



ISSN 2392-0637
ISBN 978-83-7395-774-9

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



La communauté et l'exclusion dans la littérature française et francophone



N° 4/2017



La communauté et l'exclusion dans la littérature française et francophone

Études rassemblées et présentées par
Tomasz Różycki



La communauté et l'exclusion
dans la littérature française
et francophone



Literaport

REVUE ANNUELLE DE LITTÉRATURE FRANCOPHONE № 4



UNIwersYTET OPOLSKI
KATEDRA KULTURY I JĘZYKA FRANCUSKIEGO

La communauté et l'exclusion dans la littérature française et francophone

Études rassemblées et présentées par
Tomasz Różycki



Literaport
REVUE ANNUELLE DE LITTÉRATURE FRANCOPHONE № 4
OPOLE 2017

REDAKTORZY SERII
(RESPONSABLES DE LA REVUE)

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

RADA NAUKOWA
(COMITÉ SCIENTIFIQUE)

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

RECENZENT TOMU
(RAPPORTEUR DU PRÉSENT VOLUME)

Piotr Sadkowski
Renata Jakubczuk

ADRES REDAKCJI
(ADRESSE DU COMITÉ DE RÉDACTION)

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

Table des matières

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

La littérature aux traces de l'exclusion

Michel LIOURE, Albert Cohen et les Juifs : exclusion et communauté	13
Anna LEDWINA, De l'aliénation et l'exclusion vers la fusion avec la communauté dans les écrits durassiens	27
Anna KACZMAREK-WIŚNIEWSKA, Émile Zola et la question juive avant l'affaire Dreyfus	37

Aux marges du commun

François ROSSET, Dans les plis de la Sierra Morena : topographie et chronologie du fantastique	49
Christophe BELIN, Les mécanismes d'inversion dans <i>Les Précieuses ridicules</i>	61
Krystyna MODRZEJEWSKA, Le recherche de l'identité à deux voix : Haroun et Meursault	71

À la recherche du soi-même

Tomasz KACZMAREK, L'exclusion dans le drame <i>Les responsabilités !</i> de Jean Grave	83
Adam JAROSZ, Entre la maison et l'hôpital ou de la solitude de Valérie Valère dans <i>Le pavillon des enfants fous</i>	93
Mariusz CZALPIŃSKI, La communauté et l'exclusion dans <i>Moïra</i> de Julien Green	103
Elżbieta PORADA, À la recherche du Paradis Perdu. L'exil dans <i>Étoile errante</i> de J. M. G. Le Clézio	115

Avant-propos

Après les trois premiers numéros de la revue *Literaport*, dédiés respectivement à la révolte, à la transgression et au crime et châtement, nous avons le plaisir de vous présenter un volume consacré au thème de la communauté et de l'exclusion dans la littérature française et francophone. En effet, des points de vue sociologique et anthropologique, les rapports compliqués entre la communauté et l'exclusivité semblent aujourd'hui très importants, voire cruciaux et souvent dramatiques, non seulement à l'échelle globale (comme nous le rapportent chaque jour les médias) mais aussi au niveau des relations interpersonnelles, dans le cadre des contacts privés, familiaux, intimes. Le conflit entre ces deux notions se prolonge dans nos débats internes, se projette sur la complexité de notre personnalité et sur la pensée humaine en général, partagée entre ce qu'il y a de commun et d'individuel. Créer la communauté veut-il forcément dire chercher Autrui et exclure l'Autre ? Rechercher sa propre identité, cela veut-il dire accéder à une communauté ou, au contraire, en sortir ? Reconnaître l'Autre veut dire l'exclure ou, au contraire, l'assimiler ? La solitude est-elle une exclusion volontaire ? L'exclusion elle-même constitue-t-elle un élément nécessaire à l'auto-identification ? Les conséquences de la quête de conscience de soi-même, l'autocréation, trait impératif de plusieurs artistes, exclut-elle le désir de la communauté ? ...

Les exclus, les excentriques sont toujours présents dans l'art et la littérature, ainsi que les sorcières, les homosexuels, les Bohémiens, les Juifs, les noirs et les femmes, les comédiens, les malfaiteurs et les bourreaux, les morts et les malades. Mais l'art et la littérature servent aussi – et probablement avant tout – à créer et à soutenir l'identité de la communauté depuis son début, et les mythes communs, les récits sur les dieux et les héros en rendent compte de façon réciproque. Les histoires de Gilgamesh, d'Ulysse et d'autres en confirment l'actualité universelle, et les questions de la communauté et de l'exclusion se manifestent au fil des années d'une manière à chaque fois aussi différente que significative, surtout dans et à travers la langue, elle-même créatrice, et à travers la communauté humaine, ce véhicule porteur des affections et des interprétations possibles.

Dans la littérature française et francophone, le sujet de la communauté et de l'exclusion forme un défilé incessant à travers les siècles : depuis *La chanson de Roland*, *Tristan et Yseut*, *Le Roman de Renart* et *La Quête du Graal*, les personnages soit se lancent à la recherche de la communauté et de l'identité, parfois perdues, soit ils vivent des processus divers de l'exclusion, soit ils fuient l'oppression communale. *La ballade des pendus* de Villon, *Phèdre* et *Tartuffe*, *La Princesse de Clèves*, *Histoire de Manon Lescaut*, *Les Liasons dangereuses*, *Émile* et *La Confession d'un enfant du siècle* en font preuve, tout en y ajoutant de nouvelles réalisations et figures à interpréter. Les personnages de Stendhal, le Marcel de Proust, l'Étranger de Camus, les habitants de l'enfer de Sartre, le Lafcadio de Gide et les protagonistes de Beckett, Genet, Ionesco, Artaud et Gary-Ajar, l'Hadrian de Marguerite Yourcenar et plusieurs autres se constituent eux-mêmes en face d'une communauté qui devient un mythe, et, en même temps, ils répètent les gestes du mythe de l'exclusion et de l'exil.

Ce volume, ne proposant qu'une des approches possibles de cette problématique très large, regroupe en trois chapitres nuancés les études d'une dizaine de chercheurs romanisants.

Le premier chapitre, intitulé *La littérature aux traces de l'exclusion*, propose ainsi trois articles consacrés au thème de l'exclusion et les différents aspects de sa réalisation à travers l'œuvre littéraire d'Albert Cohen, de Marguerite Duras et d'Émile Zola. Selon Michel Lioure, les images des compatriotes juifs dans l'œuvre d'Albert Cohen font l'essentiel de son œuvre, dans laquelle, même étant « [...] exclus, humiliés, pourchassés, persécutés, souvent ridicules et caricaturaux, les Juifs [...] constituent cependant une communauté fraternelle et fervente ». Dans l'œuvre de Cohen, la question de l'exclusion se mêle à l'éloge d'une communauté et à un fort sentiment d'identité avec laquelle Cohen sympathise dans chacun de ses livres. La deuxième étude (par Anna Ledwina) propose un défilé des motifs de l'exclusion et de la recherche de l'identité dans l'œuvre de Marguerite Duras, où « les protagonistes soit se lancent à la recherche de l'identité, comprise en tant qu'exploration et construction du Moi afin de "s'affirmer sujet", soit ils fuient l'oppression communautaire ». Les sujets de l'aliénation, la dépersonnalisation, la dissolution dans l'anonymat et la dépossession marquent très fort l'écriture de Duras au fil des années. Le rôle de la « question juive » dans l'œuvre de Zola avant l'affaire Dreyfus, l'image du Juif comme le résultat d'une persécution continue en France et dans le monde chrétien, la reconnaissance du « double caractère de la minorité juive, en même temps délibérément isolée de la nation au sein de laquelle elle vit et unie par [son] caractère international » fait le sujet de la réflexion d'Anna Kaczmarek-Wisniewska dans le dernier article de ce chapitre.

