurait dû être très vaste et lumineux, se rétrécit. Sa vie intellectuelle, au début de leur histoire d'amour encore très vive (lectures de Malebranche, Shelley, Pascal etc.), se réduit : elle abandonne sa bibliothèque, garnie à la fin de sa vie d'ouvrages « de piété vulgaire ». Le jeu du piano subit le même sort il se termine avec la disparition de l'instrument. Les sensations éprouvées au milieu de la nature suivent également le déroulement du renoncement : au début, Alissa s'égayait encore de ses belles promenades à la campagne normande avec ses champs, « ivre de soleil et de joie », admirant les paysages, la nuit, le ciel étoilé. Progressivement, elle se concentre sur ses activités domestiques, ne voyage plus, se contente d'une vie de plus en plus solitaire. Bref, elle sacrifie tout : son premier et dernier amour, Jérôme, sa sœur Juliette, sa famille avec laquelle les liens se relâchent, ses passions pour le piano, pour les livres, son sentiment de la beauté créée pour dépérir elle-même et se retirer dans une maison de santé où elle demande à Dieu de « l'aider à triompher de ce triste restant de [elle]-même » [170]. « Elle ne sait que souhaiter la mort pour en finir avec la souffrance et finalement être avec Dieu, car elle a détruit tout ce qu'elle aimait dans la vie. Continuer à mener une telle existence n'a plus de sens »¹⁴.

La jeune femme s'avère incapable de se rendre compte de l'origine de la confusion des valeurs laquelle l'emmène avec ses chéris vers le constat d'un appauvrissement progressant qui ne rend personne heureux et auquel personne ne sait comment remédier. L'absolutisation du sacrifice, résultant autant d'un incident traumatique que d'un certain concept de sainteté, le manque de décision en ce qui concerne son projet de vie (se consacrer entièrement à Dieu et vivre seule ou bien se marier avec l'homme de sa vie) qui paralyse non seulement elle-même, mais également son amoureux, sont, selon Paul Claudel, du moins en partie, résultat d'une conception de vie chrétienne sans sacrements où « l'homme doit tout tenir de lui-même », ce qui le laisse dans l'anxiété et provoque « cette moralité tendue, vetilleuse, douloureuse » puisque « il n'y a plus de matière dans les relations de

¹⁴ A.S. Rimpioja Riippa, *op. cit.*, p. 324.

Dieu à l'homme ». De là, selon lui, ce désir de se « perfectionner » qui reviendrait au désir de se faire plus grand plutôt que plus petit, comme si les aveux des saints, se croyant pauvres et pécheurs, au fur et à mesure de leur montée spirituelle étaient « de simples formules hypocrites ». Claudel conclut : « nos titres ne sont pas dans les vertus, mais dans nos infirmités »¹⁵, acceptées sans désespoir et avec espoir d'être aimé quand même ; Gide semble applaudir ces propos : « c'est une école d'héroïsme dont je crois que mon livre dégage assez bien l'erreur »¹⁶.

Le traumatisme subi par le protagoniste féminin du roman est, à ses origines, provoqué par un incident ponctuel, la trahison maternelle et son abandon du foyer familial, mais il est aussi favorisé par certains éléments caractérogiques et physiques faisant partie de l'héritage familial de la jeune femme, comme le sens du devoir, le goût de l'effort – des traits en soi principalement vertueux ; y contribue également l'appréhension de celle-ci de ressembler à sa mère – une femme belle, mais d'une sensualité débordante. Ces traits ne s'activent, à désavantage de la fille, qu'après avoir été associés à l'événement traumatisant dont elle a été victime. Et alors, tous les éléments apparemment disparates, en d'autres circonstances neutres ou positifs, et qui n'auraient jamais formé une unité cohérente, une fois mis ensemble, concourent à approfondir son trauma.

La littérature nous fait, une fois de plus, un cadeau qui consiste à nous sensibiliser à la richesse de la vie qui échappe au calcul et qui nous dépasse littéralement : le beau et l'imprévisible, qui fait notre joie de vivre, nous met en même temps en face de défis parfois trop difficiles à gérer.

¹⁵ André Gide et Paul Claudel, *Correspondance 1899-1926*, Paris, Gallimard, 1949, pp. 102-103.

¹⁶ *Ibidem*, p. 104.

RAMONA MALITA

Université de l'Ouest de Timișoara

« Mémoires d'outre-tombe » ou ce que *Karpathia* raconte

“Memoirs from Beyond the Grave”, or what Karpathia narrates

Abstract: The subject of our analysis is the literary trauma in Mathias Menegoz's novel *Karpathia*, published in 2014. It won many literary prizes. The action of the novel takes place in Transylvania in the nineteenth century; nowadays, this region is part of Romania, but at that time it belonged to the Austro-Hungarian Empire. The historical and aesthetical point of view of a French writer on the Romanian region inhabited by Hungarians, Germans and Romanians is very provocative.

Keywords: literary trauma, Mathias Menegoz, the novel *Karpathia*, Transylvania, Hungarian aristocracy, Austro-Hungarian Empire.

*Quand les méchants s'avancent contre moi, pour dévorer ma chair,
ce sont mes persécuteurs et mes ennemis qui chancellent et tombent.
Si une armée se campait contre moi, mon cœur n'aurait aucune crainte,
si une guerre s'élevait contre moi, je serais malgré cela plein de
confiance*¹.

Proverbes 27 : 2-3

Considérations préliminaires sur le roman *Karpathia*² de Mathias Menegoz

Les châteaux de style renaissance du fief de la famille hongroise Korvanyi sont situés au milieu des Carpates boisées. Le comte Alexander Korvanyi a une carrière

¹ *La Sainte Bible*, traduite des textes originaux hébreu et grec par Louis Segond. Version revue 1975, nouvelle édition de Genève 1979, Société Biblique de Genève, p. 555.

² M. Menegoz, *Karpathia*, Paris, P.O.L., 2014. Désormais désigné à l'aide du sigle *K*, suivi du numéro de la page.

militaire à Vienne, donc il ne s'intéresse point à son domaine, hérité, à son insu, de son père. À la mort de celui-ci, Alexander apprend combien ce domaine est large et éloigné : il lit avec attention la masse des écrits paternels (en fait, une vaste bibliothèque dans un petit manoir) et il se rend compte de l'importance ce domaine pour la famille. Un troublant sentiment d'honneur s'empare de lui et le comte veut regagner l'immense fief situé au milieu d'une forêt, aux confins de l'Empire austro-hongrois. On observe vite et on devine que la narration tourne en une histoire des châtelains dont la tour crénelée, les écuries et les palefrois blancs sont loin de la civilisation : un vrai conte de fée. Sauf que, une fois arrivé en Transylvanie, le comte Korvanyi trouve non seulement une nature sauvage, avec des bois intouchés par âme qui vive (le plateau de Transylvanie est entouré de trois côtés par la chaîne montagneuse des Carpates), mais aussi un espace hors du présent, ancré dans les temps immémoriaux, des ancêtres Korvanyi ; tout est marqué par leurs ombres, car, suite à la Révolte des paysans de 1784, les corps momifiés des Korvanyi ne sont pas ensevelis : depuis cinquante ans, ils demeurent abandonnés par terre, dans la salle des bals du château noir.

Cette esquisse du sujet romanesque de *Karpathia* de Mathias Menegoz sert à introduire le lecteur critique de notre article dans l'atmosphère terrifiante et traumatisante (plus loin, nous allons voir pourquoi) qui dévoile des « mémoires d'outre-tombe », s'il nous est permis de paraphraser en quelque sorte René de Chateaubriand. Notre analyse essaiera de répondre à la question : « Comment faire de sorte que les générations qui viennent puissent ne pas succomber sous le poids des horreurs commises ? ». Nous nous proposons d'aborder le traumatisme selon une double interprétation : les traumatismes subis par le comte et la comtesse Korvanyi (Alexander et Cara, son épouse), suite aux crimes commis il y a un demi-siècle, même si les gens de cette génération sont innocents ; le traumatisme d'une classe sociale, suite aux abus commis le long des siècles d'occupation par les colons. L'épigraphie choisie du Livre des Proverbes renvoie, par son message positif, à cette ténacité et cette patience dont l'individu et la communauté font preuve devant la menace, quelles que soient sa forme et ses conséquences. En plus, les deux personnages analysés, individuel et collectif, sont et veulent se situer nécessairement sous le signe du christianisme, bien qu'Alexander et sa famille appartiennent à l'Église occidentale, tandis que les forestiers se trouvent attachés (et justifiés peut-être) par l'Église orientale. Eux, les deux, dans leurs tréfonds, ont une tradition patriarcale à défendre, léguée par leurs ancêtres, ils ont des tombeaux à honorer et des mémoires à raconter aux générations futures.

Étant donné la nouveauté littéraire de *Karpathia* (c'est la rentrée de 2014 et l'Académie Goncourt qui ont proposé sa présence sur l'échiquier de l'actualité littéraire française), c'est pour la première fois que le roman en question se voit soumis à une telle analyse.

Repères paralittéraires et historiques sur la Transylvanie

Un bref détour dans la terminologie historique (concernant les populations habitant la Transylvanie cosmopolite du XVIII^e siècle) est nécessaire, afin de comprendre comment les Roumains, les Saxons, les Magyars – les Szeklers, les Souabes ont vécu ensemble. Les deux dernières décennies du XVIII^e siècle et les trois premières décades du XIX^e siècle (auxquelles le roman fait référence) retracent une histoire extrêmement compliquée pour la Transylvanie qui, à cette époque-là, faisait partie de l'Empire austro-hongrois, mais était limitrophe à l'Empire Ottoman. Les Souabes³ (en roumain « şvabi ») sont les habitants de la Souabe (en allemand Schwaben), une des régions historiques de l'Allemagne. Les premiers colons allemands sont venus de Souabe, de Franconie, de Rhénanie, simples agriculteurs qui se sont installés dans les villages du Banat, de la Bucovine du Nord et du pays de Maramoureche ; il y a eu une cohabitation dans des villages dépeuplés par l'exil des roumanophones orthodoxes fuyant la domination autrichienne, processus qui a eu lieu de 1774 à 1782. Les Saxons⁴ de Transylvanie sont une population d'origine germanique qui s'installe dans le voïévodat de Transylvanie à partir du XII^e siècle. La tâche importante de ces colons allemands était de défendre la frontière sud-est du Royaume de Hongrie contre les incursions des Tatars et, plus tard, des Turcs. Les Szeklers⁵ sont les habitants du Pays Sicule (une région historique et ethnographique de la Transylvanie). C'est une population de langue hongroise localisée dans une zone pas trop vaste, située entre Târgu Mureş, Sovata, Gheorgheni, Miercurea-Ciuc et Sfântu Gheorghe. Cette population magyrophone est catholique (à l'est) et calviniste (à l'ouest). Bien que les Roumains aient été (et le soient encore) majoritaires, ils avaient le statut de serfs sous l'administration de l'Empire (donc une nation dite « tolérée »), et, par conséquent, ils étaient totalement dépourvus de tout droit politique et/ou social. Les Szeklers, les Saxons et les Souabes étaient les nations de droit (dont la religion était le catholicisme ou le protestantisme) et ils avaient des représentants élus dans la Diète de Buda (la seconde capitale de l'Empire, après Vienne), tandis que les Roumains (dont la religion était l'orthodoxie), plus nombreux et arrivés, chronologiquement, plus tôt que tous les autres, non. Les historiens admettent que les Roumains de la

³ Le même mot désigne et les habitants et le dialecte de la région, le souabe. Le district de Souabe est aussi le nom d'une des sept régions administratives (Regierungsbezirke) de l'État libre de Bavière.

⁴ En roumain « saşi », en allemand « Siebenbürger Sachsen », en hongrois « Szászok ». La colonisation de la Transylvanie par des germanophones a été favorisée par le roi Géza II de Hongrie (1141-1162), suzerain des voïvodes transylvains.

⁵ En roumain « secuî » ; habitants du Pays Sicule : en hongrois « Székelyföld », en roumain « Ținutul Secuiesc ». Les Szeklers sont majoritaires à Târgu Mureş (en hongrois Marosvásárhely), Sovata (Szováta), Gheorgheni (Gyergyószentmiklós), Miercurea-Ciuc (Csíkszereda), Băile Tuşnad (Tusnádfürdő), Cristuru Secuiesc (Székelykeresztúr), Baraolt (Barót), Sfântu Gheorghe (Sepsiszentgyörgy).

Transylvanie étaient les primo-arrivants (c'est la population autochtone descendue directement des Daces et des Romains, les conquéreurs) sur lesquels se sont superposés en strates successives, selon leur arrivée, d'autres populations, donc les colons que nous avons énumérés plus haut.

La morphologie langagière, territoriale et religieuse de la zone est bien polyvalente et diverse ; du point de vue de la distance, la Transylvanie est lointaine par rapport à la capitale de l'Empire austro-hongrois (auquel la région appartenait au moment de la narration du roman) ; du point de vue de la topographie, la Transylvanie se composait des villages de serfs et des îlots agricoles⁶, situés aux alentours des châteaux-fiefs. Les Roumains, les Magyars, les Szeklers, les Saxons ne sont pas mêlés, ils ont des zones agricoles déclarées et séparées qu'ils travaillent, et des villages bien distincts qu'ils habitent.

Repères de la région roumaine cosmopolite décrite par un Français

On revient maintenant à la Transylvanie du roman : c'est un espace créé, bien évidemment, selon l'imagination de l'écrivain, mais à maintes références géographico-historiques réelles, bien documentées⁷ ; donc un espace mi-fictionnel. La province roumaine de 1833, telle qu'elle est décrite au moment (que nous notons par T₀) de la narration romanesque, est une mosaïque complexe des communautés rivales, toujours à deux doigts de s'embraser. D'un village à l'autre, on parle hongrois, allemand ou roumain⁸. La religion et l'organisation sociale sont une poudrière où fermentent les injustices, les vieilles haines et les rêves nouveaux concernant une possible libération politique et sociale des serfs roumains ; la poudrière explose, laissant un champ de ruines, puisque les « Valaques » (c'est le terme historiographique incorrect que le romancier emploie tout au long du roman), organisés par le pope et par les membres forestiers (un conseil des révoltés caché

⁶ Un îlot est un ensemble de parcelles culturales contiguës, limitées par des éléments repérables et permanents, portant une ou plusieurs cultures et exploitées par un même agriculteur (voir M. Modenesi, (resp.), « Ponts. Ponti. Langues, littératures, civilisations des Pays francophones », n° 16/2016, Milan, Mimesis, pp. 49-62 ; A. Rey (dir.), *Dictionnaire culturel en langue française*, Paris, éd. Le Robert, tome 3, 2005, p. 256.

⁷ Le sujet du roman a été inspiré au romancier par sa famille maternelle, issue des Souabes. Mathias Menegoz a passé quatre mois à la bibliothèque de Vienne, en chercheur documentariste, pour se renseigner sur ces aspects de détail de l'histoire nationale roumaine, en une forme d'hommage à sa mère.

⁸ Dans le roman, le français devient la langue de code, par rapport à l'allemand, au hongrois ou au roumain ; le français est connu seulement par les aristocrates qui savent lire, écrire et causer dans la langue de Montesquieu. En outre, le personnage principal est protestant calviniste, professant une religion pratiquée dans le pays de Transylvanie où se trouve son énorme fief.

dans les forêts de la Korvanyia), se soulèvent contre le jeune maître, brûlent les châteaux et en tuent le personnel, afin que le comte renonce à ses terres en leur faveur. La révolte des Roumains est semblable à la révolte historique de Horia, Cloșca et Crișan de 1784 (la « Jacquerie roumaine »).

Notre but est de présenter, aussi objectivement que possible, le double traumatisme subi, d'un côté, par les nobles propriétaires de la Korvanyia, et, de l'autre, par les forestiers révoltés dont les terres sont dévalisées par les autres, à savoir les étrangers. Nous essaierons de notre mieux de respecter le principe appliqué dans le Droit roman : *Audiat et altera pars*⁹.

Le point de vue de la famille noble traumatisée. Les propriétaires *de iure*

L'ouverture romanesque place l'histoire sous les affreux auspices de l'esprit révolutionnaire et du traumatisme d'une famille noble, victime des agressions des roturiers. Le jeune comte d'origine hongroise, Alexander Korvanyi, est un ancien capitaine dans l'armée impériale. Accompagné par sa femme, une jeune Autrichienne, Charlotte-Amélie von Amprecht, dite Cara, le comte rejoint, aux confins de l'Empire austro-hongrois, les terres de ses ancêtres, à savoir la Korvanyia, le grand fief familial, situé au milieu de la Transylvanie. Alexander se caractérise par une discipline allemande : impeccablement exact, efficace dans son service, officier modèle, apprécié par ses anciens supérieurs. Lui, il a l'ambition d'appliquer les mêmes règles et principes dans l'organisation et l'exploitation de ses terres et, ce faisant, Alexander rend hommage à son père, en acceptant les défis polymorphes du fief familial. Les Korvanyi en sont les propriétaires *de iure* depuis l'époque médiévale, mais la modernité s'y est fait attendre, puisque la Transylvanie est gouvernée par l'Empire de façon négligente. Les vies paisibles de Cara et d'Alexander sont bouleversées par la cruauté de la révolte des paysans qui travaillent leurs terres, donc la révolte des serfs, et par l'intensité de celle-ci, mais cela ne fait qu'acharner une fois de plus Alexander à mettre fin aux événements terrifiants passés il y a cinquante ans dans sa famille ; alors, en 1784, les roturiers ont puni leurs maîtres, les ont tués et les ont laissés pourrir nus dans le château noir, en leur refusant le droit d'être enterrés. Alexander ignore ce passé douloureux de la famille jusqu'au moment où il force l'entrée du château noir (cinquante ans plus tard, c'est-à-dire en 1833) et y voit les cadavres de ses ancêtres momifiés à la suite du massacre, et leurs squelettes gisant par terre. De quoi auraient-ils été coupables pour ne pas mériter même un tombeau comme tous les mortels chrétiens de ce

⁹ Écouter la variante de l'autre (porteur de plainte).

monde ? Alexander n'arrive pas à comprendre l'esprit vengeur des habitants de ces terres, ni la laideur de l'âme humaine, mais il voit bien maintenant pourquoi sa famille de Vienne ne lui a jamais permis de s'approcher de ces terres, bien que celles-ci leurs appartinssent *de iure*.

De ce point de vue, l'entrée d'Alexander dans le château noir équivaut à la prise de connaissance de l'histoire traumatisante de la famille. De longues décennies d'immersion dans la solitude familiale coïncident à faire connaissance avec les générations « oubliées » de la famille : c'est refaire la lignée des aïeux qu'Alexander n'a pas connus, puis de ceux dont il avait une idée. Pour lui, la Korvanyia est un espace géographique affectif, car elle est une terre magique imprégnée d'une vie secrète : des superstitions et des traditions préchrétiennes et païennes que le jeune comte ignore, mais qu'il découvre avec plaisir, une fois arrivé là ; c'est la terre de ses ancêtres qui définissent l'identité intérieure d'Alexander. Lui, il n'est pas roumain, mais sa famille a toujours obtenu sa fortune de ces terres, situées loin de leur territoire d'origine. Indirectement, la Korvanyia est le lieu de la réconciliation avec le passé marqué par le traumatisme des crimes. S'installer définitivement au cœur de la Transylvanie et vouloir expressément administrer *manu propria* ses territoires, c'est illustrer le mythe familial « des seigneurs Korvanyi » (K, 85) que le père d'Alexander a essayé de revigorer dans le cœur de son fils, afin de réduire « [...] la distance morale autant que physique entre les seigneurs Korvanyi et leur principale source de revenus » (K, 85).

La dureté du servage et l'oppression seigneuriale étaient les causes du soulèvement des Roumains en 1784¹⁰ contre les nobles magyars qui, pour sauver leurs fiefs des roturiers sans honneur, ont organisé, sans l'accord de l'empereur Joseph II, des répercussions ensanglantées : « Agissant de leur propre initiative, avec l'aide de quelques hussards des garnisons locales, ils défirent les troupes d'émeutiers et procédèrent à des dizaines d'exécutions sommaires. Avant que l'empereur n'envoie enfin l'armée rétablir l'ordre, la cruauté atroce des règlements de comptes contribua à entretenir la réputation sanglante de la Transylvanie » (K, 86-87).

¹⁰ La Révolte de Horia, Closca et Crisan a eu une signification nationale dans le processus de libération sociale des Roumains : les leaders de la révolte soutenaient l'origine historique et linguistique romane des serfs roumains, leur statut de primo-arrivants, les droits infaillibles de la population autochtone sur les nouveau-venus, car elle était plus nombreuse par rapport aux autres populations. Des sources contemporaines estimaient que bon nombre des Roumains de la Valachie et de la Moldavie ont participé aussi à cette révolte et que l'armée des paysans de Horia, surnommé « Rex Daciae », comptait plus de 30 mille serfs venus de toutes de provinces voisines habitées par des Roumains. L'historiographie européenne marque cette mouvance politico-sociale en tant que le plus important événement historique du XVIII^e siècle affirmant la conscience nationale des Roumains, à part les démarches culturelles et sociales des intellectuels ; elle aura pour but l'union des pays roumains qui sera faite et proclamée plus tard, en 1918. (voir I. Scurtu, *Alba-Iulia. 1 Decembrie 1918 [La ville d'Alba-Iulia. Le 1^{er} Décembre 1918 : Journée de l'Union Nationale Roumaine]*, Bucuresti, editura Sport-Turism, 1988, pp. 26-27).

Cette situation, entraînant des traumatismes à des générations de serfs, a engendré le rapport cause-effet et a enclenché encore une fois une révolte : cette fois-ci, des forestiers sous la commande de Vlad. Donc, le point de départ des traumatismes psychologiques subis par le jeune couple feudataire Alexander et Cara était la révolte antérieure, la « Jacquerie roumaine ».

Le roman ne parle pas du *conditor*¹¹ de la famille Korvanyi, mais il renseigne ses lecteurs que celle-ci était propriétaire du fief dès le Moyen Âge. La dynastie Korvanyi d'il y a cinquante ans avait pour résidence permanente les châteaux ancestraux situés au cœur de la Transylvanie ; le grand-père a trouvé ici sa fin tragique, assassiné par les roturiers révoltés qui lui ont refusé même le tombeau ; de peur, la génération suivante de la dynastie, à savoir le père Korvanyi, quitte ces terres, et établit son pied à Vienne où ils se font apporter les revenus des terres par les intendants ; pour le jeune Alexander, la troisième génération portant le traumatisme, le château seigneurial de la Transylvanie devient la nouvelle demeure.

Il se voit donc dans une situation paradoxale : « il revient en Transylvanie pour la première fois », car c'est un Korvanyi qui revient à ses terres, mais, comme individu, il est « étranger chez lui ». Si on fait appel à la terminologie dichotomique de Bachelard, nous nous interrogeons si, dans le roman *Karpathia*, la topographie transylvaine s'apparente à une *topophilie* ou plutôt à une *topophobie*¹², donc si le héros est placé dans un espace heureux ou, au contraire, s'il vit dans un espace hostile. Nous sommes dans l'impossibilité de tracer une ligne nette entre les deux zones qui se mêlent et se superposent assez souvent chez Menegoz. Dans le roman, le château familial renvoie au retour sur soi, à l'introspection débouchant à l'évolution personnelle, s'offrant tout entière au héros et lui ouvrant la voie vers l'infinité des relations interpersonnelles (par exemple avec l'aristocratie provinciale ou avec les serfs valaques) et vers la restauration du mythe familial. Par cela, la Korvanyia est une topophilie pour Alexander. Elle est en même temps une topophobie, car les événements de 1784 se répètent en cyclicité (une fois sur cinquante ans), mais cette fois-ci Alexander veut imposer son autorité jusqu'au bout, car il ne quitte plus ses domaines, même si ses châteaux ont été incendiés et lui-même est haï par les populations qui habitent ses domaines. Il s'entête à arranger ces terres dans la ligne des *topos* heureux de sa vie. Et pour cause : son père lui a légué ce fief.

Nous considérons que, vu sous cet angle, le roman de Menegoz se propose pour tour de force de mettre en scène cette passion du passé, ce désir de réconcilier le passé et le présent dans le but de rendre plus brillant l'avenir de la dynastie, par l'inversement de la puissance destructrice et traumatisante en un point de départ

¹¹ Fondateur.

¹² G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Quadrige/PUF, 1957, pp. 17-19.

pour les générations futures ; c'est la conscience inculquée par le père sur laquelle se construit le mythe familial :

Il [Alexander] restait seul avec ses domaines, sa terre et son château, tous les éléments du mythe familial qui définissait – et limitait – ce qu'il voulait être. Il était fier d'avoir sauvé ce mythe, en l'incarnant, encore pour une génération au moins. Il se disait souvent qu'il avait fait son devoir : envers son nom, son père, ses valeurs et lui-même (*K*, 692).

Le point de vue des serfs roumains.

Les propriétaires *de facto*

Si l'Empire austro-hongrois est un « congloméré » démographique et linguistique qui fonctionnait sous le règne de l'empereur, alors le comitat de la Transylvanie est l'une de ses terres, tandis que la Korvanyia, à l'intérieur de la Transylvanie, est comme un îlot¹³. La Korvanyia est un espace périphérique de l'Empire austro-hongrois, et ces lieux sont sédimentaires, accumulatifs et porteurs d'une culture conservatrice, formée des couches superposées. Il faut analyser le contexte socio-culturel de l'Empire austro-hongrois, qui peut expliquer en quelque sorte certaines particularités historiques repérables dans *Karpathia*. Une de celles-ci pourrait être le rapport Centre (Vienne) – périphérie (Transylvanie et les terres du comte Korvanyi). À l'époque des primo-arrivants, c'étaient les Roumains qui étaient *de facto* « les propriétaires » des terres, tandis que ceux du Centre étaient uniquement des propriétaires *de iure*¹⁴. Quand nous parlons de la Transylvanie, il est impossible de ne pas faire de références au système d'exploitation instauré sur ces terres et aux injustices subies par les serfs roumains. Dans le roman *Karpathia*, les voix de la révolte sont nombreuses. Du point de vue des forestiers et du pope, toutes ces voix revendiquent le caractère collectif d'un cri de révolte intérieure, étouffée par ceux qui détiennent le pouvoir. Le rythme accéléré du récit, ressortant de la succession des noms propres et communs, représente la défense d'une culture dont les traditions ne sont pas prises au sérieux, mais ridiculisées par les oppresseurs. C'est le désir inassouvi d'affirmer ses origines romaines, aussi bien que ses droits de propriété sur la terre qui leur est refusé. C'est la Diète de Cluj-Napoca qui conférait aux nobles hongrois ces droits, même si elle était niée par le *Supplex Libellus Valachorum*¹⁵, document qui affirmait l'illégitimité des propriétaires venus

¹³ P. Matvejevia, *Breviar mediteranean [Bréviaire méditerranéen]*, Timi'oara, Bastion, 2010.

¹⁴ La Diète de Cluj-Napoca (formée essentiellement des nobles hongrois) soutenait les propriétés *de iure* des aristocrates magyars (voir I. Scurtu, *Alba-Iulia...*, *op. cit.*, pp. 26-27).

¹⁵ *Supplex Libellus Valachorum*, conçu par Inochentie Micu Klein en 1791, est un document qui militait en faveur des Roumains asservis, dépourvus de droits politiques et sociaux ; il a été adressé à la Diète de Cluj-Napoca (représentante de l'administration de l'Empire en la province de Transylvanie). L'intellectuel roumain y demandait que la nation roumaine, par ses élus, participe au Conseil administratif de la Diète

de l'Empire : le roman narre exactement cette époque où les disputes entre la Diète (comme organe administratif territorial de l'Empire) et les signataires du *Supplex* battaient leur plein.

Le traumatisme des générations des serfs est, dans *Karpathia*, un thème de prédilection, brillamment illustré dans ce « docu-roman »¹⁶. Les « contrebandiers de la forêt » (nommés ainsi par les domestiques des châteaux) essaient d'y réaliser une libération sociale et politique. Vadim Laucescu, Anca Badrescu, Vlad, Athanase, Ionel Moldovan, Victor Predan, le pape, Constantin, Olteanu, Traian, Irina, Nicolae forment le conseil des forestiers, tandis que Vlad en est le maître (un possible « prince » de la Valachie, selon de modèle de Vlad l'Empaleur de la dynastie des Musatin), accompagné par Irina, sa femme. Ils réunissent autour d'eux une bonne armée de paysans qui contestent la légitimité du pouvoir des Korvanyi sur leurs terres. C'est pour cela que, lors de l'attaque, le but de l'assaut contre les châteaux n'est pas de s'en emparer, ni d'en capturer les habitants, mais de massacrer tout et tous, de telle manière que les Korvanyi disparaissent de leurs terres une fois pour toutes (supprimer les maîtres et les leurs : les domestiques, les embauchés, les amis venus à Jagdfest¹⁷, etc.). L'écrivain insiste sur le détail que les forestiers sont pugnaces (il laisse voir son admiration pour la cause noble de leur lutte), ils ne sont pas des malfaiteurs, dans le sens de bandits ordinaires qui attaquent pour voler et/ou tuer, mais ils sont justifiés par leur statut de population majoritaire, dépourvue de droits politiques, même s'ils sont plus nombreux par rapport aux Saxons et aux Szeklers qui dominaient leurs terres. Au-delà d'un acte délibérément méchant et agressif, les forestiers essaient de se libérer des fantasmes du passé : la Révolte vaincue de 1784 (évoquée maintes fois dans le texte et nommée par nous le moment T_0 de la narration).

Maintenant, au moment T_1 (si le moment antérieur a été noté par T_0 , alors le moment de la révolte de 1833 devient T_1), les forestiers se battent comme s'ils voulaient obtenir la libération nationale, ratée cinquante ans plus tôt : ils se

(formée uniquement par des nobles magyars, saxons et secklers), ayant pour argument le nombre de plus en plus croissant de la population roumaine en Transylvanie. Les demandes et le document ont été rejetés par l'administration autrichienne, mais ce *Supplex* (qui a connu une variante plus enrichie en 1804) est devenu le programme politique, culturel et social de lutte afin d'unifier les trois principautés roumaines qui avaient la même conscience nationale et langagière de « l'ancienne Dacie qui regroupe les provinces de l'Ardeal (la Transylvanie), de la Valachie, de la Moldo-Valachie et du Banat » (voir I. Scurtu, *Alba-Iulia...*, *op. cit.*, pp. 26-27).

¹⁶ Nous comprenons par cette notion le roman-réalité. C'est le contraire de l'uchronie ; si l'uchronie consiste à imaginer que l'Histoire ait pris un autre cours, le docu-roman suit de près la réalité en l'enrichissant par d'autres détails (voir A. Rey (dir.), *Dictionnaire culturel en langue française*, Paris, éd. Le Robert, tome 2, 2005, p.185).

¹⁷ Jagdfest est la partie de chasse que le comte Korvanyi organise pour ses invités, des nobles hongrois et allemands, afin de mieux se connaître, de serrer et de pousser les relations interpersonnelles et stratégiques, de présenter ostentatoirement les richesses et l'immensité de ses domaines, etc.

caractérisent par la frénésie du meurtre : « [...] ils [les révoltés] se criaient des avertissements ou des encouragements incohérents. Le chaos régnait et l'on aurait pu croire que les forestiers étaient égarés par leur frénésie de meurtre » (K, 523). Les forestiers sont des Roumains, les domestiques du château sont des Magyars (Lánffy, Lajos, Ferencz Hobor, Auranka, sa tante Lisza, l'amie de Lánffy, etc.) et des Saxons (Paulus, Heike, les domestiques viennois des Korvanyi), les amis et les voisins hongrois et allemands invités à Jagdfest. Abrisés par les immenses forêts qui contournaient le domaine des Korvanyi, menant une « guerre de guérilla », organisés hiérarchiquement et à l'aide des forestiers de l'autre côté des Carpates (qui n'appartenait pas à l'Empire, mais avait la même conscience nationale roumaine), les serfs révoltés agissent en étroite liaison avec le pape, le représentant de l'orthodoxie dans leurs églises ; Menegoz joue ici, encore une fois, la carte étrange du paradoxe, car il y crée l'image de lutte au nom ou sous l'égide de Dieu, le Seigneur de la paix : ils sont convaincus que la cause de leur « guerre » contre leurs frères, chrétiens quand même, est bonne et surtout, justifiée. Ils sont des sujets *volens-nolens* des traumatismes « reçus en héritage » :

Les peurs des domestiques avaient été tellement exacerbées depuis l'arrivée du nouveau seigneur Korvanyi qu'ils ne mirent pas plus de quelques secondes avant de comprendre ce qui se passait : un cauchemar souvent envisagé et commenté, remâché pendant leurs heures de veille comme pendant leur sommeil, se réalisa enfin (K, 522).

Tout culmine par le kidnapping de la comtesse et son emprisonnement afin de négocier avec son mari le départ définitif des seigneurs et le renoncement à leurs terres en faveur des roturiers. Le geste de mettre feu au lit de la comtesse, bien qu'elle ne soit pas là, est bien curieux : « Il [un des révoltés] ne perdit plus de temps et retourna aider ses camarades à trouver les bijoux de la comtesse et à mettre le feu à son lit » (K, 530).

La Korvanyia est un pays des légendes noires, plutôt que de légendes dorées. Curieusement, les forestiers ont peur du château noir (car c'est le siège des fantômes de ceux qui ont été assassinés là-bas par la meute révoltée en 1784), tandis que les domestiques nouveaux-venus cherchent l'abri justement dans le château noir (c'est le signe d'une acclimatation pragmatique à la vie courante, non pas aux traditions du lieu).

Conclusions

Dans la trame romanesque imaginée et imagée par Mathias Menegoz, le fief de la famille Korvanyi et la révolte des serfs roumains de 1784 sont liés et dénotent une documentation minutieuse entreprise par Menegoz, en 1996, à Vienne et, partiellement, en Transylvanie. L'écrivain esquisse ici une région ensanglantée, l'image

qui présage le massacre au château lors de la révolte des serfs. C'est un cas particulier de libération sociale, mais c'est un rêve inaccompli. L'histoire de la Transylvanie s'entremêle souvent à la cohabitation des groupes socio-ethniques sous différentes administrations : roumaine, ottomane, magyare et autrichienne.

Le roman offre avec générosité une lecture polyvalente s'orientant vers le thème du traumatisme vu, ici, sous deux angles :

a) Le traumatisme familial (subi par la dynastie Korvanyi) et, par cela, cette écriture témoigne d'une fresque sociale de l'Empire austro-hongrois de la première moitié du XIX^e siècle, aux irradiations morales, policières, amoureuses, religieuses, etc. C'est pour cela et pour bien des motifs encore que nous avons choisi pour titre de cette étude *Mémoires d'outre-tombe*.

b) Le traumatisme historico-social (les générations des serfs assouvis par des exploiters étrangers) et, par cela, l'écriture acquiert des valences d'un docu-roman aux ouvertures historiques. Au sein de chaque communauté, l'auteur s'attache d'abord à montrer les comportements individuels et expliquer comment ces générations sont traumatisées par une politique ayant pour devise *Divide et impera !*

Motif récurrent dans la littérature, profondément enraciné dans l'imaginaire collectif, la souffrance est tout au plus la conséquence d'une douleur plus ample, venant d'un passé collectif (la situation et le statut de la province roumaine dans l'Empire d'une part, et les croyances populaires datant des temps immémoriaux de l'autre) ou personnel (la génération actuelle du clan Korvanyi, d'un côté, et de l'autre, la lignée descendant jusqu'au Moyen Âge). Il s'agit des bribes de l'histoire familiale que les Korvanyi ont apportées avec eux se rapatriant de Vienne, et qu'ils veulent léguer à leurs descendants possibles ; l'intrigue ne mentionne pas les enfants du couple, mais ce docu-roman suggère que la lignée des Korvanyi va continuer et que leurs descendants vont recevoir en héritage des souvenirs des ancêtres. Par voie de conséquence, Alexander n'accepte pas à échouer dans ses projets concernant la Korvanyia. La manière dont Mathias Menegoz, *via* Alexander, se rapporte à cet endroit, laisse transparaître l'admiration et le respect immense qu'il lui porte.

À la recherche d'un nouvel équilibre

ANNA LEDWINA
Université d'Opole

Les figures du trauma chez Simone de Beauvoir

Representations of trauma in the discourse of Simone de Beauvoir

Abstract: The work of de Beauvoir expresses the trauma of being unable to reach the Absolute by an introverted individual, breaking with the image of the writer as an eternal optimist, whose life was filled with pleasures and journeys. Considering her individualism, this article will take an interdisciplinary view at the contrast between the desire for existence and its absence, the search for identity and the dialectic of existentialism. Selected autobiographical works and essays will illustrate how the trauma in the discourse of the writer manifests itself through fear, sadness, loneliness, anxiety, or suffering, expressing loss of faith, despair, internal crisis, and obsession with death, which are inherent in the human condition. The vision of the author, far removed from melancholy, presents a specific notion of reality and human identity and stresses moral ambiguity, which turns life adversities into an advantage and a tool in the fight for a better tomorrow.

Keywords: Beauvoir, trauma, search for identity, anxiety, internal crisis, existentialism

Le trauma dépasse des catégories habituelles de pensée ainsi que la vie quotidienne. L'expérience traumatique est hors du temps, de l'espace et des normes ; l'individu doit faire face à un événement qui déborde tout¹. Selon l'interprétation de Michèle Bertrand, le trauma désigne la rupture à laquelle le psychisme n'est pas préparé tandis que le traumatisme fait référence à la représentation que le psychisme se fait du trauma comme déstructuration du psychisme. Le trauma comme première blessure précède le traumatisme : celui-ci advient lorsque le psychisme construit, de façon inconsciente le plus souvent, une représentation de cet événement. C'est au moment du traumatisme que l'impact

¹ A.-M. Parent, « Trauma, témoignage et récit. La déroute du sens », *Protée*, vol. 34, n° 2-3, 2006, p. 116.

psychique se joue dans sa force et dans son intensité : en effet, dans le moment du trauma, tout se passe comme si le psychisme ne « réalisait » pas ce premier coup, cette perte, ce deuil². Pour les besoins de notre analyse, nous adopterons la distinction suivante : « [...] *traumatisme* s'applique à l'événement extérieur qui frappe le sujet, *trauma* à l'effet produit par cet événement *chez* le sujet, et plus spécifiquement dans le domaine psychique »³. Ici l'on pourrait se demander comment décrire une expérience traumatique, entendue comme inaccessible, incompréhensible ? Et pourtant, il semble que seule la littérature puisse permettre à un auteur de parvenir à la maîtrise d'une telle expérience. Car c'est par le récit que l'on arrive à « mettre un terme », c'est-à-dire, à la fois, « tracer les limites » et « donner un nom », à son trauma. Précisons que cette expression correspond à « trouver des mots et des images aptes à rendre compte de ce qui hante [l']esprit, c'est le travail qu'accomplit le témoin à chaque nouvelle narration »⁴.

La pensée beauvoirienne se focalise sur l'existence subjective de l'individu, concret et séparé du monde, et aspire, en même temps, à l'absolu abstrait qui la conduit inévitablement à la frustration ontologique, inhérente au trauma, s'exprimant par l'angoisse, la tristesse ou la souffrance. En nous appuyant sur les écrits autobiographiques, hautement emblématiques à cet égard, nous proposons d'étudier des expériences traumatiques chez l'auteure du *Deuxième Sexe* selon l'approche philosophique et psychanalytique. Étant donné l'ambition beauvoirienne de décrire la totalité de la vie et de l'univers, nous sommes obligée de choisir certains sentiments traumatiques, tels que la solitude et la culpabilité liées à la perte de la foi, le désespoir, la crise devant le néant et la vanité, la hantise de la mort, le malaise existentiel. L'analyse des marques textuelles du trauma, identifié à des moments indépasseables de l'être humain, révélera les avatars de la mise en récit de la quête identitaire du sujet, une composante fondamentale du genre romanesque moderne, et du clivage beauvoirien du soi. Nos conclusions aboutiront à prouver que son trauma reflète, en quelque sorte, la tension entre désir d'exister et non-désir suivant la dialectique existentielle.

Une telle découverte permettra de briser le mythe de Beauvoir optimiste, voire guerrière, dont l'existence est décrite comme une entreprise de vivre, emplie du goût de créer, de voyager⁵. Nous viserons à confirmer l'hypothèse selon laquelle l'écrivaine accepte aussi bien les défis que les risques de la liberté et les transfigure en force créatrice à sa façon singulière.

² Cf. M. Bertrand, « Résilience et traumatismes. Un point de vue psychanalytique », [in] B. Cyrulnik, P. Duval (dir.), *Psychanalyse et résilience*, Odile Jacob, Paris, 2006, pp. 205-222.

³ J. Rousseau-Dujardin, « Trauma », [in] P. Kaufmann (dir.), *L'Apport freudien. Éléments pour une encyclopédie de la psychanalyse*, Paris, Larousse-Bordas, 1998, p. 606.

⁴ R. Waintrater, « Le pacte testimonial », [in] Chiantaretto, J.-F. et alii, *Témoignage et Trauma. Implications psychanalytiques*, Paris, Dunod, coll. « Inconscient et culture », 2004, p. 79.

⁵ C. Monteil, *Simone de Beauvoir, côté femme, cinquante histoires*, Paris, Timée-Éditions, 2006, p. 9.

La perte de la foi et la solitude

Le premier symptôme du trauma de Beauvoir paraît découler de l'échec de son éducation très catholique, à l'institut Désir pour les filles de bonne famille. Son éducation des sentiments et de la raison fait qu'elle passe de la foi à l'incroyance, car, au moins apparemment, « ceux qui croyaient, et ceux qui ne croyaient pas menaient tout juste la même existence »⁶. Dieu ordonne sans donner la moindre permission aux êtres humains de décider, de réfléchir et de poser des questions : « [l]a sainteté était d'un autre ordre que l'intelligence ; et les choses humaines – culture, politique, affaires, usages et coutumes – ne relevaient pas de la religion. Ainsi reléguai-je Dieu hors du monde » (*MJFR*, 44), déclare la jeune fille. Pour cette raison, elle ressent la culpabilité et la déception : « [...] alors qu'intellectuellement je m'élevais de jour en jour vers le savoir, je n'avais jamais l'impression de m'être rapprochée de Dieu. Je souhaitais des apparitions, des extases, qu'en moi ou hors de moi quelque chose se passât : rien n'arrivait et mes exercices finissaient par ressembler à des comédies » (*MJFR*, 186). Il ne s'agit pas dans son cas d'une révélation brutale, mais de la prise de conscience d'une situation préexistante. Simone constate l'absence de Dieu : « [j]e m'aperçus qu'il n'intervenait plus dans ma vie et j'en conclus qu'il avait cessé d'exister pour moi » (*MJFR*, 191). Les raisons de sa perte de la foi résultent de l'hypocrisie de son milieu, du scepticisme de son père et de la piété de sa mère ainsi que de la visée symbolique de la religion en tant que révélateur d'une conception traditionnelle de la différence entre les sexes. Dans ce contexte, Beauvoir s'interroge sur la fragilité de l'apologétique chrétienne et sur l'ambiguïté de la notion de grâce. Seules les voix de Jeanne d'Arc peuvent lui offrir un fait scientifiquement établi, argument admis sans réserve : « Je ne supposais pas que Dieu me jouât le mauvais tour de jamais me la refuser ; mais j'aurais tout de même souhaité m'agripper à une preuve irréfutable ; je n'en trouvai qu'une : les voix de Jeanne d'Arc » (*MJFR*, 190).

Face à l'inexistence de Dieu, génératrice d'angoisse et de désespoir, il ne reste à la jeune fille que la solitude : « Seule : pour la première fois je comprenais le sens terrible de ce mot. Seule : sans témoin, sans interlocuteur, sans recours » (*MJFR*, 192). Beauvoir éprouve le même trauma, c'est-à-dire, le sentiment de petitesse face à l'immensité de l'univers : « Quel silence ! La terre roulait dans un espace que nul regard ne transperçait, et perdue sur sa surface immense, au milieu de l'éther aveugle, j'étais seule » (*MJFR*, 192). Pendant plusieurs années cette perte de la foi est gardée secrète dans un malaise intérieur, dans la mesure où son entourage n'est pas du tout prêt à l'accepter. Déçue par ses parents, ne voulant pas passer pour une étrangère, « une brebis galeuse » (*MJFR*, 193), Simone a peur de

⁶ S. de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, Paris, Gallimard, 1958, p. 75. Les références à cet ouvrage seront désignées par la mention *MJFR*, suivie du numéro de la page.

perdre l'amitié de Zaza, d'être scandale pour sa mère, ce qui fait naître une souffrance spirituelle : « [j]'avalais l'hostie avec indifférence, et pourtant je savais que, selon les croyants, je commettais un sacrilège. En cachant mon crime, je le multipliais, mais comment eussé-je osé l'avouer ? » (*MJFR*, 193). La culpabilité est si insupportable qu'il vaut mieux s'abandonner à l'erreur et au désespoir : « Par moments, je souffrais tant de me sentir marquée, maudite, séparée, que je souhaitais retomber dans l'erreur » (*MJFR*, 194). Cet abandon moral engendre l'intérêt pour des lectures suspectes pour sa famille. La protagoniste privilégie les choix moraux transgressifs qu'elle a commencés à mettre en pratique : « J'avais passé ma journée à manger des pommes interdites et à lire, dans un Balzac prohibé, l'étrange idylle d'un homme et d'une panthère » (*MJFR*, 190). Lire des livres interdits clandestinement représente un péché ou un tabou religieux car ceux-ci réveillent le désir et la conscience sexuelle :

Désormais, chaque fois que je me trouvais seule à la maison, je puisais librement dans la bibliothèque. Je passai des heures merveilleuses, au creux du fauteuil de cuir, à dévorer la collection de romans à 90 centimes qui avaient enchanté la jeunesse de papa : Bourget, Alphonse Daudet, Marcel Prévost, Maupassant, les Goncourt. Ils complétèrent mon éducation sexuelle, mais sans beaucoup de cohérence (*MJFR*, 152),

relate la narratrice, qui à cause de « [son] obscur changement » (*MJFR*, 155), se sent méconnue, calomniée et ignorée de tous.

La découverte du destin mortel

La perte de la foi chez Beauvoir, à l'âge de quatorze ans, implique un instant décisif dans l'itinéraire de la fille. Ce moment capital s'avère une « conversion », à savoir un passage de l'erreur à la vérité : « mon incrédulité ne vacilla jamais » (*MJFR*, 191), avoue l'auteure, en confirmant le caractère irrévocable de ce choix. La rupture avec les croyances antérieures modifie profondément la vie de Simone, ce dont la preuve constitue sa phrase éloquentes : « [L]a face de l'univers changea » (*MJFR*, 191). Dans cette période dominent les expériences négatives : perte de la justification de son existence, découverte de la condition mortelle, crainte devant le délaissement. La conviction d'être condamnée à mort la conduit à une quasi-hystérie :

Je fis une autre découverte. Un après-midi, à Paris, je réalisai que j'étais condamnée à mort. Il n'y avait personne que moi dans l'appartement et je ne refrenai pas mon désespoir. J'ai crié, j'ai griffé la moquette rouge. Et quand je me relevai, hébété, je me demandai : « Comment les autres gens font-ils ? Comment ferai-je ? » Il me semblait impossible de vivre toute ma vie le cœur tordu par l'horreur (*MJFR*, 192).

De cette façon, le destin mortel se révèle, à la fois un fait inéluctable et réel, résultat du sentiment du deuil de la mort divine. La jeune fille comprend parfaitement qu'il faut vivre toute la vie avec la conscience de l'échéance de la

mort. Son trauma s'inscrit dans un rapport de l'immanence : il ne signifie pas une nostalgie du passé, mais l'inquiétude pour un avenir incertain. Elle éprouve une grande peur de la mort : « Plus que la mort elle-même je redoutais cette épouvante qui bientôt serait mon lot, et pour toujours » (*MJFR*, 192). En outre, une telle découverte entraîne une crise qui bouleverse l'auteure au cours de son adolescence. Jean-Raymond Audet trouve que la hantise de la mort est partiellement inséparable de la philosophie morale de Beauvoir, ce dont témoigne son essai, *Pour une morale de l'ambiguïté* : « l'existence ne doit pas nier cette mort qu'elle porte en son cœur, mais la vouloir ; elle doit s'affirmer comme absolue dans sa finitude même ; c'est au sein du transitoire que l'homme s'accomplit, ou jamais. Il lui faut regarder ses entreprises comme finies et les vouloir absolument »⁷. Cependant, il semble que l'angoisse face à la mort se situe au niveau d'une « phobie psychosensorielle » : « C'est que la crise d'hystérie qui secoue Beauvoir au seuil de son adolescence lorsqu'elle découvre que le ciel et vide et que, par conséquent, elle est condamnée au néant, est une crise réelle »⁸. Le cri de Simone adolescente pourrait être interprété comme un acte de « se réfugier dans des évasions hystériques »⁹, un refus enfantin de la réalité de la mort. Mais pour Betty Halpern-Guedj, ce cri apparaît « comme la preuve de l'angoisse assumée par Simone face à la mort, au néant qui fait basculer son rapport au temps, au monde et à soi-même »¹⁰. La mort chez Beauvoir, qui fait de la vie une valeur absolue, est un synonyme du néant, donc elle reste inadmissible. En effet, la peur de mourir, le vertige du néant, le scandale de vivre finalement, tout cela indique la « vanité du divertissement terrestre »¹¹. Ce qui marque ainsi la position de la romancière, c'est la double conscience de la souffrance, qui est ontologique, commune ou existentielle, singulière, et celle du mal, d'un côté, et la reconnaissance d'un événement traumatique, d'un accident de la vie de l'autre. On se souvient d'un rapport entre la mort de sa grande amie Zaza et la conquête de sa liberté, une affirmation extraite de la souffrance du monde en général, et du destin triste d'une jeune femme en particulier.

La crise existentielle

De telles expériences restent liées à la crise beauvoirienne devant le néant, qui commence dès l'enfance, à partir de ses méditations sur le temps-espace : « Je me rendais compte avec angoisse que cette absence de mémoire équivalait au néant ;

⁷ S. de Beauvoir, *Pour une morale de l'ambiguïté*, Paris, Gallimard, 1947, pp. 183-184.

⁸ J.-R. Audet, *Simone de Beauvoir face à la mort*, Paris, L'âge de l'homme, 1979, p. 61.

⁹ *Ibidem*, p. 50.

¹⁰ B. Halpern-Guedj, *Le temps et le transcendant dans l'œuvre de Simone de Beauvoir*, Tubingen, Gunter Narr Verlag, 1998, p. 45.

¹¹ S. de Beauvoir, *La Force des choses*, Paris, Gallimard, 1963, p. 288.

tout se passait comme si, avant d'apparaître dans mon berceau, je n'avais pas existé du tout » (*MJFR*, 68).

Le néant signifie l'absence de la réalité du moi, de la conscience. La narratrice admet s'être intéressée à la question de la vanité au début de ses études supérieures, lorsqu'elle s'est éloignée de la religion, décidée de ne pas « exister en vain ». Vivant la crise intérieure, Beauvoir admire les suicides métaphysiques car « [q]uelles que soient les larmes qu'on pleure, on finit toujours par se moucher » (*MJFR*, 320).

L'ennui amoureux, éprouvé dans la relation avec son cousin Jacques, aboutit à la tentative suicidaire, marquant une étape traumatique de son évolution spirituelle et littéraire, décrite dans ses *Mémoires*, où l'auteure compare sa situation à un « labyrinthe dans lequel [elle] tournoyai[t] depuis trois ans » (*MJFR*, 395). Aussi l'atmosphère familiale laisse-t-elle à désirer. Beauvoir constate avec amertume et désespoir : « on m'avait retenue en cage, et puis exilée » (*MJFR*, 314). Cette opinion trouve son écho dans la vie de l'écrivaine qui, obligée par sa provenance de réussir ses études pour trouver un travail, a toujours été intéressée par savoir et connaître. La fatigue et le dégoût de l'uniformité font naître chez elle un profond découragement envers le projet d'un métier « convenable » et du ménage. L'avenir fade implique la désillusion du destin héroïque : « Je suis tellement plus que je ne peux faire ! » (*MJFR*, 315), constate la narratrice. Ses sentiments, portés au paroxysme, universalisent son cas du trauma personnel : « Rien n'a besoin de moi, rien n'a besoin de personne, parce que rien n'a besoin d'être » (*MJFR*, 315). Obsédée par l'idée troublante de se tuer, Beauvoir se sent hantée par la mort : « Seule à la maison, il m'arrivait de me débattre comme à quinze ans ; tremblante, les mains moites je criais, égarée : « [j]e ne veux pas mourir ! » » (*MJFR*, 319). Son cri manifeste une fureur contre la néantisation. Le pire, c'est de ne pas trouver de raison de vivre. La douleur morale tourmente Simone au même point qu'une souffrance physique : « Quand je me jetais dans le malheur, c'était avec toute la violence de ma jeunesse, de ma santé, et la douleur morale pouvait me ravager avec autant de sauvagerie qu'une souffrance physique » (*MJFR*, 320). Il convient de remarquer que ces expériences de Beauvoir sont principalement extraites de son journal intime, écrit à ce moment et repris dans les *Mémoires*, recueilli et publié sous le titre de *Cahiers de Jeunesse* (1926-1930).

À l'âge de dix-neuf ans, la narratrice est en proie au désarroi : ni le mariage ni une carrière ne lui paraissent satisfaisants. Cette crise existentielle s'explique par sa volonté d'« être aimée, être admirée, être nécessaire, être quelqu'un » (*MJFR*, 320). La perspective du suicide et de la mort est inacceptable pour l'intellectuelle qui fait de sa vie un absolu. L'impossibilité de s'affirmer est souvent transitoire, d'autant plus que « [...] chez un individu lucide, [...] la liberté triomphe des traumatismes, des complexes, des souvenirs, des influences »¹². Le rejet de l'idée du suicide

¹² S. de Beauvoir, *La Force de l'âge*, Paris, Gallimard, 1960, p. 25.

encourage Simone à ressaisir positivement son identité. Son angoisse de la vie et de la mort s'exprime à travers des hésitations : « Le jour où j'eus dix-neuf ans, j'écrivais, dans la bibliothèque de la Sorbonne, un long dialogue où alternaient deux voix qui étaient toutes deux les miennes : l'une disait la vanité de toute chose, et le dégoût et la fatigue ; l'autre affirmait qu'il est beau d'exister, fût-ce stérilement. D'un jour à l'autre, d'une heure à l'autre, je passais de l'abattement à l'orgueil » (*MJFR*, 320). Son oscillation d'humeur entre « alternance de dépression et euphorie »¹³ se révèle un sentiment bipolaire. L'auteure intègre sa crise morale et hésite entre l'irréductibilité du monde et l'espoir qu'elle porte en soi. Analysé sous cet aspect, pertinent s'avère le témoignage suivant : « Le remords et la peur, loin de se neutraliser m'attaquaient ensemble : je m'y abandonnais selon un rythme qui depuis ma petite enfance a réglé toute ma vie. Je traversai des semaines d'euphorie et puis pendant quelques heures, une tornade me dévastait, elle saccageait tout pour mieux mériter mon désespoir, je roulais dans les abîmes de la mort, de l'infini, du néant »¹⁴. Cette oscillation prouve qu'« [e]n dehors de l'opposition tentation ponctuelle/tentation obsessionnelle, l'inclination au suicide est marquée, dans une perspective temporelle, par la cyclothymie »¹⁵. Remarquons que dans tout individu qui souffre de cette condition « cyclothymique », il existe une très vive tension entre la réalité imposée et l'aspiration au bonheur. La cyclothymie se réfère, à la fois, à des états dépressifs et à ceux d'euphorie, de la joie et de la tristesse. Sa structure se présente au diariste comme celle de sa conscience, et permet d'affirmer que tous ses sentiments sont vrais mais contradictoires. Cette vision de l'individualité divisée pourrait être comparée à l'analyse sartrienne de l'être, qui oppose l'en-soi et sa réalisation dans l'ordre du possible, le pour-soi : « chaque pour-soi est manque d'une certaine coïncidence avec soi. Cela signifie qu'il est hanté par la présence de ce avec quoi il devrait coïncider pour être soi »¹⁶.

Une telle dialectique existentielle hante constamment l'auteure et traverse presque tous ses textes. Dans le volume *La Force de l'âge*, elle assimile un dialogue intérieur au dialogue entre Pyrrhus et Cinéas, personnages principaux de son premier essai philosophique. De cette façon, une voix dénie la fatuité de la vie, l'autre affirme le désir d'exister, quelles qu'en soient les conséquences. En comparant les deux, Beauvoir déclare sa position permanente :

Ce dialogue entre Pyrrhus et Cinéas rappelle celui qui se déroula de moi-même à moi-même et que je notai sur mon carnet intime, le jour où j'entrai dans ma vingtième année ; dans les deux cas, une

¹³ M. Braud, *La tentation du suicide dans les écrits autobiographiques (1930-1970)*, Paris, PUF, 1992, p. 174.

¹⁴ S. de Beauvoir, *La Force de l'âge*, op. cit., p. 357.

¹⁵ M. Braud, *La tentation du suicide...*, op. cit., p. 172.

¹⁶ J.-P. Sartre, *L'Être et le Néant* [1943], Paris, Gallimard, 1976, p. 140.

voix demandait : « À quoi bon ? » En 1927, elle avait dénoncé la vanité des occupations terrestres au nom de l'absolu et de l'éternité ; en 1943, elle invoquait l'histoire universelle contre la finitude des projets singuliers : toujours elle invitait à l'indifférence et à l'abstention. Aujourd'hui comme hier la réponse était la même : j'opposai à la raison inerte, au néant, au tout l'inéluctable évidence d'une affirmation vivante. [...] parmi les doctrines qui intellectuellement m'avaient formée, j'avais choisis celles qui fortifiaient cette disposition [...]¹⁷.

L'inquiétude humaine

La vanité de toutes les choses, répétée avec désolation, ainsi que la vision du monde privé d'épaisseur et de singularité découlent de l'« idéalisme subjectiviste » de Simone. Pour cette raison, elle subordonne les questions d'ordre social et politique à la métaphysique, à la morale, en se demandant en même temps : « [À] quoi bon se soucier du bonheur de l'humanité, si elle n'avait pas de raison d'être ? » (*MJFR*, 330). Il ne s'agit plus de l'abandon de Dieu, mais plutôt d'une inquiétude : adolescente, Beauvoir déplore la fin du paradis d'enfance. La narratrice confirme ici, à la fois, le caractère décevant de la religion et la nécessité d'aspirer à trouver du sens dans la vie. Le travail est perçu par la jeune fille en tant qu'occupation insignifiante et banale car abstraite. Sa crise évoque « la stérilité d'être » (*MJFR*, 315), à savoir la tension entre une réalité frustrante et un désir indéfini d'un avenir idéal, d'un infini. Par opposition à ce dernier, Beauvoir méprise le présent qui correspond au monde dans lequel elle vit, se sentant enfermée et dépossédée d'elle-même. Le sentiment de l'absolu et la force néantisante du monde font de cette inquiétude la crise à valeur existentielle.

Liée à celle-ci, l'influence de l'absence divine s'inscrit dans un « nouveau mal du siècle », dénoncé par Marcel Arland en 1923 dans un article de la *Nouvelle Revue Française*. En se référant à l'opinion de cet écrivain sur les manifestations de la génération qui le précède, Beauvoir note que « [cette] génération, [...] ne se consolait pas de l'absence de Dieu ; elle ne donne pas en accord, et découvrait avec détresse qu'en dehors de lui, il n'existait que des occupations » (*MJFR*, 315). Tandis que, dans l'optique d'Arland, ce nouveau mal du siècle reste identifié à « certaines anomalies, des passions inassouvies », et déterminé par l'absence d'un élément divin, Beauvoir énumère quatre raisons de son trauma : « [...] ma propre condition, l'influence de Jacques, les idéologies qu'on m'enseignait, et la littérature de l'époque » (*MJFR*, 318). Sa propre condition résulte de sa situation familiale, conflictuelle en ce qui concerne le manque d'acceptation manifesté pour le choix beauvoirien des études supérieures. Ensuite, il s'agit du cousin Jacques et de son comportement négatif par rapport à la vie qui aboutit à son nihilisme. En plus, les idéologies enseignées, c'est-à-dire bourgeoises et catholiques, s'avèrent déprimantes.

¹⁷ S. de Beauvoir, *La Force de l'âge*, op. cit., p. 629.

Finalement, la lectrice insatiable de la littérature des années 1920 découvre que cette dernière, au lieu de la séduire, avec le temps passé, n'apporte que le désespoir. Cela mène à « l'inquiétude humaine » (*MJFR*, 269), mise en relief par ses jeunes aînés (tels Barrès, Gide, Valéry et Claudel), qui est remarquable dans l'autoanalyse de Beauvoir véhiculant son malaise existentiel.

Beauvoir avoue d'ailleurs avoir lu fiévreusement les romans et essais de ses jeunes aînés qui partageaient la même révolte contre la famille et contre la société. Précisons que ces auteurs, extrêmement sincères, se concentraient sur un état général de l'âme, caractéristique de la période après la Première Guerre mondiale. Persuadés qu'il ne vaut jamais la peine de se satisfaire de rien, privés de sécurité, ils s'opposaient aux autorités, à de vieilles sagesse, à la morale et au système de valeurs traditionnelles, et optaient soit pour l'esthétisme, soit pour l'immoralisme. Exilée dans son milieu, la philosophe se sent exactement comme ces fils des « familles désaxées ». N'appréciant ni l'épicurisme ni le matérialisme à l'époque, elle trouve que faire le mal constitue une manière efficace de rejeter définitivement la société bourgeoise. Ses tâtonnements, qui consistent à rechercher des succédanés de Dieu, dont un exemple intéressant offre la tentation de la « débauche », forme inversée de la quête mystique, trahissent la difficulté de son entreprise et les causes de son trauma. Étant donné que les intellectuels ne jouissaient plus du respect collectif, la jeune fille cultive son « moi profond » afin de se réfugier contre la réalité. Une telle attitude la pousse à « un lucide désespoir » et, face à la religion et la morale illusoire, au « nihilisme » (*MJFR*, 318). Désenchantée par le « culte du moi », noyée par un sentiment de vanité, elle ne montre plus d'intérêt pour ses auteurs favoris. Ce qui semble significatif, c'est une fatigue intérieure s'exprimant par l'abandon temporaire de son journal intime. Dans cette impasse intérieure, Simone doute de sa vocation d'écrivaine, rêvée depuis l'enfance : « un écrivain se devait d'être maudit ; toute réussite prêtait au soupçon, et je me demandais si le fait même d'écrire n'impliquait pas une faille » (*MJFR*, 319). Finalement, elle se voit envahie par des idées de suicide, de renoncement au siècle – idées spécifiques aux créateurs, surtout surréalistes : « Destruction de l'art, de la morale, du langage, dérèglement systématique, désespoir poussé jusqu'au suicide : ces excès me ravissaient » (*MJFR*, 324-325).

Dans le discours beauvoirien, la présence prégnante du trauma se conjugue avec la perte de la foi, la vanité de toute chose, le sentiment de solitude et d'abandon, la crise mentale, la hantise de la mort et le malaise existentiel, bref, le « surgissement d'un inconnu non éprouvé »¹⁸. Cette dialectique s'avère le moteur de l'histoire personnelle, dont les diverses expériences revisitent les blessures du passé pour rendre plus supportables le présent et l'avenir. Ainsi, comme le fait remarquer

¹⁸ F. Ansermet, « Trois questions sur le traumatisme », *La petite Girafe*, n° 13, 2001, p. 92.

Susan Brison, « dire le souvenir traumatisant, c'est le transformer, c'est le désamorcer, c'est le rendre moins importun, moins dérangent »¹⁹. Revivre les épisodes navrants permet de les retravailler, les transformer et tenter de s'en remettre, du moins partiellement. L'écriture autobiographique est un acte performatif, possédant une fonction thérapeutique, qui s'inscrit dans la littérature de témoignage. Exposer des traumatismes intimes s'avère également un moyen d'afficher son esthétique. À la lumière de ces divagations, l'on peut dire que « [p]our comprendre les tensions qui animent les textes de Beauvoir, il faut comprendre la complexité de sa situation : en tant qu'agrégée de philosophie elle exerce un pouvoir symbolique considérable, mais en tant que femme elle apparaît comme la victime de ce même pouvoir [...] »²⁰. Loin de la pensée désespérée ou mélancolique, la vision de l'auteure trouve sa place et sa légitimité dans sa morale existentielle de l'« ambiguïté » qu'elle a forgée dans les années quarante.

¹⁹ S. J. Brison, « The Uses of Narrative in the Aftermath of Violence », [in] C. Card (dir.), *On Feminist Ethics and Politics*, Lawrence, University Press of Kansas, 1999, p. 202, tr. A.L.

²⁰ T. Moi, *Simone de Beauvoir. Conflits d'une intellectuelle*, Paris, Diderot Éditeur, Arts et Sciences, 1995, p. 99.

HALINA CHMIEL-BOŹEK
Université Pédagogique de Cracovie

La soif et la faim, symptômes du traumatisme psychique dans la création ionescienne

Thirst and hunger as symptoms of psychical trauma in Ionesco's works

Abstract: Ionesco's work has a very personal character. The playwright reveals his deepest thoughts, obsessions and traumas mainly connected with death. Living and being aware of the end of life becomes unbearable. Despite this fact, death does not make you free. These traumas relate not only to the playwright himself, as he mentions them in his diaries, but they are connected with theatre characters who, like him, want to find relief from pain thanks to compulsive reactions. Binge eating and drinking reflect neurosis in Ionesco's work. The case of Jan in *Hunger and thirst* play is the best example. Jan's existential disease transforms into eternal thirst and hunger. He starts a journey in order to cure himself. However, he falls into a trap. Eating and drinking do not bring him relief.

Keywords: thirst, hunger, psychological trauma, compulsive reactions, death

Le théâtre a toujours été pour Ionesco un outil d'auto-analyse. Le dramaturge est persuadé que seulement à travers ce monde intérieur l'artiste peut arriver à la vérité générale. Il parle d'un certain « moi universel »¹ qu'il faut dégager. Ionesco croit que seulement en exprimant ses propres traumas, le créateur peut surmonter toutes les divisions et se rapprocher du destinataire de son œuvre. Ainsi, la littérature peut acquérir un caractère profondément humain, c'est-à-dire, essayer d'exprimer la vérité universelle et intemporelle. « Seulement la psychologie individuelle s'inscrit dans un contexte humain, une situation extra-sociale et extra-historique », écrit le dramaturge². Selon lui, le caractère humain de chaque œuvre littéraire réside dans

¹ E. Ionesco, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1962, p. 111.

² E. Ionesco, *Entre la vie et le rêve. Entretiens avec Claude Bonnefoy*, Paris, Gallimard, 1996, p. 39.

« une communion au-delà des séparations, [dans] une fraternité presque inconsciente [...] dont l'auteur nous fait prendre conscience »³. La dramaturgie d'Eugène Ionesco a donc un caractère très personnel, sans parler de ses journaux intimes, dans lesquels l'auteur dévoile ses pensées les plus profondes et, surtout, ses obsessions et traumatismes. Dans le présent article, en nous référant à la définition de traumatisme proposée par Thierry Bokanowski selon qui ce concept « signifie à la fois une effraction et une blessure [et] désigne les conséquences d'un événement dont la soudaineté, l'intensité et la brutalité peuvent non seulement entraîner un choc psychique, mais aussi laisser des traces durables sur le psychisme d'un sujet, qui s'en trouve alors altéré »⁴, nous allons voir, tout d'abord, quelles sont les sources du traumatisme dans la création ionescienne. Ensuite, nous allons nous concentrer sur l'analyse des symptômes de ce traumatisme ou, autrement dit, des manifestations du caractère traumatique de la création ionescienne.

Les traumatismes ionesciens

Dans les années soixante et plus tard, malgré la vie active liée déjà à la renommée mondiale du dramaturge, Ionesco ne peut se défaire de ses angoisses, de ses obsessions, qu'il décrit alors dans ses œuvres, véritable miroir de ses états émotionnels. Le plus souvent, ce sont des états dépressifs qui expriment l'image négative de l'existence :

Je n'ai pas d'autres images du monde, en dehors de celles exprimant l'évanescence et la dureté, la vanité et la colère, le néant et la haine hideuse, inutile. C'est ainsi que l'existence a continué de m'apparaître. Tout n'a fait que confirmer ce que j'avais vu, ce que j'avais compris dans mon enfance : fureurs vaines et sordides, cris soudain étouffés par le silence, ombres s'engloutissant, à jamais, dans la nuit. Qu'ai-je à dire d'autre ?⁵.

Citons encore un autre fragment assez significatif :

Souvent, j'ai des insomnies. J'ouvre les yeux dans les ténèbres. Mais ces ténèbres sont comme une clarté autre, une lumière négative. C'est dans cette lumière noire que m'apparaît, avec une évidence indiscutable, « la révélation du désastre, de la catastrophe, de l'irréversible, de l'échec absolu ». Tout me semble perdu⁶.

³ E. Ionesco, *Notes et contre-notes*, op. cit., p. 35.

⁴ T. Bokanowski, « Du traumatisme au trauma : Les déclinaisons cliniques du traumatisme en psychanalyse », [in] *Psychologie clinique et projective*, n° 16, 2010/1, p. 10, en ligne : <https://www.cairn.info/revue-psychologie-clinique-et-projective-2010-1-page-9.htm> (page consultée le 14 septembre 2018).

⁵ E. Ionesco, *Notes et contre-notes*, op. cit., p. 132.

⁶ E. Ionesco, *Journal en miettes*, Paris, Mercure de France, 1967, p. 64.

L'obsession implacable de la mort, qui accompagne le dramaturge dès sa petite enfance, est à l'origine de cette dépression continue. Dans son journal nous pouvons lire : « à quatre ou cinq ans, je me suis rendu compte que je deviendrais de plus en plus vieux, je mourrais. Vers sept ou huit ans, je me disais que ma mère allait mourir un jour et j'étais effrayé par cette pensée »⁷.

La prise de conscience du caractère fini de l'existence humaine constitue pour Ionesco cet « événement traumatisant » dont parle Bokanowski⁸, ce qui marque douloureusement son existence. Tout au long de sa vie, le dramaturge ne peut s'empêcher de penser à la nature banale et finie de l'existence humaine, il ne peut se libérer de ces pensées obsessionnelles. Ce qui s'avère intéressant, c'est le fait que déjà dans les premières œuvres du dramaturge, publiées alors en Roumanie, ce motif est déjà présent⁹. Le thème de la mort apparaît également, sous diverses formes, dans ses nombreuses œuvres dramatiques, telles que : *La Leçon*, *Les Chaises*, *Amédée ou comment s'en débarrasser*, *Tueur sans gages*, *Jeux de massacre*, *Voyages chez les morts*. Dans *Le roi se meurt*, la mort constitue le thème central. À vrai dire, les pièces ionesciennes où le sujet de la mort serait complètement absent sont vraiment rares. Ce sujet s'exprime de façon plus expressive dans les journaux du dramaturge, où nous pouvons lire entre autres :

Les douleurs, chagrins, échecs m'ont semblé toujours plus vrais que les réussites ou le plaisir. J'ai toujours essayé de vivre, mais je suis passé à côté de la vie. Je crois que c'est ce que ressentent la plupart des hommes. Je n'ai pas su oublier. Pour oublier, il faut oublier non seulement ma propre mort, mais oublier que ceux que l'on aime meurent et que le monde a une fin. L'idée de la fin m'angoisse et m'exaspère¹⁰.

Le dramaturge déplore que bien que la vie soit très souvent un cauchemar, l'homme a peur de la mort. La condition humaine se caractérise par ce déchirement entre le traumatisme des expériences terrestres et le cauchemar associé à la vision de la mort. Ionesco avoue que la pensée de la mort le poursuit toute sa vie durant, comme une torture, rendant l'existence difficile à supporter. La vie est comme une maladie. Pourtant, malgré tout, il ne tient pas à en être libéré par la mort. Terrifié par la vision du vide final, il reste obstinément attaché à la vie. Le dramaturge aimerait pouvoir se séparer de la vie terrestre sans émotions extrêmes ; or, ce n'est pas facile : « Je souffre de vivre. Vouloir tant vivre, c'est une névrose ; je m'accroche à ma névrose, je m'y suis habitué, j'aime ma névrose. Je ne veux pas

⁷ *Ibidem*, p. 13.

⁸ T. Bokanowski, *op. cit.*, p. 10.

⁹ Voir H. Chmiel-Bożek, « Wizja zmięzchu w twórczości Eugeniusza Ionesco », [in] E. Gajewska, A. Matuszek, B. Tomalak (dir.), *Zmięzch w literaturze i kulturze*, Bielsko-Biała, Wydawnictwo ATH, 2014, p. 222.

¹⁰ E. Ionesco, *Journal en miettes*, *op. cit.*, p. 28.

guérir. C'est de là que me vient cette peur bleue, cette panique dès la nuit », écrit-il¹¹.

Le dramaturge n'arrive pas à oublier ses traumatismes. En plus, personne ne peut l'aider. Finalement il constate : « Aucun médecin sur les trente ou quarante environ que j'ai consultés, aucun médecin n'a su ou n'a pu guérir cette lassitude infinie parce que, vraisemblablement, aucun d'entre eux n'est allé jusqu'à la cause profonde de ce mal »¹².

À la recherche d'un soulagement

Dans la biographie de Ionesco, Plazy cite la description suivante du dramaturge :

Il a un front vaste et animé de plis, les sourcils tombants du pessimisme, les lèvres charnues de la bienveillance et de la gourmandise. Il fait peu de gestes, bouge peu, parle peu, sourit peu, et dispose d'un pouvoir bien commode : le pouvoir de s'absenter. Quelque chose ou quelqu'un l'ennuie-t-il, le gêne-t-il ? Entre ses paupières bridées, là où l'instant d'avant vivaient l'attention et la bonté, brusquement il n'y a plus rien. Plus de regard. Où est-il ? S'en va-t-il retrouver un monde qui est le sien, un monde parallèle au nôtre qui n'en est, peut-être, que l'envers déformé, dévié comme un reflet dans l'eau ?¹³

Il semble que le mot « gourmandise » utilisé dans la description ci-dessus soit ici crucial, en constituant le concept-clé pour notre analyse. Il nous fait penser aux troubles alimentaires dont parlent les psychiatres¹⁴. Il s'agit surtout de la compulsion alimentaire qui a souvent des raisons émotionnelles. D'après les spécialistes, le comportement alimentaire qualifié de « normal » vise à satisfaire les besoins physiologiques pour assurer un fonctionnement correcte de l'organisme tant sur le plan physique qu'intellectuel. Dans le cas de la compulsion alimentaire, le malade ne mange pas pour calmer les besoins de son organisme. Ce trouble, qui est difficilement maîtrisable, pousse l'individu à manger vite pour obtenir un plaisir subit ou sentir un soulagement immédiat.

Or, dans le *Journal en miettes*, nous trouvons assez souvent des constatations qui peuvent témoigner des troubles alimentaires ou même de la maladie du dramaturge. Son psychiatre parle même de son « obsession orale »¹⁵. Ce qui calme la douleur et les angoisses du dramaturge, c'est avant tout l'alcool. « Je n'ai été vraiment heureux que saoul », écrit-il¹⁶, pour ajouter encore : « J'ai toujours eu une mauvaise

¹¹ *Ibidem*, p. 126.

¹² *Ibidem*, p. 38.

¹³ G. Plazy, *Eugène Ionesco le rire et l'espérance : une biographie*, Paris, Julliard, 1994, p. 155.

¹⁴ C. Lamas, R. Shankland, I. Nicolas, J.-D. Guelfi, *Les troubles du comportement alimentaire*, Paris, Elsevier Masson, 2012.

¹⁵ E. Ionesco, *Journal en miettes, op. cit.*, p. 98.

¹⁶ *Ibidem*, p. 28.

cénesthésie : mal à l'aise dans ma peau. D'où la nécessité des euphorisants ou de la boisson... »¹⁷. Un peu plus loin, nous trouvons une citation encore plus intéressante : « Je ne sais trop pourquoi, c'est de se nourrir de façon saine et vertueuse qui me paraît être immoral. Je préfère les excès, la démesure, la ripaille, la saoulerie. Il y a, dans la ripaille, une gratuité, une liberté ; on ne mange pas pour vivre ; on mange pour que ça craque, pour que cela éclate ; une façon de se tuer »¹⁸.

Le motif de la soif et de la faim gigantesques et de la volonté de la satisfaction des besoins physiologiques apparaît également dans les rêves du dramaturge qu'il décrit dans son journal. Il se trouve, par exemple, dans un restaurant. Il s'assoit à une table et attend la serveuse qui doit lui apporter à boire et à manger. Pourtant, après un certain temps, il comprend que son attente est vaine, la serveuse n'arrive pas. Le rêve finit mais le sentiment d'attente constante ne disparaît pas. Cette situation est si pénible pour le dramaturge qu'il la décrit à son psychiatre. Ce dernier lui explique qu'il y a dans ce rêve les éléments de cette obsession orale dont on a déjà parlé : « Lorsque l'enfant est angoissé, on lui donne le sein. Son angoisse se calme. Boire, manger, obsessions orales. On sait bien que les gros mangeurs et les buveurs sont souvent des névrosés ou des sous-névrosés », explique-t-il¹⁹.

Les personnages créés par Ionesco partagent ses angoisses ainsi que ses mauvaises habitudes alimentaires. Ils sont souvent affamés et assoiffés de façon démesurée. Nous trouvons dans le théâtre ionescien des scènes où les personnages mangent sans retenue. À titre d'exemple, rappelons le cas de Roberte et de Jacques dans *L'avenir est dans les œufs* qui dévorent des pommes de terre au lard, ou la dernière scène de *Victimes du devoir* où Madeleine, Choubert et Nicolas s'encouragent mutuellement à mastiquer et avaler. Toutefois, c'est l'exemple de Jean dans *La soif et la faim* qui semble le plus représentatif. Comme le caractérise le dramaturge lui-même : « Le héros de ma pièce, Jean, a soif et a faim. De quoi ? Il n'en sait rien lui-même. C'est une quête inutile, un Graal irrationnel sans but. De toute façon, j'attends que les critiques expliquent ma pièce pour l'expliquer moi-même », constate-t-il²⁰.

Le cas de Jean

Créée dans la moitié des années soixante, la pièce intitulée *La soif et la faim* peut être considérée comme une sorte de journal intime du dramaturge sous une forme

¹⁷ *Ibidem*, p. 56.

¹⁸ *Ibidem*, pp. 93-94.

¹⁹ *Ibidem*, p. 98.

²⁰ E. Jacquart, « Notice, notes et variantes », [in] E. Ionesco, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 1991, p. 1746.

théâtrale, ce que ce dernier confirme d'ailleurs dans l'une de ses interviews²¹. Notons que nous pouvons trouver dans la pièce beaucoup d'éléments autobiographiques²². Le personnage créé par Ionesco – Jean – constitue une projection de ses dilemmes internes, de ses inquiétudes de nature émotionnelle, intellectuelle et spirituelle.

La structure de cette pièce onirique, de dimensions assez grandes (dans l'édition de la Bibliothèque de la Pléiade, la pièce compte plus de cent pages), est loin des idéaux classiques. Le dramaturge lui-même la caractérise en tant que pièce baroque²³ qui fait référence à plusieurs symboliques, souvent ambiguës. Chacun des quatre épisodes peut être considéré comme une unité dramatique distincte. De temps en temps, de nouveaux personnages et des trames apparaissent qui, à première vue, restent sans rapport avec la ligne principale de l'œuvre. Concentrons-nous quand même sur le cas de Jean et sur sa quête pour satisfaire sa faim et sa soif infinies.

Dans le premier épisode intitulé *La fuite*, nous voyons Jean avec sa femme et sa fille dans leur nouvel appartement. Le changement de logement semble perturber le protagoniste. Il s'y sent mal, car selon lui, cette maison est mal fréquentée. En plus, il se plaint d'humidité et de froid, ce qui provoque des rhumatismes et un malaise permanent. D'ailleurs, en général, il ne se sent pas bien, il y a toujours quelque chose qui lui manque. Il ne peut pas supporter sa propre existence, il aimerait l'oublier. Sa vie est un cauchemar. « Depuis toujours, depuis que je suis tout petit, il m'arrive souvent de me réveiller le matin, la gorge serrée, après avoir rêvé de ces habitations affreuses, englouties à moitié dans l'eau, à moitié dans la terre, pleines de boue », dit-il²⁴. Un peu plus tard, le protagoniste ajoute : « J'ai beau écarquiller les yeux, je ne vois rien sauf moisissures, dégradations... [...] Je discerne, dans ces taches, des vertèbres sanglantes, des têtes penchées, tristes, des agonisants effrayés, des corps amputés, sans tête, sans bras, des monstres inconnus et malades qui gisent, qui halètent... »²⁵.

Jean est fatigué et malade, « malade de peur », comme le caractérise sa femme²⁶. « J'ai froid et j'ai trop chaud, et j'ai faim. J'ai soif », constate le protagoniste²⁷. En

²¹ *Ibidem*, 1747.

²² Dans *La soif et la faim* (surtout dans le premier épisode), nous trouvons un écho de l'exhérédation du dramaturge par son père, le motif d'une pauvre enfance, d'une existence modeste soutenue par la famille riche, et un écho de l'abandon de la mère par le père du protagoniste. Jean, comme le dramaturge lui-même, est marié et a une fille. Certains personnages ressemblent à des membres de la famille de Ionesco. Surtout le personnage de la tante Adélaïde constitue une transposition littéraire de sa tante Sabine (voir: E. Jacquart, « Notice, notes et variantes », *op. cit.*, p. 1768; S. Benmussa, *Eugène Ionesco*, Paris, Seghers, 1966, p. 15).

²³ E. Jacquart, « Notice, notes et variantes », *op. cit.*, p. 1747.

²⁴ E. Ionesco, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 1991, p. 800.

²⁵ *Ibidem*, p. 804.

²⁶ *Ibidem*, p. 815.

²⁷ *Ibidem*, p. 813.

plus, il sait que sa névrose est incurable. Il ne peut pas guérir. C'est pourquoi il veut partir : « Il me faut une ambiance saine. L'air pur me réveillera, me rendra ma force. Il me faut l'air de la montagne, quelque chose comme la Suisse, un pays hygiénique où personne ne meurt. Un pays où la loi vous interdit de mourir », dit-il²⁸.

Dans le deuxième épisode, *Le Rendez-vous*, Jean attend en vain une femme mystérieuse qui doit le sauver. Elle n'arrive pas. À la place de la joie et de l'accomplissement attendus, le protagoniste trouve la torture. Il compare son cœur à un animal blessé qui le « lacère de ses griffes dans son agonie »²⁹. Son estomac devient comme « un trou sans fond »³⁰ et sa bouche comme « un précipice aux parois de feu »³¹. De nouveau il a soif et faim, il est malade, il est mort et se meurt encore. D'après l'un des personnages secondaires qui apparaît dans cet épisode, rien ne peut rassasier Jean car il veut « tout avoir, le goinfre ! »³².

Dans le troisième épisode, *Le Pied du mur*, Jean essaie de continuer son voyage mais un énorme mur se dresse devant lui. Il est infranchissable. Jean rencontre de nombreux personnages sortis de ses visions oniriques cauchemardesques. Lorsque tout à coup le mur disparaît, Jean décide de poursuivre sa voie.

Dans le quatrième et dernier épisode – *Les Messes noires de « Bonne Auberge »* –, Jean, épuisé par un long voyage, se rend dans une taverne mystérieuse, dirigée par des pseudo-moines diaboliques. Bien qu'il mange et boive, sa faim et sa soif augmentent encore. Un peu gêné par ses propres sensations, le protagoniste déclare : « Je bois, je mange, je bois, je mange. J'ai encore soif, j'ai encore faim. Excusez-moi, j'ai l'air d'un trou. De ma vie, je n'ai eu si faim »³³, pour ajouter encore, un peu plus tard : « Je mange : c'est comme si je ne mangeais pas. Ce trou, ce trou que je ne puis combler ! »³⁴. Jean se trouve pris au piège. Boire et manger ne le soulagent pas. Jean ne guérit pas, ne reprend pas ses forces. Il ne peut que rêver du temps où « tout suffisait, tout était plein »³⁵, où il n'avait pas faim, ni soif, où c'était la joie qui était son pain et son eau. Cependant, ce n'est pas la fin du drame du protagoniste. Jean doit encore payer ses dettes envers la congrégation. Il apprend qu'en récompense de leur hospitalité, il doit travailler en servant à table. Tout indique que c'est un travail sisyphéen, sans fin. La tragédie de Jean continuera et ne

²⁸ *Ibidem*, p. 815.

²⁹ *Ibidem*, p. 832.

³⁰ *Ibidem*, p. 832.

³¹ *Ibidem*, p. 832.

³² *Ibidem*, p. 830.

³³ *Ibidem*, p. 854.

³⁴ *Ibidem*, p. 859.

³⁵ *Ibidem*, p. 891.

finira jamais. De plus, c'est lui qui en est responsable, car comme le dit Frère Tarabas, personne n'est prisonnier des moines, « c'est votre pensée qui vous enferme »³⁶. Jean tombe donc dans ce piège à sa propre demande. Il se trouve dans un véritable enfer qui, selon le dramaturge, est un enfer intérieur. Nous trouvons des paroles similaires dans le journal du dramaturge qui avoue : « En moi, c'est l'enfer. Je sais maintenant ce que c'est que l'enfer »³⁷.

Conclusion

Pour terminer, nous constatons que Jean ne se rend pas compte de l'origine de son malaise, ni de ses raisons. « Pourquoi cette soudaine faim, cette soudaine soif ? Cette insatisfaction et l'angoisse, pourquoi, soudain, ce creux qui n'a plus fini de s'élargir en moi et de s'approfondir ? Ce creux que je n'ai jamais su combler », se demande-t-il désespérément³⁸. Dans son journal, Ionesco se pose les mêmes questions et finit par conclure : « Si je savais vraiment de quoi j'ai faim et de quoi j'ai soif, cela s'arrangerait »³⁹. Pourtant, lors d'une interview, interrogé par Simone Benmussa sur la signification des sensations pénibles ressenties par son personnage, Ionesco constate que « le pain, le vin et la chair dont Jean [...] a soif, ne sont que les substitutions de ce que pourrait combler une faim et une soif d'absolu »⁴⁰.

Notons enfin que, quoique cette faim d'absolu constitue un malaise existentiel difficile à supporter, la mort n'est pas perçue comme une libération. Bien au contraire, la peur liée à la vision de la fin traumatise et paralyse les personnages ionesciens. Pour achever, on peut remarquer que c'est la mort, en tant que source du traumatisme, qui constitue la cause de ce malaise. Celui-ci engendre des symptômes désagréables qui prennent la forme de troubles physiques. Pourtant, manger et boire ne conduisent pas au soulagement. Dans le cas de cette maladie inguérissable, la soif et la faim augmentent constamment. Le traumatisme ionescien lié à la mort est incurable, et la soif et la faim qu'il provoque sont constantes et propres à la nature humaine. À titre de conclusion, la citation suivante illustre bien tous les maux du dramaturge. Or, selon Ionesco, chaque être humain pourrait prononcer les paroles qu'il met dans la bouche d'un personnage épisodique de *Ce formidable bordel !* :

J'ai essayé d'éteindre en moi les désirs. Désir de tout, désir de n'importe quoi, désir du rien. Le désir du rien est encore un désir. Ne croyez-vous pas que nous vivons en enfer ? Que l'enfer est ici ? Nous

³⁶ *Ibidem*, p. 877.

³⁷ E. Ionesco, *Journal en miettes*, *op. cit.*, p. 212.

³⁸ E. Ionesco, *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. 891.

³⁹ E. Ionesco, *Journal en miettes*, *op. cit.*, p. 99.

⁴⁰ S. Benmussa, *op. cit.*, p. 9.

sommes tous des assoiffés, des affamés, des désireux et quand nous aurions comblé notre faim, comblé notre soif, satisfait nos désirs, il y aura d'autres désirs, il y aura d'autres faims, il y aura d'autres soifs. [...] Si je pouvais m'empêcher de boire de l'eau, de manger du pain. Ça peut se faire. Moi, j'ai essayé de ne pas manger, de ne pas boire, pendant trois jours et puis je n'ai pas pu résister. On devrait se suicider. C'est pas facile. Parce que Lui, il a mis en nous aussi l'instinct de conservation, la peur de la mort...⁴¹.

⁴¹ E. Ionesco, *Théâtre complet, op. cit.*, pp. 1146-1147.

PATRYCJA BOBOWSKA-NASTARZEWSKA
Université Nicolas Copernic de Toruń

L'image de l'homme dans sa quête identitaire : essai de la description linguistique partielle de l'être humain dans les métaphores choisies dans *Le volontaire et l'involontaire* de Paul Ricœur

*The image of man in his search for identity: an attempt
at a partial linguistic description of human being in selected metaphors
in Paul Ricœur's « Le volontaire et l'involontaire »*

Abstract: This paper is to present man's search for identity in metaphors defining man based on an analysis of *Le volontaire et l'involontaire* by Paul Ricœur. In order to identify the human being, the author applies the theory of linguistic picture of the world and some issues of cognitive linguistics. In the center of the methodical reflexion is the concept of conceptual metaphors by George Lakoff and Mark Johnson. The main subject is the notion of Cogito by René Descartes. Ricœur would like to describe man in totality as an entity in action, because we can discover and understand man only indirectly through man's acts.

Keywords: Paul Ricœur, *Le volontaire et l'involontaire*, metaphors, MAN AS COGITO metaphor, search for identity, Cogito traumatized

Introduction

Dans la présente analyse, nous essayerons de présenter la notion de l'homme dans le langage métaphorique à l'exemple de l'analyse du texte intitulé *Le*

volontaire et l'involontaire (le premier volume de la *Philosophie de la volonté*), publié en 1950 par l'un des plus importants philosophes des XX^e et XXI^e siècles, à savoir Paul Ricœur. La question mise au centre de nos préoccupations consistera en l'indication, dans la langue, de la quête identitaire de l'être humain en tant qu'un acte *traumatique* du sujet concerné. Ce *traumatisme* concerne le Cogito de Descartes qui, chez Ricœur, devient le Cogito *brisé*. Le processus d'avoir pleine conscience de son identité, de se transformer en Cogito *blessé*, peut sans doute être comparé au choc *traumatique* de la part du sujet.

Le choix de ce livre de Ricœur est intentionnel et justifié puisqu'il présente une idée directrice de la philosophie de cet auteur, à savoir le fait que nous ne pouvons nous connaître que dans nos actes, et que, par conséquent, nous n'avons pas d'accès direct à nous-mêmes. C'est déjà dans son premier ouvrage sérieux, justement *Le volontaire et l'involontaire*, que Ricœur déclare *L'action, c'est moi*, en anticipant intuitivement les considérations les plus importantes pour sa philosophie présentées dans un ouvrage ultérieur, mais censé être principal dans toute sa création, intitulé *Soi-même comme un autre*¹.

Le volontaire et l'involontaire touche le sujet de la volonté humaine sous ses deux formes incluses dans le titre de l'ouvrage. L'homme est défini dans le langage de Ricœur grâce aux métaphores concernant avant tout le corps humain, le langage, l'histoire et les notions de nécessité et de volonté.

Notre présent travail est ainsi consacré à la description partielle de l'homme, description constituant une des notions les plus importantes dans la pensée de Ricœur, définie par les critiques en tant que l'anthropologie philosophique. Vu que même notre langage quotidien est métaphorique, nous essayerons d'indiquer comment l'idiolecte influence la perception du monde à l'exemple du langage de Ricœur dans l'ouvrage mentionné ci-dessus. En tant que méthodes de recherche, nous utiliserons surtout la théorie de l'image linguistique du monde et la conception des métaphores conceptuelles de George Lakoff et Mark Johnson, provenant de la linguistique cognitive et présentées dans le fameux livre intitulé *Les métaphores dans la vie quotidienne*².

Analyse des métaphores dans *Le volontaire et l'involontaire*

Dans la présente analyse partielle, nous distinguerons dans *Le volontaire et l'involontaire* les métaphores suivantes : L'HOMME EST LE COGITO, LE

¹ P. Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

² G. Lakoff, M. Johnson, *Les métaphores dans la vie quotidienne*, Paris, Minuit, 1986.

COGITO *BRISÉ* ; L'HOMME EST LA CONSCIENCE et L'HOMME EST LA RESPONSABILITÉ.

L'HOMME EST LE COGITO, LE COGITO *BRISÉ*

Le projet de Ricœur, qui est visible dans le langage, consiste en l'*extension du Cogito au corps propre (pensée incarnée, esprit incarné³)*, ce que confirment les fragments cités ci-dessous:

L'extension du **Cogito** au corps propre exige en réalité plus qu'un changement de méthode : le moi, plus radicalement, doit renoncer à une prétention secrètement cachée en toute conscience, abandonner son vœu à l'auto-position, pour accueillir la **spontanéité nourricière** et comme une inspiration qui rompt le cercle stérile que la soif forme avec lui-même (*VIN*, p. 17)⁴.

C'est en ce sens seulement que le **Cogito** comme acte enveloppe le fait d'exister : « **Cogito ergo sum** ». Mais « **ergo** » n'est pas un rapport logique ; c'est un paradoxe enjambé par le sentiment d'un mystère (*VIN*, p. 389).

En face de cette conscience « siège », « reflet », il ne faut jamais se laisser de refaire le chemin de Descartes du doute au **Cogito**. **Je pense** signifie d'abord : je m'oppose pour évaluer. Je suis celui qui évalue les impératifs sociaux.

Cette redécouverte incessante du **Cogito** ne m'installe point dans une hargneuse solitude; elle m'apprend plutôt à consulter comme motif ce que je subissais comme suggestion (*VIN*, p. 119).

Le **Cogito** tend à l'auto-position. Le génie cartésien est d'avoir porté à l'extrême cette intuition d'une pensée qui fait cercle avec soi en posant et qui n'accueille plus en soi que l'effigie de son corps et l'effigie de l'autre. Le soi se détache et s'exile dans ce que les stoïciens appelaient déjà la sphéricité de l'âme, quitte à poser par un mouvement second tout objet à l'intérieur de cette enceinte que je forme avec moi-même. La conscience de soi tend à primer l'accueil de l'autre. Là est la raison la plus profonde de l'expulsion du corps dans le royaume des choses (*VIN*, p. 17).

Cette reconquête peut bien se réclamer du **Cogito** de Descartes ; mais Descartes aggrave la difficulté en rapportant l'âme et le corps à deux lignes hétérogènes d'intelligibilité, en renvoyant l'âme à la réflexion et le corps à la géométrie : il institue ainsi un dualisme d'entendement qui condamne à penser l'homme comme **brisé**. [...] La reconquête du **Cogito** doit être totale ; c'est au sein même du **Cogito** qu'il nous faut retrouver le corps et l'involontaire qu'il nourrit. L'expérience totale du **Cogito** enveloppe le *je désire, je peux, je vis* et d'une façon générale, l'existence comme corps. Une commune subjectivité fonde l'homogénéité des structures volontaires et involontaires. La description, docile à ce qui apparaît à la réflexion sur soi, se meut ainsi dans un unique univers du discours, le discours sur la subjectivité du **Cogito** intégral. Le nexus du volontaire et de l'involontaire n'est pas à la frontière de deux univers du discours dont l'un serait réflexion sur la pensée et l'autre physique du corps : l'intuition du **Cogito** est l'intuition même du corps joint au vouloir qui pâtit de lui et règne sur lui [...] (*VIN*, p. 13).