La deuxième partie, intitulée *Aux marges du commun*, cherche à montrer que le problème de l'altérité et de l'exclusion dans la littérature concerne non seulement

les personnages mais il est aussi encodé dans les lieux de l'action où il peut même se manifester à travers le langage dans lequel les protagonistes communiquent. En plus, il peut surgir aussi en tant qu'un projet littéraire à part, à savoir le dialogue intertextuel avec une autre œuvre littéraire canonique, appartenant à la culture majeure. Ainsi, le texte de François Rosset se concentre sur la présentation littéraire de Sierra Morena – la chaîne des montagnes en Espagne – comme un lieu « fantastique », un espace commun de l'exclusion, du bannissement et de l'altération pour les personnages de différentes provenances en vigueur dans la littérature depuis Cervantes et son *Don Quijote, Manuscrit trouvé à Saragosse* de Jean Potocki, jusqu'aux écrits de Dumas. Ainsi, Sierra Morena et son paysage culturel se réalisent en relation entre « la géographie du réel et de la géographie de l'imaginaire ». Le texte suivant, celui de Christophe Belin, parle de la « question de la marginalité précieuse », du langage en même temps marginalisé et conformiste d'un groupe de courtisans au XVII^e siècle, démasqué par Molière dans sa comédie *Les Précieuses ridicules* où tout, y compris les « mécanismes d'inversion qui déconstruisent aussi bien les jeux de l'intrigue que les formes mêmes du langage », sert à déclencher le rire. La comédie se révèle être un projet permettant la naturalisation et la démythification de ce qui est bizarre, travesti et artificiel dans le langage et dans les codes de comportement, ainsi qu'un moyen de détruire l'exclusion et l'aliénation volontaires. Enfin, Krystyna Modrzejewska propose l'étude d'un cas de l'aliénation, étude dans laquelle la recherche de la communauté et le postulat de l'identification se font voir à travers le livre *Meursault, contre-enquête* de Kamel Daoud qui entre en dialogue avec *L'Étranger* de Camus dans le cadre de la revendication postcoloniale, proposant ainsi une nouvelle version de l'histoire connue, un point de vue alternatif : l'histoire d'un Arabe tué sur la plage et de son frère.

Le dernier chapitre de ce volume, intitulé *À la recherche du soi-même*, suit les différentes formes de l'exclusion sociale, mentale ou morale des protagonistes sur les exemples précis des œuvres telles que *Étoile errante* de J. M. G. Le Clézio, *Moïra* de Julien Green, *Le pavillon des enfants fous* de Valérie Valère et le drame *Les responsabilités !* de Jean Grave. Cette dernière pièce de théâtre sert à l'auteur du texte, Tomasz Kaczmarek, à poser des questions sur les problèmes soulignés par Jean Grave : relations entre les lois sociologiques et les lois naturelles, ainsi qu'entre la violence et la justice, la société, l'individu et l'anarchisme, problèmes tellement importants pour la thématique de l'exclusion et de la communauté. Ensuite, c'est du roman de Valérie Valère que se sert l'auteur du texte, Adam Jarosz, pour présenter les mécanismes avec lesquels la société et la famille isolent et détruisent l'enfant malade en tant qu'un Autre, un être différent. Pour l'auteur de l'article suivant, Mariusz Czałpiński, le protagoniste de *Moïra* de Julien Green fait l'objet de l'analyse de la solitude et du déchirement de l'individu entre l'exclusion

volontaire et la recherche de la communauté et de l'identité aussi sur le plan spirituel. L'état de guerre qui blesse et sépare les deux héroïnes du livre de J.M.G. Le Clézio est en même temps, selon Elżbieta Porada, paradoxalement la seule plateforme où elles peuvent retrouver une identification et une compréhension malgré tout ce qui les oppose : la religion et la nationalité. Ainsi, la double exclusion ouvre souvent la porte vers une communauté des exclus...

Les approches du sujet de l'exclusion et de la communauté regroupées dans ce volume, si différentes, souvent même très surprenantes, prouvent cependant à quel point ce problème est important et vif. Un sujet si large, si ouvert, si actuel trouve toujours des formes nouvelles d'expression à travers la littérature, et inspire des idées et des convictions nouvelles, modélisant à l'infini non seulement l'attitude et l'approche des auteurs, de leurs personnages, mais aussi des histoires et des situations, le langage ou même des paysages culturels, ce qui met en place une géographie entière dotée d'un certain bagage culturel, celui de l'altérité ou bien celui de la sécurité et du paisible, selon les exigences du temps.

Car écrire, c'est créer une communauté, communiquer avec les autres, s'assimiler, mais aussi se différencier, s'émanciper, reconnaître l'Autre qui se manifeste à travers notre discours, malgré nous-même. Est-ce que la rencontre avec lui forme un autre « moi » ? Mais nous connaissons très bien cette formule magique de l'Archipoète, un marginal lui aussi : « *Je* » est un autre¹.

Un autre poète, cachant sa vie privée durant des années comme un exclu, disait à Alexandrie, la ville de son destin :

Pour certains le jour vient où il leur faut
opter pour un grand Oui ou le grand Non.
On voit tout de suite qui est prêt pour le oui,
prêt à suivre la voie tracée

par son honneur, et sa conviction. Celui
qui refuse ne le regrette pas. À la même question il
repondra toujours non. Ce non juste qui
l'accable tout le long de sa vie².

Tomasz Różycki

¹ Arthur Rimbaud, lettre à Paul Demeny.

² Constantin Cavafis, *Che fece... il grand rifiuto*, trad. François Sommaripas.

La littérature aux traces de l'exclusion

MICHEL LIOURE
Université de Clermont

Albert Cohen et les Juifs : exclusion et communauté

Albert Cohen and the Jews: exclusion and community

Abstract: Albert Cohen was born in Corfu to a Jewish family. With them he emigrated to France, where he was confronted with the anti-Semitism which was frequent in the French society of the time. All his life he stood up for Jewish people. In all his novels and his autobiographical writings he narrated the adventures and mishaps of a group of Israelites from Kefalonia (Cephalonia ?), a transposition of his native island Corfu. Alternately likeable and ridiculous, the Jews in Cohen's novels display all the shortcomings traditionally attributed to Israelites – stinginess and greed, pushiness and craftiness, pomposity and cowardice – and they present a perfect example of a community which is at the same time strongly united by friendship, true to its traditions and constantly exposed to exclusion and to persecutions in a hostile society. Without concealing the failings of his coreligionists, Cohen always expressed his sympathy for them, as well as his admiration and his love.

Keywords: Jews, Jewish, anti-Semitism, caricature, exclusion, community

« Ô vous, frères humains »

Albert Cohen est issu d'une famille juive installée à Corfou depuis des décennies. Son grand-père paternel était « le président de la communauté israélite de Corfou », un « patriarche aimé et respecté » qui lui révélera « la grandeur du Dieu d'Israël » et « les privilèges de ceux qui ont nom Cohen et qui sont les descendants du grand prêtre Aaron », frère de Moïse¹. Émigré avec ses parents à Marseille où il suivit les cours de l'école primaire et du lycée, puis étudiant en

¹ A. Cohen, *Carnets 1978*, [in] idem, *Œuvres*, Paris, Gallimard, Éd. de la Pléiade, 1993, pp. 1077-1078.