³ Voir : W. Skrzypczak, « Myśl ucieleśniona i myśl imaginacyjna: wymiary obrazowania i zasady porządkujące », [in] *Literaria Copernicana: Zderzenia, literatura dawna a metody współczesnej humanistyki* 2, 1990, pp. 110-127 et A. R. Damasio, *Błąd Kartezjusza. Emocje, rozum i ludzki umysł*, Poznań, Dom Wydawniczy Rebis, 1999.

⁴ Dans les citations tirées de P. Ricœur, *Le volontaire et l'involontaire* (Paris, Aubier, 1988), nous emploierons désormais l'abréviation: *VIN*, numéro de la page.

Même en première personne le désir est autre que la décision, le mouvement autre que l'idée, la nécessité autre que la volonté qui y consens. **Le Cogito est intérieurement brisé**⁵.

Les raisons de cette intime rupture apparaissent si l'on considère quelle est la pente naturelle d'une réflexion sur le **Cogito**. **Le Cogito tend à l'auto-position** (*VIN*, p. 17).

Soulignons que l'expression *Cogito brisé* est un acte de désaccord envers la prétention à l'autofondation de Cogito de René Descartes, ce grand philosophe français du XVII^e siècle. Cependant, le fait d'être brisé n'est pas la fin de la réflexion sur *le moi*. Sur les ruines, après ce choc traumatique de la conscience du sujet, Ricœur reconstitue progressivement *le moi*, en le remplissant par le contenu manquant.

L'HOMME EST LA CONSCIENCE

En association avec la métaphore précédente, nous pouvons distinguer la métaphore suivante : L'HOMME EST LA CONSCIENCE, qui est accentuée dans les fragments ci-dessous:

[...] refluant vers moi-même, je me sens terriblement exister, à la façon d'une plaie vive. Mais cette **conscience blessée de moi-même** où je me rassemble n'est pas autre que la **conscience intentionnelle** partagée entre ses esquisses de projet ; l'unité d'aperception de ma division intime ne tient pas lieu de l'acte de choix qui seul m'unifierait dans l'acte ; elle s'épuise à faire apparaître ma propre dissémination (*VIN*, pp. 134-135).

On se représente volontiers la réflexion comme une conversion de la **conscience** qui, d'abord hors de soi, rentre ensuite en soi et suspend son intention centrifuge (*VIN*, p. 59).

Même la conscience, pareillement au Cogito, est blessée puisqu'elle a reconnu sa vraie position, sa vraie connaissance d'elle-même et du monde extérieur.

Ricœur accentue en même temps le rôle de l'inconscience (d'après Freud) :

Je dois tout de suite dire que la lecture des ouvrages de psychanalyse m'a convaincu de l'existence de faits et de processus qui restent incompréhensibles tant qu'on reste prisonnier d'une conception étroite de la conscience. Mais, en retour je n'ai pas été convaincu par la doctrine du freudisme, en particulier par le réalisme de l'**inconscient** que le psychologue de Vienne élabore à l'occasion de sa méthodologie et de sa thérapeutique (*VIN*, p. 352).

Comme dit Husserl, la **conscience est conscience de ...** Intentionnalité et conscience adhèrent l'une à l'autre.

Que conclure de là : qu'il n'y a pas d'**inconscient** ? Non point ; mais l'**inconscient** ne pense pas, ne perçoit pas, ne se souvient pas, ne juge pas (*VIN*, pp. 363-364).

Dans l'acte de conscience, l'homme ne pense pas tout d'abord à lui, mais aux autres et au monde qui l'entoure. Martin Heidegger a constaté que l'on est « jeté » dans le monde qui a existé avant nous et qui existera même après notre mort. Ainsi, la faute de Descartes consiste exactement à admettre l'autoconnaissance directe de soi-même :

⁵ Ricœur utilise aussi l'expression « la conscience blessée ».

Mais tout de suite Descartes nous engage sur une mauvaise voie quand il définit la pensée par la **conscience de soi**. Il cherche autre chose que nous : l'attestation que la pensée se donne à elle-même d'être une existence indubitable quand les choses mêmes sont soumises au doute. Toute notre analyse tendra au contraire à montrer **les liens de la conscience au monde et non l'insularité d'une conscience qui se retire en elle-même**. Certes, tous les actes de pensée sont à quelque degré aptes à être réfléchis et prêts pour la **conscience de soi** ; en particulier le caractère réfléchi de la décision est souligné par la tournure même du langage : **je me décide**. Néanmoins le rapport à soi pose des problèmes trop difficiles pour que nous puissions les aborder les premiers. C'est par son côté le moins réfléchi, par **sa visée sur l'autre** que la pensée doit d'abord être comprise (*VIN*, p. 42).

[...] **La conscience de soi** comporte de façon permanente la possibilité d'un tel dédoublement, d'un tel dialogue **avec soi-même** ; je suis par rapport à moi-même comme le frère cadet confié à son aîné ; je réponds **de moi-même** comme d'un autre qui écoute, imite, obéi ; en présence d'une valeur je me sens plutôt le cadet ; en face de l'action où mon corps regimbe, je me sens plutôt l'aîné (*VIN*, p. 46).

Notons que dans l'expression *c'est moi*, il y a une certaine impersonnalité (une distance) dans la description du moi. Cette expression ne permet pas de décrire *le moi* d'une manière directe, mais par l'intermédiaire de l'acte (l'accès à moi-même se fait dans l'action). Je dois ainsi remplir cette expression vide du sens *c'est moi* par un ajout de l'élément descriptif *qui* : *c'est moi qui*. L'expression *c'est moi qui* est une expression universelle. Au moment où nous finissons la phrase, elle se remplit du sens et devient un énoncé individuel. Autrement dit, quand nous disons *c'est moi qui fais ceci et/ou cela (concrètement)*, *choisis ceci et/ou cela (concrètement)*, une expression vide devient sensée et *le moi* se constitue, se fonde : *l'action c'est moi* (*c'est un arrachement du moi de l'anonymat qui a lieu*) :

Descartes ne doutait point que la **conscience de soi** ne fût inhérente à la pensée : « Il est de soi si évident que *c'est moi* qui doute, qui entends et qui désire qu'il n'est pas besoin de rien ajouter pour l'expliquer » (2^e Méditation). Descartes n'a sans doute pas tort en dernière analyse : une certaine présence à moi-même doit accompagner en sourdine toute conscience intentionnelle ; on se ferait une idée simpliste de cette visée objective de la conscience si on tenait la réflexion comme un acte étranger et second. Mais d'autre part le jugement explicite : « **C'est moi qui ...** » n'est pas cette présence à moi sans distance qui adhère à l'élan même de la conscience. Quel est donc ce caractère du projet qui le tient prêt pour cette aperception développée par laquelle je m'impute l'acte ? Partons donc des situations où affirmation de soi est explicite et tentons de remonter à ses conditions de possibilité, telles qu'elles sont contenues en toute décision. C'est principalement à l'occasion de mes rapports avec autrui, dans un contexte social, que je forme la conscience d'être l'auteur de mes actions dans le monde et, d'une façon plus générale, l'auteur de mes actes de pensée ; quelqu'un pose la question : **qui a fait cela**? Je me lève et je réponds : **c'est moi**. **Réponse : responsabilité**. **Être responsable**, c'est être prêt à répondre à une telle question. Mais je peux aller au-devant de la question et revendiquer cette responsabilité que l'autre pourrait ne pas remarquer ou contester (*VIN*, p. 55).

Le fragment cité ci-dessus annonce déjà une métaphore suivante : **L'HOMME EST LA RESPONSABILITÉ**, puisqu'avec la question : *qui a fait cela*? et la réponse : *c'est moi*, l'homme prend sur lui la responsabilité pour son acte.

L'HOMME EST LA RESPONSABILITÉ

Le sentiment de responsabilité constitue la base pour la vie en société. L'homme prend la responsabilité pour les gens et les actes, ce qui dans la langue a été exprimé par les expressions suivantes : *être responsable de/devant quelqu'un et quelque chose*. La preuve s'en trouve dans les fragments ci-dessous :

[...] je puis être non seulement **responsable de ...**, mais **responsable devant ...** ; car la valeur, dans la situation historique périlleuse où je l'appréhende, est le lien transpersonnel d'un groupe d'hommes auquel je me dévoue. Je suis responsable devant ceux qui m'envoient en quelque sorte en mission [...]. Si donc, je puis être responsable devant ..., c'est d'abord parce que ma souveraineté a pour mesure un ordre de valeurs qui l'a motivée ou qui devrait la motiver (*VIN*, p. 79).

Mais ce même **sentiment de responsabilité** qui se mire après-coup dans une conscience coupable de soi-même peut être surpris directement dans son élan vers l'acte. Dans certaines circonstances graves, quand tout le monde se dérobe, je m'avance et dis : **c'est moi qui me charge de ces hommes, de cette œuvre**. Ici le **sentiment de responsabilité**, au moment de l'engagement, cumule la plus haute affirmation de soi et de l'exercice le plus décidé d'un empire sur une zone de réalité dont le moi répond. Il porte le double accent du moi et du projet. **L'être responsable** est prêt à répondre de ses actes, parce qu'il pose l'équation de la volonté : **cette action, c'est moi** (*VIN*, p. 56).

Si, en effet, **j'assume la charge** des choses et des êtres dont je réponds, c'est dans la mesure où **je m'en sens chargé**, c'est-à-dire où **j'en reçois la charge** (*VIN*, p. 78).

Il faut souligner qu'avec le livre *Le volontaire et l'involontaire*, Ricœur a commencé à s'inscrire dans le dialogue avec la tradition postcartésienne. La description appliquée est favorable aux inventions des sciences d'expérimentation, mais dépasse la sphère des recherches de biologie et de psychologie scientifique. Ricœur veut atteindre l'expérience totale du *Cogito*, la description entière du *Cogito* traumatisé, après sa blessure, brisure, cassure, déchirement (*Cogito blessé, brisé*)⁶. Il veut récupérer le *Cogito* dans la première personne du singulier. Ricœur, citons encore une fois ce passage, constate enfin : « Cette reconquête peut bien se réclamer du *Cogito* de Descartes ; mais Descartes aggrave la difficulté en rapportant l'âme et le corps à deux lignes hétérogènes d'intelligibilité, en renvoyant l'âme à la réflexion et le corps à la géométrie il institue ainsi un dualisme d'entendement qui condamne à penser l'homme comme brisé »⁷. L'objectif de Ricœur est de *démolir* ce dualisme cartésien et bâtir à nouveau l'homme complet en tant qu'unité de l'âme et du corps. Puisque la relation entre le volontaire et l'involontaire est stable et impossible à être interrompue, Ricœur écrit : « Avec l'involontaire entre en scène le corps et son cortège de difficultés. La tâche d'une description du volontaire et de l'involontaire est en effet d'accéder à une expérience *intégrale* du *Cogito*, jusqu'aux confins de

⁶ Ricœur a l'intention de « rebâtir » la philosophie du sujet (philosophie du *Cogito*). Voir à ce sujet : J. Greisch, *Paul Ricœur. Itinérance du sens*, Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 2001.

⁷ P. Ricœur, *op. cit.*, p. 12.

l'affectivité la plus confuse »⁸. Cependant, le psychisme traité comme fait perd sa spécificité : « La compréhension des rapports de l'involontaire et du volontaire exige donc que soit sans cesse reconquis sur l'attitude naturaliste le Cogito saisi en première personne »⁹.

Conclusion

Sans doute, la catégorisation de la réalité est ancrée dans la nature humaine, dans notre construction en tant que l'être humain. C'est le langage qui indique les limites de la conceptualisation, en donnant la possibilité de nommer les choses, les phénomènes et en les mettant dans une catégorie convenable.

Dans notre étude du *Volontaire et l'involontaire* de Ricœur, nous ne nous occupons que des métaphores choisies, qui se réfèrent au Cogito de Descartes. Dans l'ouvrage en question, l'on trouve un recours à ce grand philosophe du XVII^e siècle qui est une icône en France. Il existe, sans doute, une certaine fascination de Descartes parmi les Français. Jacek Migasiński constate que Descartes est « la source principale d'inspiration pour plusieurs générations des philosophes français, source qui reste toujours vive. Il introduit trois grandes idées, trois grands sujets de la philosophie ultérieure française: l'idée de la méthode, l'idée du *cogito* et l'idée infinie de la volonté humaine, donc, de la liberté »¹⁰.

L'analyse du texte choisi fait surgir le point de vue ricœurien qui s'avère critique à l'égard de l'attitude cartésienne envers le Cogito. Les métaphores présentées ci-dessus, surtout celle de L'HOMME EST LE COGITO, LE COGITO BRISÉ, montrent bien le lien entre *Le volontaire et l'involontaire* et *Soi-même comme un autre* qui constitue comme une continuation des considérations de Ricœur à ce sujet. La différence consiste en l'approfondissement de la recherche, dans *Soi-même comme un autre*, concernant le Cogito traumatisé, cherchant sa propre identité, une vraie identité ; cet approfondissement s'effectue par référence à l'herméneutique textuelle et à la philosophie du langage, tandis que dans *Le volontaire et l'involontaire*, les recherches de Ricœur restent encore sur le niveau de l'herméneutique phonologique.

Notons que la critique de « Cogito ergo sum » est effectuée aussi par d'autres scientifiques, par exemple par A. R. Damasio, qui s'oppose au dualisme cartésien, à la séparation du corps et de l'âme. Damasio constate aussi que quelques traits du dualisme de Descartes ont été repris par les neurologues et les cognitivistes. Les

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ J. Migasiński, *W stronę metafizyki. Nowe tendencje metafizyczne w filozofii francuskiej połowy XX wieku*, Toruń, Wydawnictwo UMK, 2014, p. 17.

neurologues – selon Damasio – déclarent que l'on peut définir et décrire la nature de l'esprit en s'appuyant seulement sur ce qui se passe dans le cerveau (ne prenant pas en considération le reste de l'organisme : ni son entourage physique ni social, ni les actes précédents de l'organisme). Cependant, beaucoup de cognitivistes, en réclamant que l'on puisse examiner l'esprit sans recours à la neurobiologie, ne remarquent pas en même temps que leurs points de vue deviennent dualistes¹¹.

Rappelons-nous encore une fois que déjà dans *Le volontaire et l'involontaire*, Ricœur fait correspondre l'autoconnaissance de l'homme à son action, ce qui confirme la justesse de notre intuition initiale concernant le fait que Ricœur dans *Soi-même comme un autre* revient aux questions apparaissant au début de son chemin philosophique, notamment dans *Le volontaire et l'involontaire*, en faisant ainsi, après 40 ans d'autres recherches scientifiques, un cercle dans ces réflexions. Il s'agit surtout de la notion d'identité. La quête identitaire de l'homme commence chez Ricœur par le refus de l'identification de l'homme au pronom personnel « je ». En accentuant la faute de Descartes dans la conceptualisation du Cogito, envisagée justement dans la célèbre formule : *Cogito ergo sum*, Ricœur postule néanmoins le besoin de le récupérer en première personne, de l'arracher de l'anonymat, de remplir l'expression *c'est moi qui* par le contenu concernant les actes, les décisions, les choix du Cogito concret. Ainsi, ce Cogito brisé, blessé et traumatisé, privé de son ancienne identité, dépourvu de son sens, mais en même temps doté d'une mémoire traumatique, doit se relever après la chute et puiser sa propre nouvelle force, et par extension sa propre identité, dans la conscience regagnée et la responsabilité indemne pour ses actes.

¹¹ A. R. Damasio, *Bląd Kartezjusza. Emocje, rozum i ludzki umysł*, Poznań, Dom Wydawniczy Rebis, 1999, pp. 276–281.

KRYSTYNA MODRZEJEWSKA
Université d'Opole

La traumatographie beckettienne

Beckett's Traumatography

Abstract: The trauma of Beckett's dramatic characters consists first of all of greater and greater disability of aging body, and of pervasive emptiness. In an indeterminated space characterized by catastrophe, man's life was reduced to agony, being relieved by irony and poetry.

Keywords: Beckett, character, trauma, body, anxiety, emptiness.

Partageant l'opinion de Hannah Arendt que « [t]out ce qui touche la condition humaine, tout ce qui se maintient en relation avec elle, assume immédiatement le caractère de condition de l'existence humaine. C'est pourquoi les hommes, quoiqu'ils fassent, sont toujours des êtres conditionnés »¹, regardons le personnage beckettien. La catastrophe et la misère se font sentir dans le grand théâtre de Samuel Beckett (1906-1989) : *En attendant Godot* – 1951, *Fin de partie* – 1957, *La dernière bande* – 1958, *Oh les beaux jours* – 1963.

Le personnage beckettien est avant tout conditionné par son corps. La première information dans les didascalies, ainsi que la première sensation que le spectateur reçoive, concernent le physique des personnages. L'attention du spectateur est marquée par sa singularité. La dégradation corporelle signe l'anéantissement auquel l'être est condamné.

Ils sont immobilisés, même littéralement. Winnie est « [e]nterrée jusqu'au-dessus de la taille dans le mamelon »². Hamm dans *Fin de partie* est « assis dans un

¹ H. Arendt, *La condition de l'homme moderne*, traduit de l'anglais par G. Fradier, Paris, Calmann-Lévy, 1983, p. 44.

² S. Beckett, *Oh les beaux jours*, Paris, Minuit, 1963-1974, p. 11. Les citations de cette édition signalées dans le texte (*BJ*, numéro de la page).

fauteuil à roulettes »³. Krapp dans *La dernière bande* est présenté ainsi : « *Assis à la table, face à la salle* »⁴.

Ils sont âgés. Vladimir, Estragon, Pozzo, Lucky de *En attendant Godot* ont soixante ans ou plus. Les informations concernant leur âge sont différentes. Mais Pozzo avoue qu' « il y aura bientôt soixante ans que ça dure... »⁵. Cette façon de s'exprimer impose les questions sur « ça » – c'est sa vie ou bien sa relation avec Lucky. Cette incertitude est inscrite dans la poétique du théâtre beckettien. Et pourtant les questions concernant l'âge s'articulent comme celle de Pozzo : « Quel âge avez-vous, sans indiscétion ? [...] Soixante ?... Soixante-dix ?... » (G, 35).

La démarche de Clov est décrite dans les didascalies comme « *raide et vacillante* » (F, 11). Krapp a le visage blanc, le nez violacé, les cheveux gris en désordre, il est mal rasé (DB, 8), très myope, dur d'oreille. Winnie, c'est « *la cinquantaine, de beaux restes* » (BJ, 11), mais elle n'est plus qu'un buste, puis une tête, au ras du mamelon où elle s'enterre peu à peu.

On voit dans cette image du corps humain quelque chose d'inquiétant, d'atristant. On y découvre l'expérience pénible de Beckett qui, poignardé sans motif à un coin de rue, a un poumon perforé. Impliqué dans la situation où s'exprime l'absurdité du monde moderne, il revendique le droit de mettre en jeu son traumatisme intime. Il veut tenter de recréer dans ses pièces les angoisses qui le hantent. Il présente une réalité douloureuse vécue dans sa chair, dans ses personnages, handicapés, immobilisés, isolés aux prises de la réalité difficile de la vie quotidienne. Estragon s'acharne à enlever sa chaussure d'un pied qui enfle. Il en est obsédé et y revient sans cesse. Hamm, aveugle, vissé à son fauteuil, est lié organiquement à Clov qui trotte, la démarche raide et vacillante faute de pouvoir jamais s'asseoir. Les têtes de Nagg et de Nell, les parents de Hamm, émergent de temps à autre des poubelles où ils croupissent. Nagg a perdu une dent. Ils se voient mal l'un l'autre car leur vue a baissé. Leur ouïe a aussi baissé ; toutefois, ils parlent de l'accident à la sortie de Sedan où ils ont perdu les jambes (F, 29). Hamm demande son calmant. Il entend de Clov que « C'est toujours trop tôt » (F, 38). Estragon communique d'une voix mourante : « Mon poumon gauche est très faible » (G, 52-53).

L'écriture permet d'exorciser la souffrance et, par l'ironie, de mettre à distance cette douleur. Face à un monde qui a perdu tout son sens, qui a enfin révélé son absurdité essentielle, Beckett montre un être aux prises avec le monde, avec le temps, avec lui-même et en proie à un profond désespoir.

³ S. Beckett, *Fin de partie*, Paris, Minuit, 1957, p. 11. Les citations de cette édition signalées dans le texte (F, numéro de la page).

⁴ S. Beckett, *La dernière bande*, Paris, Minuit, 1959, p. 7. Les citations de cette édition signalées dans le texte (DB, numéro de la page).

⁵ S. Beckett, *En attendant Godot*, Paris, Minuit, 1952, p. 42. Les citations de cette édition signalées dans le texte (G, numéro de la page).

Ses personnages vivent dans les lieux mal définis, désertiques. À l'extérieur, autour d'un arbre dans le soir (*En attendant Godot*), sur un mamelon brûlé par le soleil aveuglant (*Oh les beaux jours*), où bien à l'intérieur, dans une salle sans meubles, baignée d'une lumière grisâtre tombant de deux petites fenêtres, où, en se haussant, Clov découvre la mer vide et les étendues mornes (*Fin de partie*). Dans la turne obscure de Krapp, la table et le magnétophone sont isolés par une lumière crue. Aussi bien à l'extérieur qu'à l'intérieur, ils sont bloqués là où ils se trouvent. Leurs possibilités d'activité s'y trouvent amenuisées à l'extrême, sinon annihilées. Et pourtant d'autres peuvent les rejoindre : Pozzo, Lucky, le jeune garçon, messenger de Godot.

On se pose la question qui ils sont. Ils évoquent leurs souvenirs et ceux-ci font référence à des endroits précis, géographiquement localisés (le Vaucluse de Vladimir et Estragon), à des activités déterminées, à d'autres personnes caractérisées. Parfois, les événements auxquels ils ont été associés ont l'air d'être récents. Estragon a été battu la nuit précédente. Ils trahissent aussi les traits de caractère dans les relations avec l'autre : le compagnonnage affectueux et tatillon d'Estragon et de Vladimir, la tyrannie de Pozzo sur Lucky ou par Hamm sur Clov, la confiance tendre de Willie et de Winnie. Leur identité est toutefois plus qu'imprécise, elle semble effacée, comme la nature réduite à l'arbre d'*En attendant Godot*, à la terre sèche d'*Oh les beaux jours*, comme les demeures de Hamm ou de Krapp dépouillées jusqu'à n'être plus que des murs. Là où ils sont parvenus, ils ne sont plus des hommes, chacun d'eux est l'Homme ou assume du moins une part essentielle d'humanité, ce qu'articule Vladimir :

Ne perdons pas notre temps en vains discours. [...] Faisons quelque chose, pendant que l'occasion se présente! Ce n'est pas tous les jours qu'on a besoin de nous. Non pas à vrai dire qu'on ait précisément besoin de nous. D'autres feraient aussi bien l'affaire, sinon mieux. L'appel que nous venons d'entendre, c'est plutôt à l'humanité toute entière qu'il s'adresse. Mais à cet endroit, en ce moment, l'humanité c'est nous, que ça nous plaise ou non. Profitons-en, avant qu'il soit trop tard. Représentons dignement pour une fois l'engeance où le malheur nous a fourrés (G, 103).

Leur activité, c'est l'attente. Estragon constate que « [r] ien ne se passe, personne ne vient, personne ne s'en va, c'est terrible » (G, 54). Ils attendent Godot, la « fin de partie ». Clov (« *regard fixe, voix blanche* ») : « – Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir » (F, 13). En attendant, ils sont requis par de petites nécessités immédiates, comme l'exprime Estragon : « On trouve toujours quelque chose, hein, Didi, pour nous donner l'impression d'exister ? » (G, 89-90).

Et ils le font. Estragon par le souci des chassures trop petites, Vladimir par les problèmes avec son chapeau, Hamm et Clov par le souci de la nourriture. C'est le trésor que Hamm recèle et dont il tire son pouvoir sur Clov. Winnie existe par l'inventaire des objets précieusement conservés dans son sac. Ils ont l'esprit constamment tendu par une inquiétude que traduisent d'incessantes interrogations.

Les premières paroles d'Estragon : « Rien à faire » (*G*, 10) sont commentées par Vladimir : « Je commence à le croire. [...] J'ai longtemps résisté à cette pensée, en me disant, Vladimir sois raisonnable. Tu n'as pas encore tout essayé. Et je reprenais le combat » (*G*, 10). Le sujet reste en proie à l'acédie, il est donc incapable d'avancer vers quoi que ce soit, il est bloqué au point mort. « Ce blocage va se traduire chez les acédiés par un rapport douloureux au temps qui semble ne pas s'écouler, ne pas avancer »⁶. On l'observe chez Pozzo:

Que puis-je faire, voilà ce que je me dis, pour que le temps leur semble moins long ? Je leur ai donné des os, je leur ai parlé de choses et d'autres, je leur ai expliqué le crépuscule, c'est une affaire entendue. Et j'en passe. Mais est-ce suffisant, voilà ce qui me torture, est-ce suffisant ? (*G*, 50).

Le passage du temps ne permet pas de se projeter vers la construction d'un hypothétique futur mais seulement de créer un passé absurde. Cela rend tout à fait compte de cette relation trouble au temps, à la fois thématiquement, avec de nombreuses indications temporelles, ainsi que l'affirmation d'une certaine détresse vis-à-vis de l'écoulement du temps, mais aussi par le jeu formel saccadé, décomposé, illustrant la succession absurde des instants. Vladimir s'inquiète, en demandant : « La nuit ne viendra-t-elle donc jamais ? » (*G*, 42), pour constater : « Le temps s'est arrêté » (*G*, 47). Estragon commente ses propos : « On voit tout en noir aujourd'hui » (*G*, 47). Pozzo parle de Lucky : « Autrefois, il dansait la farandole, l'almée, le branle, la gigue, le fandango et même le hornpipe. Il bondissait. Maintenant il ne fait plus que ça. [...] La danse du filet » (*G*, 52).

Vladimir analyse leur situation : « Nous ne sommes plus seuls, à attendre la nuit, à attendre Godot, à attendre – à attendre. Toute la soirée nous avons lutté, livrés à nos propres moyens. Maintenant c'est fini. Nous sommes déjà demain » (*G*, 100). Il ajoute :

Ce qui est certain, c'est que le temps est long, dans ces conditions, et nous pousse à le meubler d'agissements qui, comment dire, qui peuvent à première vue paraître raisonnables, mais dont nous avons l'habitude. Tu me diras que pour empêcher notre raison de sombrer. C'est une affaire entendue. Mais n'erre-t-elle pas déjà dans la nuit permanente des grands fonds, voilà ce que je me demande parfois (*G*, 104).

Dans cette écriture malade et obsessive, la forme tronquée et répétitive ainsi que les mots illustrent le mal-être. Ressassant son écoeurement contre le monde, Beckett dresse le portrait d'esprit en souffrance, morcelé, obsessionnel, épuisé. L'économie ascétique du dialogue et celle des mots cernent rigoureusement une réalité étrange et créent une tension dramatique. L'inquiétude s'y manifeste très fort. Les

⁶ L. Chatelet, « Le fragment comme résurgence de l'acédie chez Cioran », [in] *Cahiers ERTA* n° 11, Gdańsk, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2017, p. 303.

personnages posent les grandes questions sur l'existence, la condition humaine avec la question fondamentale : pourquoi.

Pozzo se permet les divagations philosophiques concernant le monde :

Les larmes du monde sont immuables. Pour chacun qui se met à pleurer, quelque part un autre s'arrête. Il en va de même du rire. [...] Ne disons donc pas de mal de notre époque, elle n'est pas plus malheureuse que les précédentes. [...] Ne disons pas de bien non plus. [...] N'en parlons pas. [...] Il est vrai que la population a augmenté (G, 42).

Estragon demande quel est leur rôle là-dedans. Vladimir répond : « Celui du suppliant » (G, 23).

Dans ce langage le plus simple et le plus pauvre, l'interrogation existentielle sonne très fort. L'exemple en sont les descriptions, comme celle de Vladimir : « À cheval sur une tombe et une naissance difficile. Du fond du trou, rêveusement, le fossoyeur applique ses fers. On a le temps de vieillir. L'air est plein de nos cris » (G, 118).

L'image de l'accouchement sur une tombe, Pozzo l'évoque après avoir fait la démonstration de sa condition. Dans le deuxième acte, Pozzo est devenu aveugle (G, 100). Au début, son expression est poétique : « Un beau jour je me suis réveillé aveugle comme destin. [...] Je me demande parfois si je ne dors pas encore. [...] Les aveugles n'ont pas la notion du temps » (G, 112-113). Soudain, il devient furieux :

Vous n'avez pas fini de m'empoisonner avec vos histoires de temps? C'est insensé ! Quand ! Quand ! Un jour, ça ne vous suffit pas, un jour pareil aux autres il est devenu muet, un jour je suis devenu aveugle, un jour nous deviendrons sourds, un jour nous sommes nés, un jour nous mourrons, le même jour, le même instant, ça ne vous suffit pas? [...] Elles accouchent à cheval sur une tombe, le jour brille un instant, puis c'est la nuit à nouveau (G, 116-117).

La constatation philosophique de Nell que « [Rien] n'est plus drôle que le malheur » (F, 31) reflète l'attitude de son fils. Quand les parents réclament la nourriture, Hamm se met en colère, en criant : « Il n'y a plus de vieux! Bouffer, bouffer, et ils ne pensent qu'à ça! » (F, 21). Excédé, il se demande de quoi ils peuvent parler, de quoi on peut parler encore. Il devient frénétique : « Mon royaume pour un boueux ! (*Il siffle. Entre Clov*) Enlève-moi ces ordures ! Fous-les à la mer ! » (F, 36). On va condamner les couvercles. Hamm se pose la question sur les dimensions de sa misère : « Peut-il y a – [...] – y avoir misère plus... plus haute que la mienne ? Sans doute. Autrefois. Mais aujourd'hui ? [...] Mon père ? [...] Ma mère ? [...] Mon... chien ? [...] Oh, je veux bien qu'ils souffrent autant que de tels êtres peuvent souffrir. Mais est-ce dire que nos souffrances se valent ? Sans doute » (F, 15).

Conditionnés par l'autre, les personnages beckettians manifestent une incroyable cruauté dans les relations interpersonnelles. Elle se fait observer dans le comportement de Pozzo envers Lucky. Estragon, avant de regarder Pozzo diriger Lucky au moyen d'une corde passée autour du cou, mène une conversation sur les droits de l'homme. Il reçoit la réponse sarcastique de Vladimir : « Monsieur a des exigences

à faire valoir ? » (G, 23). « On n'a plus de droits, s'étonne Estragon, nous les avons perdus ? ». Ils les ont « bazarés » (G, 23), selon Vladimir. Et voilà la confirmation. Lucky porte une lourde valise, un siège pliant, un panier à provisions et un manteau. Estragon s'étonne qu'on peut humilier l'homme à ce point-là. Vladimir lui répond confirmant ces doutes : « Traiter un homme [...] de cette façon... je trouve ça... un être humain... non.... C'est une honte ! » (G, 35). Estragon ajoute, en regardant l'air de Lucky : « Pour moi, il est en train de crever » (G,33). L'apogée de l'agressivité dans les relations interpersonnelles se manifeste par une question de Hamm adressée à son père : « Salopard ! Pourquoi m'as-tu fait ? ». Ce dernier répond qu'il ne pouvait pas savoir que ce serait lui (F, 67).

La volonté, ou, au moins, la question de se quitter, de se séparer s'articule souvent dans les dialogues. À la question de Vladimir s'il veut s'en débarrasser, Pozzo répond : « Au lieu de le chasser comme j'aurais pu [...], je l'emmène, telle est ma bonté, au marché de Saint-Sauveur, où je compte bien en tirer quelque chose. À vrai dire, chasser de tels êtres, ce n'est pas possible. Pour bien faire, il faudrait les tuer » (G, 40). Estragon se demande si on ne ferait pas mieux de se quitter (G, 19), s'en aller, se pendre. Estragon propose : « Ne faisons rien. C'est plus prudent » (G, 21). Clov, qui, autrefois, aimait Hamm, lui pose la question pourquoi il le garde. Sa réponse qu'il n'y a personne d'autre est suivie de la question pourquoi Clov ne le tue pas. Il répond qu'il ne connaît pas la combinaison du buffet (F, 20).

La solitude dans la vieillesse devient insupportable. Winnie en parle ainsi : « Ah, oui, si seulement je pouvais supporter d'être seule, je veux dire d'y aller de mon babil sans âme qui vive qui entende » (BJ, 26). Elle continue, en parlant de ces jours où Willie lui répond, mais même quand il ne répond pas, elle ne peut pas exclure qu'il l'entende. Elle s'assure qu'elle ne parle pas toute seule, dans le désert, chose qu'elle n'a jamais pu supporter – à la longue. Car, comme elle avoue à Willie :

C'est tout ce qu'il me faut, simplement te sentir là à la portée de voix et sait-on jamais sur qui vive c'est tout ce que je demande, ne rien dire pas fait pour tes oreilles ou susceptible de te causer de la peine, ne pas être là en train d'émettre à crédit pour ainsi dire sans savoir et un ver qui me ronge. [...] Le doute (BJ, 33).

La conviction qu'il l'écoute lui permet de continuer. Et pourtant elle dresse l'image catastrophique :

Tandis que si tu venais à mourir [...] ou à t'en aller en m'abandonnant, qu'est-ce que je ferais alors, qu'est-ce que je pouvais bien faire, toute la journée, je veux dire depuis le moment où ça sonne pour le réveil, jusqu'au moment où ça sonne pour le sommeil ? [...] Simplement regarder droit devant moi, les lèvres rentrées ? [...] Plus un mot jusqu'au dernier soupir, plus rien qui rompe le silence de ces lieux [...] De loin en loin un soupir dans la glace (BJ, 27).

La solitude apparaît dans l'énoncé de Krapp :

Trente-neuf ans aujourd'hui, solide comme un pont. [...] Heureux d'être de retour dans ma turne [...] Le nouvel éclairage au-dessus de ma table est une grande amélioration. Avec toute cette obscurité

autour de moi je me sens moins seul. [...] Le grain, voyons, je me demande ce que j'entends par là, j'entends... (*il hésite*)... je suppose que j'entends ces choses qui en vaudront encore la peine quand toute la poussière sera – quand toute *ma* poussière sera retombée. Je ferme les yeux et je m'efforce de les imaginer (*DB*, 14-15).

La voix de la bande le confirme : « Passé minuit. Jamais enentendu pareil silence. La terre pourrait être inhabitée » (*DB*, 24).

Les protagonistes beckettien sont conditionnés par le bilan de la vie qui s'impose. Winnie pose la question à son mari : « Où est-ce que tu étais tout ce temps ? [...] Qu'est-ce que tu faisais tout ce temps ? [...] Tu ne m'as pas entendu crier ? [...] Tu étais coincé dans ton trou ? » (*BJ*, 74). S'inquiétant s'il est devenu sourd, muet, elle arrive à la conclusion qu'il n'a jamais été jamais causant et qu'un jour aura été encore un beau jour.

Vladimir, s'adressant à Estragon, fait une sorte de bilan :

[...] je me demande... ce que tu serais devenu ... sans moi... [...] Tu ne serais plus qu'un petit tas d'ossements à l'heure qu'il est, pas d'erreur. [...] C'est trop pour un seul homme. [...] D'un autre côté, à quoi bon se décourager à présent, voilà ce que je me dis. Il fallait y penser il y a une éternité, vers 1900. [...] La main dans la main, on se serait jeté en bas de la tour Eiffel, parmi les premiers. On portait beau alors, maintenant il est trop tard (*G*, 10).

Le désespoir d'être né et la fatigue d'être eux-mêmes, professés par les personnages, semblent être symptomatiques d'une résistance de l'être à la vie. Mélancolie, suicide, désespoir, mort, renoncement, solitude se font sentir dans la pensée obsédée par des thèmes morbides, le retour perpétuel de la mort, de la naissance comme malheur. Les obsessions sont les sources de souffrance.

Il y a une possibilité de soulager cette condition traumatisante. Si on pouvait dormir pour fuir la réalité. Hamm le voudrait mais les parents parlent et l'empêchent de dormir. Il en rêve : « Si je dormais je ferais peut-être l'amour. J'irais dans le bois. Je verrais... le ciel, la terre. Je courrais. On me poursuivrait. Je m'enfuirais » (*F*, 31). Estragon veut savoir pourquoi Vladimir ne le laisse jamais dormir. Il lui répond qu'il se sentait seul (*G*, 18).

Les pièces de Samuel Beckett « ont l'originalité formelle et la forme expressive, incantatoire, du poème »⁷. Les rythmes des phrases, le pouvoir des silences et des gestes, comme des paroles, sont minutieusement ajustés. L'inquiétude, la peur ne sont pas exprimées verbalement mais on les sent dans toutes les énoncés des personnages. On y ressent cette agonie dont parle Edgar Morin : « les antagonismes de la modernité ont atteint un degré paroxystique. Tout se passe comme s'il y avait une agonie, au sens originel du mot, c'est-à-dire une lutte entre les forces de vie et les forces de mort »⁸.

⁷ P.-L. Mignon, *Le théâtre au XX^e siècle*, Paris, Gallimard, 1986, p. 193.

⁸ E. Morin, *Vers l'abîme ?*, Paris, L'Herne, 2007, p. 30.

La modernité se manifeste, selon Edgar Morin, par « les trois grands mythes : le mythe de la maîtrise de l'univers, formulé par Descartes, Buffon, Marx..., le mythe du progrès, de la nécessité historique, qui s'impose à partir de Condorcet, enfin le mythe du bonheur. Saint-Juste disait déjà : "Le bonheur est une idée neuve en Europe", et du XIX^e siècle aux années 1960, la culture diffusée par les médias va propager ce mythe d'un bonheur à la portée des individus dans notre civilisation »⁹. Dans *Fin de partie*, Hamm demande à Clov s'il a eu un instant de bonheur. Il dit qu'à sa connaissance, non (*F*, 82,83). Estragon a oublié depuis quand il est malheureux (*G*, 65). La bande de Krapp fait entendre le bilan : « spirituellement une année on ne peut plus noire et pauvre » (*DB*, 22). Et Krapp constate : « Peut-être que mes meilleures années sont passées. Quand il y avait une chance de bonheur. Mais je n'en voudrais plus. Plus maintenant que j'ai ce feu en moi. Non, je n'en voudrais plus » (*DB*, 33).

C'est la misère qui décrit leur existence. Clov (*avec violence*) : « – Ça veut dire il y a un foutu bout de misère. J'emploie les mots que tu m'as appris. S'ils veulent plus rien dire, apprends-m'en d'autres. Ou laisse-moi me taire » (*F*, 60). Hamm dit qu'il a connu un fou qui croyait que la fin du monde était arrivée. Il faisait de la peinture. Il n'avait vu que des cendres (*F*, 61). Il avoue que « Toute la maison pue le cadavre » (*F*, 63). À la question de Clov s'il croit à la vie future, il répond que la sienne l'a toujours été (*F*, 67) et pourtant, selon lui, « [l]a fin est dans le commencement et cependant on continue. [...] Je serai là, dans le vieux refuge, seul contre le silence et... [...] l'inertie » (*F*, 89-90).

L'angoisse est éperonnée par l'expérience douloureuse d'être perdu et malheureux, d'être quelqu'un qui ne maîtrise pas la situation. Il n'y a pas moyen de dire quand et d'où viendra le prochain coup, à quel point le cataclysme sera mortel. Personne ne peut rien pour apaiser l'incertitude renforcée par le mal, la misère, l'usure physique et morale. L'individu extrait du contexte social, détaché des préoccupations qu'il suppose, est soustré aux impératifs du temps réglementé en année, mois, jour, heure ou minute. Cela renforce l'angoisse. Le commencement et la fin se fondent dans la présence tragique de l'être dont la naissance n'est faite que pour cette mort, et qui continue à vivre et à connaître les souffrances de l'existence.

Tout ce théâtre articule des allusions aux pratiques religieuses de références bibliques. Beckett utilise l'approche poétique des mystères par la mythologie biblique et chrétienne. Le titre *Oh les beaux jours*, avec ses élans de prière, relève de l'antiphrase. Il en a l'ironie : « bientôt aveugle – [...] enfin – [...] assez vu – [...] sans doute – [...] depuis le temps [...]...Enfin – [...] peux pas me plaindre » (*BJ*, 15-16) revient comme un leitmotiv dans la bouche de Winnie. La résignation de celle-ci est une forme de dérision, en regard à sa destinée, à son état. L'humour et

⁹ *Ibidem*, p. 24.

l'ironie permettent au personnage de survivre, comme dans la réponse de Hamm à qui Clov reproche d'avoir posé les mêmes questions des millions de fois. Il lui répond qu'il aime les vieilles questions (*F*, 53). L'information de Clov que dans la cuisine il y a un rat, « exterminé à moitié » (*F*, 73), le bilan d' Estragon : « J'ai coulé toute ma chaude-pisse d'existence ici, je te dis ! Ici ! Dans la Merdecluse ! » (*G*, 80), ou la conviction de Clov : « Il est rare qu'on ne soit pas joli – autrefois » (*F*, 59), s'inscrivent aussi dans « [s]on dialogue [qui] en a l'humour, le rythme, certains procédés, parfois la crudité des mots, les types, la fantaisie stylisée, insolite, la noblesse burlesque de l'apparence. C'est cet accord strict de la pensée, de l'écriture et du jeu dans un réalisme cru, qui rend si vivante cette méditation incisive, sensible et poétique »¹⁰.

Les portraits que Beckett tisse de lui-même, des marginaux dont il se veut le porte-parole, d'une écriture façonnée par son état d'esprit correspondent très bien aux thèses de Zygmunt Bauman décrivant les hommes d'aujourd'hui, les « victimes humaines de la victoire planétaire du progrès économique »¹¹, les « déchets de la globalisation »¹². Ils offrent une cible facile sur laquelle on peut déverser les angoisses provoquées par les peurs largement répandues de la redondance sociale :

[p]endant cette décennie, le cadre à l'intérieur duquel les hommes et les femmes doivent affronter les défis de l'existence fut subrepticement mais radicalement transformé, invalidant les formes de sagesse de la vie existante et nécessitant une révision complète et une remise en état des stratégies de l'existence¹³.

La planète, cependant, est maintenant pleine. Cela signifie, entre autres choses, que des processus typiquement modernes, tels que la construction de l'ordre et le procès économique, ont lieu partout et donc partout du « rebut humain » est produit et stocké en quantités sans cesse grandissantes – cette fois, cependant, en l'absence de décharges « naturelles » convenant à son stockage et à son recyclage potentiel¹⁴. Ces « humains gâchés »¹⁵ ne sont pas exclus de façon temporaire, ils ne seront jamais inclus. Dans leurs rêves nocturnes, ils peuvent se voir à l'image des consommateurs, mais c'est la survie physique, et non pas les réjouissances consuméristes, qui remplissent leurs journées. Selon Edgar Morin,

La pire menace et la plus grande promesse arrivent en même temps sur le siècle. [...] D'un côté, la mort collective par les armes nucléaires, chimiques, biologiques, par dégradation écologique porte

¹⁰ P.-L. Mignon, *op. cit.*, p.199.

¹¹ Z. Bauman, *Vies perdues. La modernité et ses exclus*, traduit de l'anglais par M. Bégot, Paris, Payot, 2006, p. 117.

¹² *Ibidem*, p. 122.

¹³ *Ibidem*, pp. 124-125.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 128-129.

¹⁵ *Ibidem*, p. 130.

son ombre sur l'humanité: l'âge d'or et l'âge d'horreur se présentent en même temps à notre avenir. Peut-être se mélangeront-ils en la continuation, à un niveau sociologique nouveau, de l'âge de fer planétaire et de la préhistoire de l'esprit humain...¹⁶.

Jamais, selon lui, « il n'y eut une cause aussi grande, aussi noble, aussi nécessaire que la cause de l'humanité pour à la fois, et inséparablement, survivre, vivre et s'humaniser »¹⁷.

La traumatographie beckettienne nous pose devant l'enjeu d'« affronter la complexité anthropo-sociale »¹⁸. Elle sauve de « la pathologie moderne de l'esprit [qui] est dans l'hyper-simplification qui rend aveugle à la complexité du réel »¹⁹. Dans le monde d'aujourd'hui, ce n'est plus le problème d'une partie de la population uniquement : l'assignation au « rebut » devient la perspective potentielle de tout un chacun – l'un de deux pôles entre lesquels oscille la condition sociale et future de chacun. Car « des gens sans qualité »²⁰, « [l]es réfugiés, les déplacés, les demandeurs d'asile, les immigrants, les *sans-papiers* sont le rebut de la globalisation »²¹.

Et pourtant cette agonie, racontée par Samuel Beckett dans sa vision pessimiste, nihiliste de la condition humaine, mais aussi celle de la sensibilité, de l'âme, de la poésie, comprend des visions prophétiques concernant notre monde de la culture du succès, de l'argent, du pouvoir grâce à l'ironie omniprésente et aux nombreuses mises en question de l'ordre établi.

¹⁶ E. Morin, *op. cit.*, pp. 89-90.

¹⁷ *Ibidem*, p. 91.

¹⁸ E. Morin, *Introduction à la pensée complexe*, Paris, Seuil, 2005, p. 22.

¹⁹ *Ibidem*, p. 23.

²⁰ Z. Bauman, *op. cit.*, p. 144.

²¹ *Ibidem*, p. 110.

TOMASZ KACZMAREK
Université de Łódź

Alienatio mentis ou la fuite devant le danger : une scène traumatique d'Arthur Adamov

*Alienatio mentis, or escape from danger: the traumatic stage
of Arthur Adamov*

Abstract: In his rich work, Arthur Adamov constantly analyzed his internal illness, which included nightmares, obsessions and neurosis. He was severely affected by the absurdity of the world, especially its brutality. That is why in his dramas there are characters often suffering cruel persecution from their torturers. The French playwright was inspired by psychoanalysis and the stage became for him a place where he expressed his obsessions. The therapeutic dimension of his works is primarily testified by plays written for the radio. The paper deals with the play of *Le Temps vivant*, in which the writer shows his characters in Nazi times. Living in constant danger, the characters escape into a mental illness that would allow them to survive terrible ordeal.

Keywords: Arthur Adamov, traumatic stage, schizophrenia, time, anxiety

Écrire, c'est l'horreur. Ne pas écrire c'est la terreur.

Mon père, venu spécialement me voir pour m'annoncer que mon sexe était une pierre noire, que cela voulait dire que je me masturbais. Si je continuais, je deviendrais fou.

Le seul courage est de parler à la première personne.

Les mots, ces gardiens du sens, ne sont pas immortels, invulnérables. Ils sont revêtus d'une chair saignante et sans défense. Comme les hommes, les mots souffrent.

Arthur Adamov

« Tout ce que je sais de moi, c'est que je souffre. Et si je souffre, c'est qu'à l'origine de moi-même il y a mutilation, séparation »¹ : voici la constatation d'Arthur Adamov qui annonce sa dramaturgie de la douleur qui ne donne « de la condition humaine l'image la plus désolée qui soit »². Solitude, souffrance, absurdité – tels sont les thèmes récurrents dans le « théâtre de l'absurde » à l'origine duquel se trouvent sans conteste le traumatisme de la dernière guerre mondiale et la chute de l'humanisme. Ainsi, les personnages adamoviens égrenent le chapelet du désespoir avant d'être anéantis : dans *Parodie*, l'Employé finit aveugle et en prison, tandis que N., une fois écrasé par une auto, sera jeté aux ordures par les éboueurs ; dans *La Grande et la Petite Manœuvre*, le Mutilé perdra ses membres un à un et dans *L'Invasion*, Pierre, abandonné par sa femme, se donne la mort. À l'image de sa propre vie, la dramaturgie adamovienne est marquée par la noirceur des thèmes abordés qui expriment la violence inepte dans le monde.