Lettres et en Droit à Genève où il devint un temps fonctionnaire au Bureau International du Travail, conseiller au département politique de l'Agence juive pour la Palestine, au nom de laquelle il fut chargé de mission à Londres où il se réfugia en 1940 afin de fuir les persécutions nazies, Cohen demeura constamment fidèle à son identité juive et préoccupé par le sort des Juifs dans le monde. La plupart de ses écrits, depuis les *Paroles juives* inspirées par le désir de présenter à sa fiancée les « douleurs » et « l'antique fierté » de « [s] on peuple » et de ses « frères »², et depuis les romans de *Solal* à *Belle du Seigneur* jusqu'aux derniers souvenirs de *Ô vous, Frères humains* et des *Carnets 1978*, sont imprégnés de sa méditation sur les misères et les grandeurs des Juifs, sur l'exclusion dont ils sont les victimes et sur les aspects parfois dérisoires et déplaisants de leurs coutumes et de leurs mœurs, sur la tentation du reniement à laquelle ils sont sujets, sur leur fidélité enfin à leur religion et à l'idéal de vie, de morale et de pensée qu'ils observent au sein de la communauté dont ils préservent et perpétuent la tradition³.

Le sentiment d'appartenance à la famille et à la communauté juives est fondé, pour Albert Cohen, sur une expérience initiale et le souvenir douloureux d'une humiliation subie le jour de ses dix ans à Marseille, alors qu'il écoutait, « extasié » et « charmé », le boniment d'un camelot qui vantait les vertus d'un détachant universel. Tandis qu'il s'apprêtait à acheter le précieux objet, le camelot le dévisagea et l'apostropha grossièrement, en pointant son apparence et son maintien : « Toi, tu es un Youpin, hein ? [...] tu es un sale Youpin, hein ? Je vois ça à ta gueule ». Et de poursuivre en s'adressant aux badauds qui l'écoutaient avec complaisance égrener les propos de l'antisémitisme ordinaire : « messieurs dames, je vous présente un copain à Dreyfus, un petit Youpre pur sang [...] nous on aime pas les Juifs par ici, c'est une sale race, c'est tous des espions vendus à l'Allemagne, voyez Dreyfus, c'est tous des traîtres, c'est tous des salauds [...] c'est pas chez toi ici, c'est pas ton pays ici, tu n'as rien à faire chez nous, allez, file, débarrasse voir un peu le plancher, va un peu voir à Jérusalem si j'y suis »⁴. Humilié, désespéré, confus, l'enfant s'éloigna, se sentant « à jamais banni de la famille humaine »⁵, « condamné, retranché, coupable, criminel, incompréhensiblement criminel, irrévocablement criminel d'être né »⁶. Errant dans les rues de la ville, il aperçoit sur un mur, tracée à la craie, l'inscription « Mort aux Juifs », qui l'obsède en lui montrant la haine et la malédiction dont il est l'objet : « Mort aux

² A. Cohen, *Paroles juives*, [in] idem, *Œuvres, op. cit.*, pp. 7-8.

³ Sur Cohen et les Juifs, voir notamment, parmi bien d'autres écrits, Denise Goitein-Galperin, *Visages de mon peuple. Essai sur Albert Cohen*, Paris, Nizet, 1982, et Léonard Rosmarin, *Albert Cohen, témoin de son peuple*, Paris, Nizet, 1992.

⁴ A. Cohen, *Ô vous, frères humains*, [in] idem, *Œuvres, op. cit.*, pp. 1051-1052.

⁵ *Ibidem*, p. 1053.

⁶ *Ibidem*, p. 1056.

Juifs Mort aux Juifs Sales Juifs Sales Juifs. Le sale juif regardait sa condamnation, le sale juif de dix ans se savait un immonde à perpétuité⁷. De ce « triste jour » où il fut ainsi « chassé de la communauté humaine »⁸, Albert Cohen, au terme de sa vie, conservera la trace et le souvenir inextinguibles.

Les Juifs, à ses yeux, demeureront toujours des exclus, victimes innocentes et persécutées, « vieux peuple offensé », perpétuellement sous le coup « des dangers et des exodes forcés », et dont il veut aimer les « dos voûtés par les peurs et les fuites et les courses haletantes dans les ruelles dangereuses au long des siècles, dos voûtés par les ruminations du malheur »⁹. Dans *Ézéchiël*, le juif Jérémie est un « maigre petit émigrant » dont le « pauvre corps » et « le visage minable » ainsi que les vêtements reflètent « toutes les misères et tous les déboires » : « lévite effrangée, rapiécée », « pantalons en loques », « soulier éculé », « gants troués »¹⁰. Le graffiti « Mort aux Juifs » apparaît sur les murs dans *Mangeclous*¹¹, où le souvenir du pogrom qui avait sévi à Corfou, en 1891, est demeuré présent dans la mémoire et la pensée des Juifs¹². Solal, dans ce roman, est conscient du « crime d'être né Juif » et sait qu'« il n'est pas une ville au monde sur les murs de laquelle il n'eût lu le "Mort aux Juifs" »¹³. Dans *Solal*, le héros a dû se battre, au lycée, contre « ses condisciples chrétiens qui lui faisaient la vie dure » : « Pourquoi était-il juif ? Pourquoi ce malheur ? »¹⁴ Le rabbin son père affirmera non sans fierté que « c'est un malheur d'être juif »¹⁵. Le plus grand roman de Cohen, *Belle du Seigneur*, est aussi la plus ample et la plus cruelle illustration de ce malheur. Le héros, Solal, est défini comme un « juif chimiquement pur »¹⁶. Déchu de ses fonctions à la Société des Nations dont il était un des principaux dirigeants, il n'est plus qu'un misérable exclu de la société. Dans les salons mondains, des invitées distinguées chuchotent au sujet de cet « israélite », « à fuir comme la peste », appartenant à cette « maffia » qui « s'insinue partout »¹⁷. Ailleurs, des conversations à bâtons rompus font des allusions dispersées aux méfaits des étrangers : « C'est la faute aux Juifs. [...] le gouvernement devrait les interdire. Un Juif c'est toujours un Juif »¹⁸. Solal se fait

⁷ *Ibidem*, p. 1097.

⁸ A. Cohen, *Carnets 1978*, *op. cit.*, p. 1180.

⁹ *Ibidem*, p. 1171.

¹⁰ A. Cohen, *Ézéchiël*, [in] idem, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 780.

¹¹ A. Cohen, *Mangeclous*, [in] idem, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 583.

¹² *Ibidem*, p. 409.

¹³ *Ibidem*, p. 583.

¹⁴ A. Cohen, *Solal*, [in] idem, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 123.

¹⁵ *Ibidem*, p. 265.

¹⁶ A. Cohen, *Belle du Seigneur*, Paris, Gallimard, Éd. de la Pléiade, 1986, p. 844.

¹⁷ *Ibidem*, p. 739.

¹⁸ *Ibidem*, p. 767.

l'écho de ces propos malveillants, constamment ressassés : « C'est tout youpin et compagnie ça ruine le petit commerce ils mangent notre pain »¹⁹. Errant au long des rues maculées de l'insultante inscription « Mort aux Juifs », ornée d'une croix gammée, il fuit un café où la patronne et les clients s'accordent à voir dans les Juifs la cause de tous les maux : « les Youpins, faut les foutre tous dehors ! »²⁰ Dans la rue, des crieurs de journaux vendent une feuille antisémite : *L'Antijuif*²¹. Solal n'est pas le seul être ainsi stigmatisé. Dans le milieu policé de la Société des Nations figure un malheureux Juif, Jacob Finkelstein, considéré comme un « zéro social », auquel « nul invité ne parlait », ostensiblement « ignoré de tous », « pauvre lépreux » qui affectait de se donner une contenance et « camouflait son isolement » en multipliant les allées et venues, « rapide juif errant » poursuivant une marche inutile en « terre d'exil »²². Le roman comporte aussi de nombreuses allusions aux persécutions exercées contre les juifs, notamment en Allemagne. Réfugiée avec les siens dans une cave à Berlin, Rachel, une juive naine et bossue, prédit les massacres et les exactions que les Allemands ont commis dans le passé et s'apprêtent à infliger de nouveau à ses coreligionnaires : « Dans toutes les villes d'Allemagne, [...] ils étaient fiers de se dire rôtisseries de Juifs ! *Judenbreiter* dans leur langue du temps ! Oh, j'ai peur d'eux ! Ils nous ont brûlés au treizième siècle ! Ils nous brûleront au vingtième siècle ! »²³ Tout le roman, composé au cours et au lendemain de la guerre, est un écho lancinant aux persécutions exercées contre les Juifs. Au-dessus de la cave où sont réfugiés les Juifs retentit « le chant allemand, chant de méchanceté, chant de la joie allemande, joie du sang d'Israël giclant sous les couteaux allemands »²⁴. *Belle du Seigneur*, en ce sens, est bien le roman de l'exclusion, celle d'un héros solitaire au sein de la société occidentale et celle d'un peuple en proie, au temps de l'Allemagne hitlérienne, à un processus d'extermination.