On est là en présence de l'écriture du traumatisme qui essaie de mettre en mots et en corps, outre les blessures physiques, les meurtrissures psychiques qui témoignent des traumatismes de l'écrivain incapable de les « cicatrifier ». Loin de les soigner, Adamov les ravive à travers les caricatures d'humains qu'il met dans des situations allégoriques, un peu « à la manière des psychodrames »³, car c'est grâce à l'art qu'il s'en prend aux « plaies béantes » qui reviennent inlassablement, telles les peurs maniaques, dans sa production dramaturgique. « Théâtre et traumatisme partagent un certain nombre de points communs. Le théâtre est, lui aussi, le lieu de la répétition compulsive et, d'une certaine manière, il a ontologiquement partie liée avec la hantise »⁴. Où, mieux qu'au théâtre, la névrose de l'écrivain pourrait-elle s'exprimer ? « Et n'est-ce pas en [la] exhibant – fût-ce par masochisme – face au public, sous les projecteurs de la scène, que l'on peut espérer se délivrer des cauchemars qui vous hantent ? »⁵. La scène devient ainsi l'endroit privilégié où l'écrivain⁶ se prête à rendre visible ce qui est invisible :

Je crois que la représentation n'est rien d'autre que la projection dans le monde sensible des états et des images qui en constitue les ressorts cachés. Une pièce de théâtre doit être le lieu où le monde

¹ A. Adamov, *Je... Ils...*, Paris, Gallimard, 1969, p. 27.

² M. Corvin, « Une écriture plurielle », [in] J. de Jomaron (dir.), *Le théâtre en France*, Paris, Armand Colin, 1992, p. 927.

³ J.-L. Dejean, *Le théâtre français d'aujourd'hui*, Paris, Nathan, 1971, p. 97.

⁴ É. Angel-Perez, « La scène traumatique de Sarah Kane », *Sillages critiques*, en ligne : 19 /2015, <http://journals.openedition.org/sillagescritiques/4328>, mis en ligne le 01 octobre 2015 (consulté le 22 janvier 2018).

⁵ G. Serreau, *L'histoire du « nouveau théâtre »*, Paris, Gallimard, 1966, p. 67.

⁶ Cf. M. Corvin, « Le décentrement de l'écriture théâtrale. Approche formelle », [in] R. Abirached, E. Ruhe, R. Schwaderer (dir.), *Lectures d'Adamov. Actes du colloque Würzburg 1981*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1983, pp. 11-25.

visible et le monde invisible se touchent et se heurtent, autrement dit la mise en évidence, la manifestation du contenu caché, latent qui recèle les germes du drame⁷.

Dans ce contexte, le dramaturge se met à dévoiler ses propres expériences qui ébranlent son équilibre psychique, car, comme dans le cas d'August Strindberg, l'écrivain français n'est pas à même de ne pas puiser dans sa vie personnelle : « qu'on le veuille ou non, il y a entre la névrose obsessionnelle et l'art un rapport indiscutable »⁸. C'est peut-être cette approche qui le différencie de Samuel Beckett ou d'Eugène Ionesco : Adamov s'implique dans son œuvre à partir de sa vie d'écorché, il créera une dramaturgie en proie à ses manies et phobies. On note à ce propos le divorce entre les mots et la vie, l'écrivain éprouvant « jusqu'à la panique la déréliction de l'homme et son impuissance propre »⁹ ; on souligne l'aspect sombre de ses drames, mais, malgré les problèmes psychologiques évidents qui y sont abordés, on n'évoque pas la dimension psychanalytique de ce théâtre, exception faite de certaines productions radiophoniques qui pourtant ont été pendant longtemps ignorées par la critique¹⁰.

Depuis la traduction de Jung en 1938 (*Le Moi et l'inconscient*), Adamov s'intéresse de plus en plus à la psychiatrie à laquelle il emprunte certaines idées qu'il illustre dans quatre pièces : *En fiacre*, *Le Temps vivant*, *Finita la commedia* et *La Politique des restes*. À part la dernière, les trois premières ont été créées pour la radio et ce sont elles qui, d'une manière originale, exemplifient les traumatismes, entre autres, de la Seconde Guerre mondiale. Sans aucun doute, dans les années 60, le théâtre radiophonique était pris à la légère, néanmoins une série d'émissions de pièces ont révélé des écrivains talentueux tels que Beckett, Pinter ou Adamov. Il serait à ce propos intéressant de se pencher sur l'une des pièces du dramaturge français, en l'occurrence *Le Temps vivant*¹¹, où il traite des troubles de la notion de temps à travers deux cas cliniques, l'action se déroulant à l'époque du nazisme. C'est dans ce drame que l'écrivain, tout en réalisant « une nouveau temps théâtral »¹², exprime ses angoisses secrètes, tout en désirant les vaincre. C'est à travers les « situations de langage »¹³ qui se réduisent à des monologues des victimes, que l'auteur essaie de ramener à la surface ce qui est refoulé dans son

⁷ A. Adamov, *Ici et maintenant*, Paris, Gallimard, 1964, pp. 13-14.

⁸ A. Adamov, *Strindberg*, Paris, L'Arche, 1982, p. 49.

⁹ R. Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994, p. 402.

¹⁰ Entre 1950 et 1970, plusieurs pièces d'Adamov ont été mises en ondes, mais suite à la signature du Manifeste des 121, l'écrivain ne peut plus travailler ni à la radio ni à la télévision françaises. Néanmoins, ses drames seront commandés par B.B.C., R.T.F. ou des radios de l'Allemagne occidentale.

¹¹ La pièce a été créée pour la radio par Claude Roland-Manuel et diffusée pour la première fois sur les antennes de la R.T.F. le 12 janvier 1963. La rediffusion n'a eu lieu que le 3 mars 2013 sur France Culture.

¹² A. Adamov, note [in] *Le Monde*, 19 janvier 1958.

¹³ R. Barthes, « Adamov et le langage », [in] *idem*, *Écrits sur le théâtre* (textes réunis et présentés par J.-L. Rivière), Paris, Seuil, 2002, p. 131.

inconscient. Dans cette perspective, il est légitime de voir dans ce texte une tentative thérapeutique de l'auteur pour gérer son stress traumatique.

Suivant l'exemple d'*En fiacre*, qui a été une observation clinique sur le délire collectif décrite par le docteur Clérambault¹⁴, Adamov se met à étudier un cas particulier (ce qui au demeurant l'a tarabusté tout au long de sa carrière littéraire), celui du temps et de sa désagrégation. S'inspirant ouvertement de l'ouvrage du docteur français d'origine polonaise Eugène Minkowski, *Le Temps vécu*¹⁵, l'admirateur de Strindberg explore dans son drame les distorsions du temps et de l'espace et leurs implications dans le développement de la schizophrénie. Tout d'abord, l'approche philosophique semble une préoccupation majeure de l'écrivain qui s'exprime lui-même au début de la pièce : « cette émission – dit-il à titre d'introduction – a pour sujet exclusif *le temps*. Que le problème du temps soit primordial, cela est évident, dans un monde où tous les hommes sont soumis au temps du seul fait de naître et de mourir »¹⁶. Dès lors, Adamov désire en premier lieu décrire ses personnages qui ont du mal à supporter l'écoulement du temps et, en second lieu, mettre en valeur la dislocation mentale de l'homme qui, ne se sentant plus ancré dans la durée, s'aliène de son entourage¹⁷. Si dans le premier cas il s'agit d'une difficulté, douloureusement, mais généralement ressentie par l'homme devant la fuite implacable des heures ou des minutes, dans le deuxième, on assiste à « un effondrement »¹⁸ temporel chez un individu psychologiquement déséquilibré. Selon Minkowski, le temps se présente, d'une part, comme « vécu » (le « temps qualité » de Bergson) qui n'est pas réductible au temps mesurable, car il est un phénomène irrationnel et dynamique, résistant à toute sorte de formules conceptuelles ; mais, d'autre part, dès qu'on veut se le représenter, il prend toujours la forme de points juxtaposés qui s'organisent d'une manière linéaire de sorte à symboliser l'harmonie logique et chronologique de l'influx de la vie. *Le Temps vivant* étudie ainsi le problème du « passage » entre ces deux temps, tout en cherchant un lien où se rencontrent le temps vécu avec celui défini « par un but imposé à la succession incohérente des instants »¹⁹.

¹⁴ Adamov a étudié les écrits de Gaëtan Gatian de Clérambault et emprunte des idées du psychiatre et ethnographe français que celui-ci a exprimées dans ses *Œuvres psychiatriques*, publiées par Jean Frelet en 1942, rééditées en 1998 chez Frénésie.

¹⁵ E. Minkowski, *Le Temps vécu. Étude phénoménologique et psychopathologique*, 1933, Delachaux; Paris, PUF-Quadrige, 1995.

¹⁶ A. Adamov, *Le Temps vivant*, [in] *La Nouvelle Critique*, supplément au numéro 66, août-septembre, 1973, p. 34.

¹⁷ Cf. J.-C. Marceau, « Temporalité, spatialité, corporeité dans la psychose, selon Eugène Minkowski », *L'Information Psychiatrique*, n° 79, 2003, pp. 395-401.

¹⁸ Ph. Cabestan, F. Dastur, *Daseinsanalyse. Phénoménologie et psychiatrie*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 2011, p. 55.

¹⁹ D. Bradby, « Introduction au théâtre radiophonique d'Arthur Adamov », [in] *La Nouvelle Critique*, *op. cit.*, p. 42.

Il est indéniable que l'auteur de *Parodie* retranscrit à sa manière les observations faites par le psychiatre, tout en mettant ses souffre-douleurs dans les temps troublés de la période nazie. Le dramaturge dépeint la condition précaire de l'humanité qui, métaphoriquement parlant, se manifeste comme un énorme hôpital psychiatrique. À ce propos, il évoque des personnages persécutés par leurs bourreaux, mais à part les excès des tortionnaires souvent sadiques, il y a aussi une autre torture qui tenaille les victimes – elle est déjà bien flagrante dans les premiers drames d'Adamov –, une torture plus terrifiante encore à laquelle l'homme n'est pas à même d'échapper : le tourment de vivre. Dans ce contexte, la problématique du temps est étroitement liée à des circonstances traumatisantes face auxquelles les personnages tentent tant bien que mal de se défendre : l'une des issues possibles sera la fuite dans la maladie vraie ou simulée qui permettrait d'éviter une situation violente génératrice de tension. Repliés sur eux-mêmes dans leur monde psychotique, les malades se sentent, ne serait-ce que momentanément, à l'abri de l'extérieur menaçant.

J'ai voulu montrer ici que le malade n'est pas par nature différent de l'homme normal, et, pour ce faire, me référant à des souvenirs personnels ou à des souvenirs d'amis engagés dans une action précise, j'ai cherché le lien entre le temps ressenti comme « atroce en soi » et le temps vécu, à certains moments non pas vides, mais habités par un danger réel, actuel. Bref, j'ai essayé de joindre le temps « métaphysique » et ses angoisses au temps tout court, avec ses frayeurs et ses espoirs²⁰.

À part quelques comparses, Adamov se concentre avant tout sur deux cas : l'un curable et l'autre incurable. Ce dernier est celui de Karl Brachel (il est interné dans un asile de Dresde aux approches de la défaite des nazis) qui a perdu tous les liens avec la réalité tandis que Henriette (interrogée à Paris pendant l'occupation), jeune dépressive, fait semblant d'être dérangée mentalement afin de sauver son fiancé recherché par la police française, complice de l'occupant allemand.

Le schizophrène, qui deviendra involontairement un délateur, rejette la réalité tout en coupant délibérément les concepts du temps censés éveiller de l'angoisse. Il croit trouver du calme dans « l'arrêt » du temps, comme s'il voulait oublier les événements douloureux dont il a été victime et les éviter potentiellement dans un avenir incertain. Dans l'immobilité, il ressent une zone de protection contre tout mouvement considéré comme agressif à son égard : « je cherche l'immobilité. Je tends au repos et à l'immobilisation [...]. Le passé, c'est le précipice, l'avenir c'est la montagne. Aussi l'idée m'est-elle venue de laisser un jour tampon entre le passé et l'avenir. Pendant ce jour-là, je cherche à ne rien faire du tout »²¹. Ayant réussi à vivre dans un monde clos, le protagoniste ne se rend même pas compte que la vie de son ami Georg est en danger : il livre le camarade de l'asile à la Gestapo. Plus il

²⁰ A. Adamov, *Le Temps vivant, op. cit.*, p. 34.

²¹ *Ibidem*, p. 35.

plonge dans son intérieur psychotique, plus il est persuadé d'être à l'abri du monde extérieur. Et tout de même, malgré les « bienfaits » de l'aliénation, Karl se sent constamment angoissé et persécuté par « l'immense présent ». Sa maladie ne lui garantit pas la quiétude si désirée, ce qui est confirmé dans l'épisode au cours duquel il observe avec obsession sa montre à tel point qu'il finit par s'identifier à elle : « Je dois toujours la regarder. Je me sens poussé à la regarder. Il y a tant de temps. S'il n'y avait pas de montre, je devrais périr. Mais je suis moi-même une montre. Partout, à tous les instants ! cela ne change rien ! »²². Sa vie devient de plus en plus insupportable et sa fin imminente lui semble l'unique délivrance de ce monde cruel, dès lors l'immobilité ne signifierait plus le refuge, mais l'anéantissement proche du protagoniste. De fait, avant d'être gazé dans un camp d'extermination – destin qu'il partagera avec tant d'autres « bouches inutiles » – ce *misfit* se lance dans une sorte de plaidoirie funèbre :

Je suis une machine qui marche, mais qui ne bouge pas. Cela travaille à tout rompre, mais cela ne bouge pas. [...] La pensée se tient immobile. Oui, tout se tient immobile comme si le temps n'existait plus. En tout cas l'avenir n'existe plus. *Pause*. Je crois que la mort est faite ainsi. Il n'y a plus d'heures, ni de jours, ni de nuits. Dehors, cela continue, le temps passe, les fruits aux arbres remuent par-ci par-là. Il y en a qui marchent dans la salle de long en large, mais, pour moi, il n'y a plus de temps, plus d'avenir. Y a-t-il du reste jamais eu un avenir pour moi ?²³

Pour ce qui est d'Henriette Sénéchal, le dramaturge précise tout au début de la pièce qu'elle simule sa maladie pour mieux protéger son amoureux. On pourrait en déduire qu'elle agit en toute conscience et donc qu'elle est tout à fait « normale ». Adamov semble catégorique sur cette question : « il a suffi qu'elle soit mise brutalement en face du temps réel pour que la perception morbide du temps, sinon disparaisse, du moins recule »²⁴. Néanmoins, sujette à la dépression nerveuse, la jeune femme vit douloureusement l'écoulement du temps au point de perdre la raison. Éperdue dans le tourbillon temporel qui est une conséquence directe de la violence dont elle a été témoin, Henriette n'arrive plus à ne pas penser à ce temps qui coule inexorablement et sans un sens particulier. Sa vie n'est plus orientée vers l'avenir, car elle n'éprouve aucun sentiment d'épanouissement qui accompagne la « progression constante du devenir ambiant »²⁵. Au contraire, tout semble s'enliser dans le magma indistinct du temps qui tout simplement passe :

J'ai toute la journée un sentiment d'angoisse qui se rapporte au temps. Je suis obligée de me dire, sans discontinuer, que le *temps passe*. Maintenant, tandis que je parle, je pense à chaque mot que je prononce : « Passé, passé, passé ». *De nouveau le tic-tac de la montre, mais un court instant cette*

²² *Ibidem*, p. 44.

²³ *Ibidem*, p. 49.

²⁴ *Ibidem*, p. 34.

²⁵ *Ibidem*, p. 36.

fois. Cet instant est intolérable, et détermine le sentiment d'être bousculé en tout. Cela commence dès le matin et s'associe aux bruits. *Un oiseau pépie*. Ainsi, quand j'entends cet oiseau qui pépie, je ne puis faire autrement que de penser : « cela a duré une seconde ». Les gouttes d'eau qui tombent, par exemple, me rendent furieuse, car *je dois* toujours penser : « voilà une seconde de passé, voilà une autre seconde »²⁶.

Face à ce désarroi, la jeune femme n'est plus capable de faire des projets ; le temps est devenu intenable pour elle :

L'idée de mon mariage m'est intolérable, car je me dis, je suis obligée de me dire, que la cérémonie durera une heure. Je ne puis pas comprendre que les autres fassent des projets, les reliant à des points précis du temps, et le faisant, restent tout à fait calmes. Quand les autres parlent je ne puis les comprendre ou plutôt je les comprends par la raison, mais à vrai dire je n'arrive pas à comprendre comment ils peuvent parler si calmement, sans ce dire à chaque seconde : maintenant je parle, cela dure tant et tant de temps, puis je ferai cela et cela, et cela durera soixante ans, ensuite je mourrai, et d'autres viendront après, puis d'autres encore, ils vivront aussi longtemps, à peu de chose près, que moi, ils mangeront et dormiront comme moi et cela continuera ainsi, sans aucun sens, pendant des milliers et des milliers d'années²⁷.

On pourrait toujours penser que la jeune femme interprète excellemment son rôle de psychotique, ce qui, au demeurant, induit en erreur les miliciens et permet à l'amoureux de la femme de prendre la fuite, mais à un moment donné de la pièce, Adamov évoque un épisode qui relate une tentative d'Henriette de mettre fin à ses jours en voulant se faire écraser par une voiture :

Je ne peux même plus jouer au tennis : je dois toujours penser : maintenant je renvoie la balle, maintenant c'est un autre qui le fait, maintenant que je me penche, et puis c'est un autre qui se penchera. Ou bien Louis [son fiancé] mourra avant moi, ou bien je mourrai avant lui. Tout ça, c'est lié au suicide. Alors le mieux, ce serait peut-être encore de me suicider. Mais qui me prouve qu'*après* je serai entièrement morte, que les minutes ne fuiront plus ? Et si elles fuyaient encore !²⁸.

La jeune femme semble avoir triomphé de son obsession, c'est au moins ce que l'écrivain voudrait nous faire croire, mais a-t-elle réellement guéri de son mal ? Contrairement à Karl et Georg qui ont été exterminés, elle a survécu à « l'hydre du nazisme » et peut avec son Louis affronter la vie après la Libération. Tout porte à croire que, malgré les dangers encourus, y compris les tortures, elle a suffisamment dominé sa maladie lors de longues interrogations. Cependant, la maladie, qui l'a aidée à supporter les horreurs de la guerre, ne disparaîtra pas en temps de paix. L'expérience traumatisante de la prison laissera dans sa vie une trace indélébile dont elle ne pourra jamais se délier, comme Adamov de ses phobies : la blessure s'ancrera dans sa chair à vie, elle sera symbolisée par « les aiguilles, le cadre et la montre ». Cet accent pessimiste est à peine signalé dans le dernier

²⁶ *Ibidem*, p. 37.

²⁷ *Ibidem*, p. 37.

²⁸ *Ibidem*, p. 47.

monologue de la protagoniste : de fait, à la fin de la pièce, Henriette a beau encore dire qu'elle n'a plus peur, elle sait tout de même que « les choses [...] se gêteront »²⁹.

* * *

Le théâtre d'Adamov, entièrement marqué par son mal de vivre, peut se lire comme le paragon de la dramaturgie du traumatisme. De fait, tout en parcourant l'œuvre de l'écrivain français, on voit bien que l'auteur de *M. Le Modéré* trouve dans la littérature un endroit propice pour lutter contre ses troubles affectifs et émotionnels. La singularité de ses personnages reflète les peurs du dramaturge : « ce sont des allégories, des fantômes énigmatiques, des mutilés, des inadaptés, et toujours des névrosés »³⁰. À partir de son poignant texte qu'est *L'Aveu* (1946 – salué très haut par Artaud)³¹, tous ses écrits exemplifient ses manies dépressives et le théâtre en particulier sera une scène traumatique à travers laquelle il tente d'exorciser ses obsessions. « Adamov combat l'angoisse physique et métaphysique »³² qui l'accable sans cesse, dont l'origine se trouve, entre autres, dans son expérience concentrationnaire au camp vichyssois d'Argelès et qui le poussera inéluctablement vers le suicide. Malgré la « conversion » d'Adamov dans un engagement politique, le sentiment terrifiant de l'irréalité de soi et du monde l'amène à conclure que l'existence humaine est un enfer dont il n'y a aucune issue salvatrice. Dès lors, à l'instar d'August Strindberg, il arrive à la conviction peu réconfortante, selon laquelle il est condamné, tel son confrère suédois, aux souffrances qu'il tente tant bien que mal de conjurer par sa plume :

Il y a deux espèces d'hommes irréductibles l'une à l'autre : ceux qui sont bien dans leur peau et ceux qui s'y sentent mal, ceux pour qui penser n'est rien ou un passe-temps ou la plus « noble » des activités et ceux pour qui toute pensée est douloureuse. Les uns ne croient pas à l'enfer ou, s'ils y croient, ils le relèguent quelque part au loin, à l'état d'allégorie ; il ne les gêne pas. Les autres ont la conviction inébranlable que l'enfer existe sur terre, qu'ils y sont au moins passés s'ils n'y sont pas demeurés³³.

²⁹ *Ibidem*, p. 49.

³⁰ E. Jacquart, *Le théâtre de dérision*, Paris, Gallimard, 1974, p. 145.

³¹ A. Adamov, *L'Aveu*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1946.

³² J.-L. Dejean, *Le théâtre français d'aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 96.

³³ A. Adamov, « Introduction à *Inferno* », [in] *Obliques* n° 1, numéro consacré à August Strindberg, 1972, p. 54.

L'écriture comme thérapie

MICHEL LIOURE

Université de Clermont-Ferrand

Ionesco, traumatisme et création

Ionesco, traumatism and creation

Abstract: Eugène Ionesco's works – his plays as well as personal writings – deal with his lifetime experience and reveal the author's fears and obsessions, consequences of traumatic events of his childhood and youth. Bad relations with Ionesco's father, the abandon of his mother, the fear of death haunting him from his early age, returning nightmares, the conviction that human condition is hopeless and marked by solitude and meaninglessness: all those emerge from Ionesco's theatre, giving it the label of the Theatre of the Absurd. His personal writings give a number of clues that let the reader understand the author's traumas and their impact on his work.

Keywords: Ionesco, traumatism, past, memory, obsession

Eugène Ionesco a longtemps été considéré par la critique et le public surtout comme un des créateurs et des principaux représentants, avec Beckett et Adamov notamment, du « Nouveau théâtre » ou « théâtre de l'absurde ». Ses premières œuvres, auxquelles il a dû sa notoriété, *La Cantatrice chauve*, *La Leçon*, *Jacques ou la soumission*, *Les Chaises*, *Victimes du devoir*, désignées respectivement comme « anti-pièce », « drame comique », « comédie naturaliste », « farce tragique », « pseudo-drame », ou franchement définies « comédie », comme *Amédée ou comment s'en débarrasser*, le représentaient comme un auteur essentiellement comique, épris de paradoxe et d'invention verbale. Cependant la publication de ses *Notes et contre-notes*, de son roman *Le Solitaire* et de ses écrits personnels, le *Journal en miettes*, *Présent passé Passé présent*, *L'Homme en question*, et plus tard de ses derniers essais dramatiques, *L'Homme aux valises* et *Voyage chez les morts*, révélèrent en Ionesco, sinon un philosophe et un moraliste, au moins un homme inquiet, tourmenté, assailli d'angoisses et de visions souvent issues de ses origines

et de son passé. Les œuvres apparemment inspirées par une fantaisie gratuite apparaissent alors, à la lueur des écrits personnels, comme l'expression et la transcription à peine voilée de traumatismes enfouis dans la conscience et dont l'écrivain offre, à travers ses personnages et ses sujets privilégiés, une transposition littéraire.

Ionesco reconnaissait volontiers que son théâtre était souvent « une confession », où il faisait des « aveux » en projetant sur scène « un drame intérieur » parfois pour lui-même « incompréhensible »¹. Ses pièces, avouait-il, constituaient comme « une sorte d'auto-analyse »². Le devoir de l'écrivain, répétait-il fréquemment, est de « libérer ses obsessions, ses fantasmes »³, et ce sont ces « fantasmes » et ces « obsessions » que ses personnages, au théâtre, incarnent et « illustrent »⁴. La littérature en général lui semblait relever de la « névrose »⁵. La création théâtrale, affirmait-il en recourant à des images et des expressions relevant du vocabulaire et de l'esprit de la psychanalyse, est « la conquête de réalités inconnues, inconnues parfois de l'auteur lui-même »⁶, une « exploration » des secrets de l'écrivain, destinée à « rendre conscient l'inconscient »⁷. Elle met à jour « les monstres » de l'auteur, qui sont aussi « les monstres peut-être de tout le monde »⁸.

Moins connus que le théâtre auquel il a dû d'abord sa renommée internationale, les autres écrits d'Ionesco, journaux intimes et fragments divers, ont modifié son image et révélé de nouveaux aspects de sa personnalité. Dans ses journaux personnels, Ionesco n'a cessé de poursuivre et d'approfondir « cette quête, cette exploration dans la forêt broussailleuse si difficile à pénétrer, à la recherche de moi-même »⁹. Dans ces écrits intimes, une part importante est dévolue aux récits de rêves, auxquels la psychanalyse est particulièrement attentive : « les rencontres les plus importantes de ma vie, affirmera-t-il, ont eu, et ont encore lieu, dans mes rêves »¹⁰. Le *Journal en miettes* est souvent la relation minutieuse et circonstanciée de ces rêves, euphoriques ou plus souvent angoissants, révélateurs des inquiétudes ou des terreurs de l'auteur.

Dans tous les essais où il s'est attaché à explorer et à exprimer ses sentiments les plus personnels, Ionesco se décrit comme un homme essentiellement angoissé,

¹ E. Ionesco, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, « Idées », 1966, p. 226.

² *Ibidem*, p. 191.

³ *Ibidem*, p. 275.

⁴ E. Ionesco, *Antidotes*, Paris, Gallimard, 1977, p. 266.

⁵ Cl. Bonnefoy, *Entretiens avec Ionesco*, Paris, Éd. Pierre Belfond, 1966, p. 42.

⁶ *Ibidem*, p. 170.

⁷ *Ibidem*, p. 172.

⁸ *Ibidem*, p. 168.

⁹ E. Ionesco, *Journal en miettes*, Paris, Mercure de France, 1967, p. 195.

¹⁰ E. Ionesco, *Ruptures de silence*, Paris, Mercure de France, 1995, p. 16.

fréquemment déprimé, particulièrement sensible et exposé à tous les tourments psychologiques et métaphysiques. Ses écrits intimes et son œuvre littéraire en sont l'expression, plus ou moins patente ou latente. Son œuvre, avoue-t-il, est « un témoignage personnel, affectif, de son angoisse et de l'angoisse des autres »¹¹. Les voies de sa création, sa « vraie grand-route », affirme-t-il, est « celle qui plonge dans mes propres ténèbres » et plus généralement dans « *nos* ténèbres », qu'il souhaite « amener à la lumière du jour »¹². L'œuvre d'art, pour Ionesco, comme l'écrit personnel, est une exploration et une confession, involontaire ou spontanée, lumineuse ou voilée, des secrets de l'âme.

Or l'état d'âme habituel de l'écrivain, tel du moins qu'il se révèle et se décrit dans ses essais, est fondamentalement un sentiment, fréquemment évoqué, de « malaise existentiel »¹³. Dans son théâtre et tous ses écrits, déclare-t-il, il a voulu « exprimer le malaise de l'existence ». Il est constamment absorbé, assure-t-il, par ce « malaise existentiel » qu'il éprouve au plus profond de lui-même et qu'il a tenté d'illustrer dans son œuvre¹⁴. Malaise intimement éprouvé et constamment aggravé par le spectacle offert par toutes les formes du mal dans l'homme et dans la société. Parvenu à un âge avancé, Ionesco demeurerait douloureusement sensible à tous les malheurs du monde. En proie à un état habituel d'« angoisse ou d'anxiété », il est hanté par la conscience et l'horreur des souffrances et des cruautés dont l'histoire et l'actualité témoignent et qui suscitent en lui une « angoisse métaphysique »¹⁵. Demeurant toujours « sensible, fragile, vulnérable », il est « meurtri », « vibrant, souffrant », « perméable » à tous les génocides, intimement blessé par « le désastre de ce monde »¹⁶. Son théâtre est souvent la mise en scène ou le récit de meurtres et d'exterminations de masse, où l'horreur est masquée par la fantaisie ou la bouffonnerie. L'assassin de *Tueur sans gages*, inaccessible à tout remords comme à toute humanité, tue « sans raison », et le héros demeure impuissant devant sa « froide détermination » et sa « cruauté sans merci »¹⁷. Le « piéton de l'air », d'abord littéralement exalté et soulevé par la joie au-dessus du monde, est bientôt horrifié par la vision des destructions et des massacres : « J'ai vu des colonnes de guillotins marchant sans têtes [...] J'ai vu des milliers de gens que l'on fouettait [...] J'ai vu les couteaux, j'ai vu des tombeaux... [...] Des gouffres sans fond, les bombardements » [...] de la boue, du feu, du sang... »¹⁸. *Jeux de massacre*, ainsi que

¹¹ E. Ionesco, *Notes et contre-notes*, op. cit., p. 141. Les œuvres de Ionesco citées plusieurs fois ne seront désormais signalées dans les notes que par leurs titres et les numéros des pages correspondant aux citations.

¹² *Ibidem*, p. 144.

¹³ *Journal en miettes*, op. cit., p. 28.

¹⁴ *Antidotes*, op. cit., p. 188.

¹⁵ E. Ionesco, *La Quête intermittente*, Paris, Gallimard, 1987, pp. 17-18.

¹⁶ *Ibidem*, p. 25.

¹⁷ E. Ionesco, *Théâtre*, t. II, Paris, Gallimard, 1954, pp. 170-171.

¹⁸ *Idem*, *Théâtre*, t. III, Paris, Gallimard, 1963, pp. 195-197.

le signifie le titre, est le spectacle d'une ville en proie à une accumulation de morts, dont la gratuité même, en confinant à la farce, atténue le tragique. Macbett, dans la pièce éponyme, est un reître affamé de sang qui se complaît au récit de la tuerie dont il se vante :

J'en ai tué des douzaines et des douzaines [...] J'en ai fait fusiller d'autres, des centaines et des centaines, par des pelotons d'exécution. Des milliers d'autres sont morts, brûlés vifs, dans les forêts où ils s'étaient réfugiés et que j'ai fait incendier. Des dizaines de milliers ; hommes, femmes et enfants, sont morts étouffés dans des caves, sous les décombres de leurs maisons que j'avais fait sauter. Des centaines de milliers sont morts noyés dans la Manche¹⁹.

Tout le théâtre d'Ionesco apparaît ainsi comme hanté par l'obsession de la mort, neutralisée et comme anesthésiée, pour le lecteur et le public, par l'énormité de la caricature et du comique. Obsession dont les écrits personnels d'Ionesco confirment abondamment la permanence et l'acuité.

D'autres images obsédantes, issues des profondeurs de la conscience et émergeant dans les rêves, affleurent ou surgissent fréquemment dans le théâtre ou les récits d'Ionesco. Dans les rêves de l'écrivain est apparu parfois un personnage inquiétant, nommé Schäffer, présenté comme « maître d'armes et maître d'éducation », donc détenteur de force et d'autorité, perçu comme un « bourreau d'enfant »²⁰, ailleurs comme un « maître de ballets » condamné à la « prison à vie » pour avoir « tué [s]on petit frère avec un couteau » et l'avoir « coupé en deux »²¹, une autre fois comme un « rabbin miteux » conduisant « une classe de petits enfants juifs, incarnation, sous divers aspects, d'une force maléfique et meurtrière ». Ce personnage, expliquera plus tard Ionesco, à la « fois « maître » et « tyran », était « l'incarnation d'une angoisse personnelle », image honnie et redoutée d'un « homme brutal » dont il avait peur et qui avait « peur d'être »²². Le *Journal en miettes* évoque à plusieurs reprises un rêve récurrent, le rêve du mur que le dormeur s'efforce en vain d'escalader, « mur d'une prison », instrument de la « solitude », « obstacle à la connaissance »²³, expression de « la limite infranchissable de mon être humain »²⁴, « mur des lamentations, mur de la séparation »²⁵, « séparation d'avec moi-même »²⁶. Le mur se confond alors avec Schäffer, soldat borné et buté, « impénétrable, impitoyable comme un mur » auquel le rêveur se heurte,

¹⁹ E. Ionesco, *Macbett*, Paris, Gallimard, « Le Manteau d'Arlequin », 1972, pp. 19-20.

²⁰ *Journal en miettes*, *op. cit.*, p. 230.

²¹ *Ibidem*, p. 232.

²² *Ruptures de silence*, *op. cit.*, pp. 64-65.

²³ *Journal en miettes*, *op. cit.*, p. 102.

²⁴ *Ibidem*, p. 104.

²⁵ *Ibidem*, p. 110.

²⁶ *Ibidem*, p. 127.

incarnation d'une « force aveugle » et d'un « destin incompréhensible », « ordre absolu, fermé », borné », « sourd, aveugle comme le mur »²⁷. Dans une ébauche de « mise en scène de certains rêves », Ionesco imagine un personnage errant à la recherche des siens et qui se heurte invinciblement à « des impasses, des clôtures, des palissades »²⁸ qui lui interdisent le passage. Le mur est finalement le symbole matériel des limites de la connaissance et de la condition humaine : « nous vivons tous, écrit Ionesco, dans une ignorance fondamentale entre les murs de l'existence »²⁹.

L'un des motifs les plus angoissants dans les écrits d'Ionesco est celui de la lourdeur, de l'enfoncement, de l'enlèvement, où lui-même reconnaissait « l'expression d'une manière de névrose »³⁰. Dans ses rêves, écrit-il, apparaît fréquemment, en lui causant un « malaise », une maison « toujours prête à s'enfoncer, à être inondée, à se disloquer »³¹. C'est la réminiscence de « cette maison sombre de la rue Claude-Terrasse » où l'auteur a vécu quelque temps avec sa mère et dont le souvenir ressurgit tardivement dans les *Voyages chez les morts*³². Souvenir qui a inspiré le décor du « rez-de-chaussée funèbre » où a vécu le héros de *La Soif et la faim*, ce sous-sol humide et fangeux dont le souvenir n'a cessé de hanter ses cauchemars et de l'angoisser lorsqu'il se réveille « après avoir rêvé de ces habitations affreuses, englouties à moitié dans l'eau, à moitié dans la terre, pleines de boue »³³. L'expression la plus développée et la plus imagée de cette obsession est figurée dans le récit de *La Vase*, où le narrateur, d'abord « plein de vigueur et de santé », puis peu à peu de plus en plus las, « mélancolique », « irritable », « épuisé »³⁴, physiquement et moralement accablé, sombrant dans le sommeil et l'apathie, tente un ultime effort pour revenir à la vie avant de s'abattre et de s'engluer dans un marais où il s'abandonne, alors que tout son corps progressivement se délite, se décompose et s'enfonce dans la boue où il s'engloutit. Rarement a été suggérée avec autant d'intensité, par le recours à une image à la fois concrète et fantasmée, la dégradation d'une vie qui s'affaiblit, s'étiole et se dissipe avant de disparaître. C'est par le biais de motifs oniriques et figuratifs qu'Ionesco a mis en scène ou suggéré dans ses récits les malaises et les obsessions d'un homme en proie à de profondes hantises.

La vie d'Ionesco, telle qu'il l'a fréquemment évoquée dans ses écrits intimes, a été marquée, dans son enfance et son adolescence, par des situations et des

²⁷ *Ibidem*, p. 197.

²⁸ E. Ionesco, *Un homme en question*, Paris, Gallimard, 1979, p. 124.

²⁹ *Ibidem*, p. 142.

³⁰ Cl. Bonnefoy, *op. cit.*, p. 41.

³¹ *Journal en miettes*, *op. cit.*, p. 198.

³² *Voyages chez les morts*, *op. cit.*, p. 117.

³³ E. Ionesco, *Théâtre*, t. IV, Paris, Gallimard, 1966, p. 78.

³⁴ E. Ionesco, *La Vase*, [in] *La Photo du colonel*, Paris, Gallimard, 1962, p. 131, 134, 135.

impressions qui ont constitué de réels traumatismes et certainement affecté sa sensibilité. Plus tard, à l'âge adulte, en évoquant ses premières années, en interrogeant ses « souvenirs lointains », il tentera, notamment dans le *Journal en miettes* et dans un livre au titre évocateur, *Présent passé Passé présent*, de « chercher dans le chaos » de ses souvenirs, d'effectuer « des fouilles dans une terre dure pour y retrouver les débris de [s]a préhistoire », de rechercher « la lumière ensevelie » dans ces « profondeurs », en s'efforçant de raviver des « souvenirs lointains »³⁵. Le théâtre ou le récit, l'évocation des rêves et des obsessions sont alors pour Ionesco, comme pour le patient sur le divan du psychanalyste, un moyen de ressusciter le passé et d'y voir plus clair dans le chaos de ses sentiments et de ses souvenirs parfois les plus douloureux.

Le conflit du père et du fils, *leitmotiv* de la psychanalyse, a certainement été pour Ionesco la source et le fondement d'une crise et d'un ressentiment qui n'ont pas manqué de retentir sur son théâtre. Contraint d'habiter à Bucarest sous le toit de son père et de sa seconde famille, il se souvient d'y avoir été « malheureux », « vivant une enfance persécutée »³⁶. Témoin de scènes de violence, où il vit son père insulter et frapper un locataire impécunieux qu'il traitait de « sale juif » ou tabasser avec ses beaux-frères un homme auquel il reprochait d'être le fiancé de sa servante, le jeune homme a conservé le souvenir déplaisant de « cette scène qui a assombri [s]on enfance »³⁷. À son père, Ionesco a toujours reproché son opportunisme, en vertu duquel il s'est plié successivement à tous les régimes. Dans *Antidotes* et dans *Présent passé Passé présent*, il a dénoncé les variations de cet avocat qui, après avoir été « l'un des chefs de la police du gouvernement qui collaborait avec l'ennemi » en 1918, est devenu membre du parti des vainqueurs, puis tour à tour franc-maçon avec le parti Démocratique en 1935, partisan des « Gardes de fer » avec les fascistes, et s'accommodant avec les communistes au temps de l'occupation russe ; indifférent à tous les régimes et seulement soucieux de sa carrière, « il croyait au pouvoir »³⁸. De ce comportement naquit entre le père et et fils une opposition radicale. « Tout ce que j'ai fait, écrira Ionesco, c'est en quelque sorte contre lui que je l'ai fait »³⁹. Tandis que l'un « croyait à l'autorité » et « respectait l'État », l'autre éprouvait les sentiments contraires : « Je n'aimais pas l'autorité, je détestais l'État ». Il s'ensuivit un jour une altercation violente au cours de laquelle Ionesco, traité de « bolchevique » et d' « enjuivé », répliqua grossièrement et rompit avec son père⁴⁰.

³⁵ E. Ionesco, *Présent passé Passé présent*, Paris, Mercure de France, 1968, pp. 36-37.

³⁶ *Un homme en question*, op. cit., p. 78.

³⁷ *La Quête intermittente*, op. cit., p. 22.

³⁸ *Présent passé Passé présent*, op. cit., pp. 184-186, et *Antidotes*, op. cit., p. 96.

³⁹ *Ibidem*, p. 24.

⁴⁰ *Ibidem*, pp. 26-27.

De ce conflit naquirent assurément, dans le cœur d'Ionesco, à la fois un ressentiment et un remords dont le théâtre a porté bien des traces. Dans son imagination de dramaturge, affirmera-t-il, « le père est le monstre, le tyran », assimilé parfois au personnage de Schäffer⁴¹. Il est « une figure hostile », incarnant « l'ordre violent, la tyrannie », tout ce qui lui fait « horreur »⁴². Il n'est peut-être pas interdit de voir dans le Professeur de *La Leçon*, d'abord doucereux, puis de plus en plus violent, cruel et finalement meurtrier, une figure, évidemment très transposée et méconnaissable aux yeux de l'auteur, du père autoritaire et tyrannique. Dans *Jacques ou la soumission*, au titre évocateur par antiphrase, Jacques père « renie » son fils qu'il juge « indigne » de sa race et « venu au monde pour notre honte », avant de « plie[r] bagages » et de quitter sa famille⁴³ : allusion transparente à une situation qu'avait connue l'auteur. Dans *Victimes du devoir*, le protagoniste, Choubert, entend la voix de son père auquel il confie ses « remords » pour la cruauté de sa conduite :

Père, nous ne nous sommes jamais compris. [...] Tu étais dur, tu n'étais peut-être pas trop méchant. [...] Je haïssais ta violence, ton égoïsme. Je n'ai pas eu de pitié pour tes faiblesses. Tu me frappais. Mais j'ai été plus dur que toi. Mon mépris t'a frappé beaucoup plus fort. [...] Même si tu me pardonnais, je ne pourrais me pardonner à moi-même⁴⁴.

À ce père, il prête un amour méconnu pour le fils qui le condamnait : « Plus j'étais fier de toi, plus je t'aimais, plus tu me méprisais, me chargeais de tous les crimes ». Le Policier a beau rabrouer le héros pour la vanité de ses « complexes » et la tardive expression de sa « pitié filiale », le fils éprouve et avoue de poignants remords pour sa conduite envers le père défunt : « Jamais plus hélas, jamais plus ta voix ne se fera entendre »⁴⁵. Dans *Victimes du devoir*, affirmera Ionesco, il avait incarné, sans que nul ne le prenne au sérieux, ses « angoisses profondes »⁴⁶. Le souvenir douloureux du conflit entre le père et le fils reparaitra jusque dans une des dernières pièces d'Ionesco, *Voyages chez les morts*, où le père, affecté au « ministère de la Police », est accusé par le fils d'avoir « abandonné » la mère afin de se « remarier »⁴⁷. Jean, le fils, se souvient d'avoir été « l'enfant malheureux » que le père « opprimai[t] » et « battai[t] », l'écolier mal noté dont il « contrôlai[t] les cahiers » et confisquait les « livres de littérature »⁴⁸. Ce père a été le « *pater*

⁴¹ *Journal en miettes*, op. cit., p. 225.

⁴² *Ruptures de silence*, op. cit., p. 12.

⁴³ *Théâtre*, t. I, op. cit., pp. 95-96.

⁴⁴ *Ibidem*, pp. 196-197.

⁴⁵ *Ibidem*, pp. 199-200.

⁴⁶ *Notes et contre-notes*, op. cit., p. 132.

⁴⁷ *Théâtre*, t. VII, op. cit., pp. 17-19.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 28.

familias aveugle » avec lequel le fils, plus tard, « règle [s]es comptes »⁴⁹. Par le biais de divers personnages, incarnant les membres honnis de sa belle famille, Ionesco, dans ce *Voyages chez les morts*, fait le procès de celles et ceux qui l'ont brimé et dont le souvenir ne cesse de le hanter. Bien des années après leur mort, Ionesco déclarait qu'il ne pouvait ni « oublier » ni « pardonner », car ils lui ont « fait tellement de tort qu'ils ont gâché toute [s]a vie »⁵⁰. Ces méfaits et ces rancœurs, dont le théâtre et les journaux personnels sont l'écho, ont profondément et durablement affecté l'écrivain.

La mésentente et le conflit entre ses parents ont assurément été, dans l'enfance et la jeunesse d'Ionesco, l'origine et la raison d'un sentiment de malaise. Une dispute au cours de laquelle il vit sa mère en pleurs tenter de porter à ses lèvres un flacon de teinture d'iode lui a inspiré une pitié sans fin pour toutes les femmes et a laissé dans son souvenir une trace indélébile : « Cette scène s'est gravée en moi, écrira-t-il, et la frayeur qu'elle m'a causée à l'époque n'a jamais pu être soulagée par la raison »⁵¹. Ce « souvenir d'enfance » est l'un de ceux qui l'ont « marqué le plus » et l'ont littéralement « traumatisé ». Ce « fait initial », affirmera-t-il, a déterminé non seulement son attitude envers ses parents, mais a nourri, plus profondément, ses « haines sociales », son horreur du « militarisme » et du « monde martial », de la « primauté de l'homme » envers la femme⁵². Si Ionesco a souffert, selon la psychanalyse, de la « séparation inconsolée d'avec la mère »⁵³, il a surtout éprouvé le remords de n'avoir pas su l'aider dans sa solitude et son désarroi. Plusieurs de ses écrits sont l'écho de ces regrets. Le héros du *Solitaire* est « bourré de remords » envers sa mère qui avait « raté sa vie », qu'il n'avait pas aidée à « racheter sa vie »⁵⁴, et dont la triste « image », – « menue, cheveux gris, robe grise, visage gris » –, le « hantait »⁵⁵. Dans un fragment dialogué, le fils se sent « coupable » de ne lui avoir été « d'aucun secours »⁵⁶. Dans un rêve, assez frappant pour avoir été relaté dans le *Journal en miettes*⁵⁷ et dans *Un homme en question*, la veille de la mort de sa mère, Ionesco l'avait vue « dans les flammes », le suppliant en vain de la « sauver », tandis qu'il se sentait sans pouvoir pour l'aider et « infiniment coupable »⁵⁸. Le souvenir fantasmé de cet abandon revit dans un fragment

⁴⁹ *Ibidem*, p. 46-47.

⁵⁰ *Présent passé Passé présent*, *op. cit.*, p. 147.

⁵¹ *Ibidem*, p. 30.

⁵² *Ibidem*, pp. 22-24.

⁵³ *Journal en miettes*, *op. cit.*, p. 96.

⁵⁴ E. Ionesco, *Le Solitaire*, Paris, Mercure de France, 1973, p. 20.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 185.

⁵⁶ *Un homme en question*, *op. cit.*, p. 128.

⁵⁷ *Journal en miettes*, *op. cit.*, p. 225.

⁵⁸ *Un homme en question*, *op. cit.*, pp. 145-146.

particulièrement émouvant des *Chaises*, où le Vieux se désole et se repent d'avoir été « un fils ingrat » :

J'ai laissé ma mère mourir toute seule dans un fossé. Elle m'appelait, gémissait faiblement : Mon petit enfant, mon fils bien-aimé, ne me laisse pas mourir toute seule...[...] Je sais, les fils toujours abandonnent leur mère, tuent plus ou moins leur père... La vie est comme cela... mais moi, j'en souffre⁵⁹.

Beaucoup plus tard dans la carrière et le vie d'Ionesco, le héros de *Voyages chez les morts* revoit sa mère qui lui reproche amèrement de l'avoir longtemps et vainement « attendu et attendu »⁶⁰, alors que le fils, retenu par ses « obligations », n'« allai[t] pas la voir » ou prétend avoir vainement « essayé de la joindre »⁶¹. Le théâtre est manifestement ici l'illustration d'une situation et d'un sentiment qui ont profondément affecté l'auteur.

Il est enfin superflu de rappeler que le théâtre et les écrits personnels d'Ionesco sont l'expression récurrente et angoissée de son horreur de la mort. « J'ai toujours été obsédé par la mort, déclarait-il. Depuis l'âge de quatre ans, depuis que j'ai su que j'allais mourir, l'angoisse ne m'a plus quitté »⁶². Ionesco a souvent rappelé le jour de son enfance où il a eu « très peur » et s'est mis à « sangloter » lorsque sa mère a dû convenir que « nous allons tous mourir »⁶³. Ce traumatisme initial a généré, dans sa psyché, une phobie dont toute l'œuvre est imprégnée. S'il a écrit, affirmait-il, c'est pour clamer sa « peur de mourir » et son « humiliation de mourir »⁶⁴. Jeune homme, il avait entrepris une thèse de doctorat sur « les thèmes du péché et de la mort dans la poésie française »⁶⁵. Une maladie au cours de laquelle il s'est cru en danger a ravivé son angoisse et lui a, pour une part, inspiré *Le Roi se meurt*, où le comique et la fantaisie ont pour effet d'atténuer, sans les dissimuler ni les apaiser, la révolte et la révolte de l'homme en proie à l'inévitabilité de la mort. L'ironie et la parodie (« le roi se meurt », « le roi est mort »⁶⁶, paraphrasant les mots de Bossuet dans l'oraison funèbre d'Henriette d'Angleterre, ou « Que tout meure avec moi »⁶⁷, répétant ceux du Suréna de Corneille), la bouffonnerie continue ne sauraient masquer entièrement la vérité de la « terreur »⁶⁸ éprouvée par le protagoniste – et l'auteur. La peur de la mort s'insinue

⁵⁹ *Théâtre*, t. I, *op. cit.*, pp. 148-149.