Les Juifs, dans les romans de Cohen, ne sont pas toujours indulgents eux-mêmes envers leurs coreligionnaires et notamment envers les populations juives issues des pays du Nord. Le bon Saltiel lui-même est défiant envers « ces Juifs polonais de la froidure et des brouillards »²⁵. Engagés dans le combat des sionistes et des colons installés en Israël, fermement résolus à « reconstruire la Palestine »²⁶, ils sont rapidement lassés par les travaux des champs. Un combat s'engage avec les Arabes, au cours duquel Saltiel et Salomon, malgré leur peur, se battent héroïquement ;

¹⁹ *Ibidem*, p. 878.

²⁰ *Ibidem*, p. 861.

²¹ *Ibidem*, p. 862.

²² *Ibidem*, p. 174.

²³ *Ibidem*, pp. 509-510.

²⁴ *Ibidem*, p. 514.

²⁵ A. Cohen, *Les Valeureux*, [in] idem, *Œuvres*, op. cit., p. 1000.

²⁶ A. Cohen, *Solal*, op. cit., p. 331.

mais Mangeclous, rebuté par le danger, se sent « devenir antisémite » et répugne à risquer sa vie pour des congénères étrangers : lui, « Juif du soleil », il n'est pas « un Juif de la Russie et des contrées de brume »²⁷. Entre des Juifs d'appartenance et de nationalités diverses, il peut exister des antagonismes et des spécificités qui nuisent à la solidarité ethnique et religieuse.

Le portrait que Cohen a tracé des Juifs dans ses romans relève en général de la caricature. Trop excessive et volontairement outrée pour risquer d'être prise au sérieux, cette présentation met cependant très vigoureusement l'accent sur des défauts ordinairement attribués aux Juifs, comme si l'auteur voulait se prémunir d'une accusation de complaisance envers ses coreligionnaires. Ainsi, les cinq « Valeureux » des romans, même s'ils sont finalement sympathiques au lecteur par leur indéfectible amitié, et si la bouffonnerie de leur comportement, de leur caractère et de leurs propos, les situe par leur excès même au-delà de la vraisemblance et les préserve ainsi d'un procès sérieux, sont affectés de traits fréquemment attachés à leur race.

Les Juifs des romans de Cohen, à l'exception du héros Solal, sont généralement présentés sous un aspect ridicule. Seul l'oncle Saltiel, « petit vieillard » frétillant et fringant, apparaît, malgré ses faiblesses et ses échecs, sous un aspect constamment sympathique : conscient « qu'il n'avait rien fait de bon dans la vie » et que « ses magnifiques inventions l'avaient conduit à la ruine », il constate avec satisfaction, en se regardant dans un miroir, que s'il n'est « pas beau évidemment », il n'est « pas laid non plus », et qu'il est doué d'une « figure sympathique, vive, ouverte, franche et non dénuée d'intelligence »²⁸. Son affection indéfectible et son dévouement envers son neveu Solal, son autorité sur ses condisciples et la dignité de son comportement, malgré la naïveté et la solennité parfois outrée de ses propos, malgré une propension à la fabulation qui l'amène à se vanter d'avoir été sollicité pour « diriger un comptoir de pêcheurie au Spitzberg »²⁹ ou nommé « grand vizir du pharaon » d'Arabie³⁰, le font échapper à l'ironie réservée dans le roman à ses congénères. Mattathias, « dit Mâche-Résine », appareillé d'un « harpon de fer qui terminait son bras amputé », a « les yeux obliques et les oreilles écartées à force de regarder dans les coins et de vouloir tout écouter »³¹. Le « gros petit » Salomon, « vendeur de boissons fraîches », est doué d'un « ventre rondelet », d'une « bonne figure imberbe » et de « jambes dodues »³² : timide et peureux, toujours inquiet et pressé de fuir les dangers imaginaires ou réels, ce « petit bonhomme au nez

²⁷ *Ibidem*, p. 342.

²⁸ *Ibidem*, pp. 89-90.

²⁹ *Ibidem*, p. 99.

³⁰ *Ibidem*, p. 209.

³¹ *Ibidem*, p. 98.

³² *Ibidem*, pp. 98-99.

retroussé et à la face imberbe » est représenté, au début de *Mangeclous*, mimant à sec les mouvements de la nage, et terrifié au souvenir des dangers qu'il a courus lors d'une expédition dans « cette Palestine pleine de fusils et d'Arabes », où « on attrape des blessures »³³. Dans *Les Valeureux* reparaît, longuement et affectueusement décrit, cet « israélite dodu », « petit chou d'un mètre cinquante-sept », « pauvre petit naïf » sensible et dévoué, « profondément croyant », « pauvre mignon » que scandalisaient les « gaillardises » et les provocations de ses compatriotes³⁴.

Le héros le plus pittoresque et le plus caricatural des romans de Cohen est assurément Mangeclous. « Long et décharné », surnommé, pour sa faconde et sa malpropreté, « le Bey des menteurs et le Père de Crasse », animé « d'une faim et d'une soif célèbres », affligé d'une particularité qu'il ne dissimule et ne restreint jamais et qui lui a valu le surnom de « Capitaine des Vents », il se dit doué « d'innombrables métiers », énumérés sur une carte de visite avantageuse³⁵. L'auteur se complaît, dans *Les Valeureux*, à accumuler les détails les plus outrés de son personnage : « il était un maigre et long phtisique à la barbe fourchue, au visage décharné et tourmenté, aux pommettes enflammées, aux immenses pieds nus, tannés, fort sales, osseux, poilus et veineux, et dont les orteils étaient effrayamment écartés ». Il est affublé de nombreux surnoms correspondant à ses multiples aptitudes : « Longues dents, Œil de Satan, Lord High Life, Sultan des Tousseurs, Pieds Noirs, Bey des Menteurs, Compliqueur de Procès, Âme de l'Intérêt, Mauvaise Mine, Plein d'Astuces, Dévoreur de Patrimoine, Père de la Crasse, Capitaine des Vents ». Doué d'un appétit « célèbre à Céphalonie non moins que son éloquence », il a la réputation d'avoir « en son enfance dévoré une douzaine de clous pour calmer sa faim », d'où son surnom de Mangeclous³⁶. Son épouse et sa progéniture offrent un spectacle également grotesque et désopilant. Rebecca, « cent quarante kilos », apparaît accroupie sur un pot de chambre, en proie aux effets purgatifs de l'huile de ricin³⁷. Ses fils, les « pingouillons », affublés de surnoms ridiculement anglophiles, « Lord Isaac and Beaconfield Limited », ou vulgairement prétentieux, « Vicomte de Bonmarché »³⁸, rivalisent d'éloquence ampoulée. Dans *Les Valeureux*, Mangeclous fonde une université dont il s'institue professeur et recteur³⁹, et dont il fait afficher les tarifs et le programme universel : « Grammaire Française avec Enseignement des Accords Sournois de Participes Passés », « Philosophie Sarcastique ou Idéaliste »,

³³ A. Cohen, *Mangeclous*, op. cit., p. 368.

³⁴ A. Cohen, *Les Valeureux*, op. cit., pp. 862-863.

³⁵ A. Cohen, *Solal*, op. cit., pp. 93-94 et *Les Valeureux*, op. cit., pp. 812-813.

³⁶ A. Cohen, *Les Valeureux*, op. cit., p. 817.

³⁷ A. Cohen, *Mangeclous*, op. cit., pp. 401-402.

³⁸ *Ibidem*, pp. 408-410.

³⁹ A. Cohen, *Les Valeureux*, op. cit., pp. 864-866.

« Éloquence en cas de Fiançailles et Mariage », « Lettres de Condoléances Sanglotantes », « Cours complet de Ruses Juridiques », « Cours de Médecine Interne et Externe », etc.⁴⁰ Dans tous les romans où il apparaît, Mangeclous est un pantin turbulent, tour à tour provocateur et obséquieux, imaginatif, rusé, comédien, d'une éloquence intarissable et d'une agitation bouffonne.

Figurent aussi dans les romans d'autres échantillons de Juifs également pittoresques et ridicules. Dans *Mangeclous* s'avance, à « petits pas traînants et dos courbé », un vieux Juif vêtu d'une lévite « effrangée, déchirée, rapiécée », muni d'une « antique valise » en « cuir pourri » consolidée par « des ficelles, du fil de fer et du raphia »⁴¹. Ce Jérémie, doué d'un accent incompréhensible, est d'une origine incertaine : « né en Lituanie », d'un père « né en Roumanie » et d'une mère « née en Pologne », il se prétend « plutôt serbe » à moins qu'il ne soit grec⁴². Refusant l'achat d'un manteau neuf car, déclare-t-il dans son langage et avec son accent spécifiques, « il n'y a pas de manteaux juifs neufs », et ne se laissant pas couper la barbe et les cheveux car c'est « péché » de « montrer nudité », il justifie ces particularités hygiéniques et vestimentaires au nom de la religion, car, affirme-t-il, « nous sommes différents de tous autres, choisis pour douleur, rois par douleur »⁴³. Le héros de *Solal* a fait aménager dans son château une cave où grouille un peuple hétéroclite et braillard de juifs de tous âges et de toutes conditions qui crient, discutent, argumentent ou prient : « une race exsudeuse expectorait, crachait, toussait, râlait, transpirait, se grattait, procédait à des échanges, assimilait, rejetait, vivait. Des enfants échangeaient des biens. Des vieillards échangeaient des sciences. Tout circulait. Une race active ricanait, sanglotait, débordait d'expression, avait peur »⁴⁴. Grandeur et misère ici se mêlent en un chœur discordant, à la fois pitoyable et touchant : « un peuple malade et mélancolique et mortellement las et blessé vivait sous ces voûtes »⁴⁵.

Le défaut majeur traditionnellement imputé aux Juifs est le sens des affaires et le goût de l'argent, sur lequel Cohen insiste et ironise abondamment. Le coffre-fort, « gigantesque, monstrueux »⁴⁶, qui trône au milieu de l'appartement d'Ézéchiël dans la pièce éponyme, et au pied duquel il prie en faveur de ses « entreprises commerciales et financières »⁴⁷ en est le symbole éloquent. La plupart des héros des romans sont d'une avarice immodérée. Une bonne nouvelle, aux yeux de Mangeclous,

⁴⁰ *Ibidem*, pp. 874-875.

⁴¹ A. Cohen, *Mangeclous*, *op. cit.*, pp. 490-491.

⁴² *Ibidem*, pp. 494-495.

⁴³ *Ibidem*, pp. 493-494.

⁴⁴ A. Cohen, *Solal*, *op. cit.*, pp. 301-302.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 303.

⁴⁶ A. Cohen, *Ézéchiël*, *op. cit.*, p. 781.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 783.

est celle qui promet « de l'argent, de la monnaie, des sous en billets de banque divers »⁴⁸. Mattathias est si avare, assure-t-on, « que s'il faisait l'emplette d'un revolver, il serait capable de se tuer pour ne pas l'avoir acheté en vain et pour ne pas perdre l'argent de l'achat »⁴⁹. À ce « constipé par avarice », on attribue quelques procédés ingénieux d'économies : « brûleur de ses vieux habits pour remboursement par l'assurance », « profiteur clandestin du savon liquide des latrines des chemins de fer », « échangeur de [s]es vieux draps contre les draps neufs de la chambre d'hôtel », « bouquets qu'il allait chercher à minuit sur les tombes fraîches du cimetière »⁵⁰. Mangeclous, en fondant son université, en suppute aussitôt les profits financiers : « En conséquence, fortune faite, je n'hésite pas à le dire ! Taxes d'entrée pour écouter mes cours ! Taxes des examens, bon marché ou chers [...]. Taxes pour la remise des diplômes ! Taxes spéciales pour les doctorats honoris causa conférés à des personnalités riches ! »⁵¹. Solal lui-même, au sommet de sa réussite, admet, non sans provocation, sa passion du profit : « Quarante millions gagnés à la sueur de mes circonvolutions spéculatives. Je suis socialiste et je fais de la banque. J'aime l'humanité et j'aime beaucoup, beaucoup d'argent »⁵². Généralement dépeints comme avares, intéressés, craintifs, maniaques, expansifs, originaux, marginaux, les Juifs sont représentés, dans les romans de Cohen, selon une expression récurrente, à la fois péjorative, ironique, et cependant pénétrée d'indulgence et de sympathie, comme des « grotesques »⁵³, ignorant et transgressant joyeusement les codes en vigueur dans la société civilisée, mais doués d'une vie intense et d'une énergie débordante.

Cette vision du caractère et des comportements juifs peut engendrer, chez les Juifs eux-mêmes, une réaction de refus et de rejet. Solal qui, dans *Mangeclous*, a voulu venir généreusement en aide aux siens, est parfois rebuté par leur maintien servile et leur attitude intéressée, tels qu'ils sont outrancièrement représentés par Mangeclous, ce « grotesque » : « il avait honte de sa race et honte de sa famille »⁵⁴. Lorsque Saltiel, dans *Solal*, lui reproche amèrement de délaisser son vieux père et le supplie de revenir à sa « nation sainte, au peuple élu », le héros, se vantant d'être un « renégat », s'abandonne à une diatribe injurieuse et exaspérée contre les Juifs, leur caractère et leur comportement, leurs rites, leurs croyances et leur morale :

Assez d'histoires de peuple élu. J'en ai assez du peuple élu. [...] Peuple élu, en vérité ! Et en quoi élu, ce petit ramassis de rats peureux ? Personne ne les veut, alors ces rats font les tarabans et ils

⁴⁸ A. Cohen, *Mangeclous*, op. cit., p. 378.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 506.

⁵⁰ A. Cohen, *Les Valeureux*, op. cit., p. 870.

⁵¹ *Ibidem*, p. 866.

⁵² A. Cohen, *Solal*, op. cit., p. 287.

⁵³ *Ibidem*, p. 234 et passim.