⁶⁰ *Voyages chez les morts*, *op. cit.*, p. 78.

⁶¹ *Ibidem*, p. 90.

⁶² *Notes et contre-notes*, *op. cit.*, p. 309.

⁶³ Y. Bonnefoy, *op. cit.*, p. 12.

⁶⁴ *Notes et contre-notes*, *op. cit.*, p. 309.

⁶⁵ *Un homme en question*, *op. cit.*, p. 186.

⁶⁶ *Théâtre*, t. IV, *op. cit.*, p. 25.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 55.

⁶⁸ *Ibidem*, 52.

jusque dans les pièces apparemment les plus étrangères à la réalité. Ainsi dans *Le Piéton de l'air*, un « Homme en blanc », flanqué d'un bourreau, justifie le supplice et la mort d'une accusée qui reprend la supplication de la princesse de Lamballe au pied de l'échafaud, « encore un moment, monsieur le bourreau » : « Vous savez bien que vous n'y échapperez pas. Vous savez bien que tout le monde y passe »⁶⁹. *Jeux de massacre* est une fable où une épidémie de masse, engendrant sans raison « une progression géométrique de la mort »⁷⁰, constitue comme une allégorie illustrant la fatalité et l'universalité de la mort à laquelle nul n'échappe. Le narrateur du *Solitaire* est assailli par « la peur de la mort » et « l'horreur de la fin »⁷¹. Bien des héros d'Ionesco sont ainsi poursuivis par une obsession dont l'auteur avoue avoir été constamment la victime. « Le danger, écrira-t-il, c'est la peur de mourir. L'angoisse c'est la peur de la mort »⁷², peur qui est l'un des *leitmotiv* les plus obsédants du *Journal en miettes*. Théâtre et récits en sont la constante illustration. *Voyages chez les morts*, comme le titre l'indique, est, sous une forme à la fois dramatique et onirique, une évocation de tous les disparus de sa famille. Enfin l'ultime écrit, le livret d'opéra *Maximilien Kolbe*, créé à Rimini en 1988, puis dans plusieurs pays de l'Est, est une élégie dramatique inspirée par le supplice et la mort des condamnés dans les camps allemands pendant la guerre. De son enfance à ses dernières œuvres, Ionesco n'a cessé de proclamer son horreur et sa terreur de la mort.

Il est certes aussi, dans l'œuvre et la vie d'Ionesco, des moments de bonheur qui échappent à l'angoisse. De La Chapelle-Anthenaise, où il a vécu quelque temps dans son enfance, Ionesco a conservé le souvenir d'un temps d'insouciance et de joie qu'il s'est plu à retracer dans des « pages de journal » écrites au « Printemps 1939 » où il était revenu sur les lieux de ce « paradis enfantin »⁷³. L'enfance, écrira-t-il plus tard, est « le monde du miracle ou du merveilleux », « le monde de la féerie », « le paradis »⁷⁴, où Ionesco se rappelle avoir vécu comme « hors du temps », avant de retomber « dans le temps, dans la fuite et dans le fini »⁷⁵. La Chapelle-Anthenaise est demeurée dans sa pensée comme un « paradis perdu », et c'est de la « rupture avec ce paradis », déclarera-t-il, que sont issues pour lui bien des « obsessions »⁷⁶. Plus tard, Ionesco a connu ce qu'il appelle un « satori »,

⁶⁹ *Théâtre*, t. III, *op. cit.*, p. 189.

⁷⁰ E. Ionesco, *Jeux de massacre*, Paris, Gallimard, « Le manteau d'Arlequin », 1970, p. 22.

⁷¹ *Le Solitaire*, *op. cit.*, p. 71, 103.

⁷² *Journal en miettes*, *op. cit.*, p. 154.

⁷³ *La Photo du colonel*, *op. cit.*, p. 227.

⁷⁴ *Journal en miettes*, *op. cit.*, pp. 64-65.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 13, 15.

⁷⁶ Cl. Bonnefoy, *op. cit.*, p. 13, 18.

à savoir « une illumination », accompagnée d'« une joie énorme »⁷⁷. Il rappellera souvent le bouleversement de ces instants où il était « envahi par une sorte de grâce, une euphorie », « une joie immense et sereine », accompagnées d'une « ambiance de lumière » et suscitant « une joie insensée »⁷⁸. Instant miraculeux et malheureusement éphémère, avant que « tout s'effondre dans le froid et la nuit », dès que « l'évidence miraculeuse s'évanouit » et que « le monde quotidien a repris sa place »⁷⁹. De ces instants de bonheur le théâtre a conservé la trace. Le héros de *Tueurs sans gages* a le souvenir de cet instant de grâce où il a ressenti profondément « le bonheur unique de vivre », où « une indicible euphorie » l'envahit, où « la lumière se fit encore plus éclatante », où « tout était un mélange de plénitude et de légèreté », avant que brutalement tout soit « redevenu gris ou pâle » et qu'il soit envahi par « une tristesse profonde ». C'est manifestement Ionesco qui se confie par le truchement de Bérenger lorsqu'il prétend que « dans [s]es jours de tristesse, de dépression nerveuse ou d'angoisse », il a recours au souvenir de « cet instant lumineux » qui lui permet de « tout supporter » et constitue sa « raison d'exister »⁸⁰. Le théâtre, ici encore, est le réceptacle et l'expression des expériences irrationnelles et des émotions les plus intimes de l'auteur.

L'œuvre d'art, affirmait Ionesco, « surgit des profondeurs de l'âme »⁸¹. Elle est pour l'écrivain une plongée dans ses « propres ténèbres », qui sont aussi « nos ténèbres »⁸². L'écrivain, pense-t-il, est le « témoin » le plus objectif de sa subjectivité⁸³. Ionesco s'est livré, dans son œuvre, à une exploration de son « abîme intérieur »⁸⁴. La création peut être alors douée pour l'auteur d'une vertu curative. Elle n'est pas seulement pour l'auteur une attentive et quelque peu complaisante expression de son univers intérieur, mais un moyen d'analyse et, sinon de guérison, du moins de clarification et de compréhension de soi. Ionesco conçoit « l'écriture comme thérapeutique », instrument d'« auto-analyse »⁸⁵. La page blanche, insiste-t-il, est « le réceptacle de mes angoisses », l'équivalent d'un « confesseur »⁸⁶. La création n'est pas seulement pour Ionesco, comme il le prétend dans un moment de lassitude et de résignation, « un dérivatif », un vain divertissement qui le « soulage », un « alibi »⁸⁷ qui le détourne un instant de ses angoisses. L'analyse et l'expression de

⁷⁷ *Antidotes*, op. cit., p. 218.

⁷⁸ *Présent passé Passé présent*, op. cit., pp. 218-219.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 226.

⁸⁰ *Théâtre*, t. II, op. cit., pp. 78-79.

⁸¹ *Notes et contre-notes*, op. cit., p. 212.

⁸² *Ibidem*, p. 144.

⁸³ *Ibidem*, p. 169.

⁸⁴ *Journal en miettes*, op. cit., p. 172.

⁸⁵ *La Quête intermittente*, op. cit., p. 19.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 24.

⁸⁷ *Journal en miettes*, op. cit., p. 168.

soi, si elles sont authentiques et lucides, ont « une valeur universelle exprimant mes obsessions fondamentales, écrit Ionesco, j'exprime ma plus profonde humanité [...]. J'exprime ma solitude et je rejoins toutes les solitudes ; ma joie d'exister ou mon étonnement d'être sont ceux de tout le monde »⁸⁸. Sans doute est-ce une des raisons, par delà les modes et les innovations théâtrales, du succès universel des œuvres d'Ionesco. Ses livres et ses pièces, affirmait-il, sont un effort « pour retrouver le merveilleux de [s]on enfance au-delà du quotidien, la joie au-delà du drame ». Tous ses écrits sont « un appel, l'expression d'une nostalgie », la quête obstinée d'« un trésor enfoui dans l'océan, perdu dans la tragédie de l'histoire ». Ionesco, si sensible au malheur du monde et lui-même en proie à de fréquentes angoisses, est cependant toujours épris du bonheur de vivre. La création littéraire alors n'apparaît plus seulement comme l'expression désolée d'un drame intérieur, mais comme une volonté de redécouvrir, « dans la nuit et dans l'angoisse », « une lumière certaine par-delà les ténèbres »⁸⁹. Ainsi peut s'entendre, avec la distance et l'humour que Ionesco a toujours su préserver dans l'angoisse et l'horreur, le mot du *Roi se meurt* : « La littérature soulage un peu le roi »⁹⁰.

⁸⁸ *Notes et contre-notes, op. cit.*, p. 87.

⁸⁹ *Antidotes, op. cit.*, p. 315.

⁹⁰ *Théâtre*, t. IV, *op. cit.*, p. 43.

JOSEF FULKA

Université Charles, Prague / Académie des sciences, Prague

L'écriture et le travail du deuil : la mélancolie et le trauma chez Barthes et Althusser

Writing and the Work of Mourning: Melancholy in Barthes and Althusser

Abstract: the aim of the present text is to examine the role and function of melancholy in Louis Althusser's *Future Lasts Forever* and Roland Barthes's *Camera Lucida*. Both authors deal – in one way or another – with the loss of maternal object, and the process of writing is considered to be a mean of overcoming this fundamental loss. Therefore, it is legitimate to say that the work of mourning (to use a Freudian term) represents not only a psychological state of the writing subject, but the principle of the writing itself.

Keywords: melancholy, psychoanalysis, mourning

Le projet d'écrire sur soi se trouve, de par sa nature, hanté par un paradoxe : celui du subjectif et de l'objectif. Freud, on le sait bien, a fait la distinction entre « la réalité objective » (celle du monde extérieur) et « la réalité psychique » (celle des fantasmes), en soulignant que la deuxième est tout aussi réelle que la première. Cette distinction, aussi simple qu'elle puisse paraître, nous permet néanmoins de mettre en relief un fait qui, lui, n'est pas du tout banal et qui prend la forme d'une question fort simple : en parlant de soi, qu'est-ce qui mérite d'être rapporté ? Si, en écrivant sur soi, on cherche à atteindre une *objectivité* (à dire « la vérité » de soi-même), la seule manière de procéder consiste précisément à exposer sa *subjectivité*. Autrement dit, en écrivant sur soi de manière « objective », ce qui doit entrer en jeu, ce sont précisément les éléments subjectifs par excellence – les symptômes, les fantasmes, les hallucinations. Souvenons-nous de ce chef-d'oeuvre autobiographique qu'est *La règle du jeu* de Michel Leiris. Ces quatre tomes

d'écriture autobiographique tellement subtile nous signalent précisément que la tentative de dire la vérité sur soi-même (quelque forme qu'elle puisse prendre) désigne un espace où la frontière entre le subjectif et l'objectif s'avère extrêmement fragile, impossible même.

Les remarques précédentes ne servent qu'à souligner un fait qui, au fond, marque profondément les deux textes que nous avons choisis comme l'objet de notre étude – *La chambre claire* de Roland Barthes et *L'avenir dure longtemps* de Louis Althusser. Le croisement avoué du fantasme et de l'objectivité, du contenu théorique et de la perspective ouvertement personnelle – voilà l'arrière-fond, si l'on peut dire, qui se trouve à la racine de l'originalité inquiétante de ces deux écrits. Le fil conducteur de notre lecture sera le motif de la mélancolie qui, dans *La chambre claire* et dans *L'avenir dure longtemps*, se présente sous une forme bien particulière : non seulement comme un thème qu'il faut simplement analyser ou décrire, mais comme le principe de l'écriture elle-même qui, dans les deux cas, prend la forme de ce que Freud appelle le *travail du deuil*.

Avec la notion de deuil, nous touchons, en fait, directement la question du *traumatisme*. Le travail du deuil, c'est, chez Freud, toujours la réaction à un traumatisme qui, dans ce contexte spécifique, se trouve identifié à une perte (au sens précis que nous allons expliquer) dont les conséquences pour l'économie libidinale du sujet sont loin d'être négligeables, car elles peuvent aller jusqu'à entraîner le sujet au bord de la psychose. Dans ce qui suit, il s'agira (à partir de deux textes mentionnés plus haut) de mesurer la portée et de cerner le caractère précis de l'effet qu'un tel traumatisme peut avoir sur le dispositif psychique et sur la parole du sujet mélancolique. Commençons, pourtant, par un bref rappel de la théorie freudienne de la mélancolie.

On sait que Freud se sert de ce terme – *le travail du deuil* – dans le texte intitulé « Deuil et mélancolie » (qui est généralement rangé entre les textes « métapsychologiques ») ; le mécanisme explicatif que Freud utilise pour rendre compte du phénomène psychique qu'est la mélancolie, est un modèle qu'on pourrait appeler un modèle *économique* : du point de vue psychanalytique, la mélancolie est conçue comme un travail. Pourquoi ? La mélancolie, tout comme le deuil (duquel elle se distingue par la différence de degré, à savoir par son caractère pathologique), est la réaction, comme nous l'avons déjà signalé, à une certaine perte : « Le deuil est régulièrement la réaction à la perte d'une personne aimée ou d'une abstraction mise à sa place, la patrie, la liberté, un idéal etc. »¹. La mélancolie « se caractérise du point de vue psychique par une dépression profondément douloureuse, une suspension de l'intérêt pour le monde extérieur, la perte de la capacité d'aimer... »². En quel sens la mélancolie, avec tous les symptômes que Freud vient d'énumérer,

¹ S. Freud, « Deuil et mélancolie », [in] *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, 1968, p. 146.

² *Ibidem*.

est-elle liée à un travail ? Si l'on veut répondre, on est obligé de préciser la nature de l'amour dont il s'agit lorsque Freud parle de l'objet aimé. L'amour, répond Freud, est un investissement libidinal (*besetzung*) – l'énergie libidinale dispose d'une tendance étrange à « coller » à un objet, qu'il soit extérieur (objectif) ou intérieur, psychique (objectal) ; bref, l'objet qui se trouve investi par la libido devient ce qu'on appelle, dans le langage courant, l'objet aimé. Dans le cas de la mélancolie, cet objet, pour une raison ou pour une autre, est perdu (ce qui ne veut pas nécessairement dire qu'il soit réellement mort, mais en tout cas il est perdu comme un objet d'amour). Et c'est précisément ici qu'intervient le travail du deuil : dans la réalité, l'objet n'existe plus (au moins comme l'objet d'amour) mais la libido ne cesse pas de s'y attacher. Comme le dit Freud en parlant de la « rébellion de la libido », « l'homme n'abandonne pas volontiers une position libidinale même lorsqu'un substitut lui fait déjà signe, » et qui plus est, « cette rébellion peut être si intense qu'on en vienne à se détourner de la réalité et à maintenir l'objet par une psychose hallucinatoire de désir »³. Dans ce cas, la mélancolie va jusqu'à frôler un certain mécanisme psychotique – ce qui n'est pas sans importance dans notre contexte.

Le travail du deuil, donc, est un travail du désinvestissement : il s'agit d'un travail qui consiste à retirer l'énergie libidinale investie, d'un travail assez pénible qui peut aller jusqu'à absorber le moi, et c'est par là que s'explique l'absence de l'intérêt pour le monde extérieur et la douleur dont il a été question. Il est d'ailleurs bien évident que la portée de la notion – « le travail du deuil » peut généralement être conçue comme le travail d'intériorisation, d'appropriation – ne se limite pas à une description d'un état psychique particulier mais peut être élargie pour entrer dans un contexte bien plus général. Comme le dit Derrida :

Depuis longtemps, je travaille moi-même au « deuil », si je puis dire, ou me laisse travailler par la question du deuil, par les apories du « travail du deuil », sur les ressources et les limites du discours psychanalytique à ce sujet, et sur une certaine coextensivité entre travail en général et le travail du deuil. Tout travail comporte cette transformation, cette idéalisation appropriante, cette intériorisation qui caractérise le « deuil »⁴.

L'écriture comme deuil, ou deuil comme écriture : en lisant les deux textes remarquables, celui de Barthes et celui d'Althusser, cette métaphore acquiert une portée inattendue. *La chambre claire* est le tout dernier livre de Roland Barthes, écrit quelques mois après la mort de sa mère et quelques mois avant sa propre mort. *L'avenir dure longtemps* est une autobiographie de Louis Althusser, écrite en 1985, pendant la période où l'auteur, après avoir étranglé sa femme, Hélène, et après avoir séjourné dans plusieurs hopitaux psychiatriques, se trouve isolé dans son ap-

³ *Ibidem*, p. 148.

⁴ J. Derrida / E. Roudinesco, *De quoi demain...*, Fayard, Paris, 2001, p. 131.

partement où il va vivre jusqu'à sa mort en 1990 (le texte de son autobiographie, avec nombre d'autres textes, a été retrouvé après sa mort) ; au début de ce document – qu'Althusser lui-même appelle « la confession critique » – l'auteur n'hésite pas à mettre son texte en parallèle avec celui de Pierre Rivière, le meurtier du XIX^e siècle dont la confession a été publiée par Michel Foucault⁵. Dans *L'avenir dure longtemps*, la dimension fantasmatique, hallucinatoire même, entre en jeu d'une manière explicite : en résumant, si l'on peut dire, l'intention de son livre (qui est formé par la suite des événements disons « objectifs », mais aussi par la description détaillée de ses fantasmes), il le dit expressément : « Je tiens en effet tout au long de ces associations de souvenirs à m'en tenir strictement aux faits : mais les hallucinations sont aussi des faits »⁶.

Le traumatisme – et le travail du deuil qui en découle – est un élément à la fois personnel et textuel qui parcourt, tel un fil rouge, tout le livre. L'autoanalyse d'Althusser – dont il ne cache pas, d'ailleurs, la dimension arbitraire et subjective⁷ – semble révéler un fait fondamental : le travail du deuil n'est pas un trait accidentel de sa personnalité, mais sa substance même (si l'on peut s'exprimer ainsi, car il s'agit, en fin de compte, précisément de l'absence de substance, comme on va le voir tout de suite). Quoi qu'il en soit, c'est le travail du deuil qui forme « un choix originel »⁸ qui va déterminer sa position en face du monde, tous ses rapports avec les autres et, bien sûr, son rapport à lui-même et à ses projets théoriques : « Oui, je n'avais cessé depuis toujours d'être en deuil de moi-même et c'est sans doute ce deuil que j'ai vécu dans ces étranges dépressions régressives qui n'étaient pas de vraies crises de mélancolie, mais une manière contradictoire de mourir au monde dans l'exercice de la toute-puissance qui, la même toute-puissance, me saisissait dans mes phases d'hypomanie »⁹. Quel est « l'objet perdu » du travail en question ?

⁵ « Je crois que je suis en état non seulement de m'expliquer un peu clairement sur moi-même, mais aussi d'engager les autres à réfléchir sur une expérience concrète dont la "confession" critique n'a guère de précédent (à part l'admirable confession de Pierre Rivière que Michel Foucault a publiée, et sans doute d'autres qu'aucun éditeur n'a jamais voulu retenir pour des raisons philosophiques ou politiques) ». L. Althusser, *L'avenir dure longtemps / Les faits*, Paris, Stock/IMEC, 1992, p. 24. Cf. aussi *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma soeur et mon frère... (Un cas de parricide au XIX^e siècle présenté par Michel Foucault)*, Gallimard, Paris, 1973.

⁶ L. Althusser, *op. cit.*, p. 74.

⁷ En témoigne la « surdétermination » temporelle de la structure textuelle de ce livre : « Ce relevé suit parfois l'ordre du temps, tantôt l'anticipe et tantôt le rappelle en mémoire : non pour confondre les moments, mais au contraire pour faire ressortir au travers de la rencontre des temps ce qui constitue durablement les affinités maîtresses et distinctes des affects autour desquels je me suis pour ainsi dire constitué ». L. Althusser, *op. cit.*, p. 25).

⁸ Il est bien évident que ce terme sartrien ne doit être utilisé, dans ce contexte, qu'entre guillemets. Chez Sartre, le « choix originel » – un terme qu'il oppose au « complexe » freudien – est un choix *conscient*, bien que plus fondamental que les autres choix (au sens qu'il ne s'agit pas d'un choix entre deux ou plusieurs possibilités, mais d'une certaine prise de la position en face du monde qui va déterminer tout le développement ultérieure de l'individu). Les divergences, sur ce point, entre Sartre et Freud sont bien connues.

⁹ L. Althusser, *op. cit.*, p. 271.

Althusser répond clairement : cet objet perdu, c'est moi-même. Le travail du deuil porte sur le moi qui est en deuil – « J'avais toujours été en deuil de moi-même »¹⁰ et se présente, donc, comme un effort essentiellement destructif : son symptôme ou bien sa forme manifeste, c'est l'effort de donner la preuve de ne pas exister, et ceci à travers la destruction de sa femme qu'il avait tuée. La personnalité de Louis Althusser n'a jamais cessé d'être hantée par le fantôme de la non-existence (de sa propre non-existence, pour être plus précis). Pour tracer l'origine de cette idée fort étrange, Althusser remonte jusqu'à son enfance et décrit minutieusement une constellation peu commune des rapports entre sa mère et *deux hommes* : sa mère avait aimé un homme (nommé Louis), qui, avant de l'épouser, était mort pendant la première guerre mondiale ; peu après, elle a épousé le frère de Louis – c'est lui qui est devenu le père « réel » de Louis Althusser. Et son enfant, le philosophe connu, a reçu le nom de son oncle disparu. Althusser ne cesse pas de souligner que sa mère ne l'a jamais véritablement aimé ; que c'était cet autre Louis, mort dans la guerre, qu'elle aimait pendant toute sa vie ; qu'elle n'a jamais cessé de regarder à travers son enfant, derrière lui, vers le ciel de Verdun où son amour véritable avait trouvé sa mort : c'est ainsi que Louis Althusser va décrire ce qu'on peut appeler son traumatisme originel, à savoir cette absence première, l'absence de l'amour maternel qui va avoir pour conséquence l'absence de son propre moi. Citons un de ces passages remarquables qui font, sans aucun doute, la beauté étrange de ce texte, le passage dans lequel Althusser effectue un travail fantasmatique sur la substance signifiante de son propre prénom :

Lorsque je vins au monde, on me baptisa du nom de Louis. Je ne le sais que trop. Louis : un prénom que très longtemps j'eus littéralement en horreur. Je le trouvais trop court, d'une seule voyelle, et la dernière, le *i*, finissait en un aigu qui me blessait. Sans doute il disait aussi un peu trop, à ma place : *oui*, et je me révoltais contre ce « oui » qui était le « oui » au désir de ma mère, pas au mien. Et surtout il disait : *lui*, ce pronom de la troisième personne, qui, sonnait comme l'appel d'un tiers anonyme, me dépouillait de toute personnalité propre, et faisait allusion à cet homme derrière mon dos : Lui, c'était Louis, mon oncle, que ma mère aimait, pas moi. Ce prénom avait été voulu par mon père, en souvenir du frère Louis mort dans le ciel de Verdun, mais surtout par ma mère, en souvenir de ce Louis qu'elle avait aimé et ne cessa, toute sa vie, d'aimer¹¹.

D'où la perte inaugurale, la plus profonde, de l'objet maternel et la non-existence du moi qui en découle. Et d'où aussi tous les autres fantasmes qui ont marqué le caractère « objectif » de la personnalité du philosophe : tout d'abord ce qu'il appelle lui-même *le fantôme de la maîtrise* (on y reconnaît aisément l'écho de la dialectique hégélienne de maître et de l'esclave). Il s'agissait d'une attitude qu'Althusser prenait envers ses maîtres (déjà à l'école, et plus tard à l'université) et qui consistait littéralement à séduire ceux qui étaient censés être ses supérieurs (soit

¹⁰ *Ibidem*, p. 270.

¹¹ *Ibidem*, pp. 33-34.

réellement, soit théoriquement) : être le « père du père », selon ses propres mots. Althusser va essayer de sortir de cette absence substantielle – qui se cache au centre même de son existence et qui va déterminer toute sa vie fantasmatique – à l'aide de ce qu'il appelle *imposture*, ou bien des *artifices* :

Mes artifices, l'imitation de la voix, des gestes et de l'écriture, des tours de phrases et des tics de mon professeur [Allusion à un professeur au lycée que Althusser a littéralement séduit en imitant ses gestes et sa voix] ... me donnaient non seulement pouvoir sur lui mais existence pour moi. Bref, une imposture fondamentale, ce paraître être ce que je ne pouvais être... Qu'est-ce à dire ? Que n'ayant pas d'existence à moi, d'existence authentique, doutant de moi au point de me croire insensible, me sentant de ce fait incapable d'entretenir des rapports affectifs avec quiconque, j'en étais réduit pour exister à me faire aimer, et pour aimer (car aimer commande être aimé) réduit donc à des artifices de séduction et d'imposture¹².

Il ne s'agit pas de parcourir tous les thèmes du livre en question ; il s'agit de souligner le thème qui est précisément celui du travail du deuil – celui-ci est reconnu, vers la fin du livre, comme un mécanisme fondamental qui commande toute la vie et tous les actes du sujet écrivant. Le deuil qui porte sur sa mère qui était absente depuis toujours et, par conséquent, sur lui-même, va lui inspirer tous ses actes destructeurs (qui sont, en fin de compte, du domaine de l'autodestruction), y compris le meurtre de sa femme : « Quelle meilleure preuve de ne pas exister que d'en tirer la conclusion en se détruisant après avoir détruit tous les plus proches, tous mes appuis, tous mes recours ? »¹³.

Ajoutons encore une chose : l'autobiographie de Louis Althusser est loin d'être une simple description ou un mécanisme explicatif de la vie inconsciente de son auteur. Le travail du deuil, en fait, s'y mêle avec l'écriture même et devient le principe de l'organisation proprement *textuelle*. On a déjà souligné que le livre ne suit pas les événements racontés de manière « chronologique » ; il ne suit pas la temporalité linéaire (« objective »), mais bien la temporalité fantasmatique, c'est-à-dire une temporalité qu'on pourrait appeler, à la suite de Freud, la temporalité de *l'après-coup* (*nachträglichkeit*). En même temps, le texte se nourrit de cette idée implicite que le travail du deuil va s'accomplir précisément en écrivant ce livre (le fantasme de la non-existence est présent même *après le meurtre d'Hélène* : Althusser fait sujet à la déclaration de non-lieu et par conséquent, il ne peut pas comparaître devant un tribunal – son livre est conçu une comparaison « volontaire »¹⁴). Autrement dit, c'est la plénitude impossible qu'il espère atteindre

¹² *Ibidem*, p. 81.

¹³ *Ibidem*, p. 270.

¹⁴ « Il est probable qu'on trouvera choquant que je ne me résigne pas au silence après l'acte que j'ai commis, et aussi le non-lieu qui l'a sanctionné et dont j'ai, suivant l'expression spontanée, bénéficié. Mais si je n'avais pas eu ce bénéfice, j'aurais dû comparaître. Et si j'avais dû comparaître, j'aurais eu à répondre. Ce livre est cette réponse à laquelle autrement j'aurais été astreint », écrit Althusser tout au début. L. Althusser, *L'avenir dure longtemps*, *op. cit.*, p. 9.

à travers l'écriture (« Je prends maintenant la parole »¹⁵) : le livre devient l'instrument pour accomplir le travail en question et c'est cette même espérance qui s'annonce encore dans les passages élégiaques à la fin même du texte : « Alors, la vie peut encore, malgré ses drames, être belle. J'ai soixante-sept ans, mais je me sens encore, moi qui n'eus pas de jeunesse, car je ne fus pas aimé pour moi-même, je me sens jeune comme jamais, même si l'affaire doit bientôt finir. Oui, l'avenir alors dure longtemps »¹⁶. Si *L'avenir dure longtemps* – comme jadis *Ulysse* de James Joyce – se conclut sur l'affirmation (« Oui, l'avenir alors dure longtemps »), il faut ajouter que le « oui » conclusif n'a – au moins selon l'espérance de son auteur – rien à voir avec le « oui » dont il a parlé par rapport à son propre prénom et qui ne marquait pas l'affirmation, mais précisément la négation ou l'absence (il s'agissait, on s'en souvient, de l'affirmation du désir de sa mère, et par conséquent de la négation du désir de son enfant). Althusser veut que le « oui » final soit une véritable affirmation : le travail est accompli, le deuil est achevé, le livre est écrit. C'est ainsi que l'écriture et le travail du deuil deviennent inséparables.

Venons-en au dernier texte de Roland Barthes. L'écriture de Barthes, surtout dans la dernière période de son itinéraire intellectuel, comporte, elle aussi, une dimension fantasmatique non négligeable, d'autant plus qu'elle est réglée par un principe qu'il serait légitime d'appeler (et c'est, après tout, Barthes lui-même qui l'appelle ainsi) un principe de la *mise en scène* du fantasme. Dans *Roland Barthes par Roland Barthes*, plus précisément dans le chapitre intitulé « L'imaginaire », Barthes va affirmer le principe en question de manière explicite : « L'effort vital de ce livre est de mettre en scène un imaginaire. "Mettre en scène" veut dire : échelonner des portants, disperser des rôles, établir des niveaux et, à la limite : faire de la rampe une barre incertaine »¹⁷. Si, dans *Roland Barthes par Roland Barthes* ou bien dans le *Plaisir du texte*, il s'agit de la mise en scène de l'imaginaire (au sens lacanien du terme : c'est le corps morcellé qui devient la source de la jouissance elle-même morcellée, dispersée, composée de fragments hétérogènes qui correspondent à la structure même du texte), dans *La Chambre claire*, écrit peu après la mort de sa mère, la différence est, à cet égard, remarquable. *La Chambre claire*, on le sait bien, porte le sous-titre « Note sur la photographie ». Oui, il s'agit d'interpréter la photographie, d'inventer une nouvelle manière de regarder *n'importe quelle* photographie ; mais en même temps – et ceci est important – Barthes y consacre un chapitre à *une* image qui s'avère tellement centrale que le sous-titre peut se lire aussi comme « Note sur *la* photographie ». L'image en question, c'est la photographie de sa mère qu'il a retrouvée après sa mort en rangeant des photos : la photographie de sa mère très jeune (elle n'a que cinq ans) dans le Jardin d'Hiver. Il

¹⁵ *Ibidem*, p. 24.

¹⁶ *Ibidem*, p. 272.

¹⁷ *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, p. 109.

est significatif que cette photographie *n'est pas* reproduite dans le livre (d'ailleurs abondamment illustré). Barthes nous dit clairement pourquoi : « Je ne puis montrer la photo du Jardin d'Hiver. Elle n'existe que pour moi. Pour vous, elle, ne serait rien d'autre qu'une photo indifférente, l'une des mille manifestations de "quelconque" – en elle, pour vous, aucune blessure »¹⁸. C'est autour de cette « absence centrale », pour utiliser l'expression de Mallarmé, que se développe toute la réflexion de Barthes concernant la photographie. Tout d'abord, un thème est obsessivement présent dans *La chambre claire*, thème qui était quasiment absent de ses écrits précédents – le thème du Temps : le Temps ravageur, le temps de la mort. C'est grâce à cet accent mis sur la temporalité que le motif du plaisir, central dans ce que Barthes écrivait auparavant, disparaît au profit du thème de la douleur : « J'avais compris [en regardant la photo de la mère] qu'il fallait désormais interroger l'évidence de la Photographie, non du point de vue du plaisir, mais par rapport à ce qu'on appelle romantiquement l'amour et la mort »¹⁹. On reconnaît sans peine que le temps, tel qu'il est traité de *La chambre claire*, c'est justement le temps du travail du deuil. Il faut pourtant souligner un trait fondamental qui marque ce travail dans son essence même : le deuil, tel qu'il est conçu par Barthes, est interminable et ineffaçable. Comme le dit Barthes dans le passage suivant :

On dit que le deuil, par son travail progressif, efface lentement la douleur ; je ne pouvais, je ne puis le croire ; car, pour moi, le Temps élimine l'émotion de la perte (je ne pleure pas), c'est tout. Car ce que j'ai perdu, ce n'est pas une figure (la Mère), mais un être ; et pas un être, mais une qualité (une âme) : non pas l'indispensable, mais l'irremplaçable. Je pouvais vivre sans la Mère (nous le faisons tous, plus ou moins tard) ; mais la vie qui me restait serait à coup sûr et jusqu'à la fin *inqualifiable* (sans qualité)²⁰.

Le deuil est marqué par une impossibilité qui est tellement pesante qu'elle va jusqu'à renverser la structure du flux temporel : le travail progressif est impossible (car la mère est irremplaçable) et ce que nous trouvons, comme un principe de la temporalité dans *La chambre claire*, c'est tout au contraire la régression. Barthes trouve sa voie vers la mère, dont la perte est infranchissable, en remontant dans le temps, de sorte que la mère, telle qu'on (ne) la voit (pas) dans la photo du Jardin d'Hiver, devient, elle, l'enfant de Roland Barthes :

Elle, si forte, qui était ma Loi intérieure, je la vivais pour finir comme mon enfant féminin. Je résolvais ainsi, à ma manière, la Mort. Si, comme l'ont dit tant de philosophes, la Mort est la dure

¹⁸ R. Barthes, *La chambre claire*, Paris, Gallimard / Seuil, p. 115.

¹⁹ *Ibidem*, pp. 114-115.

²⁰ *Ibidem*, p. 118. Ce passage, en lui-même, suffirait à justifier la pertinence de la remarque d'Henri Maldiney concernant la temporalité dans la mélancolie que certains personnages romantiques – tel *Obermann* de Senacour – nous ont rendu si claire : « Pour le mélancolique la dimension pathique de sa situation est fixée une fois pour toutes. Sa faute occupe d'avance son présent extensif où rien n'arrive plus parce que tout est déjà *passé* en elle » - H. Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, Grenoble, Millon, 1997, p. 72.

victoire de l'espèce, si le particulier meurt pour satisfaction de l'Universel, si, après s'être reproduit comme autre que lui-même, l'individu meurt, s'étant ainsi nié et dépassé, moi qui n'avais pas procréé, j'avais, dans sa maladie même, engendré ma mère. Elle morte, je n'avais plus aucune raison de m'accorder à la marche du Vivant supérieur (l'espèce). Ma particularité ne pourrait jamais plus s'universaliser (sinon, utopiquement, *par l'écriture*, dont le projet, dès lors, devait devenir l'unique but de ma vie). Je ne pouvais plus qu'attendre ma mort totale, indialectique²¹.

Le ressort principal de la dialectique en tant que telle, à savoir la célèbre *Aufhebung* (nier et dépasser), devient inefficace. La mort, par rapport au travail du deuil impossible (le travail du deuil, d'ailleurs, n'est rien d'autre que ceci : l'objet aimé doit être *aufgehoben*), s'avère comme indialectique.

On pourrait longuement réfléchir sur la manière dont ces réflexions très personnelles se projettent dans la dimension « théorique » de *La Chambre claire*. On sait que Barthes construit sa théorie de l'image photographique autour des notions de *punctum* et de *studium*. Le *studium*, c'est le code, le symbolique, la lecture apprivoisée, si l'on peut dire, qui permet au spectateur de lire le message photographique de la manière conventionnelle. Le *punctum*, bien au contraire, est un détail contingent, une petite « blessure » ou « trauma » qui ne se prête pas au code, à notre attente, à notre volonté, qui nous touche au-delà des opérations intellectuelles que nous pourrions effectuer en déchiffrant le message photographique. Barthes établit plusieurs fois une équivalence entre le *punctum* et le trauma. Et si nous décidions à lire *La chambre claire* en ayant recours à la psychanalyse lacanienne, il serait facile de démontrer que la mise en scène ne concerne pas, cette fois, l'imaginaire, mais bien le réel (cette partie de la réalité qui échappe au symbolique et qui ne se prête pas à la symbolisation). Dans le *Séminaire XI*, Lacan interprète le réel précisément comme trauma et comme un élément mortifère. À cette occasion, il mentionne un rêve célèbre rapporté par Freud : dans le rêve, l'enfant mort prend le père par le bras et lui dit : *Père, ne vois-tu pas que je brûle ?*²². On a déjà noté que cette figure de l'enfant mort (la mère de Barthes devenue son enfant) représente un motif central de *La chambre claire*. Bref, le *punctum*, le trauma, c'est – tout comme le réel lacanien – le silence, le trou dans le code, dans le *studium*, dans le symbolique. Et il serait facile de démontrer que nous ne sommes pas, tout comme chez Althusser, éloignés de la psychose, ou bien – pour faire encore une référence à la psychanalyse lacanienne – du mécanisme psychotique qui est celui de la *Verwerfung* ; Lacan a défini la psychose par la formule célèbre selon laquelle ce qui est *verworfen* dans le symbolique, réapparaît dans le réel (sous la forme d'hallucination)²³. En fait,

²¹ *Ibidem*, p. 113. Il est évident qu'ici – quoique implicitement – Barthes reprend le thème platonicien de l'amour comme le désir de l'universalisation, tel qu'il est exposé dans le *Banquet* de Platon.

²² Cf. J. Lacan, *Le séminaire XI (Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse)*, Paris, Seuil, 2002 (édition de poche), pp. 54-71.

²³ « Il y a une relation étroite entre, d'un côté, la dénégation et la réapparition dans l'ordre purement intellectuel de ce qui n'est pas intégré par le sujet, et de l'autre, la *Verwerfung* et l'hallucination, c'est-à-dire

c'est ainsi que Barthes va déterminer ce qu'il appelle « le noème de la photographie » : la photographie, c'est *la rencontre manquée* (le même mot, soit dit en passant, que Lacan utilisait pour déterminer le caractère de la rencontre avec le réel) – non pas seulement l'absence de la chose mais aussi le fait « que cet objet a bien existé et qu'il a été là où je le vois »²⁴. Et par cette voie, la dimension « psychotique » de la photographie devient une évidence : « C'est ici qu'est la folie ; car jusqu'à ce jour, aucune représentation ne pouvait m'assurer du passé de la chose [...]. La Photographie devient alors pour moi un *medium* bizarre, une nouvelle forme d'hallucination : fausse au niveau de la perception, vraie au niveau du temps : une hallucination tempérée, en quelque sorte, modeste, *partagée* (d'un côté "ce n'est pas là", de l'autre "mais cela a bien été") : image folle, *frottée* de réel »²⁵.

Ces quelques remarques nécessairement sommaires ne visaient nullement à comparer *L'avenir dure longtemps* et *La chambre claire*. Les deux textes, on l'a bien vu, sont très différents dans leur forme aussi bien que dans leur visée. Et pourtant, les deux manières de *parler de soi* dont nous espérons avoir mis en relief quelques traits particuliers, s'avèrent, en un sens, convergents. Chez Barthes et Althusser, parler de soi (ou écrire de soi) veut dire tout d'abord s'appropriier son passé, affronter son traumatisme en franchissant une perte (celle de l'objet maternel) : le travail du deuil est un mécanisme modèle d'un tel processus. C'est ainsi que chez les deux auteurs, le concept en question cesse d'être simplement la désignation d'un mécanisme psychique pour devenir *un principe de l'écriture*.

la réapparition dans le réel de ce qui est refusé par le sujet ». J. Lacan, *Le séminaire III, Les psychoses*, Paris, Seuil, 1981, p. 22.

²⁴ R. Barthes, *La chambre claire*, *op. cit.*, p. 177.

²⁵ *Ibidem*.

ANNIE BESNARD

Université de Lorraine / CELIS Clermont-Ferrand

Traumatisme et dispositif romanesque dans deux romans de Sylvie Germain et de Pascale Roze

Narrating trauma : structuring plot and story telling

Abstract: How does the trauma take its part in a novel ? We shall study, for example, its place in two books by Sylvie Germain and two books by Pascale Roze. First, we shall see the effect of this topic on the story telling chronology, which is disrupted by Sylvie Germain, but not by Pascale Roze. However, the succession of post-traumatic crisis gives a rhythm to the two novels. Then, there is the way the two authors choose to structure their plot : suspense or not, a conclusion with an outcome or a story without a real end. As a conclusion, we can ask the question : why one author brings her characters to recovery and the other leaves them in suffering ? Perhaps it is because of their philosophy of life: one is confident in the human beings and in the help they can give, the other doesn't give to her characters the good fortune to meet people to help them.

Keywords: chronology, novel, plot, story telling, resilience, trauma.

Comment le traumatisme tisse-t-il sa toile dans le roman, et en même temps comment tisse-t-il la toile du roman ? Tel est l'angle sous lequel le sujet est abordé dans cette étude. Laissant de côté le point de vue clinique, il s'agit d'observer de quelle façon un ensemble de situations découlant de chocs traumatiques devient matière à littérature. Le corpus comprend deux œuvres de Sylvie Germain, *Magnus* (2005) et *L'Inaperçu* (2008), et deux de Pascale Roze, *Le chasseur Zéro* (1996) et *L'Eau rouge* (2006). Toutes abordent des histoires de vies bouleversées par un « ensemble de perturbations résultant d'un violent choc émotionnel »¹.

¹ *Dictionnaire culturel en langue française*, sous la direction d'Alain Rey, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2005, tome IV, p. 1551.

Le traumatisme dans tous ses états

Chaque personnage est le résultat d'une combinaison entre le mode de déclenchement du traumatisme, son évolution et les points d'aboutissement possibles – résilience ou aggravation. Les quatre romans offrent une galerie de cas : la présentation du profil de chacun permet d'esquisser une typologie des traumatismes évoqués.

Magnus : l'impossible quête de l'identité

Magnus est le nom brodé sur un ours en peluche qui accompagne le personnage principal jusqu'à la fin du roman éponyme. Enfant mort « à sa mémoire, à sa langue, à son nom »² lors du bombardement de Hambourg en 1943, il est recueilli par un fonctionnaire nazi et sa femme. Son personnage cumule deux traumatismes : l'ignorance de sa véritable ascendance et la découverte des crimes de son père adoptif. Le roman retrace sa quête pour extirper son identité authentique des mensonges et de l'effacement des souvenirs.

Laura : l'obsession

La même guerre et un mutisme familial pesant sont à l'origine du traumatisme de Laura, l'héroïne du *Chasseur Zéro*. Elle a peu connu son père, un Américain mort pendant la guerre dans l'incendie d'un porte-avions éventré par un avion kamikaze. Cette disparition qui laisse sa mère au bord de la folie, et l'atmosphère étouffante de la vie quotidienne, libèrent les vannes de son imagination, et son existence se cristallise autour de la chute du chasseur Zéro sur le navire de guerre, qui se transforme en fantasme bourdonnant d'un avion menaçant sa propre personne.

Laurence : le déni du traumatisme

Le personnage principal de *L'Eau rouge* conduit sa vie de façon à enfouir dans son inconscient ce qui la gêne dans son physique : l'opulente poitrine que sa mère lui reproche souvent. Elle compense ce complexe par les études, et le choix d'un travail qui l'éloigne de ses parents. En poste dans l'armée en Indochine, elle apprend par hasard le sobriquet qui lui est donné, en rapport avec son tour de poitrine. Victime quelque temps après d'une agression sexuelle, elle se laisse

² S. Germain, *Magnus*, Paris, Albin Michel, 2005, p. 98.

convaincre par son entourage et en dénonce l'auteur, qui est jugé et condamné à mort. Le souvenir de cette exécution, dont elle se sent coupable, lui revient tardivement et la livre à la folie : « c'était seulement la mémoire qui se réveillait. [...] Elle attend son heure pour lâcher ses petits [...] Regorgeant de l'énergie d'être restés si longtemps inactifs »³.

Pierre, Clémence, Zélie : le trio de la malédiction familiale

Comment dissocier ces trois personnages de *L'Inaperçu*, liés par une histoire familiale qui gangrène leur existence, puis victimes des violences de l'épuration de la fin de la guerre de 1939-1945 ? Clémence, mère de Pierre et Zélie, fragilisée par un mariage caricatural et bancal, est ensuite exposée à la vindicte publique à cause de son amour pour un soldat allemand. Pierre, rejeton de la première union sans amour, subit un choc émotionnel lors de l'humiliation publique de sa mère, tondue, dévêtue et injuriée. Zélie, fille de Clémence et du « boche », subit dans les bras de sa mère les injures et les crachats, puis ressent le désarroi d'avoir perdu son véritable père. Toutes deux sombrent peu à peu dans la folie, tandis que Pierre se réfugie dans un quotidien morose. Il accède à un emploi stable et à une existence apparemment apaisée dans la famille Bérynx. Ce fragile équilibre est rompu par l'humiliation infligée par Charlam, le patriarche : injures et crachats semblables à ceux dont sa mère fut victime. Il sombre alors dans une existence végétative.

Marie : la révolte contre le destin

La fillette que l'on voit grandir dans *L'Inaperçu*, est le seul personnage des quatre romans chez lequel le traumatisme déclenche un mouvement de révolte. Peut-être parce qu'il est provoqué par une blessure physique irrémédiable : l'amputation d'un de ses pieds à l'âge de 7 ans, suite à un accident de voiture, est le déclencheur de « la folle irascibilité qui la hante et la ronge »⁴. Sa colère s'accompagne d'un sentiment de culpabilité : en effet, le père de Marie a perdu le contrôle de sa voiture, lorsque la fillette, qu'il ne savait pas être à l'arrière, a révélé sa présence.

Dans le corpus choisi, les traumatismes sont en majorité d'origine psychique. Mais lorsque les troubles sont causés par une infirmité ou un défaut physique, ils entraînent un désordre qui altère le comportement. Marie se sent diminuée par rapport aux enfants de son âge, envahie par la « colère d'être amputée, d'être

³ P. Roze, *L'Eau rouge*, Paris, Gallimard, Folio, 2006, p. 125.

⁴ S. Germain, *L'Inaperçu*, Paris, Albin Michel, 2008, p. 42.

appareillée »⁵. Laurence évacue par des manœuvres de diversion le complexe que lui donne sa grosse poitrine, jusqu'à ce qu'elle se sente ridiculisée par le sobriquet inventé par un serviteur et repris par ses collègues. Marie et Laurence vivent la même souffrance de ne pas être « comme les autres » en raison de leur corps. La plupart des personnages développent des traumatismes causés par des secrets de famille ou des humiliations, retombées d'un contexte historique troublé ou de contraintes créées par des conventions telles que le refus de l'homosexualité du père de Pierre. À des degrés divers, tous les personnages sont atteints d'une perturbation de leur identité.

Pour les deux auteures, le traumatisme est l'onde de choc qui déclenche le séisme et les situations de stress qui en découlent en sont les répliques. Chez Sylvie Germain, la description des troubles déchaîne les métaphores : « déflagration mentale »⁶ puis « crue de visions sonores »⁷ de Magnus, « frisson aigu comme une flèche de glace » de Pierre, « glossolalie démoniale » de Marie, « crise de rire parasitée de chant en lambeaux »⁸ de Céleste. Pascale Roze plonge l'héroïne du *Chasseur Zéro* dans un univers sonore qui envahit son corps : « Les vibrations s'amplifient, me rentrent dans le corps. Je tremble de la tête aux pieds »⁹. Dans *L'Eau rouge*, le choc de la révélation se traduit aussi en métaphore : « Alors le jour se fit dans son esprit, déchirant. Ses seins »¹⁰. Des choix stylistiques communs aux deux romancières soulignent la violence des crises, et explorent le domaine des sensations auditives ou kinesthésiques.

Si le cheminement du traumatisme se transforme en matière littéraire grâce à la puissance des mots, il contribue aussi à modeler la trame de la fiction dans deux domaines : la gestion de la temporalité dans la conduite du récit, et les choix narratifs. Le premier confronte le rythme spécifique de l'évolution du traumatisme et le fil conducteur des événements extérieurs ; le second concerne le statut narratif des personnages et l'art de nouer et de dénouer l'intrigue du roman.

Le récit au rythme de l'évolution du traumatisme : temporalité et dynamique

Les quatre romans font interférer deux niveaux de temporalité : les repères externes sont donnés par des événements historiques (guerre de 1939-1945, guerre

⁵ *Ibidem*, p. 102.

⁶ S. Germain, *Magnus*, *op. cit.*, p. 38.

⁷ *Ibidem*, p. 91.

⁸ S. Germain, *L'Inaperçu*, *op. cit.*, p. 130, 103 et 269.

⁹ P. Roze, *Le chasseur Zéro*, Paris, Albin Michel, 1993, pp. 42-43.

¹⁰ P. Roze, *L'Eau rouge*, *op. cit.*, p. 72.

d'Indochine, manifestations de 1968 en France) ou par le cours de la vie des personnages ; la temporalité interne, relative au déroulement de la narration, est donnée par le cheminement du traumatisme, qui détermine sa dynamique.

« Tant pis pour le désordre, la chronologie d'une vie humaine n'est jamais aussi linéaire qu'on le croit »¹¹, déclare Sylvie Germain au début de *Magnus*. Ses deux romans illustrent cette affirmation, révélatrice d'un objectif d'écriture. *Magnus* est une succession de secousses post-traumatiques. Le destin du personnage éponyme évolue au rythme des révélations qui tantôt aggravent son malaise, tantôt apportent un répit illusoire. L'auteure aménage autour de son personnage une zone de mystère, qui ne se dissipe que par bribes, les éclaircissements successifs ne suivant pas forcément la chronologie du passé du héros. Si le choc initial causé par le bombardement apparaît dès le premier quart du roman, le jeune homme n'entre en contact avec la silhouette de « femme-flambeau »¹², qu'il pense être celle de sa vraie mère, qu'au tiers du texte. Il faut attendre le cœur du récit pour que les convulsions provoquées par une forte insolation lui révèlent la vérité sur son passé. La deuxième partie du roman est consacrée au cheminement vers une résilience qui n'intervient pas sans luttes : démasquer le faux père, faire le deuil des deux femmes aimées, se libérer de tout souvenir pour accepter de ne jamais pouvoir résoudre l'énigme de son origine. Le roman s'organise donc en deux grandes parties : la première consacrée à la prise de conscience par le personnage de l'origine de son amnésie traumatique, la seconde dédiée au cheminement vers l'apaisement. L'une et l'autre alternent révélations et doutes, illustrant la vanité de combler le « trou temporel » qui a jeté l'enfant « tout nu dans un cratère du monde »¹³. En regard de la fiction tissée par le parcours du personnage central, Sylvie Germain ancre le roman dans le temps historique des faits datés, des biographies de personnages célèbres, mais aussi dans l'intemporalité des textes poétiques ou de la référence biblique à Sodome et Gomorrhe.

L'Inaperçu tire sa complexité de l'entrecroisement des situations traumatiques. L'évolution du personnage de Marie suit une stricte chronologie, de l'enfance à l'âge adulte, de la violence à l'apaisement, tandis que Pierre bouleverse une temporalité rassurante, installée dans sa régularité de métronome, rythmée par le Noël du début, puis par les réunions de famille. Ce n'est qu'au tiers du récit que le crachat de Charlam et les rires de Marie et Sabine déclenchent chez lui le rappel du choc émotionnel initial, provoquant sa fuite, suivie une dizaine de pages plus loin par son errance et son internement en hôpital. Peu après sa disparition, Sabine et Marie découvrent chez lui l'énigmatique journal de Zélie, « cette histoire grevée

¹¹ S. Germain, *Magnus*, *op. cit.*, p. 99.

¹² *Ibidem*, p. 94.

¹³ *Ibidem*, p. 99.

d'énigmes, de disparitions, d'incohérences »¹⁴, qui épaissit le récit d'un mystère. Huit années passent pendant lesquelles l'auteure se recentre autour du roman familial des Bérnyx. Huit années pendant lesquelles Pierre plonge dans sa mémoire, de façon à ce que soit dévoilée dans le dernier tiers du roman son histoire, qui est aussi celle de Clémence et de Zélie, mises en abyme, reflets qui démultiplient la présence dans le texte des situations de désorganisation de la personnalité. C'est donc ce dernier tiers qui donne au lecteur les clés pour comprendre le personnage de Pierre, sa crainte des rires et son empathie pour Marie. Dans un chapitre qui tient le rôle d'épilogue, il s'éloigne de la maison de la famille Bérnyx, prenant ainsi physiquement et symboliquement ses distances, revenant « dans le cours du temps, au cœur du temps »¹⁵, comme une réconciliation avec lui-même.

Par comparaison avec ces chronologies bouleversées, les romans de Pascale Roze offrent une construction temporelle linéaire. La trame du récit est celle de la vie de Laura ou de Laurence ; de brèves incursions dans le passé font remonter uniquement des éléments factuels, qui contribuent à expliquer le traumatisme. Dans *Le chasseur Zéro*, l'extension du malaise de Laura suit une progression *quasi* géométrique : malgré de brèves bouffées d'air – moments de répit d'une colonie de vacances ou expérience amoureuse –, les bourdonnements du chasseur se font de plus en plus invasifs, accroissant l'enfermement de l'héroïne dans le cercle de ses fantasmes, jusqu'à ne plus ménager aucune porte de sortie. Séquences de rémission et d'aggravation des troubles auditifs alternent, chaque étape ancrant plus profondément l'obsession de Laura, qui craint finalement d'être abandonnée par le ronronnement de l'avion. L'absence de subdivision en chapitres accentue la continuité des vibrations assourdissantes qui font sombrer l'héroïne dans la folie. Par mimétisme avec le kamikaze, au volant d'une voiture, elle se jette sur un camion.

Après un *incipit* de quelques lignes signalant la mort de l'héroïne et les faits marquants de ses derniers jours, le récit de *L'Eau rouge* se déroule de la jeunesse de Laurence à son décès. Chaque résurgence du problème que lui pose sa poitrine est suivie d'une décision réparatrice : ses études, son engagement en Indochine, sa dénonciation du serviteur, son retour en France, son mariage. Le déni récurrent du traumatisme imprime au récit une trajectoire de fuite en avant vers des jours hypothétiquement meilleurs. Le mécanisme de compensation s'enraye lorsque le choc de la mort d'un ancien collègue vietnamien introduit une rupture de rythme : le schéma mental de Laurence se désorganise, et la ligne de progression continue est brisée, remplacée par un désordre mental qui prive l'héroïne d'une partie de ses

¹⁴ S. Germain, *L'Inaperçu*, *op. cit.*, p. 183.

¹⁵ *Ibidem*, p. 293.

repères temporels, et la précipite dans le déferlement de la souffrance qu'elle a voulu ignorer.

Chaque roman est donc construit de façon à ce que le traumatisme lui donne sa propre pulsion, souvent faite d'un mouvement de flux et de reflux, qui traduit la succession des moments de crise et de répit. La conduite du récit donne un impact particulier aux séquences clés que sont la révélation du choc émotionnel initial et le déclenchement de troubles violents. Sylvie Germain manipule la temporalité du récit pour entretenir le mystère et différer le dévoilement. Pascale Roze ne joue pas sur le bouleversement de la chronologie, mais sur une accentuation de l'intensité des crises dans *Le chasseur Zéro* et sur la progression souterraine du complexe refoulé dans *L'Eau rouge*, accordant ainsi le rythme avec le profil clinique de chaque traumatisme.

Le traumatisme, support de l'engrenage romanesque

L'agencement temporel de la fiction repose donc sur le développement du traumatisme et les aléas de la découverte de son origine. D'autres aspects du dispositif d'écriture font intervenir le positionnement de l'auteure par rapport à ce que l'on pourrait appeler son « projet romanesque », auquel appartient en priorité le choix des modalités de la narration.

Les premiers paragraphes de chaque œuvre révèlent la façon dont les auteures font du traumatisme matière à littérature. *Magnus* débute par une sorte de prologue, intitulé « Ouverture », qui explicite la démarche d'écriture de Sylvie Germain : une volonté de décrypter des énigmes en mettant en œuvre « imagination » et « intuition »¹⁶. *L'Inaperçu* commence aussi par une énigme : la fuite d'une femme : où ? quand ? pourquoi ? et sa rencontre avec un Père Noël, « bouffon au nez rougi de froid »¹⁷. D'emblée, l'écrivaine introduit l'attente de révélations. Pas d'énigme apparente chez Pascale Roze : Laura est présentée avec son nom et sa date de naissance : « Je m'appelle Laura Carlson. Je suis née le 10 janvier 1944 à New York. Mon père est mort le 7 avril 1945 à Okinawa »¹⁸. Tout semble être dit sur l'héroïne dans une sorte de fiche d'état civil, accompagnée des éléments du contexte familial et historique, terreau de son traumatisme. *L'Eau rouge* débute par une brève nécrologie : « Maintenant, Laurence Bertilleux est morte, et le cercueil fermé sur son histoire. Ses filles se souviennent de leur mère comme d'une femme vive, active et gaie qui, incompréhensiblement, sombra dans une dépression sévère

¹⁶ S. Germain, *Magnus*, op. cit., p. 11.

¹⁷ S. Germain, *L'Inaperçu*, op. cit., p. 14.

¹⁸ P. Roze, *Le chasseur Zéro*, op. cit., p. 9.

les six derniers mois de sa vie. [...] Elle était née en 1925, dans une famille de petite bourgeoisie habitant à Paris, rue d'Auteuil »¹⁹. Les jeux sont faits, rien à deviner ; le récit qui suit servira à comprendre le personnage, en révélant progressivement ses zones d'ombre.

Ces débuts signent deux procédés d'écriture différents. Là où Sylvie Germain intervient ostensiblement dans la démarche narrative, Pascale Roze adopte la distance de l'observatrice extérieure. Dans *L'Eau rouge* surtout, elle semble s'effacer derrière un constat de faits exposés en phrases laconiques. L'étude du mode d'énonciation complète – et parfois nuance – ces premiers éléments. Sylvie Germain est la narratrice d'histoires qu'elle incarne dans des personnages dont elle parle à la 3^e personne, assumant le rôle de structurer une intrigue dans laquelle elle ménage une part de suspens. *Magnus* est jalonné de rencontres providentielles : Peggy perdue et retrouvée, le héros démasquant son père dans un restaurant. Dans *L'Inaperçu*, les niveaux de textes se chevauchent – histoire de Pierre et journal de Zélie –, les strates chronologiques également, et proposent des grilles de lecture diverses : multiplicité des traumatismes, violences en temps de guerre et histoires de familles. Dans *Le chasseur Zéro*, Pascale Roze fait de Laura la narratrice de sa propre histoire, racontée à la 1^{ère} personne. On décèle la volonté de l'auteure d'épouser la perspective de son héroïne et de l'enfermer dans la construction par elle-même d'un traumatisme générateur de douleur et de jouissance. Du personnage de Nathalie n'est retenu que le questionnement qui nourrit le fantasme de Laura sur les circonstances de la mort de son père. *L'incipit* de *L'Eau rouge* annonce une biographie, parfois proche de l'exposé clinique d'un cas, de par la volonté de démonter patiemment le mécanisme d'installation des troubles comportementaux : « une famille sans joie, sans passion, sans amour, sans corps », la honte d'avoir de « très gros seins »²⁰, la compensation par le travail. La précision de l'analyse établit une distance entre Pascale Roze et son personnage, une vision extérieure qu'accentue la mise en parallèle avec la guerre d'Indochine, « une guerre qui entraînait sans se faire voir »²¹, masquée par « la vie de garnison avec son intendance, sa routine »²², miroir du stress traumatique dont l'explosion couve chez Laurence.

En quoi la présence du traumatisme gouverne-t-elle le mécanisme romanesque ? Dans les deux romans de Sylvie Germain, elle est source de rebondissements et pourvoyeuse de péripéties. Dans *Le chasseur Zéro*, elle est l'engrenage qui entraîne le récit. *L'Eau rouge* élude la dramatisation : les événements qui jalonnent le parcours de Laurence provoquent des ondes de choc de faible amplitude. Seule l'agression dont elle est victime est annonciatrice d'une secousse finale, dont le

¹⁹ P. Roze, *L'Eau rouge*, op. cit., pp. 13-14.

²⁰ P. Roze, *Le chasseur Zéro*, op. cit., p. 14.

²¹ *Ibidem*, p. 34.

²² *Ibidem*, p. 46.

déclenchement est différé. Le dénouement porte aussi l’empreinte de la technique romanesque spécifique de chaque auteure. Deux paramètres interviennent, qui ne sont pas sans s’influencer mutuellement : l’aspect « technique » : terminer le récit en résolvant ou non les questions posées au début ; et l’aspect « philosophique » : que révèle la solution adoptée de la position de l’auteure par rapport au sujet, et peut-être de sa philosophie de la vie ? Chez Sylvie Germain, l’histoire se termine avec la fin du roman. Magnus a conquis la sérénité dans une vie d’ermite. Il a peu à peu accepté de ne jamais connaître sa véritable identité, et meurt en ayant abandonné toutes les objets témoins de sa vie, parmi lesquels l’ours de sa première enfance. Dans *L’Inaperçu*, Marie « fait sécession avec la part véhémement et souffrante d’elle-même » et se sent « délestée, délivrée »²³. Pierre « a peu à peu donné congé à ses ombres, le large à ses effrois »²⁴. En même temps, toutes les pièces du puzzle familial, dérangées par les secousses des traumatismes, se remettent en place. Le happy-end est cependant tenu à distance : la véritable identité de Magnus ne sera connue ni de lui, ni du lecteur ; Pierre, venu en visiteur, est chassé du jardin des Bérinx.

Le récit du *Chasseur Zéro* se referme sur l’héroïne, comme une prison ; mais *l’excipit* abandonne Laura à un enchaînement d’aggravations, puisqu’un « curieux ronronnement »²⁵ la poursuit même à l’hôpital. *L’Eau rouge* débute par ce qui pourrait être une fin : la mort de Laurence, et se termine par la mise au jour d’un double échec : celui de la vie de l’héroïne : « Elle n’eut plus d’autre horizon que sa faute. La chance du lendemain était partie » ; celui de la France, dans sa tentative de protéger l’Indochine du communisme : « Ils ne savent pas encore que ce n’est pas la fin »²⁶. Dans les romans de Pascale Roze, il n’y a ni guérison, ni dénouement complet. La dernière phrase laisse une partie de l’histoire en suspens.

Comment analyser la différence entre les deux auteures : résilience chez Sylvie Germain, et mise en place d’un nouvel ordre familial ; échec chez Pascale Roze, dont les héroïnes sont abandonnées à leur souffrance ? Sous couvert de péripéties romanesques, la première soumet ses personnages à des simulations d’approches thérapeutiques : Magnus, confronté sous le soleil du Mexique à « Des milliers d’images [qui] filent à rebours devant ses yeux »²⁷, reçoit dans une sorte d’hypnose la révélation de l’origine de son amnésie ; Pierre « est descendu dans les labyrinthes ombreux de sa mémoire et y a séjourné longuement afin d’aller à la rencontre de ses morts et de faire la paix avec eux »²⁸, prenant congé mentalement de son passé

²³ S. Germain, *L’Inaperçu*, op. cit., p. 162.

²⁴ *Ibidem*, pp. 274-275.

²⁵ P. Roze, *Le chasseur Zéro*, op. cit., p. 164.

²⁶ P. Roze, *L’Eau rouge*, op. cit., p. 137, puis p. 138.

²⁷ S. Germain, *Magnus*, op. cit., p. 90.

²⁸ S. Germain, *L’Inaperçu*, op. cit., p. 292.

douloureux pour renaître à la vie. Clémence et Zélie, bien que livrées à la folie, trouvent une forme de paix par le contact avec le monde animal ou grâce au délire poétique. Sylvie Germain met ses personnages en situation de surmonter leur traumatisme, Pascale Roze ne leur offre pas cette chance : elle les abandonne à une existence minée par des troubles mentaux, parce que la solution pour en guérir n'est pas mise à leur portée. Ni Laura, entraînée vers un début de folie, ni Laurence, leurrée par de fausses rémissions, ne rencontrent les ressources qui leur permettraient d'aller vers la guérison. L'interprétation des différences d'approches pourrait-elle reposer sur la philosophie de la vie qui anime chacune des romancières ? Tandis que Sylvie Germain semble animée d'une confiance inébranlable dans la capacité de l'être humain à surmonter ses difficultés, et met sur le chemin de ses héros des personnages sensibles à leur désarroi, Pascale Roze fait évoluer ses deux héroïnes dans un univers où chacun est livré à lui-même, où aucun « adjuvant » ne vient – comme dans les contes – tendre une main secourable. Là est peut-être la différence essentielle.

Écrire un roman repose en partie sur des choix esthétiques que traduit l'écriture. Le traitement littéraire du traumatisme est un révélateur de la mise en œuvre d'un dispositif romanesque – temporel et narratif –, qui s'articule sur un arrière-plan philosophique. Toutefois, aucun des textes n'est prisonnier de ce fil conducteur, parfois explicite, parfois souterrain. S'il donne à l'intrigue sens et profondeur, il ménage des échappées vers d'autres thématiques : complexité des liens familiaux, blessures laissées par les violences de l'Histoire, fonction possible de l'art et de la nature dans l'équilibre de l'individu. Les travaux scientifiques sur le traumatisme psychologique se développent depuis le dernier quart du XIX^e siècle, et les thérapies suscitent de plus en plus l'intérêt du grand public. Il semble donc naturel que ce domaine ait ouvert un champ d'investigation au roman, reflet d'une société désormais sensibilisée aux manifestations et au traitement du stress post-traumatique.

MOHAMMED HASSI

Centre régional des Métiers de l'Éducation et de la Formation de Fès

Poétique du traumatisme dans *La Nuit sacrée* de Tahar Ben Jelloun¹

The poetic of trauma in Tahar Ben Jelloun's « A Sacred night »

Abstract: If the theory of trauma assigns as the cardinal objective the construction of a discipline affiliated with psychoanalysis, but independent of its clinical concerns, while trying to dismantle the mechanisms of reception of the trauma, its modalities of functioning and its implications, it is nonetheless true that the recovery of the traumatism by the literature confers to it other dimensions or, at least, appreciably different manifestations in the literature. Furthermore, the mimetic function of the literature accentuates the protean aspect of the trauma and fertilizes it in contact with fiction. It is in this sense that literature transforms the writing of trauma into a kind of aesthetic therapy that converts it, stripping it of its inhibitory force, into a possibility of opening onto the human, which means a resilience in the literary sense of the term. In other words, writing makes possible the surpassing of the referential bases of the trauma to multiply the avatars and, consequently, transfiguring the writer within the time of sharing and cure in and by the fiction. It is in the light of these reflections that the analysis of trauma is justified in a novel of Maghreb literature written in French: *A Sacred night* by Tahar Ben Jelloun.

Keywords: Maghreb literature, trauma theory, resilience, literary, poetic, aesthetic, dialectical, identity

Introduction

Il semble que le traumatisme soit consubstantiel aux origines de l'Homme. Si les trois religions monothéistes s'accordent sur la définition du péché, sur ses origines et sur ses répercussions, il ne serait donc pas inopiné de parler de traumatisme dans cette chute de l'Eden vers la terre. Depuis, tous les peuples, à diverses périodes,

¹ T. Ben Jelloun, *La Nuit sacrée*, Paris, Seuil, 1987.

à des degrés divers et avec des ampleurs diverses, ont eu leur lot de traumatismes avant la théorie du trauma qui en fait un champ théorique transdisciplinaire. Et l'histoire du traumatisme continue d'égrener, à l'infini, ses formes, ses modalités de fonctionnement et ses origines : génocides, dictatures, despotisme, entre autres. Souvent défini comme une « pathologie de la métabolisation mémorielle », le concept de trauma fait appel à celui de résilience qui réfère à la force dont disposent certaines personnes pour surmonter leur(s) traumatisme(s) qui auraient pu rendre impossible leur sociabilité. Toutefois, le fait de vouloir circonscrire la littérature dans l'expression d'un traumatisme fait courir le risque de la dépouiller de sa littérarité définie « selon l'ordre figural du supplément esthétique »². En effet, si le paradigme de traumatisme peut aider à comprendre la thématique de certaines œuvres, son intérêt se limite aux fonctions documentaire et testimoniale. Or, un roman, à titre d'exemple, ne privilégie pas ces fonctions parce qu'il est plus le lieu de déploiement d'une poétique en tant qu'« esthétique de l'art littéraire »³ ou, du moins, le traumatisme n'est qu'un prétexte, un motif à même d'offrir des possibles à l'écriture afin que le traumatisme soit sublimé et dépassé. Dans cette perspective, il serait donc intéressant de s'interroger sur les modalités de représentation et de fictionnalisation du traumatisme dans la littérature même si les deux expériences : écrire et témoigner semblent duelles. Toutefois, il semble que les deux termes représentent les pôles d'une « dualitude » au sens où l'entendent les anthropologues, celui « [...] d'un dualisme concentrique où les deux parties s'emboîtent, et non d'un dualisme diamétral où s'affrontent les deux termes »⁴. Certes, dans *La Nuit sacrée*, le traumatisme n'épargne ni l'échelle individuelle, ni l'échelle collective, mais il ne le fait que pour asseoir le règne d'une narration aux multiples prismes. Par voie de conséquence, le traumatisme augure de sa poétisation pour servir l'effet-texte.

I. Envergure du traumatisme

Le traumatisme est une forme de *schizé* dont l'origine, les proportions et l'ampleur peuvent varier d'un individu à un autre, d'une collectivité à une autre. Transposé dans le domaine littéraire, il perd de ses assises et prend d'autres dimensions. Ainsi en est-il du personnage d'Ahmed/Zahra dont le traumatisme est occasionné par le désir du père qui veut à tout prix avoir un mâle parmi sa descendance alors qu'il n'arrive pas à en avoir. De ce fait, il contraint Ahmed, qui est en réalité une fille, à se comporter en garçon dans les cercles familial et social.

² G. Dessons, *Introduction à la poétique*, Paris, Dunod, 1995, p. 134.

³ M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1993, p. 27.

⁴ G. Durand, *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, Paris, Dunod, 1992, p. 180.

1. Le traumatisme à l'échelle de l'individu

À l'échelle individuelle, le traumatisme est vécu comme une rupture de soi à soi, une rupture qui impose au corps une oscillation sexuelle entre le féminin et le masculin. L'emprisonnement du corps dans des limites qui ne lui sont pas naturelles est source d'une douleur qui perdure et qui ne peut se surpasser que par le truchement de la récupération de l'identité sexuelle, ce qui ne peut se réaliser que par l'aval du père sur son lit de mort : « Redevenue femme, du moins reconnue comme telle par le géniteur, j'avais encore à jouer le jeu, le temps de régler les affaires de succession et d'héritage. La maison était en ruine »⁵. Il semble que la libération du corps et le début de la thérapie passent foncièrement par la négation du passé et son annihilation. Toutefois, l'issue de cette thérapie n'est pas forcément positive. Certes, l'image de la maison familiale en ruine appuie l'isotopie d'un passé passible de dépassement, mais le roman de Ben Jelloun consacre le retour par effraction d'un passé impossible à assimiler. En effet, le personnage Ahmed/Zahra évolue, le long de son processus thérapeutique, vers la récupération du corps et sa libération, mais le roman s'inscrit davantage dans une logique de physiologie des passions plutôt que dans une chimie, comme l'illustre ce propos du personnage-narrateur à la fin du roman : « L'enfer était en moi, avec son désordre, ses hallucinations et sa démence »⁶. Même s'il est loin, le passé, quoique sporadiquement, ressurgit avec force pour immerger la conscience dans un état de morosité qui témoigne de sa présence, même à titre de palimpseste, mais qui ne manque pas de perturber la thérapie du moment qui ne peut se réaliser totalement. Par ailleurs, il est à préciser que si le refoulement permet au traumatisme de revenir pour hanter le sujet, il n'en est pas moins vrai que le roman échappe à toute velléité de vouloir passer par le refoulement pour enterrer le passé. Les stratégies scripturales accordent une grande place à la narration poétisée de l'événement traumatisant et de ses implications. Le texte romanesque se constitue ainsi en processus thérapeutique car par le dire et le décrire, le traumatisé contourne les inhibitions que peut occasionner le traumatisme et leur impose des mots-antidotes dont la verbalisation s'insinue comme remède du corps et de l'esprit. Ainsi, la narration permet cette double distanciation : distance de la représentation et distance de soi. C'est dans ce sens que « *Le Roman est une mort* ; il fait de la vie un destin, du souvenir un acte utile, et de la durée un temps dirigé et significatif »⁷. Justement, sans cette mort du moi traumatisé dans la narration romanesque, toute possibilité d'échapper au traumatisme serait impossible. C'est dans la rencontre et la familiarité avec le vide

⁵ T. Ben Jelloun, *op. cit.*, p. 34.

⁶ *Ibidem*, p. 181.

⁷ R. Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, coll. Points, 1972, p. 32.

de l'écriture que le traumatisme a de fortes chances de disparaître et de rencontrer sa mort.

2. Le traumatisme à l'échelle de la collectivité

Néanmoins, il ne faudrait pas croire que le traumatisme, dans *La Nuit sacrée*, se limite à l'individu. C'est toute une collectivité qui en est frappée du moment que cette *schizé* est un phénomène inhérent aux représentations et à la symbolique de toute une société. Ainsi, même si la narration est principalement prise en charge par une intériorité, il n'en est pas moins vrai que, par un effet de miroir, elle est révélatrice d'un fait de société qui crée un autre type de rupture entre des individus qui veulent échapper au machisme d'une société phallocratique dominante et une collectivité qui veut sauvegarder et consacrer cette phallocratie. Toutefois, le roman, par le biais de la satire et de la mise en dérision, remet en question cette tare sociale pour mieux exorciser ses peurs et ses refoulements; comme en témoigne cet extrait du roman : « À la grande mosquée, je fus, bien sûr, désignée pour diriger la prière sur le mort. Je le fis avec une joie intérieure et un plaisir à peine dissimulés. Une femme prenait peu à peu sa revanche sur une société d'hommes sans grande consistance »⁸. On dirait que l'intériorité, par le biais d'un déplacement du regard du niveau ontologique vers le niveau sociologique, fait du traumatisme un détournement de la perspective, que la fiction permet afin que l'écriture se convertisse en tombeau des représentations héritées du passé. L'écriture pulvérise les assises du traumatisme en une multitude de prismes qui finissent par être envoûtées par cette béance dont seule l'écriture détient les secrets. Ainsi se construit dans le roman cette communauté mémorielle globale par-delà les aspérités des positions et des clivages. C'est la fiction qui permet de recoller les morceaux de la collectivité brisée par les fissures du traumatisme et d'inaugurer un autre type de rapport entre les individus. Le témoignage du trauma individuel se convertit en une dénonciation du trauma social que l'écriture tente d'évacuer pour ouvrir, par le biais des possibles narratifs, une autre manière d'être dans le monde. En conséquence, « [l]e texte du roman ne se limite pas à exprimer un sens déjà là ; par le travail de l'écriture, il produit un autre sens, il réfracte et transforme, tout à la fois, le discours social »⁹. Le discours social, par le biais de la fiction, transcende aussi bien le trauma individuel et social pour revoir et faire voir le monde autrement. Les clivages s'estompent sous les coups de l'écriture et les « histoires sinistres »¹⁰ deviendraient une sorte de propédeutique, sous les coups de la désignation et de la

⁸ T. Ben Jelloun, *op. cit.*, p. 36.

⁹ H. Mitterand, *Le Discours du roman*, Paris, P.U.F., coll. Écriture, 1986, p. 7.

¹⁰ T. Ben Jelloun, *op. cit.*, p. 67.

monstration, une possibilité de début de cure car, sans exorciser les multiples avatars du traumatisme, par le biais de leur scripturalisation, il serait quasi impossible de les évacuer des consciences, aussi bien individuelle que collective.

3. Le traumatisme culturel

Par voie de conséquence, si à ces deux niveaux, individuel et collectif, le traumatisme n'est pas suffisamment exorcisé, aussi bien transversalement que verticalement, ses stigmates pourraient continuer à habiter toute une culture, indéfiniment. À ce niveau se pose le problème de l'identité dont souffre le personnage d'Ahmed/Zahra. Cette duplicité sexuelle imposée par une culture est à l'origine d'un vide identitaire qui tolère la réduplication et en fait une condition d'intégration à la société. C'est dans ce sens que se creuse le vide identitaire et c'est ce que le récit semble vouloir remplir, et c'est ce à quoi Paul Ricoeur a contribué en essayant de faire « sortir le récit des clôtures à l'intérieur desquelles l'analyse structurale l'avait quelque peu enfermé, en articulant fortement la forme narrative au temps, à l'agir, à l'identité »¹¹. En effet, *La Nuit sacrée* tente de déjouer les mécanismes de la monomanie traumatique par le recours à une polygénéricité qui oscille entre la distanciation et la proximité : contes, correspondance, merveilleux, entre autres genres présents dans la texture romanesque, se conjuguent pour combler le vide identitaire et promouvoir la parole, aussi bien orale qu'écrite, au rang de procédés thérapeutiques en vue d'une guérison par et dans la parole. Les multiples récits enchâssés se convertissent donc en une sorte de mise en abyme d'un parcours narratif qui dépasse le personnage d'Ahmed/Zahra et, paradoxalement, l'aide dans sa tentative de reconstruction identitaire par la médiation des mots, afin que l'intériorité cesse de se morfondre dans sa réduplication. Ainsi, le personnage affirme :

Je luttais en silence, sans rien laisser apparaître, pour sortir une fois pour toutes de ce labyrinthe malsain. Je me battais contre la culpabilité, contre la religion, contre la morale, contre les choses qui menaçaient de resurgir, comme pour me compromettre, me salir, me trahir et démolir le peu que j'essayais de sauvegarder dans mon être¹².

Le personnage cultive l'art du silence, non pas en tant que stratégie de refoulement, mais en tant que perméabilité à ce qui ne s'apparente, ni de près ni de loin, aux avatars du traumatisme. Son vécu « phénoménologique », c'est-à-dire le rapport qu'il entretient, par son expérience, à la modalité de l'être, à la temporalité, à l'espace, à la corporalité, à l'altérité et aux états de sa conscience, a besoin du silence pour instaurer une porosité guérissante au sein du roman par le biais d'une convocation massive d'éléments intertextuels issus de multiples cultures. Telle que

¹¹ J. Brès, *La Narrativité*, Louvain-la-Neuve, Duculot, 1994, p. 5.

¹² T. Ben Jelloun, *op. cit.*, p. 85.

la définit Kristeva : « L'*intertextualité*, entendue dans un sens restreint, désigne la présence objective d'un texte dans un autre texte. Cette présence peut prendre des formes différentes, de la *citation* à l'*allusion* en passant par le *plagiat* »¹³. Néanmoins, cette intertextualité n'est pas présente, dans le roman, sous forme de greffes ou d'expédients gratuits ; sa présence s'inscrit en droite ligne dans la quête des origines et de l'identité sexuelle perdue pendant plusieurs années. Et c'est, semble-t-il, l'une des particularités de la littérature marocaine de langue française qui fait appel à une multitude de textes dont le brassage ne peut qu'être enrichissant pour la construction de l'identité qui ne signifie nullement autarcie, mais plutôt participation à la symphonie de l'universel. Abderrahman Tenkoul parle de cette littérature en ces termes :

[...] la littérature marocaine de langue française [...] n'est pas toujours facile d'accès : elle se réclame du réel tout en œuvrant à le gommer, elle propose des pistes de lecture qu'elle brouille constamment, elle témoigne et conteste mais se refuse à remplir une quelconque fonction idéologique ou moralisante. Mais c'est sans doute cette dimension textuelle et métatextuelle qui fait son originalité¹⁴.

Par ailleurs, si Ahmed/Zahra renonce à son nom de famille et ne revendique, en fin de compte, que le prénom, c'est pour faire de la quête de l'identité un arrachement des racines du traumatisme quitte à subvertir la hiérarchie sociale. C'est dans ce sens qu'en parle ce critique : « Renoncer au nom de famille, c'est pour plus d'un héros de roman revendiquer son autonomie au moment de tenter l'aventure »¹⁵.

II. Traumatisme et narration

Cependant, les multiples manifestations du traumatisme, telles qu'elles se manifestent à différentes échelles, font du personnage d'Ahmed/Zahra la plaque tournante de la narration. C'est à travers ce personnage que les différents lieux du traumatisme sont mis sous éclairage par le biais de la narration.

1. La dialectique de la mémoire et de l'oubli

Dans cette perspective, l'alternance d'une narration diastolique par rapport à une autre, systolique, ponctue inlassablement le roman de Ben Jelloun. Même si le personnage d'Ahmed/Zahra affirme avoir fait de l'oubli une arme redoutable contre

¹³ J. Kristeva, *Semiotikè*, Paris, Seuil, coll. Points, 1969, p. 81.

¹⁴ A. Tenkoul, « En guise de préface », [in] *Regards sur la littérature marocaine*, Roma, Bulzoni Editori, 2000, p. 12.

¹⁵ P.-L.Rey, *Le Roman*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1994, p. 63.

l'oubli – « [...] avant d'arriver dans cette ville, j'ai eu la chance et le privilège de me baigner dans une source aux vertus exceptionnelles. L'une de ces vertus est vitale pour moi : l'oubli. L'eau de cette source m'a lavé le corps et l'âme »¹⁶ –, il reconnaît plus loin : « L'oubli absolu était impossible »¹⁷, parce que la mémoire continue, même à titre de vestiges, à conserver les cicatrices du passé : « Nous nous sentions plus libres puisque voués à être un jour ou l'autre rattrapés par les fantômes de notre passé »¹⁸. Toutefois, et malgré les survivances du passé traumatique, la narration, en théâtralisant ce tiraillement entre une volonté tenace d'oubli et une persistance du passé à ressurgir, aide à supporter les affres de la thérapie qui se poétise au contact de l'écriture et du dire, comme le stipule Cyrulnik : « Tous les chagrins sont supportables si on en fait un récit »¹⁹. Le trauma mémoriel se noue et se dénoue au contact du récit et offre plus de chance d'être dépassé par le récit. Dans ce cas, la préservation du traumatisme et le déploiement de ses mécanismes de déploiement n'est qu'une manière de le dévoiler et, *ipso facto*, de le désarmer par une écriture pour le mettre à nu afin d'en triompher. La mémoire a beau s'embourber dans des allers-retours qui interrompent constamment le récit par le biais d'une multiplication des relais narratifs et des ellipses narratives, elle n'en offre pas moins, à l'horizon, la possibilité d'une reconstitution en mosaïque d'une mémoire en miettes par le biais de la voix qui s'écrie et s'écrit. Ainsi, la puissance de la mémoire qui ramène à la surface de la conscience les troubles du traumatisme est acculée, par l'écriture, au silence qui est une cure. La narration du trauma travaille à édulcorer les conséquences du traumatisme et, de ce fait, à les réduire au silence puisque l'écriture est le silence absolu, celui auquel se soumettent les êtres et les choses : « *L'écriture* est cet oubli de soi, cette extériorisation, le contraire de la mémoire intériorisante... C'est ce que disait le *Phèdre* : l'écriture est à la fois mnémotechnique et puissance d'oubli »²⁰. Effectivement, c'est cette puissance, dont seule l'écriture détient les rênes, qui est capable de faire taire le traumatisme et de permettre sa dissolution. C'est à cette condition que les narrations du trauma peuvent être lues comme de « puissants modèles narratifs »²¹.

2. La temporalité émotionnelle

Mais ces « modèles narratifs », en rapport avec l'écriture du traumatisme et dans le cas de *La Nuit sacrée*, sont réfractaires à toute formalisation systématique

¹⁶ T. Ben Jelloun, *op. cit.*, p. 104.

¹⁷ *Ibidem*, p. 121.

¹⁸ *Ibidem*, p. 122.

¹⁹ B. Cyrulnik, *Un Merveilleux malheur*, Paris, Odile Jacob, 1999, p. 117.

²⁰ J. Derrida, *De la Grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1992, p. 39.

²¹ C. Coquio, *Le Mal de vérité ou l'utopie de la mémoire*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 10.

comme, d'ailleurs, le traumatisme qui les a fait naître. La « délinéarisation » du récit domine et emprunte la courbe des remous de l'émotion qui impose au récit ses différentes élucubrations, voir sa menace de mort : « [...] je suis menacée par l'indifférence, ce qu'on appelle le désert des émotions. Si je ne ressens plus rien, je me fanerai et je disparaîtrai »²². Or, sans l'histolyse de la chrysalide émotionnelle, le traumatisme risque de se terrer et d'imposer un silence suspicieux que le récit risque de ne pas pouvoir déterrer en le dissimulant au travail de sappe de l'écriture. De ce fait, les conventions narratives et les notions traditionnelles d'intrigue et de personnages se révèlent insuffisantes. Seul le déploiement de la verve émotionnelle peut permettre de garantir une cure ou, du moins, de limiter les dégâts occasionnés par l'expérience traumatique. Les bifurcations du récit témoignent de ce désir de débouter le traumatisme en voulant échapper à son désir de fixer l'être et de le figer dans une attitude inhibitoire. C'est ainsi que le récit tente de s'apparenter à l'art de conter qui « consiste pour moitié à savoir rapporter une histoire sans y mêler d'explication »²³. Conter et vouloir, à tout prix, mener le récit vers cette zone d'indétermination vers laquelle tend l'écriture et où elle peut avoir raison du traumatisme est l'une des entreprises que le roman veut mener à terme tout en résistant aux multiples embûches que le traumatisme dresse face à la thérapie narrative : « [...] le simple fait de verbaliser une expérience émotionnelle n'a pas pour effet de modifier le niveau de l'émotion associée au souvenir de cette expérience. Ceci suffit à infirmer en cette matière tout effet de "catharsis" »²⁴. En effet, si la « catharsis », au sens aristotélien du terme, s'apparente à une purification, il n'en demeure pas moins vrai que, dans le cas du roman qui nous intéresse, le personnage d'Ahmed/Zahra n'atteint une forme de purification qu'après avoir consenti d'énormes sacrifices qui ne lui permettent pas d'ailleurs de renouer totalement avec son identité perdue. Certes, « [l]e récit est un travail sur l'émotion. Après l'avoir raconté, on éprouve autrement le drame inscrit dans la mémoire »²⁵, mais éprouver « autrement le drame » ne signifie en aucun cas qu'il est question de récupération de l'identité originelle. Il s'agit davantage d'une conversion du processus traumatique en énergie et en art de conter, de dire et d'extérioriser.

3. La spatialité (ou l'identité) vacillante

Par conséquent, l'émotion déconstruit l'espace et le prive de ses assises réelles pour le soumettre à une opération de « désatialisation » du traumatisme pour le

²² T. Ben Jelloun, *op. cit.*, p. 105.

²³ W. Benjamin, « Le Conteur », *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, pp. 114-115.

²⁴ B. Rimé, « L'impact des émotions : approche cognitive et sociale », [in] J.-M. Colletta et A. Tcherkassof, *Les Émotions, cognition, langage et développement*, Sprimont, Mardaga, 2003, p. 75.

²⁵ B. Cyrulnik, *Les Nourritures affectives*, Paris, Odile Jacob, 2000, p. 225.

priver de l'un de ses repères les plus tenaces. En effet, l'espace est responsable, dans le cas du personnage d'Ahmed/Zahra, d'une fêlure, d'une rupture de la mémoire et de l'identité. C'est pour cela que le récit relègue la maison paternelle, où les événements traumatisants ont lieu, à l'arrière-plan de la narration pour tenter d'en occulter l'ombre. D'ailleurs, le personnage principal en parle en termes de ruine et de lieu de désolation. Ce sont Marrakech et Agadir qui sont cités au détriment de la nomination du lieu de naissance et de jeunesse qui est mis en sourdine puisqu'il est associé, dans la mémoire, à une expérience traumatisante, celle de la perte de l'identité sexuelle. Cette approche déconstructiviste de l'espace permet, pour mieux les dépasser, de mettre le doigt sur la dissociation en tant que rupture de la mémoire et de l'identité et sur le dédoublement et la dissociation de soi. Ce clivage de l'espace s'inscrit dans le même sens, et sans la reconnaissance de ce clivage, aucune thérapie scripturale ne pourrait être possible. Parfois ce phénomène de dissociation est décrit non comme un dédoublement, mais comme une dualité permanente ou une existence parallèle. Effectivement, même en prison, le personnage est conscient de ce dédoublement : « en me retrouvant entre quatre murs je réalisai combien ma vie d'homme déguisé ressemblait à une prison »²⁶. Le traumatisme persiste, par-delà le changement de l'espace, à hanter le personnage et à participer à la déconstruction de son récit qui échappe à toute linéarité. Les différents déplacements dans l'espace témoignent d'une tendance du récit à vouloir semer le trouble dans l'un des mécanismes les plus opérationnels de l'expérience traumatique, à savoir l'espace, en vue de briger une identité nouvelle à travers la quête d'un espace où celui du passé disparaîtrait définitivement. Cela se confirme par le biais de l'épisode où le narrateur/narratrice tue son oncle en lui tirant dessus et tue, par la même occasion, un espace qui lui rappelle son traumatisme. Cette construction peut rimer avec cette définition qu'en donne Abderrahmane Ajbou :

La déconstruction n'est pas seulement d'ordre textuel, elle reflète en écho une destructuration sinon une disparition beaucoup plus ancienne. C'est l'équivalent d'un film au ralenti mais dans le sens de la réversibilité. *A priori*, l'on assiste à une déconstruction-construction et cela dans le même temps²⁷.

III. Poétisation du traumatisme

On pourrait donc affirmer que les différents types de traumatismes et les différentes modalités de leur insertion dans le tissage romanesque concourent

²⁶ T. Ben Jelloun, *op. cit.*, p. 143.

²⁷ A. Ajbou, Entretien avec Mohammed Khair-Eddine, [in] *Poétiques croisées du Maghreb*, « Itinéraires et contacts de cultures », Paris, L'Harmattan, 1991, p. 201.

à configurer le traumatisme dans une sorte d'halo poétique qui en rend les implications moins fâcheuses.

1. Les retrouvailles avec le corps

À ce propos, le corps occupe une place prépondérante dans la lutte contre les réminiscences du traumatisme. Retenu pendant des années dans les limites d'une identité sexuelle qui lui est imposée, Ahmed/Zahra, une fois le père décédé, se livre frénétiquement à un désir indomptable de vouloir récupérer les sensations de son corps et de retrouver ce qui est menacé de mort s'il n'est pas déjà mort, comme l'illustre l'extrait suivant :

Ma surprise fut grande : je retrouvais une élégance innée ! Mon corps se libérait de lui-même. Des cordes et des ficelles se dénouaient peu à peu. Je sentais physiquement que mes muscles perdaient de leur fermeté. La métamorphose se faisait en marchant²⁸.

Le fait de reprendre possession de son corps perdu dans le passé et à travers l'acte de conter sa métamorphose augurent d'un changement en marche et d'une action nécessaires à la survie et coïncident avec le début d'un processus thérapeutique dont la récupération des sensations physiques constitue l'épine dorsale pour survivre, bien que le traumatisé soit déjà un survivant. Et même si, à la fin du roman, il est victime d'une mutilation, il semble que le corps atteint un degré considérable d'épanouissement :

Je n'étais plus un être de sable et de poussière à l'identité incertaine, s'effritant au moindre coup de vent. Je sentais se solidifier, se consolider, chacun de mes membres. Je n'étais plus cet être de vent dont toute la peau n'était qu'un masque, une illusion faite pour tromper une société sans vergogne, basée sur l'hypocrisie, les mythes d'une religion détournée, vidée de sa spiritualité, un leurre fabriqué par un père obsédé par la honte qu'agite l'entourage. Il m'avait fallu l'oubli, l'errance et la grâce distillée par l'amour, pour renaître et vivre²⁹.

Ce corps peut s'apparenter, sur le plan structurel, à tout un corps social qui subit le même traumatisme après l'indépendance du Maroc ; c'est ce que soutient ce propos :

Qu'elle relève de l'écrit ou de l'oral, la culture au Maroc, à l'instar d'autres pays ex-colonisés, a vécu et vit à l'ère postcoloniale cette « oscillation pendulaire entre le pôle de l'errance et celui de l'enracinement », le démembrement de l'identité et la réconciliation avec une mémoire collective³⁰.

²⁸ T. Ben Jelloun, *op. cit.*, p. 44.

²⁹ *Ibidem*, p. 138.

³⁰ M. A. Alaoui Abdallaoui, « Esquisse d'une problématique de la culture au Maroc », [in] *Écritures maghrébines, lectures croisées*, Casablanca, Afrique Orient, 1991, p. 32.

Ainsi, le récit, malgré ses ruptures et ses chemins de traverse, ne manque pas de retrouver une sorte de « concordance dans la discordance », selon une expression de Paul Ricoeur. Cela ne peut se faire que par le langage. Pour cicatriser ses plaies, le personnage cherche, par le biais de l'identité corporelle retrouvée, de réintégrer la communauté des êtres parlants, même si l'engramme d'une expérience traumatique ne s'efface pas de la mémoire.

2. La symbolisation

Mais cette exhumation et cette libération du corps ne peuvent avoir lieu sans le secours d'un système symbolique qui participe d'une re-naissance par la re-connaissance. De ce fait, le recours à la métaphore, à la parabole, à la rêverie, à la narration des cauchemars créent cette tension symbolique nécessaire à toute possibilité de lutte contre le traumatisme. La symbolisation du drame du passé est incontournable pour tenter de se libérer de son emprise. Lorsque la rêverie est vécue sous le signe de la douleur, c'est qu'une tension est à l'acte, qui fait que le traumatisme crée ses propres zones de résistance comme lorsque le personnage affirme : « Mes rêveries étaient toutes sinistres »³¹. Cette atteinte à la qualité de la rêverie témoigne d'un refus du traumatisme de lâcher prise, même si l'écriture détient le pouvoir de cette béance vers laquelle tend l'écriture et qui finit par tout engloutir. Ainsi :

Quand la douleur est trop forte, on est soumis à sa perception. On souffre. Mais dès qu'on parvient à prendre du recul, dès qu'on peut en faire une représentation théâtrale, le malheur devient supportable, ou plutôt la mémoire du malheur est métamorphosée en rire ou en œuvre d'art [...] Je ne suis pas celui qui a été torturé [...], je deviens celui qui est capable de transformer la mémoire de sa souffrance en une œuvre d'art³².

La symbolisation par le biais de l'écriture convertit les possibles narratifs en fictions du traumatisme, en une métaphore thérapeutique qui s'ingénie à démanteler les mécanismes du traumatisme et ses implications pour lui faire changer de nature. C'est dans ces conditions que la littérature arrive à faire surmonter le traumatisme et à lui faire subir le dictat de l'écriture afin qu'il soit désarmé et s'ouvre sur des possibilités de dépassement, voire d'anéantissement. C'est ce qui permet au narrateur de s'écrier : « J'étais libre. J'étais seule »³³. Cette re-naissance de soi à soi, malgré la solitude, permet d'entamer une autre vie, une nouvelle manière d'être au monde. À travers la circulation dans l'univers d'une pluralité de symboles, l'expérience traumatique n'est plus autotélique, mais elle laisse planer l'espoir

³¹ T. Ben Jelloun, *op. cit.*, p. 76.

³² B. Cyrulnik, *Un merveilleux malheur*, *op. cit.*, p. 14.