⁵⁴ A. Cohen, *Mangeclous*, op. cit., p. 569.

disent qu'ils ne daignent pas se mêler aux autres ! Quelle pauvre farce. [...] Fils des prophètes, ces courtiers qui jeûnent une fois par an pour obtenir le pardon ? Ah le beau peuple de l'Esprit ! Oui, comme les rats qu'on traque, vous vous êtes collés les uns aux autres. On ne vous a pas permis de vous mêler aux autres peuples et, comiquement, avec des airs bravaches, ces rats fanfarons ont tiré gloire de leur pureté, de leur persistance. ! Et vos prophètes, qu'ont-ils fait de si extraordinaire ? [...] La Loi de Moïse ! La belle affaire de ne pas convoiter le bœuf du prochain ! Et que voilà du grand héroïsme ! Et d'ailleurs, vous le lui prenez en gage, son bœuf ! [...] Et à propos de ces dix malheureux préceptes, tout cet étalage, dans la Bible, de férocité orientale. Les condamnations à mort pleuvent dans votre Deutéronome.[...] »⁵⁵. Scandalisé par ces propos blasphématoires et injurieux, le père du renégat, le vieux rabbin qui s'était aveuglé dans un transport de honte et de désespoir en apprenant que son fils s'était enfui avec une goÿ, déchira son vêtement et « leva les bras comme s'il louait le Dieu de châtement »⁵⁶.

Exclus, humiliés, pourchassés, persécutés, souvent ridicules et caricaturaux, les Juifs, dans les romans de Cohen, constituent cependant une communauté fraternelle et fervente, un peuple enthousiaste, énergique et débordant de vie, qui bénéficie manifestement, malgré tous ses défauts, de la sympathie de l'auteur. Solal lui-même, accablé par la médiocrité de ses compatriotes, est partagé entre la réprobation et la fidélité : condamné à « avoir honte de ce qu'il admirait le plus », il souffrait d'être « le seul à respecter les grotesques Juifs. [...] Honteux de sa race, il vénérât sa race »⁵⁷. Même envers le mendiant Jérémie, pauvre errant englué dans un imbroglio désastreux, l'auteur, en son propre nom, se proclame « son fils et son dévot »⁵⁸.

Les Céphaloniens, transposition dans le roman des Juifs de Corfou dont Cohen était natif, constituent un « petit peuple confus, imaginatif, incroyablement enthousiaste et naïf »⁵⁹. L'écrivain s'attarde avec complaisance à évoquer « la ruelle d'Or » du ghetto juif, « grouillante, criante, bruisante de soleil et de mouches sous le ciel implacable de bleu » où se côtoient tous les petits métiers spécifiques et toutes les conditions, des « notables gras » aux « miséreux », du « circonceuseur » au « changeur », du « mendiant aveugle » au « banquier » et aux « badauds » qui marchandent⁶⁰. Cette foule également bruyante et bigarrée figure aussi dans *Mangeclous*, où se pressent, en un « vacarme » assourdissant, les divers artisans et commerçants du quartier juif : « négociants barbus », « vendeurs de pépins grillés », « petits cireurs à demi nus », tailleurs et repasseurs, « banquiers égreneurs de chapelets », « circonceuseurs », « « rôtisseries », « coiffeurs », « vendeurs de figues de Barbarie », « marchands de beignets au miel », « mendiants environnés de

⁵⁵ A. Cohen, *Solal*, op. cit., p. 278.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 280.

⁵⁷ A. Cohen, *Mangeclous*, op. cit., p. 569.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 542.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 390.

⁶⁰ A. Cohen, *Les Valeureux*, op. cit., pp. 839 -840.

mouches », « talmudistes » et « changeurs », tourbillon de Juifs « bourdonnants et gesticulants »⁶¹.

Dans *Solal* figure un épisode où de nombreux juifs de tous âges et de toutes conditions sont hébergés dans le souterrain d'un château. C'est pour l'auteur l'occasion de célébrer, par le truchement de son héros, « la grandeur de ses Juifs » et « la beauté d'Israël »⁶². Les Juifs, affirme Solal, sont « un grand peuple », au sein duquel il est « des malheureux et des tordus par les douleurs ». Ils constituent, poursuit-il, « un peuple poète », « un peuple excessif » en tout, « un peuple extrême » où les grotesques et les avars, aussi bien que les prodiges et les magnifiques, le sont également « à l'extrême », un « vieux peuple de génie, couronné de malheur ». Dans un élan d'enthousiasme et de piété, il s'exalte en s'honorant d'appartenir à « la plus belle race du monde, à la plus rêveuse, à la plus forte, à la plus douce ». S'il est parmi eux « quelques ridicules » et « quelques impolis », si certains « s'occupent d'argent » avec passion, la plupart n'en sont pas moins les fils « du plus grand peuple de la terre », un « vieux peuple fou qui marche seul dans la tempête », comme le roi Lear, « dans son délire de grandeur et de persécution ». Solal s'enorgueillit d'être un héritier de « la plus grande nation », qui a « donné Dieu », « donné le plus beau livre », « donné l'homme le plus digne d'amour ». Là où son épouse effrayée n'a su voir que des « bonhommes impossibles », Solal, évoquant les persécutions exercées dans l'histoire à l'encontre des Juifs, reconnaît « de grands nostalgiques de Dieu », un « peuple sublime d'espoir à travers les déserts vers Chanaan et dans les captivités en tant de terres étrangères »⁶³.

Cet éloge est repris dans *Belle du seigneur*, où Solal est recueilli par Rachel, une « petite difforme aux grands yeux », « héritière de peurs séculaires » et symboliquement bossue, de « la bosse des peurs et des sueurs de peur », « sueurs et angoisses d'un peuple traqué », « vieux peuple de génie couronné de malheur »⁶⁴. Errant à Paris, le long des murs maculés de « Mort aux Juifs », il reconnaît parmi les passants des « fidèles à barbes noires et pendantes mèches temporales », « méprisés et méprisants », « méprisés et moqués », « bossus de Dieu », « barbus de Dieu », dont la vue l'incite à reprendre à son tour les gestes et les mots de sa religion, à balancer le buste « au rythme immémorial » et à chanter « le cantique que Moïse et les enfants d'Israël ont chanté à l'Éternel qui les a délivrés de la main du Pharaon »⁶⁵. Plus tard, condamné aux « errances juives solitaires », il se livre, en un très long monologue intérieur, à une rêverie ponctuée d'invocations passionnées,

⁶¹ A. Cohen, *Mangeclous*, op. cit., pp. 371-372.

⁶² A. Cohen, *Solal*, op. cit., p. 291.

⁶³ *Ibidem*, pp. 304-306.

⁶⁴ A. Cohen, *Belle du Seigneur*, op. cit., p. 513.

⁶⁵ *Ibidem*, pp. 869-871.

inspirées de la Bible, au « Dieu d'Abraham Dieu d'Isaac Dieu de Jacob », protecteur de son « bien aimé Israël »⁶⁶. Sous le nom d'un personnage imaginaire et symbolique, un certain Rosenfeld, familier et grossier, baragouinant dans on ne sait quel dialecte avec un accent oriental, il ridiculise en les amplifiant les travers attribués traditionnellement aux Juifs. Mais il se reproche aussitôt sa tentation de « renier le plus grand peuple de la terre » afin de conjurer le « beau malheur d'être du peuple élu »⁶⁷. En sens inverse, il se lance alors dans un éloge exalté de son « peuple porteur de douleur », de ses « tendres juifs intelligents », « le peuple fidèle le peuple courageux le peuple à la nuque raide », « peuple de la résistance », en butte aux humiliations et aux persécutions, préférant « les massacres à la trahison et les bûchers au reniement »⁶⁸. Fier de son peuple, il admire et révere en lui « le peuple de la Loi et des prophètes », et particulièrement « le peuple qui a voulu l'avènement de l'humain sur terre »⁶⁹.