³³ T. Ben Jelloun, *op. cit.*, p. 186.

d'une régénération que l'écriture promet en lézardant l'édifice de l'expérience traumatisante. Le personnage d'Ahmed/Zahra commence à mieux s'orienter, après le chaos, dans le sens de l'harmonie et de la réconciliation avec sa vraie identité. Le jaillissement de la femme d'entre les décombres du passé et de son poids traumatisant est le prélude à une thérapeutique que seule l'écriture est capable de promettre. De ce fait, le recours à la symbolisation est l'un des ressorts narratifs qui ébranle cette machine destructrice que le traumatisme ne cesse de vouloir mettre en marche pour broyer toute velléité de vouloir renouer avec soi. Toutefois, la littérature n'a guère la prétention de se substituer au travail du psychanalyste. Ses moyens et ses finalités sont autres, même si certains recoupements peuvent se réaliser.

3. La liberté incertaine

Il serait donc légitime d'affirmer que l'écriture, à travers le personnage d'Ahmed/Zahra, quoiqu'elle esquisse les contours d'une libération possibles des rets du traumatisme par le biais de la fragmentation, par la diversité générique et par l'art de la césure afin de venir à bout du traumatisme en l'atomisant, laisse la libération totale en suspens. L'écriture ne peut s'apparenter totalement à un processus cathartique, sinon elle risque de se confondre avec d'autres disciplines et de perdre de sa nature qui dépasse la simple vertu thérapeutique. Si elle peut libérer, c'est par ses voies propres. C'est ce que reconnaît le personnage principal dans ce propos : « Lorsque j'envisageais la liberté, je me sentais mal, j'avais des sueurs »³⁴. À force de subir les multiples assauts du traumatisme, le personnage est tellement envahi par les survivances du traumatisme que l'idée de liberté lui fait peur. Se libérer d'un traumatisme n'est pas facile, alors le meilleur moyen de lui résister, c'est de dire les résistances qu'il impose à la conscience. Raconter le traumatisme peut atténuer ses effets, mais il ne permet pas de le réduire à néant, à moins que l'on se livre à l'envoûtement de l'écriture qui ne laisse rien subsister. Ainsi, on peut affirmer avec Jorge Semprún que « [t]ous les récits possibles ne seront jamais que les fragments épars d'un récit infini, littéralement interminable »³⁵. Et c'est cet infini qui fait que « [...] la littérature se confond avec la Négativité, c'est-à-dire avec le doute, le refus, la critique, la contestation »³⁶. Peut-être, en tant que telle, la littérature représente un solide adjuvant à l'homme pour surmonter les traumatismes ou de les vivre autrement en leur faisant perdre les aspérités qui peuvent ruiner la vie de l'homme. C'est ainsi que la narration permet la satisfaction du corps par le

³⁴ T. Ben Jelloun, *op. cit.*, p. 177.

³⁵ J. Semprún, *Quel beau dimanche*, Paris, Grasset, 1980, p. 227.

³⁶ J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio-Essais », 1991, p. 110.

récit de moments postérieurs à l'acte amoureux : « J'étais en paix avec moi-même et cela je ne l'avais peut-être jamais connu »³⁷. Et justement, « [l]'œuvre d'art n'est valable qu'autant que passent en elle les reflets tremblants du futur »³⁸. C'est dans ce sens que le protagoniste du roman de Ben Jelloun ponctue le roman de clin d'yeux à une libération à venir, mais le dénouement n'est pas vraiment heureux parce que, subissant une mutilation au niveau de sexe, le personnage est privé de son droit de jouissance, même si le corps retrouve les automatismes de son identité.

Conclusion

En définitive, force est donc de constater que si le traumatisme dans le roman de Ben Jelloun se décline en fonction de différentes échelles, il faudrait également reconnaître que l'écriture de l'expérience traumatique emprunte des techniques diverses pour mener un travail systémique pour dire autrement le traumatisme afin de le maîtriser et de pouvoir fissurer son édifice spatio-temporel et son emprise sur la mémoire. Toutefois, ce n'est pas une lutte gagnée d'avance puisque le traumatisme n'est pas totalement guéri et les symboles convoqués et développés ne réussissent qu'à détourner le regard et à déplacer les symptômes traumatiques vers l'écriture. Néanmoins, l'espoir de libération n'est pas totalement perdu. Comment se peut-il alors que la littérature ramène tout à ce point vers lequel êtres et choses glissent inéluctablement ? En fin de compte, ne pourrions-nous pas affirmer au sujet de ce roman, où la pluralité est hissée au rang de catégorie esthétique, que « [...] l'œuvre n'est là que pour conduire à la recherche de l'œuvre ; [et que] l'œuvre est le mouvement qui nous porte vers le point pur de l'inspiration d'où elle vient et où il semble qu'elle ne puisse atteindre qu'en disparaissant »³⁹ ? Justement, la re-création, par la lecture, ne fait-elle pas de cette disparition, de ce vide, un objet de quête reposant et libérant de tout traumatisme, un objet à rechercher, après la lecture du roman, dans une autre lecture ?

³⁷ T. Ben Jelloun, *op. cit.*, p. 128.

³⁸ A. Breton, [in] « La littérature miroir de l'histoire », *Le Monde diplomatique*, mars 2003, p. 32.

³⁹ M. Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. « Folio-Essais », 1999, p. 272.

EWA KALINOWSKA
Université de Varsovie

Exorciser un traumatisme extrême. Le génocide rwandais dans la langue et la littérature

*Exorcizing an ultimate trauma. The Rwandan genocide
in language and literature*

Abstract: This paper aims to shed light on the Rwandan genocide, represented in a whole range of publications – diaries, essays, novels, short stories, poetry. The works issued from the commemorative project “Rwanda: écrire par devoir de mémoire” (Rwanda – writing as duty towards memory) appear as particularly important. Writers are presenting in their literary works images of the tragic events and are using many language strategies to pass the literary representations of the Rwandan genocide.

Keywords: Rwanda, genocide, literature, language strategies

Parmi les parties du monde touchées par des conflits larvés ou des guerres ouvertes, l’Afrique occupe une place importante ; plusieurs pays du continent ont connu des périodes d’affrontements sanglants en traumatisant les populations, depuis l’époque de décolonisation jusqu’à nos jours. Les informations concernant ces conflits et guerres n’occupent que rarement la première place dans les médias et le public occidental ne s’y intéresse que pendant des périodes brèves, sans chercher à approfondir le contexte. Tel était le cas du Rwanda où le drame de 1994 se préparait depuis longtemps sans que personne ait pu ou voulu réagir.

Le génocide au Rwanda

La réalisation du plan de « solution finale » se fait entre le 7 avril et le 4 juillet 1994¹ : la mort du président Habyarimana dans un crash d'avion (le 6 avril au soir) déclenche la mise en marche de la mécanique. Près d'un million de Tutsi trouvent la mort en trois mois : dix milliers de personnes étaient tuées chaque jour – qui à la machette, qui au gourdin clouté ou à la grenade.

Médiatisé, le drame continuait sous les yeux du monde : ni les forces MINUAR², présentes sur place avant le génocide, ni l'ONU pendant le génocide même, n'ont rien fait pour protéger la population civile. La responsabilité des pays étrangers, de la France, surtout pendant l'opération Turquoise³, et de la Belgique⁴ ainsi que celle des institutions internationales n'a pas été clairement établie jusqu'au jour présent, vingt-quatre ans après le drame.

Le génocide dans la littérature

Des écrits de tout genre ont commencé à paraître au lendemain du génocide, essayant de rendre compte du traumatisme⁵, de transmettre les états d'âme des survivants, leur quotidien post-génocide. Dès la première approche, le malaise des auteurs est sensible, car il n'existe pas de mots pour décrire des phénomènes qui ont détruit les valeurs humaines, anéanties par le génocide.

La littérature ne peut pas aborder une expérience limite pour laquelle il n'y a aucune référence ; il semble impossible de traduire les souffrances et la mort : « Je sais que je n'arriverai jamais à exprimer ce que je vis... Je sais que les souffrances sont inexprimables... »⁶. Par ailleurs, un mutisme s'imposerait face à l'ampleur du

¹ La chronologie du génocide : J.-P. Gouteux, *Un génocide sans importance. La France et le Vatican au Rwanda*, en ligne : <http://tahin-party.org> (téléchargé le 2.10.2014), pp. 174-178.

² La Mission des Nations unies pour l'Assistance au Rwanda, créée en octobre 1993, dissoute en mars 1996.

³ Autorisée par la résolution 929 du 22 juin 1994 du Conseil de sécurité de l'ONU et organisée par la France entre le 23 juin et le 21 août 1994 ; cf. J.-P. Gouteux, *op. cit.*, pp. 118-124.

⁴ Cf. F. X. Verschave, *Complicité de génocide ? La politique de la France au Rwanda*, Paris, La Découverte, 1994 ; P. de Saint-Exupéry, *L'Inavouable, la France au Rwanda*, Paris, Les Arènes, 2004.

⁵ Le traumatisme, choc imprévisible qui dépasse les défenses habituelles normales de l'individu ; cf. les ouvrages et interventions de Richard Rechtman : « Du traumatisme à la victime : une construction psychiatrique de l'intolérable », [in] *Les constructions de l'intolérable*, Paris, La Découverte, 2005, pp.165-196 ; *L'Empire du traumatisme. Essai sur la condition de victime*, Paris, Flammarion, 2007. À écouter : l'émission « Comment définir un génocide ? » du 20.04.2015 (34 minutes), avec la participation de R. Rechtman : www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-2eme-partie/comment-definir-un-genocide (consulté le 7.09. 2018).

⁶ Y. Mukagasana, *La mort ne veut pas de moi*, Paris, Éd. Fixot, 1997, p. 130.

drame : puisque les mots n'ont pas de force suffisante pour l'exprimer, autant se taire : « Tout cela est absolument incroyable. Même les mots n'en peuvent plus. Même les mots ne savent plus quoi dire »⁷. En essayant d'appréhender le génocide, les écrivains craignent de ne pas pouvoir le faire de manière adéquate, car les mots sont de « pauvres béquilles malhabiles »⁸. Les auteurs se rendent aussi compte qu'il est facile de tomber dans le piège du pathos ou celui de l'esthétisation des événements au Rwanda⁹ : la mise en mots du génocide risque de le rendre tolérable, tandis qu'il devrait rester pour toujours dans la sphère de l'inacceptable¹⁰.

La mise en discours de l'horreur est ainsi insupportable et nécessaire, les écrivains essaient d'adopter une attitude réfléchie pour témoigner de ce qui a été vécu – tout en se rendant compte que la raison et la logique n'ont pas leur place face à la tragédie. Il semble pourtant que seule la mise en parole du génocide permettra de s'opposer à tout essai de négationnisme ; grâce à elle, les victimes auront conservé des visages humains ; et surtout, elle permettra de poser des questions capitales sur l'histoire, la condition humaine, mise à mal par le génocide. Ainsi, l'urgence de parler prédomine-t-elle sur la difficulté de s'exprimer : le témoignage vient à bout du mutisme et explose de la collision entre le besoin et l'impossibilité de parler.

Lors de la première période, les plus nombreux furent des textes journalistiques ainsi que des écrits historico-politiques, rédigés par les auteurs qui ont parfois pu observer les événements en témoins oculaires. Cette expérience directe s'exprime de différentes manières : objectivement, sans commentaires, soit avec un effort visible de présentation neutre, ce qui ne réussit pas, vu l'ampleur de la tragédie, ou encore sur un ton de colère à peine contenue.

Un groupe particulier de textes consacrés au génocide est celui des récits des survivants que la mémoire ramène à la période de violence et de mort. Les rescapés s'érigent en témoins directs, participants des événements, qui racontent leurs traumatismes. Ces témoignages relèvent de l'écriture de la mémoire et acquièrent des

⁷ B. B. Diop, *Murambi, le livre des ossements*, Paris, Zulma, 2011, p. 126.

⁸ A. A. Waberi, *Moisson de crânes*, Paris, Le Serpent à plumes, 2004, p. 15.

⁹ M. A. Germanotta, « L'écriture de l'inaudible. Les narrations littéraires du génocide au Rwanda », *InterFrancophonies-Mélanges*, 2010, en ligne : www.interfrancophonies.org/Germanotta_10.pdf (téléchargé le 20.12.2016) ; V. Azarian, « Poétique du témoignage dans l'œuvre de Scholastique Mukasonga », *Africultures*, novembre 2014, en ligne : www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=12532 (consulté le 13.11.2016) ; R.F. Muniak (red.), *Kulturowe wymiary ludobójstwa*, Łódź, Wydawnictwo Officyna, 2012, pp. 7-14.

¹⁰ É. Brezault, « Raconter l'irracontable : le génocide rwandais, un engagement personnel entre fiction et écriture journalistique », *Éthiopiennes. Revue négro-africaine de littérature et de philosophie*, n° 71, 2003 : <http://ethiopiennes.refer.sn> (consulté le 16.09.2014) ; M. Hueckel, T. Śliwiński, "Notatki z podróży. Ruanda", [in] R.F. Muniak (red.), *Kulturowe wymiary ludobójstwa, op. cit.*, pp. 101-134 ; A. Roszman, "Literacka poetyzacja obrazu ludobójstwa w Ruandzie", [in] R.F. Muniak (red.), *Kulturowe wymiary ludobójstwa, op.cit.*, pp. 135-148.

formes diverses, comme mémoires, journaux, chroniques – écrits paratopiques entre document et fiction : ils portent tous la marque d’authenticité que rien ni personne ne peut mettre en doute : « Nous avons tout perdu, sauf notre langue. Alors, que pouvons-nous faire d’autre que de témoigner ? »¹¹. Il a souvent fallu un décalage temporel important pour que les rescapés puissent parler et il leur était souvent nécessaire de recourir à l’aide des écrivains ou journalistes pour la mise en paroles¹².

Les rescapés témoignent pour dire la vérité sur leur vécu avant, pendant et après le génocide, pour « informer en promettant fidélité au réel, qu’il ne peut que figurer, transposer ; émouvoir en traduisant l’expérience vécue sans la trahir ; expliquer ce qui s’est passé, comment l’horreur s’est produite, en démonter les mécanismes, mais sans renoncer à juger, à prendre position »¹³. Leurs écrits testimoniaux sont indispensables, vu le rôle lénifiant et thérapeutique du témoignage ainsi que la possibilité de surmonter le sentiment de honte du rescapé qui se sent coupable d’avoir survécu : « Ne me reste que le lancinant reproche d’être vivante au milieu de tous mes morts »¹⁴ ; « Certains se sentent coupables de ne pas avoir été tués. Ils se demandent quelle faute ils ont commise pour être encore en vie »¹⁵ ; « C’était désormais la liste de ses Morts, de ceux qui étaient morts loin d’elle, sans elle, sans qu’elle puisse faire quelque chose pour eux, même pas mourir avec eux »¹⁶. Les témoignages constituent aussi une obligation et une responsabilité : « nous avons été choisis pour survivre »¹⁷. Ils sont nécessaires aux morts pour que leur mémoire soit respectée et pour que les liens avec les disparus soient préservés : « J’ai élevé pour eux ce tombeau de papier »¹⁸. Ils ont une importance capitale pour les vivants, ceux qui devraient connaître la vérité, car les témoignages des rescapés ont une caractéristique particulière, leur but suprême est de mettre en garde afin de prévenir la possibilité d’un autre génocide où que ce soit dans le monde. Quelques-uns de ces témoignages :

¹¹ Y. Mukagasana, *Les Blessures du Silence*, Arles, Actes Sud, 2001, p. 60.

¹² Le cas particulier est celui des écrits de Jean Hatzfeld, présentés comme reportages ; ils s’appuient sur les témoignages de participants du génocide : *Dans le nu de la vie : récits des marais rwandais* (2000), *Une saison de machettes* (2003), *La stratégie des antilopes* (2007), *Englebert des collines* (2014), *Un Papa de sang* (2015). Tout en reconnaissant la valeur et l’impact de ces publications, certains critiques expriment des doutes quant à leur caractère documentaire : les volumes ont été publiés par Seuil dans la série Fictions et Cie, puis par Gallimard dans la Collection Blanche (qui est une collection de littérature).

¹³ V. Azarian, « Poétique du témoignage... », *op. cit.*

¹⁴ S. Mukasonga, *Inyenzi ou les Cafards*, Gallimard, Paris, 2014, p. 145.

¹⁵ B. B. Diop, *Murambi...*, *op. cit.*, p. 183.

¹⁶ S. Mukasonga, *L’Iguifou. Nouvelles rwandaises*, Paris, Gallimard, 2010, p. 132.

¹⁷ S. Mukasonga, *Inyenzi...*, *op. cit.*, p. 97.

¹⁸ Scholastique Mukasonga sur sa famille dont une quarantaine de membres ont été tués pendant le génocide : www.scholastiquemukasonga.com (consulté entre janvier 2014 et juillet 2017).

– Yolande Mukagasana, *La mort ne veut pas de moi*¹⁹ et *N'aie pas peur de savoir*²⁰,

– Annick Kayitesi, *Nous existons encore*²¹,

– Révérien Rurangwa-Muzigira, *Génocide*²².

Maintes œuvres littéraires de genres différents ont suivi dont les auteurs n'ont pas forcément vécu eux-mêmes le traumatisme du génocide, quoique certains d'entre eux aient séjourné au Rwanda après l'été 1994. La liste, non exhaustive, prend en compte les œuvres marquantes :

1. textes de théâtre :

– *Rwanda 94*, Le théâtre face au génocide. Groupov, récit d'une création²³,

– *Hate Radio*, Institut International du Crime Politique au Théâtre de la Villette, 2012²⁴ ;

2. romans, nouvelles :

– Boris Boubacar Diop, *Le Cavalier et son ombre*²⁵,

– Gil Courtemanche, *Un Dimanche à la piscine à Kigali*²⁶,

– Scholastique Mukasonga, *Inyenzi ou les Cafards*²⁷, *La femme aux pieds nus*²⁸, *L'Iguifou. Nouvelles rwandaises*²⁹, *Notre-Dame du Nil*³⁰;

– Raharimanana, *Rêves sous le linceul*³¹ ;

3. bandes dessinées :

– Jean-Philippe Stassen, *Déogratias*³²,

– Patrick de Saint-Exupéry, Hippolyte, *La fantaisie des Dieux. Rwanda 1994*³³.

4. Une place particulière revient aux œuvres issues du projet « Rwanda, écrire par devoir de mémoire », réalisé au Rwanda en 1998 à l'initiative de l'association Arts et Médias d'Afrique³⁴. Ces œuvres appartiennent aux genres divers – romans, essais, chroniques, poésies:

¹⁹ Paris, Éd. Fixot, 1997.

²⁰ Paris, Robert Laffont, 1999.

²¹ Neuilly-sur-Seine, Éd. Michel Laffont, 2004.

²² Paris, Presses de la Renaissance – J'ai Lu, 2007.

²³ N° spécial de *Alternatives théâtrales – Rwanda 94*, n° 67-68, 2003, Bruxelles.

²⁴ <http://africultures.com/hate-radio-la-radio-de-la-haine-11218/> (consulté le 6.09.2018).

²⁵ Abidjan, NÉI, 1999.

²⁶ Montréal, Boréal, 2000.

²⁷ Paris, Gallimard, 2006.

²⁸ Paris, Gallimard, 2008.

²⁹ Paris, Gallimard, 2010.

³⁰ Paris, Gallimard, 2012.

³¹ Paris, Le Serpent à plumes, 2007.

³² Paris, Dupuis, 2000.

³³ Paris, Les Arènes, 2014.

³⁴ L'association fondée en 1992, à Lille : www.festafrica.org

- Tierno Monénembo, *L'ainé des orphelins*³⁵,
- Boubacar Boris Diop, *Murambi, le livre des ossements*³⁶,
- Koulsy Lamko, *La Phalène des collines*³⁷,
- Monique Ilboudo, *Murekatete*³⁸,
- Abdourahman A. Waberi, *Moisson de crânes*³⁹,
- Véronique Tadjou, *L'Ombre d'Imana*⁴⁰,
- Jean-Marie Vianney Rurangwa, *Le Génocide des Tutsi expliqué à un étranger*⁴¹,
- Vénuste Kayimahé, *France-Rwanda, les coulisses du génocide*⁴²,
- Nocky Djedanoum, *Nyamirambo !*⁴³.

Langue et style pour appréhender le génocide

Rendre compte de ce qui apparaît comme impossible à transmettre cède finalement la place au récit du trauma ; aussi, les écrivains adoptent-ils des techniques et stratégies qui permettent de le faire⁴⁴.

Une étude succincte du lexique et de différentes stratégies discursives mises en œuvre pour parler du génocide apporte des résultats significatifs de sa perception. En premier lieu, le malaise est bien visible dans différents ouvrages traitant du génocide, comme si leurs auteurs ne se sentaient pas capables de trouver des mots pour décrire ce qui est qualifié d'*inouï*⁴⁵, d'*immuable*⁴⁶, d'*indicible*⁴⁷, d'*inavouable*⁴⁸, d'*inénarrable*⁴⁹, d'*irracontable*⁵⁰. L'emploi des superlatifs et amplifications renforce

³⁵ Paris, Seuil, 2000.

³⁶ Paris, Stock, 2000.

³⁷ Butare, Kuljaama, 2000.

³⁸ Lille, Fest'Africa Éditions / Le Figuier, 2000.

³⁹ Paris, Le Serpent à plumes, 2000.

⁴⁰ Arles, Actes Sud, 2000.

⁴¹ Lille, Fest'Africa Éditions / Le Figuier, 2000.

⁴² Lille, L'Esprit frappeur / Dagorno, 2002.

⁴³ Lille, Fest'Africa Éditions / Le Figuier, 2000.

⁴⁴ Z. Soumaré, *Le génocide rwandais dans la littérature africaine francophone*, Paris, L'Harmattan, 2014, pp. 87-122.

⁴⁵ J.-P. Gouteux, *Un génocide sans importance...*, *op.cit.*, p. 21 ; A. Chibani, « Boubacar Boris Diop, *Murambi* : Cent jours, mille collines, un million de morts » : *La Plume francophone*, <http://laplume.francophonee.wordpress.com/2008/08/05/boubacar-boris-diop-murambi> (consulté le 2.02.2014).

⁴⁶ D. Gakunzi, « Rwanda : Idéologie du génocide », sur le site de *La règle du jeu. Littérature, Philosophie. Politique, Arts* : <http://laregledujeu.org/2010/01/07/717/rwanda-ideologie-du-genocide/> (consulté le 8.11.2014).

⁴⁷ J.-P. Gouteux, *Un génocide sans importance...*, *op.cit.*, p. 18 ; A. Chibani, « Boubacar Boris Diop, *Murambi...* », *op. cit.*

⁴⁸ P. de Saint-Exupéry, *L'Inavouable...*, *op. cit.*

⁴⁹ É. Brezault, « Raconter l'irracontable... », *op.cit.*

⁵⁰ *Ibidem.*

l'expression et l'impact des récits de génocide. Il s'avère en plus que la langue semble ne pas disposer de moyens suffisants pour exprimer le niveau d'intensité du drame ; en effet, tout superlatif n'exprime que l'impuissance linguistique face à la réalité génocidaire. « Chez les rescapés le traumatisme reste encore aujourd'hui insondable et les silences sont souvent plus éloquents que les phrases dans leurs récits »⁵¹.

Toute une série d'expressions utilisées pour relater le génocide se réfèrent au domaine du sacré, dont *J'ai serré la main du diable*⁵², « *There are not devils left in Hell, [...] they are all in Rwanda* »⁵³, *La fantaisie des Dieux*⁵⁴. Le recours à ce lexique essaie de donner une dimension inviolable aux événements ; le génocide suscite le sentiment de sainte horreur, le raconter exige un respect absolu.

Une autre série de formulations se réfèrent au caractère existentiel du génocide – *la faillite de l'humanité*⁵⁵, *fratricide*⁵⁶, *Mal absolu*⁵⁷. L'objectif visé semble être comparable au recours au vocabulaire du sacré, celui-ci étant remplacé par le lexique philosophique. Par là-même, l'image des événements, transmise par ces formules, acquiert une importance universelle, indépendante de religion et de culture concrètes.

Une autre stratégie est choisie par certains auteurs – celle de citer des expressions en langue du pays – le kinyarwanda. Ces mots n'apparaissent pas souvent au sein de textes en français, mais leur force et leur impact en deviennent plus sensibles⁵⁸. Les expressions neutres sont descriptives : *jenocide yakorewe abatutsi* (« génocide contre les Tutsi ») ou *itsembabatutsi* (« extermination des Tutsi »). Les autres termes expriment le caractère extrême des événements : *itsembatsemba* (« tuer et tuer encore », équivalent d'extermination ou de massacre) ou *itsembabwoko* (« tuez-les tous » au sens strict, employé avec le même sens). Il arrive que les auteurs fournissent eux-mêmes des explications : « En kinyarwanda il y avait depuis longtemps un mot pour désigner ce qui se passait chez elle, *gutsembatsemba*, un verbe qui était employé à propos des parasites et des chiens enragés qu'il fallait

⁵¹ J.-P. Chrétien, « Le génocide des Tutsi du Rwanda », www.francegenocidetutsi.org/ChretienGenocideDesTutsis.pdf (consulté le 6.01.2015), p. 49.

⁵² R. Dallaire, *J'ai serré la main au diable : la faillite de l'humanité au Rwanda* (trad. J.-L. Morgan), Paris, Libre Expression, 2003. Publication originale : *Shake Hands with the Devil: The Failure of Humanity in Rwanda*, Toronto, Random House Canada, 2003. Dallaire était commandant de la MINUAR (v. note 7).

⁵³ La couverture du *Time* du 16 mai 1994.

⁵⁴ La bande dessinée, *La fantaisie des Dieux. Rwanda 1994*, op. cit.

⁵⁵ R. Dallaire, *J'ai serré la main au diable...*, op. cit.

⁵⁶ M.-A. Umurerwa, *Comme la langue entre les dents. Fratricide et piège identitaire au Rwanda*, Paris, L'Harmattan, 2000.

⁵⁷ V. Tadjó, *L'Ombre d'Imana*, Arles, Actes Sud, 2000.

⁵⁸ R. Korman, « La place du kinyarwanda dans la recherche », sur *Rwanda. Étude des lieux de mémoire et des lieux de savoir au Rwanda*, en ligne : <http://rwanda.hypotheses.org/405> (consulté le 8.11.2016).

éradiquer et qui s'appliquait aux Tutsi qu'on appelait justement les Inyenzi, les cafards, et qui étaient, eux aussi, à éliminer »⁵⁹. Le plus simple est le terme *gukoro* (« travail ») qui renvoie à un des aspects inouïs des jours du génocide : les membres des milices hutu, principaux exécutants de la solution finale, traitaient les tueries comme travail, effectué aux heures prévues à cet effet.

Parallèlement à la sphère lexicale qui relève de l'idéologie et acquiert une dimension axiologique, sont présents en permanence les toponymes réels que tout un chacun peut situer sur les cartes. Cet élément est à rapprocher à l'*effet de réel* de Roland Barthes⁶⁰ ; son objectif est de convaincre le lecteur de l'authenticité du récit, celle-ci étant confirmée par la présence de noms existant en dehors de la fiction littéraire⁶¹ :

- villes et localités : Kigali, Butare, Kibuye, Nyamata, Ntarama, Murambi ;
- d'autres lieux : prison de Rilima, hôtel Mille Collines ;
- lacs, rivières et autres cours d'eau : Kivu, Cyambwé, Nyabarongo, Kagera et maints autres.

Apparaissent d'autres éléments relevant de l'effet de réel – des personnages et des faits réels, vérifiables à base de documents authentiques, dont la mort d'Antonia Locatelli, assassinée en 1992 après avoir informé les médias européens des événements annonçant le génocide⁶². Les massacres, ayant eu lieu dans des localités réelles et à des dates précises, sont présents dans les textes littéraires, sans qu'il soit possible de mettre leur authenticité en doute : celui de Nyamata où 10 000 personnes ont été tuées les 14-16 avril⁶³ ; celui de Murambi où quelque 45 000 personnes réunies dans la nouvelle École technique ont été assassinées les 21-22 avril⁶⁴.

Divers moyens stylistiques sont employés par les auteurs voulant que leur écriture soit la plus véridique et qu'elle paraisse comme telle ; le message en est plus expressif. L'utilisation de figures rhétoriques joue un rôle considérable du point de vue psychologique, car elle permet la distanciation, nécessaire face aux

⁵⁹ S. Mukasonga, *L'Iguifou*, *op. cit.*, pp. 127-128.

⁶⁰ M. A. Germanotta, « L'écriture de l'inaudible... », *op. cit.*

⁶¹ Les exemples sont issus des oeuvres suivantes : *L'Ombre d'Imana* de Tadjó, *Moisson de crânes* de Waberi, *La Phalène des collines* de Lamko, *L'ainé des orphelins* de Monénembo et *Murambi, le livre des ossements* de Diop.

⁶² M. Faulkner, « L'Auteur face au génocide : la mise en scène de la subjectivité dans *L'ombre d'Imana : voyages jusqu'au bout du Rwanda* de Véronique Tadjó », *Études Romanes de Brno* 33, 1, 2012, pp. 262-263 : <http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4365169.pdf> (téléchargé le 20.04.2014).

⁶³ Le massacre à Nyamata, en ligne : www.genocidearchiverwanda.org.rw/index.php?title=Nyamata (consulté le 28.12.2016).

⁶⁴ Le massacre de Murambi, en ligne : www.genocidearchiverwanda.org.rw/index.php?title=Murambi (consulté le 28.12.2016).

atrocités du génocide qui seraient restées insupportables. Des exemples choisis présenteront ce type d'écriture et ses effets.

- Comparaison

– « Les missionnaires d'impuissance, les officiels du secours et les organisations non gouvernementales ne sont arrivés souvent que bien après la moisson, telles les mouches à viande sur l'étal du boucher »⁶⁵ ;

– « Je viens de comprendre que tuer, c'est comme faire l'amour. La première fois, cela fait peur. Après, on y prend goût »⁶⁶.

Les comparaisons comme celles-ci sont à l'origine des images expressives et cruelles, à la fois sensuelles et symboliques. Sans recourir au vocabulaire pathétique et au moyen d'expressions de la langue standard, les auteurs atteignent un effet maximum.

- Description

La plupart des descriptions incluses dans les textes littéraires se rapportant au génocide remplissent le rôle habituel de ce composant de narration : présenter des éléments du monde représenté de l'œuvre qui ne participent pas directement à l'action, mais créent son fond indispensable.

– « L'église de Nyamata est devenue aujourd'hui un Mémorial du génocide. Les rescapés ont dû beaucoup se battre pour qu'elle ne soit pas rendue au culte comme le réclamait la hiérarchie catholique. Dans une crypte, un ossuaire présente les crânes bien alignés et les os soigneusement entassés »⁶⁷ ;

– « Près de Kyovu, je vois des centaines de cadavres à quelques mètres d'une barrière. Pendant que ses collègues égorgent leurs victimes ou les découpent à la machette tout près de la barrière, un milicien Interahamwe vérifie les pièces d'identité »⁶⁸.

À lire de près ces quelques exemples de descriptions, il devient clair qu'en dehors du rôle descriptif, elles ont aussi une dimension symbolique qui renforce le récit. Tel est le cas des passages de plusieurs romans dans lesquels apparaissent les chiens⁶⁹ – comme des animaux réels, dévorant des cadavres, ou comme des symboles des monstres qui dorment dans le subconscient de chaque être humain et s'éveillent dans certaines circonstances⁷⁰.

⁶⁵ A. A. Waberi, *Moisson de crânes...*, *op. cit.*, p. 30.

⁶⁶ Y. Mukagasana, *La mort ne veut pas...*, *op. cit.*, pp. 132-133.

⁶⁷ S. Mukasonga, *Inyenzi...*, *op. cit.*, p. 79.

⁶⁸ B. B. Diop, *Murambi...*, *op. cit.*, p. 46.

⁶⁹ D. Delas, « Entre fiction et témoignage. Les chiens du génocide rwandais », *Notre Librairie*, n° 148, juillet – septembre 2002, pp. 44-50.

⁷⁰ Le motif des chiens est présent dans les romans *Murambi*, *le livre des ossements* de Diop, *La Phalène des collines* de Lamko, *Moisson des crânes* de Waberi ; dans la bande dessinée de Stassen, *Deogratias* ainsi que dans les récits des rescapés – *France-Rwanda : les coulisses du génocide. Témoignage d'un rescapé* de Vénuste Kayimahe ou chez Yolande Mukagasana.

- Hypotypose

Il existe toutefois d'autres types de descriptions, frappantes, présentées comme vécues et prises sur le vif. Leur objectif est de donner au lecteur l'impression d'assister aux événements décrits ; il est inévitable d'affirmer que cette impression est souvent difficile à assumer :

– « Le chef a fait quelques pas, puis, se ravissant, est revenu écraser la tête de la jeune femme avec une grosse pierre et il y a eu d'un seul coup juste cette bouillie rouge et blanche à la place du crâne. Cela n'a pas interrompu le milicien Interahamwe, qui a continué à besogner le corps agité de légers soubresauts »⁷¹ ;

– « Je te raconte l'histoire d'un génocide. La pluie charriait tout le sang qui coulait des cous coupés. Je brandissais des mains, sanglantes, arrachées »⁷² ;

– « La pisse des ivrognes et des putes avait surpassé en volume le sang coagulé et la cervelle gluante des cadavres »⁷³.

Les hypotyposes ont pour objectif d'attirer l'attention et de procurer des émotions vives, positives ou négatives, mais inoubliables. Force est de reconnaître que cette figure rhétorique domine dans maints passages de récits du génocide.

Humour, jeu et ironie

En dépit de la gravité du drame constituant l'objet des œuvres centrées sur le génocide au Rwanda, les écrivains employent aussi des moyens stylistiques qui permettent de garder des distances à l'égard des atrocités. Ainsi, l'humour y est présent, non pas en tant que synonyme de comique, mais comme constitutif d'une vision décalée du monde et permettant de supporter ses maux.

Des fois, cet humour corrosif et provocateur apparaît dans le titre même de l'ouvrage, comme celui de Philip Gourevitch : *Nous avons le plaisir de vous informer que demain nous serons tués avec nos familles*⁷⁴.

– « *Là-bas au coeur de l'Afrique bâtarde
C'est le rallye, le safari, le bal, carnaval, étal, pal, régal,
Bijou, caillou, chou, genou, hibou, joujou, pou* »⁷⁵ ;

⁷¹ B. B. Diop, *Murambi...*, *op. cit.*, p. 226.

⁷² Raharimanana, *Rêves sous le linceul*, Paris, Le Serpent à plumes, 2007, p.126.

⁷³ T. Monénembo, *L'ainé des orphelins*, Paris, Seuil, 2005, p. 47.

⁷⁴ Trad. P. Delamare, Paris, Denoël, 1999. Publication originale : *We wish to inform you that tomorrow we will be killed with our families. Stories from Rwanda*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1998.

⁷⁵ K. Lamko, *La Phalène des collines*, *op. cit.*, p. 80.

- « – Ils sont d’ici, tes parents ? – Oui !
 – Où sont-ils ? – Ils sont avec les autres !
 – À la coopérative ? – Non, avec les autres crânes ! »⁷⁶.

Les jeux des mots et la désinvolture font des entrées soudaines dans les récits du génocide et mettent en relief la rupture entre les scènes représentées et le ton utilisé pour les raconter. Les récits fantasques de Faustin, le jeune héros de *L’ainé des orphelins* de Monénembo, qui raconte ce que les visiteurs des lieux mémoriels du génocide veulent entendre⁷⁷, constituent une expression concrète de cette approche décalée.

Le décalage entre l’objet du récit et le ton adopté peut prendre également une autre forme, ce qui est illustré par les paroles du gardien-guide du site de Nyamata racontant d’une voix monocorde les horreurs advenues à l’église⁷⁸.

Les mêmes procédés sont utilisés lorsque les auteurs adoptent la manière dont les médias occidentaux présentaient le génocide : « À la télé, à la radio, dans les journaux on ne parlait pas de génocide. [...] Trop grave pour l’Afrique. Oui, il y avait des massacres, comme il y en avait toujours en Afrique. Et ceux-là se déroulaient dans un pays dont on n’avait jamais entendu parler. Qu’on n’arrivait même pas à repérer sur la carte. Des haines tribales, ataviques, primitives, auxquelles il n’y avait rien à comprendre »⁷⁹.

Autant de moyens linguistiques et de stratégies narratives, employées par les écrivains afin de raconter l’irracontable et de permettre au lecteur d’appréhender le traumatisme. En dépit de tous ces moyens, l’appréhension risque d’être difficile, car elle exige une révision absolue de la hiérarchie de valeurs, mise en miettes par le génocide.

Le Rwanda apparaît comme « un miroir dans lequel il faut savoir se regarder et avoir le courage d’affronter notre propre image »⁸⁰ ; comme la réflexion amenait les écrivains à des conclusions peu louables sur le genre humain en général et sur eux-mêmes, il en est ainsi pour les lecteurs : « Dans la nuit de l’aveuglement absolu, qu’aurais-je fait si j’avais été prise dans l’engrenage du massacre ? Aurais-je résisté à la trahison ? Aurais-je été lâche ou courageuse ? Aurais-je tué ou me serais-je laissé tuer ? Le Rwanda est en moi, en toi, en nous. Le Rwanda est sous notre peau, dans notre sang, dans nos tripes. Au fond de notre sommeil, dans notre esprit en éveil »⁸¹.

⁷⁶ T. Monénembo, *L’ainé des orphelins*, *op. cit.*, p. 105.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 100, 105, 107-109.

⁷⁸ B. B. Diop, *Murambi...*, *op. cit.*, pp. 97-101.

⁷⁹ S. Mukasonga, *L’Iguifou*, *op. cit.*, p. 127.

⁸⁰ M. Ba, « Entretien avec Boubacar Boris Diop : *Au début du génocide au Rwanda, je confondais victimes et bourreaux* », www.jeuneafrique.com/Article/JA2777p126.xml0/ (consulté le 23.09.2014).

⁸¹ V. Tadjó, *L’Ombre d’Imana*, *op. cit.*, p.11.

Il est indispensable de mettre en relief les réflexions des écrivains sur les rapports houleux entre l'éthique et l'esthétique, la question revenue avec une force inconnue avant le drame du Rwanda. Sans donner des réponses définitives, les auteurs admettaient qu'il fallait écrire simplement et après un honnête compte de conscience : « ... parlant du Rwanda, un écrivain peut-il vraiment écrire une phrase simplement belle sur ce pays aujourd'hui ? L'accepter serait évidemment concéder une bien dangereuse naïveté esthétique, car même la nature n'est plus innocente après le génocide »⁸².

Ainsi, selon plusieurs écrivains, leur écriture était-elle devenue dépouillée et pudique, comme si le témoignage du génocide devait se passer de tout raffinement rhétorique : « Se trouver, quatre ans après le génocide, au contact d'un pays dévasté [...], être immergé dans des récits affreux, inconcevables pour un esprit humain normal, essayer de les comprendre, cela vous éloigne très vite d'on ne sait quels voluptueux tourments esthétiques »⁸³. Les écrivains donnaient la preuve que l'engagement peut s'interdire d'employer de grands mots et garder la force de son impact.

Les mots, ceux d'écrivains plus que d'autres, ont la capacité de lutter ou de blesser, mais ils peuvent aussi apaiser et guérir. En posant des questions, même si elles restent sans réponse, en relatant les observations, en servant d'intermédiaire pour transmettre le vécu des rescapés, les écrivains font preuve de l'engagement éthique et personnel. Le faisant, ils font tout ce que peut faire un écrivain : « Devant l'impensable, devant l'incroyable, il ne lui reste que le pouvoir de ses propres mots pour qu'un peu d'espoir renaisse au monde. Au lecteur de savoir en faire bon usage »⁸⁴.

⁸² P. Nganang, « Le noeud gordien », [in] B. Mongo-Mboussa et T. Tervonen (coord.), « L'Engagement de l'écrivain africain », *Africultures* 59, avril-juin 2004, p. 86.

⁸³ B. B. Diop, « Postface » de *Murambi...*, *op. cit.*, p. 238.

⁸⁴ É. Brezault, « Raconter l'irracontable... », *op. cit.*

JOANNA KOTOWSKA
Université de Wrocław

Le traumatisme substantifié : la boue dans *La Route des Flandres* de Claude Simon

*The trauma substantified : mud in Claude Simon's novel
« La Route des Flandres »*

Abstract: Claude Simon decides to narrate the disaster of 1940 through his most famous autofictional novel, *La Route des Flandres*, which transcribes his memories of this traumatic historical moment. The novel offers nightmarish visions of the war accompanied by water and earth, two evil elements of nature, as well as by their mixture, mud. This brownish and disgusting substance turns out to be very dangerous for living beings: any contact with it is lethal. Just as the war, mud contributes to the destruction of the world, but on another level, more *elemental*. The universe of *La Route des Flandres* expresses the pessimism inspired by the reality of the Second World War and its disastrous consequences.

Keywords : trauma, mud, Claude Simon, *La Route des Flandres*

Il y a des auteurs qui écrivent avec de la lumière, d'autres avec du sang, avec de la lave, avec du feu, avec de la terre, avec de la boue, avec de la poudre de diamant et ceux qui écrivent avec de l'encre. Les malheureux, avec de l'encre simplement.

Pierre Reverdy, *Le Livre de mon bord*

Lorsque Pierre Reverdy, auteur de la citation mise en exergue du présent article, publie son recueil de notes sous le titre de *Livre de mon bord* (1948), Claude Simon n'est qu'au tout début de sa carrière littéraire. Ce dernier ne pressent pas encore que, neuf ans plus tard, il changera l'encre de sa plume romanesque en ces « sang, lave, feu, terre et boue » dont parle Reverdy, ce qui lui vaudra plusieurs prix littéraires, y compris le prix Nobel en 1985.

Bien que l'œuvre de Simon soit abondante et diversifiée, car elle comporte une vingtaine de romans, une trentaine de fragments romanesques et une dizaine d'autres ouvrages (dont un film et trois albums photographiques), il est peu connu en France, et encore moins à l'étranger. Malgré sa fécondité littéraire, Simon reste ignoré du grand public en raison de sa réputation d'auteur difficile, voire illisible, ce qui n'a toutefois pas empêché que ses textes soient mis deux fois au programme de l'agrégation de lettres modernes : *La Route des Flandres*¹ en 1997-1998 et *L'Acacia*² cette année, en 2018. Ce qui est sûr, c'est que l'écriture simonienne – si complexe qu'elle soit dans son « cadrage » fragmentaire du réel emprunté au cinéma, ou dans sa forme expérimentale inspirée du Nouveau roman – est destinée à un lecteur érudit. L'œuvre se prête non seulement à une lecture intertextuelle, mais également à des lectures pluridisciplinaire et même pluridimensionnelle, dans la mesure où le récit se combine à l'art, à la culture, à l'histoire et à la philosophie.

Pour les besoins du présent article, nous avons choisi l'ouvrage le plus connu et le plus largement commenté, intitulé *La Route des Flandres*. En tant que roman autofictionnel, il est écrit dans la perspective d'un soldat de la Deuxième Guerre mondiale et comporte plusieurs références autobiographiques. La vie de Simon est d'ailleurs une source inépuisable de traumatismes auxquels seule l'écriture semble pouvoir remédier : la mort de son père dans les premiers jours de la Grande Guerre, la lente agonie de sa mère rongée par une maladie cancéreuse, sa propre maladie, la tuberculose, qui l'alite pendant plusieurs mois, le massacre de 1940, l'internement dans un camp de prisonniers de guerre... *La Route des Flandres* est entièrement consacrée à cette période douloureuse de la débâcle de l'armée française face aux forces allemandes.

L'épisode réel sur lequel se fonde le roman commence le 27 août 1939, le jour anniversaire de la mort de son père, lorsque Simon est mobilisé au front comme Brigadier du 31^e Régiment de dragons. Envoyé affronter à pied et à cheval les blindés et l'aviation allemands, son régiment bat en retraite. En pleine déroute à travers la Meuse, Simon assiste à la mort de son colonel, ce qui s'avère particulièrement traumatisant pour l'écrivain dont les romans seront désormais hantés par ce motif tragique. Le lendemain, il est envoyé comme prisonnier de guerre au Stalag IV B, à Mühlberg sur Elbe, dans le sud du Brandebourg. Après cinq mois, il se fait rapatrier, avec d'autres prisonniers d'origine coloniale, dans un camp situé dans les Landes dont il parvient finalement à s'évader³. Au moment de regagner Perpignan, la ville de son enfance, il se lance dans l'écriture, comme pour

¹ C. Simon, *La Route des Flandres*, Paris, Minuit, 1960. Dans les citations, nous nous servons de l'abréviation : *FLA*.

² C. Simon, *L'Acacia*, Paris, Minuit, 2004 [1989].

³ Les informations biographiques s'appuient sur le livre biographique de M. Calle-Gruber, *Claude Simon. Une vie à écrire*, Paris, Seuil, 2011.

y chercher un moyen de surmonter ses souvenirs cauchemardesques. *La Route des Flandres* paraît en 1960 aux Éditions de Minuit, maison réputée pour avoir publié les auteurs associés au Nouveau roman – groupe auquel Simon adhère dès 1956 –, et se voit aussitôt récompenser du prix de l'Express. Contrairement aux mots de Jean Ricardou, qui qualifie les ouvrages néo-romanesques d'« aventure de l'écriture »⁴, le rôle de la littérature pour Simon dépasse un simple jeu stylistique : elle sert à verbaliser l'indicible. Mireille Calle-Gruber ajoute même que l'écriture simonienne a un caractère *vital*, c'est-à-dire qu'elle constitue sa « raison de vivre »⁵.

L'univers romanesque de *La Route des Flandres* porte les stigmates du passé douloureux. L'intrigue du récit tourne autour de la scène clé de la mort du capitaine de Reixach, abattu au cours de la débâcle de 1940. Les circonstances mystérieuses de cet événement tragique intriguent son cousin Georges, cavalier dans le même régiment. L'enquête menée par le protagoniste, qui cherche à découvrir la vérité sur la mort, peut-être désirée, de son capitaine, devient une obsession. Aidé de Blum et d'Iglésia, codétenus du camp de prisonniers de guerre, Georges élabore des hypothèses afin d'élucider la question qui le tourmente.

Le décor du roman est aussi sombre que l'intrigue : constitué de champs de bataille, de tranchées béantes ou de plaines jonchées de cadavres, l'univers de *La Route des Flandres* est orchestré, de surcroît, par deux éléments de la nature, hostiles et maléfiques. Ce sont l'eau et la terre, omniprésentes, dont la puissance néfaste menace les personnages et ronge la réalité romanesque⁶. De leur union naît la boue, substance à mi-chemin entre le terrestre et l'aquatique, qui semble accumuler les traits négatifs de ses deux géniteurs élémentaires. Vu son caractère insidieux et destructeur, la vase paraît être la matière la mieux portée à représenter le traumatisme de la guerre vécue par l'écrivain.

Contrairement à Gaston Bachelard, grand philosophe du XX^e siècle qui qualifie la boue de matière triste et malpropre – une sorte de « pâte malheureuse »⁷ –, et ne la considère pas assez noble pour mériter une étude particulière, Simon se plaît en revanche à explorer une imagerie répugnante de la fange, située à l'extrême de

⁴ Dans le sens où « l'histoire – la fable – [est] indissociable du mouvement scriptural qui la fait advenir ». M. Sirvent, *Jean Ricardou : de Tel Quel au nouveau roman textuel*, Amsterdam, Rodopi, 2001, p. 67.

⁵ M. Calle-Gruber, *Le Grand temps. Essai sur l'œuvre de Claude Simon*, Villeneuve-d'Ascq, Septentrion, 2004, p. 217.