Car *Belle du Seigneur*, conçu et composé à une époque où le régime hitlérien non seulement persécutait les Juifs, mais faisait l'apologie des lois de la nature et du culte du corps, fait inversement le procès d'une philosophie qui prônait « les vertus du guerrier », « la noblesse des armes » et « le servage du faible ». À la « voix germanique », inspirée par le « gai savoir » de Nietzsche, à cette « voix de la nature » exaltant « l'homme de nature qui est pur animal », Solal – comme Cohen – oppose avec les Juifs (et les chrétiens) un idéal d'« antinature », une volonté de transformer « l'homme naturel » en « homme humain », de procéder à une « humanisation de l'homme »⁷⁰. Sans croire au Dieu des Juifs et des chrétiens, Solal, comme l'auteur de *Belle du Seigneur*, fait allégeance à cette religion qui a « déclaré la guerre à la nature », aux « lois de meurtre et de rapine lois d'impureté et d'injustice », en contraignant héroïquement les hommes à « ne pas être ce que nous sommes », à savoir « des bêtes soumises aux règles de nature », mais à devenir « ce que nous ne sommes pas », pleinement et authentiquement « des hommes », observant la Loi de Dieu⁷¹. C'est l'honneur des Juifs d'avoir été « la race du défi à la nature et aux lois de nature »⁷². Le peuple juif, écrira plus tard Cohen, est « un prince en humanité, ennemi de la nature et des immondes lois de nature », « peuple d'antinature » opposé au « peuple hitlérien, peuple de nature »⁷³.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 887.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 895.

⁶⁸ *Ibidem*, pp. 896-897.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 902.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ *Ibidem*, p. 904.

⁷² *Ibidem*, p. 905.

⁷³ A. Cohen, *Carnets 1978*, *op. cit.*, p. 1172.

Les romans de Cohen, dont l'intrigue est située avant la guerre, annoncent enfin la création de l'État d'Israël, qui ne sera officiellement constitué qu'en 1947. Déjà dans *Solal* figurait un épisode où les Valeureux, désireux de « reconstruire la Palestine », avaient entrepris de participer au combat contre les Arabes. Résolu à « diriger les destinées d'Israël », Saltiel avait acheté entre Jaffa et Gaza un terrain où il avait fondé une colonie⁷⁴. Épuisés par les travaux des champs, auxquels le paresseux Mangeclous tentait habilement de se soustraire, ils sont rapidement confrontés à l'hostilité des Arabes, avec lesquels s'engage un combat au cours duquel Saltiel et Salomon sont dangereusement blessés et tenus pour morts, avant de ressusciter dans le roman suivant, tandis que Mangeclous s'éloigne en menaçant de devenir « antisémite » et en déclarant qu'il n'y avait rien de commun entre un « Juif du soleil » et « un Juif de la Russie et des contrées de brume »⁷⁵. Dans *Les Valeureux* figure une allusion au Docteur Weizmann, « chef du Sionisme », auquel Saltiel prétend avoir rendu visite en regrettant qu' « il prononce l'hébreu à la manière des Juifs polonais », et en convenant que le destin de leur peuple étant d'avoir « des Tribulations, Traverses et Malencontreuses », ils ne risquaient pas, dans leur futur État juif, de souffrir d'un excès de bonheur et de sécurité⁷⁶. Prenant la parole en son propre nom, Cohen, dans une parenthèse, interrompt le récit pour adresser « louange et gloire » à son « peuple en terre d'Israël », à ses « frères en Israël », à ces « combattants courageux, bâtisseurs de patrie et de justice », à cet « Israël israélien » qui est « [s]on amour et [s]a fierté »⁷⁷. Le même hommage est rendu par l'écrivain dans *Belle du Seigneur*, par le truchement de son héros Solal, lorsqu'anticipant sur l'histoire il prédit le retour et l'avènement de son « peuple libre à Jérusalem », où « il sera justice et courage et témoin pour les peuples », en cette « terre d'Israël » où « les fils de [s]on peuple revenu seront calmes et fiers et beaux et de noble prestance et hardis guerriers s'il le faut »⁷⁸.

Du début à la fin de sa vie, des premiers poèmes aux derniers écrits autobiographiques et dans tous ses romans, Cohen n'a jamais cessé de mettre au premier plan des personnages et des milieux juifs, de s'attarder sur les misères et les grandeurs des Israélites, et de méditer sur le sens et la destinée d'Israël. Ses héros, alternativement ridicules et touchants, grotesques et sympathiques, également dotés de travers grossiers et de vraies vertus de caractère et de cœur, sont tour à tour ou simultanément dérisoires et attachants. Dans ces nuances et ces contradictions, à travers ces Valeureux qui ne sont « ni adultes, ni dignes, ni sérieux », mais

⁷⁴ A. Cohen, *Solal*, *op. cit.*, pp. 330-331.

⁷⁵ *Ibidem*, pp. 341-342.

⁷⁶ A. Cohen, *Les Valeureux*, *op. cit.*, p. 995.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 864.

⁷⁸ A. Cohen, *Belle du Seigneur*, *op. cit.*, p. 900.

souriants, fidèles et courageux, Cohen a souhaité adresser, avec l'espoir d'une renaissance, un « adieu à une espèce qui s'éteint », un « adieu au ghetto » où il est né⁷⁹ et auquel toute son œuvre offre un hommage ému. Dans ses *Carnets 1978*, le vieil écrivain redit son amour et son respect pour ses « frères Juifs », auxquels il voue un indéfectible attachement : « Je veux tout aimer de mon peuple d'Israël, et même ses minables et leurs travers, chers travers que je dois vénérer, chers travers de l'infortune », « merveilleux travers de vieux peuple offensé »⁸⁰.

Ainsi les Juifs, dans les écrits et la pensée de Cohen, sont la parfaite illustration de la paradoxale union, dans la société qu'il a connue, de l'exclusion et de la communauté.

⁷⁹ A. Cohen, *Les Valeureux*, *op. cit.*, p. 864.

⁸⁰ A. Cohen, *Carnets 1978*, *op. cit.*, pp. 1171-1172.

ANNA LEDWINA
Université d'Opole

De l'aliénation et l'exclusion vers la fusion avec la communauté dans les écrits durassiens

*From the alienation and exclusion of an individual to a sense
of community in the work of Marguerite Duras*

Abstract: The work of Marguerite Duras shows the author's predilection for depicting alienated outcasts living on the fringes of society. Her heroines reject consumerism and traditional values – material security, employment, and the established order. Exclusion also applies to the characters who – forced into exile – feel downgraded and deprived of identity. Their marginalization is a conscious choice, a form of defence, and a chance of survival. Awareness of exclusion entails different – often ambivalent – attitudes. It leads to defiance, sometimes self-destruction, often frustration, despair, and – paradoxically – the need for human contact. This 'emergency' return to the world helps to overcome pessimism and take a new look at life to find its fullness. In the work of Duras it takes on a particular significance because it reveals the specific evolution of her writing, which moves from a self-centred discourse towards a universal message illustrating the true meaning of existence.

Keywords: Duras, exclusion, alienation, marginalization, identity, community

Les exclus, qui se constituent eux-mêmes en face d'une communauté, sont toujours présents dans les textes de Marguerite Duras qui avait la prédilection pour accoler des mots antithétiques ou forger des métaphores paradoxales. Ces personnages soit se lancent à la recherche de l'identité, comprise en tant qu'exploration et construction du Moi afin de « s'affirmer sujet », soit ils fuient l'oppression communautaire. L'exclusion, entendue comme le désir, profondément asocial, de bousculer les codes et les usages, de vaincre les résistances culturelles, contraint les personnages non seulement à l'acceptation du non-sens de la vie et au refus de l'engagement, mais aussi à la désappropriation de soi et à la fusion avec le monde.

L'identité semble se trouver à la croisée de ces notions et « constitue une sorte de bouclage indissoluble entre similitude/inclusion et différence/exclusion »¹. Pour cette raison, il semble intéressant d'analyser les différents aspects de ce système d'opposition binaire. À l'aide de textes différents, nous chercherons à démontrer comment l'exclusion correspond à la conscience de la dépersonnalisation chez l'auteure de *L'Amant*. Nos conclusions prouveront que la connaissance du vide de l'être est un moyen pour dépasser le désespoir et rejoindre la communauté.