⁶ Nous développons ce sujet dans le livre : J. Kotowska, *L'eau et la terre dans l'univers romanesque de Claude Simon. L'obsession élémentaire*, Paris, L'Harmattan, coll. « Espaces Littéraires », 2017.

⁷ G. Bachelard, *L'Eau et les rêves : Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Corti, 2009 [1942], p. 110. Pour Gaston Bachelard, auteur d'une série de six ouvrages consacrés aux quatre éléments de la nature et à leurs mélanges, l'union de l'aquatique et du terrestre ne donne pas naissance à une boue répugnante, mais plutôt à une pâte connotée positivement, qui appelle des images paisibles : celle du boulanger qui pétrit la pâte ou celle du potier qui façonne des récipients. Le sujet de la mollesse chthonienne, visqueuse et dégoûtante, est quasiment omis dans ses livres. Cf. G. Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volenté : Essai sur les images de l'intimité*, Paris, Corti, 2004 [1946], p. 75 et *passim*.

toutes les valorisations positives. Sjef Houppermans souligne l'aspect dangereux de la vase dans les romans simoniens, et surtout sa force de succion irrésistible⁸. Ainsi, la glèbe ramollie présentée dans *La Route des Flandres* ressemble à une bouche visqueuse qui engloutit les êtres. Vu la tendance simonienne à animer, voire animaliser, les éléments, il n'est pas étonnant que la boue soit présentée comme un organe qui absorbe et digère ses victimes jusqu'à les transformer en un amas de débris inorganiques. « La boue est [...] ce qui dévore le monde et les êtres »⁹, constate Christine Genin.

Pour illustrer le concept de la vase mangeuse de chairs, observons d'abord le motif de l'engloutissement du cadavre de cheval par la boue, qui revient quatre fois dans *La Route des Flandres*, ce qui permet de l'envisager comme un « élément structurel fondamental dans le roman »¹⁰. Le cadavre « prédigéré » par la substance ramollie de la terre offre un spectacle macabre mais aussi fascinant, car il visualise le devenir de tout être mortel :

[la dépouille] à moitié absorbée semblait-il par la terre comme si celle-ci avait déjà sournoisement commencé à reprendre possession de ce qui était issu d'elle, n'avait vécu que par sa permission et son intermédiaire (c'est-à-dire l'herbe et l'avoine dont le cheval s'était nourri) et était destiné à y retourner (*FLA*, 26).

Le cheval mort subit une transformation fantasmatique en « quelque chose d'insolite, d'irréel, d'hybride » (*FLA*, 26), en passant par une « sorte de transmutation ou de transsubstantiation accélérée » (*FLA*, 105), jusqu'à l'assimilation complète, à la fin du roman, avec l'élément tellurique. Le cadavre intègre l'élément, « assimilé par la terre profonde qui cache en elle sous sa chevelure d'herbe et de feuilles les ossements des défuntes Rossinantes et des défunts Bucéphales » (*FLA*, 228).

L'observation de ce spectacle lugubre offre à Georges, le protagoniste-narrateur, le prétexte pour des réflexions existentielles. Sa propre mort, tout comme celle de ses camarades de régiment, ne lui paraît plus « comme une tragédie, mais comme une écrasante constatation »¹¹. Il s'imagine sa propre transmutation en une matière inorganique, « sa chair se mélangeant à l'humide argile, ses os se mélangeant aux

⁸ Le chercheur perçoit d'ailleurs l'amalgame de la terre et de l'eau dans les catégories du « corps maternel où les fonctions du sein et de la succion s'inversent, giron légal avec sa 'prise' définitive ». Cf. S. Houppermans, « La Rose des vents simonienne », [in] J.-Y. Laurichesse (dir.), *Claude Simon géographe* [actes du colloque de Toulouse (26-27/05/2011)], Paris, Garnier, 2013, p. 246 [pp. 241-253].

⁹ C. Genin, *L'Écheveau de la mémoire : La Route des Flandres de Claude Simon*, Paris, Champion, 1997, p. 72.

¹⁰ P. Janssens, *Faire l'histoire, Claude Simon*, Paris, Septentrion, 1998, p. 78.

¹¹ M. Raclot, « Une constante de l'imaginaire simonien : l'obsession de la décomposition et du pourrissement dans *La Route des Flandres* », [in] R. Ventresque (dir.), « *La Route des Flandres* » : *Claude Simon*, pp. 74-87, p. 80.

pierres » (*FLA*, 243). Et pourtant, le sentiment de répugnance qui accompagne la description de la dégénérescence de la chair mortelle du cheval ne le quitte pas jusqu'à la fin du processus de transformation de la matière :

[A]u bout d'un moment [Georges] le reconnut : ce qui était non un anguleux amas de boue séchée mais (les pattes osseuses, jointes et repliées en posture de prière, la carcasse à demi recouverte, absorbée par sa gangue d'argile – comme si déjà la terre avait commencé à la digérer [...]) un cheval, ou plutôt ce qui avait été un cheval (hennissant, s'ébrouant dans les vertes prairies) et retournait maintenant, ou était déjà retourné à la terre originelle [...]

[I]l ne subsistait plus [...] qu'une fragile et mince enveloppe de boue séchée, pas plus épaisse qu'une couche de peinture ni plus ni moins vide, ni plus ni moins inconsistante que ces bulles venant crever à la surface de la vase avec un bruit malpropre, laissant s'échapper, comme montée d'insondables et viscérales profondeurs, une faible exhalaison de pourriture (*FLA*, 100-101).

Le stade ultime de la métamorphose accélérée du vivant se montre aux yeux de Georges, dégoûté et fasciné à la fois, comme un phénomène *quasi*-alchimique qui, par l'intermédiaire de la boue, transforme l'organique en inorganique. La vase qui englutit « ce qui avait été un cheval » retourne sa proie à la terre,

sans apparemment avoir eu besoin de passer par le stade intermédiaire de la putréfaction, c'est-à-dire par une sorte de transmutation ou de transsubstantiation accélérée, comme si la marge de temps normalement nécessaire au passage d'un règne à l'autre (de l'animal au minéral) avait été cette fois franchie d'un coup (*FLA*, 99).

Ce qui est peut-être le plus surprenant, c'est que cette « fossilisation instantanée »¹² décrite dans *La Route des Flandres* relève du surnaturel, car elle se déroule en à peine une journée : « [M]ais ce n'était pas possible, pensa Georges, pas en un jour » (*FLA*, 230). Le temps lui-même semble donc « absorbé » par la force de succion de la boue, celle-ci étant pareille à un trou noir, et en résultat, « en ces quelques heures qui se sont écoulées depuis sa mort, le cheval a traversé plusieurs millénaires dans l'évolution de la matière »¹³. La terre joue un rôle d'opérateur et de réceptacle dans le processus de dérèglement de l'horloge naturelle qu'est un saut dans le temps¹⁴.

De surcroît, la guerre, le motif principal de *La Route des Flandres*, est elle-même une « forme accélérée de la décomposition de l'être »¹⁵, comme le note Michèle Raclot. En tant qu'« expérience du néant », terme emprunté cette fois-ci à Genin, elle « ramène les hommes à la matière brute, au chaos originel »¹⁶. Ainsi réduits à l'état de matière première, les soldats et leurs chevaux sont progressivement

¹² P. Janssens, *op. cit.*, p. 86.

¹³ *Ibidem.*

¹⁴ *Ibidem.*

¹⁵ M. Raclot, *op. cit.*, p. 74.

¹⁶ C. Genin, *op. cit.*, pp. 66-67.

incorporés à la terre de leur vivant sans passer par les étapes intermédiaires de la mort et du pourrissement. À moins que ce ne soit la vie elle-même qui, paradoxalement, devienne cette étape passagère... En témoigne la scène où Georges décrit l'apparence des soldats :

revêtus de ces défroques, couleur de [...] boue, comme une sorte de moisissure, comme si une espèce de pourriture les recouvrait, les rongait, les attaquait encore debout, d'abord par leurs vêtements, [...] s'emparant d'eux peu à peu, eux, leurs visages terreux, leurs loques terreuses, [...] de cette teinte sale, indistincte qui semblait les assimiler déjà à cette argile, cette boue [...] dont ils étaient sortis (FLA, 172).

De jour en jour, les soldats boueux se décomposent. L'assimilation complète à l'élément terrestre n'est qu'une question de temps – et, comme nous l'avons déjà remarqué plus haut, le temps chez Simon n'est une unité ni linéaire ni continue... Mais la terre ne veut pas patienter. En anthropomorphisant le chtonien, l'auteur de *La Route des Flandres* lui a également attribué les vices de l'impatience et de l'avidité. Ainsi la glèbe souhaite-t-elle s'emparer de sa proie le plus vite possible, sans même attendre l'ordre naturel des choses. Elle veut de la putréfaction accélérée, qui s'effectue sur un être encore en vie. Tout comme si les jeunes soldats français étaient de ces organismes précaires, déjà morts de leur vivant. N'est-ce pas ici une note nettement autobiographique de la part de Simon, qui laisse le lecteur s'imaginer en cavalier épouvanté voyant tomber ses camarades abattus par le feu des mitraillettes ennemies ?

Étant donné que la guerre, dans l'univers simonien, est dépeinte comme une expérience de l'anéantissement universel, elle contribue à ce que Philippe Crippa appelle une « déstructuration totale de l'univers perceptif »¹⁷. Or, du point de vue cosmogonique, l'anéantissement complet est rarement une étape ultime et définitive ; il est plutôt un stade transitoire et annonciateur de ce qui n'est pas encore (re)né. Jean-Claude Vareille fournit à ce propos un commentaire, inspiré par les travaux de Mircea Eliade, sur la cyclicité naturelle des cataclysmes (dont la guerre) et des résurrections :

[L']histoire se trouve valorisée sur le plan cosmique, les grandes catastrophes se concevant comme des dissolutions ou combustions qui doivent, périodiquement et en fonction de la loi des cycles, mettre fin au monde pour permettre sa renaissance. [...] Dans les grandes cosmogonies primitives, le Chaos, abolition des contours, retour provisoire à l'amorphe et à l'informe, [est] toujours assimilé à un état fluide¹⁸.

La boue, cette substance amorphe et fluide, est donc une participante active dans la destruction de l'univers romanesque de *La Route des Flandres*, préfigurant peut-être ainsi sa renaissance.

¹⁷ P. Crippa, *op.cit.*, p. 37.

¹⁸ J.-C. Vareille, *op. cit.*, p. 33.

Simon se décide à raconter le drame de 1940 à travers des romans autofictionnels dont l'un des plus célèbres, *La Route des Flandres*, transcrit les souvenirs d'un individu confronté à un moment historique difficile. L'univers (re)créé sur les pages de ce récit est un monde du passé qui, pourtant, s'enracine dans le moment présent – ou dans le « présent de l'écriture »¹⁹ –, jusqu'à s'y confondre. La confusion semble d'ailleurs une des notions clés de la stylistique des œuvres simoniennes, dans lesquelles règnent le chaos spatial et temporel, l'incohérence de l'intrigue²⁰ et l'ambiguïté des mots. *La Route des Flandres* comporte des visions cauchemardesques marquées par l'eau et la terre, deux éléments devenus maléfiques, ainsi que par leur mélange anim(alis)é, la boue. Comme l'a constaté Christine Genin, la vase, chez Simon, engloutit le monde et ses habitants²¹. Sous la forme d'une glèbe ramollie dont la bouche, édentée mais gloutonne, avale sa victime avec « un bruit de succion » (*FLA*, 28), la décomposition travaille patiemment l'univers de *La Route des Flandres*. À l'instar de la guerre, la boue contribue à l'anéantissement de la réalité romanesque, mais opère à un niveau plus *élémentaire* (dans son sens de « naturel », de « fondamental » et, évidemment, « en rapport avec les éléments de la nature ») que le champ de bataille. La vase semble substantifier la présence traumatisante de la guerre, en accentuant une « avidité » fatale et les conséquences désastreuses de celle-ci.

N'est-il pas, d'ailleurs, assez frappant que le nouveau romancier, dont l'enfance a été marquée par la longue agonie de sa mère, se voie particulièrement attiré par ces deux puissances de la nature auxquelles le théoricien des éléments, Gaston Bachelard, attribue le sexe féminin et confère les traits maternels ? Et pourtant, ni l'eau ni la terre – ni, d'autant plus, la boue – ne présentent chez Simon rien de ce caractère bienveillant, tant glorifié par Bachelard. L'univers de *La Route des Flandres* exprime un pessimisme inspiré par la réalité de la Seconde Guerre mondiale, ce pessimisme du survivant à jamais marqué par le désastre de la guerre. L'ombre de la profonde et inguérissable blessure émotionnelle infligée au tissu vivant de la mémoire pèsera lourdement sur la création littéraire de Simon.

¹⁹ Voir les notions de « l'éternel présent de l'écriture » de Philippe Richard, de « toujours-présent-de-l'écriture » de Mireille Calle-Gruber, ou encore de « présent mémoriel » de Vincent Gracy. P. Richard, « Claude Simon, de l'ekphrasis à l'icône », *Acta fabula*, vol. 16, n° 4, *Essais critiques*, 2015, p.13 ; M. Calle-Gruber, « Claude Simon : le temps, l'écriture », *Littérature*, n° 11, 1991, pp. 31-42, p. 33 ; V. Gracy, « Claude Simon – Présent mémoriel, passé sur-vivant », *Secousse*, n° 11, 2013.

²⁰ Même si une série de schémas et de notes manuscrites accompagnant la création des romans simoniens et documentant ainsi la volonté de l'auteur d'ordonner ses livres ferait croire que ce n'est qu'une incohérence voulue et travaillée. Cf. François Xavier, « Le tome 2 des Œuvres de Claude Simon dans la Pléiade ou l'importance du souvenir dans la Littérature », en ligne : http://www.huffingtonpost.fr/francois-xavier/claude-simon-la-pleiade_b_2851524.html (page consultée le 31.01.2018).

²¹ C. Genin, *op. cit.*, p. 72.

Comptes-rendus de lecture

Mariana Kunešová, *L'absurde dans le théâtre Dada et présurréaliste français*, Brno, Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, 2016, 289 p.

L'objectif très ambitieux que poursuit Mariana Kunešova, romanisante de l'Université d'Ostrava, découle de ses centres d'intérêt portant sur des avant-gardes historiques. Ses articles publiés sur Jarry, Roussel, Apollinaire, Tzara, Breton et Vitrac en témoignent aussi bien que le volume *Alfred Jarry et la culture tchèque* (Ostrava 2008) qu'elle a dirigé. La présente monographie interroge le potentiel scénique dans trois textes : *La Première aventure céleste de monsieur Antipyrine* de Tristan Tzara, *S'il vous plaît* d'André Breton et de Philippe Soupault et *Les Mystères de l'amour* de Roger Vitrac, précurseurs du théâtre de l'absurde des années 1916-1923.

L'analyse proposée montre, d'une manière très détaillée, l'objectif de la recherche dans un contexte large. Le jeu brillant de l'auteur prouve qu'elle connaît bien le terrain. Elle s'y oriente si bien qu'elle entre en polémique avec Martin Esslin, critique anglais et grande figure du théâtre de l'absurde, qui, en 1961, a proposé l'appellation *théâtre de l'absurde* pour rendre compte de l'originalité de quelques dramaturges ayant commencé à écrire au lendemain de la guerre en rupture avec les conventions théâtrales de leur temps. Esslin a montré les convergences qui rapprochent les œuvres dissemblables se faisant les miroirs des anxiétés de leur temps et exprimant, chacune à sa façon, la difficulté de l'homme moderne à vivre dans un monde instable, « fluide ». Les auteurs de l'absurde évacuent les catégories dramaturgiques (action, personnage, espace, temps), ainsi que les procédés rhétoriques traditionnels, et introduisent le non-sens au cœur d'un langage théâtral qu'ils désarticulent. Et pourtant, avec le temps, cette étiquette semble avoir perdu de son évidence.

Et voilà Mariana Kunešova qui s'inscrit dans la polémique. Elle se confronte à de nombreuses conceptions esthétiques, philosophiques, poétiques de l'absurde. Le premier chapitre, déjà, intitulé *Paratonnerre*, dévoile la poétique et la richesse de la

réflexion. L'étude de la notion d'absurde qui y est présentée commence par la préoccupation de l'absurde dans les premières décennies du XX^e siècle pour arriver à l'inéquivalence « anti-illusion » et « absurde ». L'ironie apparaît aussi dans le titre du deuxième chapitre, « *La délicieuse logique* ». *Vers l'absurde en tant que catégorie de théâtre*. Les définitions lexicographiques et philosophiques de l'absurde, ses conceptions dans les religions, le théâtre français postclassique constituent une partie érudite très intéressante. Présentant le sublime et le grotesque du théâtre romantique, le comique absolu de Baudelaire, l'auteur arrive par le symbolisme à Jarry avec son comique absolu et à Apollinaire avec son carnaval. La question des structures narratives et du pouvoir du dialogue ouvre le volet de la réflexion concernant la linguistique qui s'offre comme outil utile à l'analyse du texte dramatique. Les études du chapitre suivant : *La discussion devient un immense théâtre* le prouvent. On y découvre, entre autres, une étude studieuse des structures discursives, impertinences lexicales, ruptures thématiques et de l'ouverture contextuelle dans l'ouvrage de Tzara. L'élargissement des possibilités du dialogue dans le texte de Breton-Soupault, sa macrostructure, la fable comme emploi de la déception des attentes, les personnages avec les parallélismes à valeur indécidable et l'énigme, l'incertitude de la parole s'y expriment. Et pourtant, selon Kunešova, les joutes verbales se focalisent sur le désir de l'autre. Les images stupéfiantes de Vitrac dans le rêve, les visions, la temporalité dévoilent par les métaphores et les paradoxes la fluctuation de l'identité des personnages. Ce chapitre, le plus développé et approfondi, confirme les qualités de chercheur de Mariana Kunešova, sa vigilance, sa patience, sa curiosité et son courage, qui méritent la reconnaissance de son lecteur. En guise de conclusion, l'auteur met en confrontation la vision de l'absurde qui résulte de son étude des trois textes avec la conception esslinienne.

La démarche proposée s'avère très intéressante car elle permet non seulement d'éclaircir la question étudiée, mais de montrer la complexité du problème qui anéantit toute conclusion. La révolte contre les normes, toutes les normes possibles, que la société impose à l'homme, surtout dans un monde traumatisé par l'expérience de la guerre qui détruit tout d'abord la sûreté de l'homme, y domine. La fiction, la fantaisie, apparemment privées de sens, deviennent déchiffrables, décodables, confirmant la recherche de l'homme, aussi bien de l'autre que des valeurs, notamment celles, les plus importantes, de la liberté et de l'authenticité.

Dans cette étude intéressante, il y a des thèses qui s'acceptent sans condition. Mais il y en a d'autres qui suscitent la polémique. On est d'accord avec l'auteur sur le fait que « [l']absurde a une pluralité de significations liées à des tonalités multiples – comique, sérieux, tragique, aux sentiments de l'horreur et de l'angoisse, voire à une union déstabilisatrice, grotesque, du comique, et du sérieux » (p. 37). Mais l'opinion : « Si les pièces de Beckett, Ionesco et Adamov de la moitié du siècle mettent en place un spectacle de faillite, et pour le moins ont d'un cercle dont

il semble impossible de trouver une issue, les textes de l'époque des avant-gardes historiques que cet essai a étudiés sont thématiquement bien plus diversifiés et moins pessimistes » (p. 255) fait hésiter : les œuvres de Beckett et de Ionesco, grâce à la poésie et l'ironie qu'elles contiennent, sauvent la vision de la condition humaine du pessimisme profond.

Dans cette esthétique proche de celle de l'absurde, ils expriment avec une violence pleine de dérision la volonté d'en finir avec les conventions théâtrales, remettent en question le rôle et la structure du langage avec la spontanéité iconoclaste d'une révolte virulente. Mariana Kunešova nous a montré les dimensions et l'importance de cet apport intellectuel et artistique de Tzara, Breton, Soupault et Vitrac, grands précurseurs du théâtre de l'absurde qui a façonné de manière décisive le surréalisme. Elle nous a sensibilisés à la portée de l'œuvre dada exprimant l'expérience dramatique et tragique de la guerre qui pousse à la destruction totale de l'homme et du monde et arrive à proposer au spectateur/lecteur un élément salvateur – la liberté et l'authenticité, ainsi qu'un appel à l'innocence, à la spontanéité, à la joie enfantine et au jeu.

L'originalité de l'étude consiste dans la façon de problématiser la recherche qui analyse l'absurde comme porteur de valeurs. Un grand atout de l'étude réside dans le dialogue avec la conception esslinienne, dans la mise en relief du caractère international des avant-gardes : Tzara, un Roumain, présente ses textes écrits en français sur le sol parisien. Mariana Kunešova confirme ses qualités de chercheuse raffinée et expérimentée en se confrontant tout d'abord au grand défi d'analyser les textes des esthétiques *in statu nascendi* et d'évaluer la contribution de Martin Esslin dans le théâtre. Le fait que les textes analysés restent inexplorés jusqu'à présent, permet de compléter notre savoir sur ce phénomène très important dans la culture française du XX^e siècle.

Krystyna Modrzejewska

Prof. Krystyna Modrzejewska, *Człowiek w zwierciadle. Szkice o literaturze francuskiej*,
Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2017, 210 p.

Le dernier livre de Professeur Krystyna Modrzejewska, *Człowiek w zwierciadle. Szkice o literaturze francuskiej (L'Homme en miroir. Esquisses de littérature française)*, publié par l'Université d'Opole, représente un recueil d'essais dans lequel, tant à travers les grandes œuvres littéraires de référence qu'à travers des écrits plus humbles et plus récents, du roman et du théâtre français du XX^e et XXI^e siècles, l'auteur nous montre comment l'individu se voit dans les yeux de l'Autre et quelle image donne son existence réfléchie par l'Autrui : c'est alors un véritable éventail des comportements humains qui se déploie devant les yeux du lecteur francophone. À eux seuls, les livres de Mme le Professeur Krystyna Modrzejewska montrent combien ses centres d'intérêt sont intrinsèquement liés à la philosophie de l'humanisme : sa lecture anthropologique des textes littéraires est omniprésente, en effet, ainsi que les thèmes privilégiés de la condition humaine et de l'individu plongé dans ce monde qui l'englobe, de ses relations psychologiques et sociologiques, de sa spiritualité et de sa corporalité (y compris sa sexualité).

Dans son dernier ouvrage, Mme le Professeur Krystyna Modrzejewska rend hommage notamment à Emmanuel Levinas et Zygmunt Bauman et explicite les œuvres d'auteurs du XX^e et du XXI^e siècle en analysant l'image de l'homme qui, se voyant dans l'autre comme dans un miroir, en apprend sur lui-même, démarche qui conduit le lecteur à une meilleure appréhension et compréhension du personnage. Le livre, composé des chapitres reflétant la chronologie de la vie, passe en revue les textes de théâtre et les romans, même si leur façon d'envisager l'aventure littéraire se révèle très divergente dans sa forme et dans sa formulation, et si elle ne présente que peu de points communs. Ainsi, par exemple, l'image de la mère permet-elle de décrypter l'enfant à travers son évolution ; ainsi, par exemple, l'image de la jeunesse reflète-t-elle les défis auxquels les jeunes doivent faire face, comme les missions qu'ils s'assignent. Chemin faisant, nous visionnons également, avec

l'auteur comme guide, le film de la rébellion des personnages de Claudel et de Beckett, des sentiments amoureux des personnages de Houellebecq, Ionesco, Proust et Gide et de l'insupportable vie d'adulte des personnages de Houellebecq et d'Anouilh. L'auteur traque les héros littéraires saisis dans différentes circonstances de la vie (quand ils parlent d'eux-mêmes, de leur mère, de leur fille, de leur relation conjugale) et mis en lumière sur scène en action, en conflit ou en relation avec les autres. Cette approche, si caractéristique pour les ouvrages précédents de Mme Modrzejewska consacrés aussi au théâtre, dans son dernier livre s'accroît encore plus fort : tout ce qui se propage dans le temps connaît dans la littérature, et surtout dans le théâtre, une accélération exponentielle, comme quand on nous présente le héros tombant amoureux dans telle scène mais mort d'amour dans celle qui suit. Il s'agit d'un processus culminant les moments de vie les plus intenses afin de raccourcir, de résumer celui de l'homme en devenir dans une existence souvent peu dramatique et peu spectaculaire.

Par ailleurs, la sensibilité aux questions de l'actualité, y compris la politique, est caractéristique de l'ensemble de l'œuvre de Mme Modrzejewska. L'homme politique, ses responsabilités envers lui-même comme envers les autres constituent, en effet, le centre d'intérêt de ses études. On retrouve dans les livres de Mme Modrzejewska la modernité fluide de Zygmunt Bauman, caractéristique de notre époque, modernité qu'elle traque sans relâche chez ses auteurs préférés mais également chez de jeunes auteurs contemporains. Mme Modrzejewska se distingue aussi par son incroyable capacité à dénicher les jeunes talents littéraires contemporains. Le dernier volet du livre en question, enfin, interroge le problème de la vieillesse, que les personnages des auteurs précédents ne parviennent point à apprivoiser. Ce livre, comme les autres, d'ailleurs, a été écrit avec engagement, avec passion, avec une plume intense : l'auteur y parvient à lier réflexion scientifique affûtée et aisance stylistique décontractée. Précisons, pour finir, que *L'homme en miroir* serait utilement employé comme un petit manuel de littérature des XX^e et XXI^e siècles.

Tomasz Różycki

Anna Kaczmarek-Wiśniewska, *La vie quotidienne à Paris suivant les chroniques d'Émile Zola : un regard oblique*, Opole, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, 2017, 266 p.

Anna Kaczmarek-Wiśniewska, docteur ès lettres habilitée à diriger des recherches travaillant à l'Université d'Opole (Pologne), a publié de nombreux articles et études consacrés à la vie et à l'œuvre d'Émile Zola. Le parcours de ses publications, notamment la monographie *L'image de la femme dans l'œuvre d'Émile Zola* (2012), prouve que cet écrivain incontournable se trouve au centre de ses intérêts. Sa récente monographie *La vie quotidienne à Paris suivant les chroniques d'Émile Zola : un regard oblique* est donc l'un des fruits de ses préoccupations scientifiques de longue durée.

Cette fois-ci, Anna Kaczmarek-Wiśniewska s'est fixé pour objectif d'étudier les textes de presse zoliens en focalisant son attention sur les divers aspects de la vie quotidienne dans la capitale au temps de l'auteur, et sous le Second Empire. Elle considère ces textes comme essentiels dans l'analyse des facettes de la Ville Lumière de l'époque. Ainsi, en adoptant la perspective littéraire et anthropologique, l'auteure présente la problématique choisie en cinq parties distinctes.

Il va de soi que le premier chapitre de l'ouvrage, « Un homme et sa ville », est consacré à la relation entre Zola l'historien social et Paris, dont il se révèle un enthousiaste inlassable. La phénoménologie du regard zolien par rapport à l'espace topographique et symbolique de la ville acquiert une importance et un sens particuliers dans l'œuvre du publiciste, concentré sur le « décor social » de Paris, entendu au sens large du terme. D'après Anna Kaczmarek-Wiśniewska, la spécificité des chroniques zoliennes, qui constituent un genre particulier de par leur narration hybride, se manifeste aussi bien au niveau du contenu qu'à celui de la forme.

Le deuxième volet, intitulé « Apprendre à Paris, apprendre à 'vivre parisienement' », analyse en détail les enjeux éducatifs et culturels de l'espace parisien. Il met en relief l'« éducation parisienne », s'opposant à l'attitude provinciale, et aborde des modèles de comportement propres aux deux sexes. L'auteure y présente

aussi les reproches faits par Zola aux systèmes éducatifs pour les garçons et les filles.

Le troisième chapitre, intitulé « Splendeurs et misères du quotidien parisien », se concentre sur la véritable existence des hautes et des basses classes de la société parisienne. Pendant que les « splendeurs » restent liées aux charmes et à l'élégance de la vie mondaine, les « misères » concernent les ouvriers parisiens et leurs conditions de vie humbles, sans compter les problèmes profonds qu'ils devaient affronter au quotidien (alcoolisme, crise familiale, etc.). Ces aspects variés de la vie dans la capitale semblent très importants et seront repris, ensuite, dans le fameux cycle des *Rougon-Macquart*.

La quatrième partie, « Ville Lumière, ville spectacle », examine les divertissements de la société du Second Empire, les passe-temps propres aux élites et ceux dont bénéficiaient les basses classes. Comme le souligne Anna Kaczmarek-Wiśniewska, ce qui caractérisait, selon Zola, le règne de Napoléon III, c'est la débauche, le relâchement des mœurs et l'hypocrisie.

Le dernier chapitre de la contribution, « Mourir à Paris », se penche sur les lieux et les rituels de la mort, ainsi que sur les cérémonies funéraires des Parisiens. Ce volet rend compte également des cas de suicides, de meurtres et de crimes, décrits dans leurs moindres détails par le chroniqueur.

Sous la plume de Zola, le portrait de Paris et de ses habitants fait que le regard du journaliste, hostile au Second Empire, pourrait être qualifié d'« oblique » car, à travers son ironie, son ton allusif, l'auteur vise à corriger l'histoire officielle de l'époque.

Il est à noter que les différents chapitres sont illustrés par de nombreux exemples, citations et références qui prouvent qu'Anna Kaczmarek-Wiśniewska connaît parfaitement l'œuvre zolienne, dont elle sait, avec érudition, extraire la quintessence pour en faire le thème principal de son livre.

Pour conclure, l'on ne peut que constater que la monographie d'Anna Kaczmarek-Wiśniewska fait partie des grands ouvrages ayant été publiés sur Émile Zola et qu'elle appartiendra, sans aucun doute, aux textes théoriques de base nécessaires aussi bien aux littéraires qu'aux lecteurs qui s'intéressent à la vie parisienne du XIX^e siècle. Les chroniques zoliennes, en tant que « documents humains », dévoilent un Zola très perspicace et sensible à tous les aspects de la vie. De cette façon, ces textes, en montrant son optique personnelle de saisir « la matière parisienne », reflètent « l'esprit de son temps » et témoignent du fait que pour « le père du naturalisme », aucun sujet ne s'avère indigne d'attention.

Varia

Mon Professeur. Le souvenir de Józef Heistein, Professeur Docteur Habilité à Diriger des Recherches

Le 12 décembre 2017, notre Professeur Józef Heistein (1925 – 2017) est décédé.

Romanisant, spécialiste de la littérature comparée, il a été, entre 1968 et 1973, responsable de la Chaire de Philologie romane, et ensuite directeur de l'Institut de Philologie romane à l'Université de Wrocław.

Les littératures romanes, surtout la littérature contemporaine française et italienne, étaient le terrain privilégié de sa recherche. Ses nombreux articles, des manuels pour les étudiants, entre autres *L'histoire de la littérature italienne* (1979), *L'histoire de la littérature française* (1997), aussi bien que la rédaction de la « *Romanica Wratislaviensia* » en témoignent.

Il était enseignant, directeur de huit thèses de doctorat et de nombreux mémoires de maîtrise aussi qu'un infatigable rapporteur de travaux de recherche.

Il était Maître de plusieurs générations des romanisants, hispanistes et italianistes. Grâce à son sage support, les filières des études hispaniques et italiennes à l'Institut de la Philologie Romane de l'Université de Wrocław ont pu être créées.

Membre de plusieurs sociétés scientifiques, il a été décoré, pour ses mérites, des médailles : Chevalier de l'Ordre pour des Mérites de la République Italienne, Chevalier de l'Ordre de la Renaissance de la Pologne, Chevalier de l'Ordre des Palmes Académiques de la République Française et la Médaille de l'Université de Wrocław.

L'homme d'une grande bonté et bienveillance.

La nouvelle de sa mort nous est parvenue par un avis signé par le Président, le Sénat, le Doyen et le Conseil de la Faculté de Philologie, la Direction et le Corps professoral de l'Institut de Philologie romane de l'Université de Wrocław.

Monsieur Le Professeur m'a accompagnée dès mes études de master jusqu'au titre du professeur, ce que j'essaie d'évoquer dans mes souvenirs.



Le souvenir le plus éloigné (1976-1977). Séminaire de théatologie de Professeur Heistein. C'est mon tour de présenter un chapitre du mémoire de maîtrise. Effrayée, j'essaie d'expliquer pourquoi je n'ai pas pu écrire plus sur l'espace dans le drame

claudélien. Le Professeur prend la parole et m'indique plusieurs routes de recherche possibles, sans pourtant m'imposer quoi que ce soit.

Le souvenir du doctorat (1983). La faillite. Malgré deux cents pages du texte écrit, je ne terminerai pas ma thèse. Les archives des théâtres de la Basse-Silésie sont trop pauvres. Le Professeur me propose un nouvel sujet dans lequel je pourrai incorporer les études déjà faites. Il me faut un an pour terminer ma thèse. Le Professeur me prête des livres importants, récemment publiés, pour que je puisse me préparer à l'examen doctoral. Le succès. Un jour j'aurai la chance d'acheter les livres dont Lui aura besoin pour écrire son *Histoire de la littérature française*.

Le souvenir de l'habilitation (1994). J'ai demandé au Professeur de me recevoir. Fatiguée du travail d'enseignante du FLE, j'ai voulu entreprendre la recherche mais je ne savais pas quoi choisir. Le Professeur a commenté mes propositions et j'ai compris où orienter ma recherche. J'ai senti son support au cours de la séance de soutenance de la thèse d'habilitation à l'Université de Silésie à Katowice (2000). Mon Professeur est venu malgré la maladie de son Épouse. Il était heureux de pouvoir travailler.

Le Professeur a aussi été rapporteur dans ma procédure professorale.

L'échange des vœux et des cordialités, la correspondance agréable et de bonnes références. Quand, timide, je frappais à la porte de la Société Internationale des Études Giralduciennes (1997), pour au moins publier le texte dans le volume suivant le colloque d'Aleppo, c'est le Professeur Michel Lioure, de Clermont-Ferrand, à l'époque Président de la SIEG, qui m'a ouvert la porte. Il était bien content ayant appris que j'étais ancienne étudiante de Professeur Heistein, qu'il connaissait et estimait. Il se souvenait d'excellents colloques internationaux sur le théâtre français organisés par Professeur Heistein à Karpacz. Professeur Halina Sawicka de Lublin (Université Catholique Jean-Paul II et Université Marie-Curie Skłodowska) les évoque aussi.

Le Professeur Heistein m'a accompagnée au cours de tout mon parcours professionnel. Je suis heureuse que ce soit Lui, sage, chaleureux, bienveillant, cordial, empathique. Grâce à Lui, je sais que ce n'est pas seulement le savoir, les faits, les traditions culturelles qu'il vaut connaître, mais que le plus important, c'est de stimuler la raison humaine et de développer un sérieux regard critique du monde. Et c'est cette valeur que j'essaie de transmettre à mes étudiants.

Je Vous en remercie, Monsieur le Professeur.

Krystyna Modrzejewska

Tarnów Opolski, le 22 décembre 2017

Adieux académiques au professeur Józef Heistein (1925-2017)

Le 9 janvier a.c. à 12 h, dans la salle Nehring à l'Institut de Philologie Romane à Wrocław, ont eu lieu les adieux académiques au professeur titulaire Józef Heistein, directeur de l'Institut de Philologie romane (1968-1973), décédé le 12 décembre 2017 à l'âge de 92 ans. À cette rencontre, modérée par le Doyen de la Faculté des Lettres, ont participé les membres de la Famille, collaborateurs, amis, romanisants.

Parmi ceux-ci, le premier qui a pris la parole, c'était le Président de l'Université de Wrocław, le prof. Adam Jezierski. Il a mis en relief un aspect créateur de l'activité du Professeur Heistein qui appartenait au groupe de pionniers de la science à Wrocław. L'apport du Professeur reste indubitable car grâce aux efforts de ce « constructeur » de la philologie romane à Wrocław, toujours engagé dans les affaires de son Institut, ont pu voir le jour les filières des études hispaniques et italiennes.

Ensuite, l'on a présenté le *curriculum vitae* du Professeur Heistein dont la vie a été marquée par l'exil de guerre, ainsi que par un grand travail dans les temps si difficiles qui l'ont suivie. Lieutenant de l'Armée polonaise, dans les années soixante, il a « échangé le sabre contre la plume » et vite fait carrière, obtenant des titres successifs et des grades universitaires.

Chercheur inlassable, spécialiste éminent de la littérature française, auteur de plusieurs publications scientifiques, y compris des manuels académiques (avant tout de littérature française et italienne du XX^e siècle), fondateur d'associations scientifiques, rédacteur en chef de la revue *Romanica Vratislaviensia*, organisateur de colloques internationaux, directeur d'innombrables thèses de master et de huit thèses de doctorat, évaluateur des publications scientifiques, estimé des romanisants les plus connus du monde entier, il a été décoré de l'Ordre du Mérite de la République Italienne, de l'Ordre des Palmes académiques de la République Française et de la Croix de Chevalier de l'Ordre de Polonia Restituta.

Pour ses collaborateurs les plus proches, tels que professeur de l'Université de Wrocław Krystyna Gabryjelska, professeur titulaire Piotr Sawicki, et ses ex-étudiantes, professeur de l'Université de Wrocław Justyna Łukaszewicz, docteur Katarzyna Biernacka-Licznar, il restera à jamais un modèle à suivre et une autorité incontestable dans son domaine. « Humaniste en sens plein du terme », « avec qui est morte toute une époque », un excellent enseignant et pédagogue académique, plein de gentillesse et de compréhension, il demeurera Maître pour maintes générations de romanisants. Dans l'opinion du professeur de l'Université de Łódź Artur Gałkowski, Président de l'Association des Italianisants polonais, l'héritage du comparatiste de Wrocław est impressionnant. Certainement, la personne du Professeur Józef Heistein manquera à tous.

Anna Ledwina

Discours à l'occasion de la remise des Insignes de Chevalier dans l'Ordre des Palmes académiques à Mme le Professeur Krystyna Modrzejewska

Mesdames, Messieurs,

À l'occasion de la remise des Insignes de Chevalier dans l'Ordre des Palmes académiques à Mme le Professeur d'état Krystyna Modrzejewska par la France, c'est à moi que revient l'immense honneur de vous présenter son œuvre scientifique.

Mme Modrzejewska a fait ses études supérieures à la Philologie romane de l'Université de Wrocław, où elle a soutenu ses mémoires de maîtrise et de doctorat sous la direction de feu M. le Professeur Józef Heistein ; quant à l'habilitation à diriger des recherches et au titre de Professeur des universités, c'est à l'Université de Silésie qu'elle les a respectivement obtenus. Dans son ensemble, la production scientifique de Mme Modrzejewska est non seulement liée à l'Université d'Opole mais également à de nombreuses autres institutions académiques et universitaires en Pologne et en France. Si son œuvre contient quantité d'articles et de directions de volumes internationaux, il renferme avant tout de nombreuses monographies. Si, de plus, l'ensemble des contributions de Mme Modrzejewska, extrêmement riche et varié, se focalise avant tout sur la littérature française et francophone du XX^e siècle, avec une préférence assumée – pour ne pas dire revendiquée – pour le théâtre, on y retrouvera également l'essentiel des problématiques liées à la traduction et à la réception littéraire (y compris l'histoire des représentations théâtrales).

À eux seuls, les livres de Mme le Professeur Krystyna Modrzejewska montrent combien ses centres d'intérêt sont intrinsèquement liés à la philosophie de l'humanisme : sa lecture anthropologique des textes littéraires est omniprésente, en effet, ainsi que les thèmes privilégiés de la condition humaine et de l'individu plongé dans ce monde qui l'englobe, de ses relations psychologiques et sociologiques, de sa spiritualité et de sa corporalité (y compris sa sexualité). Les premières monographies de Mme Modrzejewska ont trait au théâtre. La toute première, intitulée *Le théâtre français en Pologne dans les années 1945-1970*, s'intéresse à la



réception du théâtre français contemporain de la première moitié du XX^e siècle en Pologne et raconte à la fois la fascination du public polonais de l'époque pour ce type de théâtre et les mises en scènes qui en ont été produites. La deuxième monographie, intitulée *La femme dans le théâtre français du XX^e siècle*, se focalise sur les personnages féminins des œuvres d'auteurs tels que Giraudoux, Anouilh, Claudel, Ionesco, Sartre ou Beckett ; les femmes, que dis-je, les dames de la littérature auxquelles s'intéresse Mme Modrzejewska sont présentées à la fois dans leur richesse, leur complexité et leur destin personnel : il s'agira, en effet, de la mère, de la fille, de la militante politique, de la révoltée, de la compagne ou de l'aide de vie, ainsi que la séductrice, aux langages desquelles Mme Modrzejewska s'est toujours intéressée pour tenter d'en décrypter les codes sous-jacents.

Qui sait si ce n'est pas le théâtre, paradoxalement, qui nous donne la possibilité de voir la parole de manière incorporée et qui nous montre le héros littéraire, incarné par le comédien, dans sa folie, dans sa joie, dans sa médiocrité, en interaction avec les autres. L'existence du héros s'actualise sur la scène. On pourrait, à la suite de Feuerbach, défendre l'idée que le théâtre est une réalité que nous confirmons dans nos actions. Sur la scène, au sens métaphorique de la vie, chacun a son rôle à jouer. Cette métaphore permet de mieux comprendre cette focalisation sur l'aspect anthropologique de la littérature tant appréciée par Mme Modrzejewska. Le héros créé par le dramaturge n'est pas un homme mais un personnage qui devient homme sur scène ; ses paroles, ses gestes, ses sentiments,

ses pensées deviennent humains et trouvent leur confirmation dans le réel. Mme Modrzejewska traque les héros littéraires saisis dans différentes circonstances de la vie (quand ils parlent d'eux-mêmes, de leur mère, de leur fille, de leur relation conjugale) et mis en lumière sur scène en action, en conflit ou en relation avec les autres. Le théâtre a une capacité extraordinaire de résumer les situations de vie du héros et d'en concentrer toutes les émanations. Tout ce qui se propage dans le temps connaît dans la littérature, et surtout dans le théâtre, une accélération exponentielle, comme quand on nous présente le héros tombant amoureux dans telle scène mais mort dans celle qui suit. Il s'agit d'un processus culminant les moments de vie les plus intenses afin de raccourcir, de résumer celui de l'homme en devenir dans une existence souvent peu dramatique et peu spectaculaire.

Après les monographies suscitées viennent bien d'autres ouvrages où Mme le Professeur Krystyna Modrzejewska approfondit et cristallise le centre d'intérêt précité. Dans *L'homme dans le drame du XX^e siècle*, d'abord, elle analyse le héros du théâtre français au moment critique de la représentation anthropologique de l'homme du XX^e siècle. Dans *La Condition humaine dans la littérature française du XX^e siècle*, ensuite, Mme Modrzejewska se focalise sur les figures du « je » et sur celles de « l'autre » et de « l'étranger », et cela à partir des grandes œuvres de l'époque (Proust, Céline, Gide, Beckett, Camus, Genet et les autres). Et c'est ainsi, en toute logique, qu'arriva *L'Art de la séduction dans le théâtre français du XX^e siècle*, où les personnages masculins comme féminins peuvent enfin se rencontrer pour se confronter les uns aux autres en entrant dans la danse amoureuse de la vie. L'image anthropologique des personnages est ainsi aboutie. Les stratégies de séduction sont analysées à travers les paroles et les gestes des personnages dans un contexte érotique mais également dans le cadre du défi intellectuel que cela représente : c'est alors un véritable éventail des comportements humains qui se déploie devant les yeux du lecteur francophone.

L'approche charnelle et intellectuelle des personnages s'élargit encore dans *L'Enfer et le paradis terrestres dans la littérature française du XX^e siècle*, où l'aspect moral et spirituel des personnages prend le dessus et se polarise aux deux pôles métaphysiques d'après lesquels l'Homme se définit : l'Enfer et le Paradis. Ces deux extrêmes, comme aime à le rappeler Mme Modrzejewska, se retrouvent activement incarnés sur terre dans les relations humaines du quotidien. Ainsi, tant à travers les grandes œuvres littéraires de référence qu'à travers des écrits plus humbles et plus récents, Mme Modrzejewska nous montre comment la littérature investit la question du Bien et du Mal, des normes morales et sociétales, comment l'individu se voit dans les yeux de l'Autre ou encore ce que sont le Bonheur et le Malheur.

Dans le dernier ouvrage, *L'Homme en miroir. Esquisses de littérature française*, Mme le Professeur Krystyna Modrzejewska rend hommage notamment à Emmanuel

Levinas et Zygmunt Bauman et explicite les œuvres d’auteurs du XX^e et du XXI^e siècles en analysant l’image de l’homme qui, se voyant dans l’autre comme dans un miroir, en apprend sur lui-même, démarche qui conduit le lecteur à une meilleure appréhension et compréhension du personnage. Ainsi, par exemple, l’image de la mère permet-elle de décrypter l’enfant à travers son évolution ; ainsi, par exemple, l’image de la jeunesse reflète-t-elle les défis auxquels les jeunes doivent faire face comme les missions qu’ils s’assignent. Chemin faisant, nous visionnons également, avec l’auteur comme guide, le film de la rébellion des personnages de Claudel et de Beckett, des sentiments amoureux des personnages de Houellebecq, Ionesco, Proust et Gide et de l’insupportable vie d’adulte des personnages de Houellebecq et d’Anouilh. Par ailleurs, la sensibilité aux questions de l’actualité, y compris la politique, est caractéristique de l’ensemble de l’œuvre de Mme Modrzejewska. L’homme politique, ses responsabilités envers lui-même comme envers les autres constituent, en effet, le centre d’intérêt de ses études. On retrouve dans les livres de Mme Modrzejewska la modernité fluide de Zygmunt Bauman, caractéristique de notre époque, modernité qu’elle traque sans relâche chez ses auteurs préférés mais également chez de jeunes auteurs contemporains. Mme Modrzejewska se distingue aussi par son incroyable capacité à dénicher les jeunes talents littéraires contemporains. Le dernier volet du livre en question, enfin, interroge la question de la vieillesse, que les personnages des auteurs précédents ne parviennent point à apprivoiser. Ce livre, comme les autres, d’ailleurs, a été écrit avec engagement, avec passion, avec une plume intense : l’auteur y parvient à lier réflexion scientifique affûtée et aisance stylistique décontractée. Précisons, pour finir, que *L’homme en miroir* serait utilement employé comme manuel de littérature.

Parallèlement à son activité d’écriture critique imposante, Mme le Professeur Krystyna Modrzejewska fait assurément preuve d’une énergie scientifique et organisationnelle inépuisables. Elle aura dispensé ses enseignements à de nombreuses générations de romanisants à cheval sur plusieurs universités européennes ; elle aura créé et longtemps dirigé l’Alliance française d’Opole ; elle aura dirigé le module de spécialisation « Culture européenne » au sein de l’Institut de Philologie polonaise de l’Université d’Opole ; sa renommée, finalement, dépasse largement les frontières polonaises, comme en témoigne par lui-même le public venu de tous horizons pour l’honorer aujourd’hui. Ses écrits, son engagement, sa passion nous montrent combien la littérature devrait toujours être présente parmi nous, y compris dans notre quotidien !

Tomasz Różycki

traduction : Fabrice Marsac

KOREKTA

Anna Kaczmarek-Wiśniewska

REDAKCJA TECHNICZNA

Jolanta Brodziak

SKŁAD I ŁAMANIE

Jolanta Kotura

PROJEKT OKŁADKI

Jolanta Brodziak

Na okładce wykorzystano obraz Zygmunta Moryty

© Copyright by Opole University
Opole 2018

ISSN 2392-0637

ISBN 978-83-7395-811-1

Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, ul. Dmowskiego 7–9, 45-365 Opole.
Nakład: 150 egz. Wydanie I. Składanie zam.: e-mail: wydawnictwo@uni.opole.pl
Druk i oprawa: Drukarnia Alnus sp. z o.o. – www.alnus.pl