Dans l'œuvre durassienne, la communauté et l'exclusion apparaissent comme catégories clés de la vision de l'auteure, en instaurant un rapport entre la création et la réalité, qui s'inscrit dans un contexte existentiel. La perte d'identité se manifeste, entre autres, par le sommeil qui offre une tranquillité dans la vie grâce à l'oubli de soi. Car « la personne cherche à se défaire [...], le plus souvent, dans cette forme de mort douce que constitue le sommeil, dans ce désir qui fait se confondre "rien", dormir et mourir »². Une telle félicité, qui soulage la conscience et la raison, découle aussi de la folie ou de la rêverie, comme le suggère Duras. Dans sa pièce *Les Eaux et forêts* ?, la femme 2 rêve de l'abolition de son existence, s'exprimant dans ses divagations où elle se prend pour une Tour Eiffel écroulée : « Était-elle donc la Tour Eiffel [...] ? Femme 2, pleine d'espoir : sa vie s'effondre, s'effondre...oui »³. Ainsi, l'anéantissement de soi procure la joie. Ce qui impressionne l'écrivaine, c'est la destruction de la personne, comme le montre le fragment suivant : « Ce qu'il y a de plus difficile à dire ici, c'est cette sorte de négligence de lui-même dans laquelle se tient Yves Saint-Laurent. Je dirais qu'il y a des gens comme lui qui sont tentés par la perte de soi, plus encore, par le massacre de cet aspect de soi, que certains appellent la vie »⁴. Il s'agit ici de la capacité d'oubli de soi et de l'aptitude à se perdre qui engendrent un abattement ou un repos. En témoigne l'extrait du *Vice-Consul* : « Que dissimule cette ombre qui accompagne la lumière dans laquelle apparaît toujours Anne-Marie Stretter [...] Auprès de son amant, parfois elle tombe dans un abattement profond. Certains ont parlé de cela dont on ignore la nature mais qui repose celui qui la voit, repose, on ne sait pas au juste de quoi »⁵. Le lecteur comprend que, dans l'optique durassienne, l'abattement est privé de son sens négatif. À travers le personnage de Lol V. Stein l'auteure met en relief, par excellence, le bonheur d'anéantissement :

La promenade la captivait complètement, la délivrait de vouloir être ou faire plus encore que jusque-là l'immobilité du songe. Les rues portèrent Lol V. Stein durant ses promenades, je le sais. [...] Je ne crois pas qu'il vint à l'esprit de Lol qu'on évitait de la reconnaître [...] Non, Lol dut

¹ E. Morin, *La Méthode 2 : la vie de la vie*, Paris, Seuil, 1980, p. 271.

² D. Bajomée, *Duras ou la douleur*, Bruxelles, De Boeck Université, 1989, p. 24.

³ M. Duras, *Les Eaux et forêts*, [in] *Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1965, p. 47.

⁴ M. Duras, *Le Monde extérieur. Outside 2*, Paris, P.O.L., 1993, p. 167.

⁵ M. Duras, *Le Vice-Consul*, Paris, Gallimard, 1966, p. 103.

s'approprier le mérite de son incognito à S. Thala [...] Elle se croit coulée dans une identité de nature indéceise qui pourrait se nommer de noms indéfiniment différents et dont la visibilité dépend d'elle. [...] Personne ne l'a abordée pendant ces semaines d'errance bienheureuse⁶.

L'errance, qualifiée de « bienheureuse », permet à la femme de se détacher d'elle-même. Ainsi, dans l'œuvre durassienne, la recherche de la disparition de la conscience anime les personnages en s'expliquant par une quête obstinée de l'exclusion.

Pour des personnages durassiens, il vaut mieux se sentir dépouillé de sa personne et de son existence qu'être en pleine possession de ses facultés. Le dit ouvertement Anna, dans *Le Marin de Gibraltar* : « Je n'avais jamais pensé que j'aurais pu avoir un jour ce qu'il est convenu d'appeler une existence et ça m'effrayait un peu »⁷. La singularité des ces êtres consiste dans leur indétermination, « ils ne sont plus dans la gangue d'une royauté individuelle, mais au contraire en marche vers leur dissolution [...] »⁸.

Par le fait que Duras affiche sa préférence incontestable pour des personnages à la marge de la société et de l'identité, elle soulève une question essentielle du refus qui engendre la violence. Son attention est attirée par des gens qui vivent dans des conditions modestes et exercent des métiers humbles : balayeur, bonne ou voyageur de commerce. Ceux-ci traitent leur travail en tant qu'état dont ils espèrent sortir un jour. Les protagonistes durassiens possèdent un trait emblématique : ils aspirent à s'exclure volontairement de la société bourgeoise, de ses institutions et de ses habitudes. Ils font tout leur possible afin de refuser de devenir dépendants de l'ordre social. Dès les premiers romans, ces héros rejettent les valeurs du monde contemporain concentré sur l'avoir. L'une des premières marques du refus global de cette société de consommation est le refus de la nourriture. L'attitude exemplaire à ce propos est offerte par Anne-Marie Stretter ou Anne Desbaresdes. Celle-ci « vient de refuser de se servir. Le plat reste cependant encore devant elle, un temps très court mais celui du scandale »⁹. Un tel renoncement se révèle un signe de contestation de la société matérialiste.

Il va de soi que la volonté d'exclusion se traduit par le désir d'habiter un hôtel qui est un lieu de passage. Plusieurs personnages restent fascinés par ce lieu provisoire. L'un d'eux est Diana des *Petits Chevaux de Tarquinia* qui « répugne plus qu'une autre à s'installer dans la vie »¹⁰. De cette façon, la femme se sent plus autonome. Le voyage offre une autre opportunité de s'enfuir. Anna du *Marin de*

⁶ M. Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard, 1964, pp. 39, 42.

⁷ M. Duras, *Le Marin de Gibraltar*, Paris, Gallimard, 1952, p. 247.

⁸ M. Duras, *Outside*, Paris, P.O.L., 1993, pp. 35-36.

⁹ M. Duras, *Moderato cantabile*, Paris, Minuit, 1958, p. 73.

¹⁰ M. Duras, *Les Petits Chevaux de Tarquinia*, Paris, Gallimard, 1953, p. 120.

Gibraltar affiche son goût pour l'errance d'un pays à l'autre, pour manifester le désir de liberté et se révolter aussi bien contre toutes les contraintes que les résistances culturelles.

Il y a aussi des personnages qui se distinguent par leur refus du travail. C'est le cas de Chauvin, qui décide de se mettre en congé. Il explique ainsi son choix de la passivité : « J'ai besoin de temps en ce moment. [...] pour ne rien faire [...] »¹¹. Aussi, le jeune homme des *Yeux bleus Cheveux noirs* « est [-il] quelqu'un qui ne fait rien et dont [cet] état [...] occupe la totalité du temps »¹². L'absence d'intérêt pour le travail apparaît révélatrice de la rupture avec la société. Un tel *modus operandi* fait à Duras remarquer que les individus « sont complètement désassortis, délogés de la société [...] »¹³. La dame du *Camion*, la mendicante indienne, le voyageur de *La Femme du Gange* ou bien le vice-consul présentent la situation typique à cet égard. Ils ont tous en commun le désir du détachement, le rejet de la composante sociale de l'identité, l'anonymat, l'individualité. Leur exclusion est une marque de la défense, de la survie, l'unique réaction possible face au danger qu'ils incarnent¹⁴. Elle constitue également un élément nécessaire à l'auto-identification.

La marginalisation des personnages par la société résulte de leur nature, y compris leur arrogance ou leur bravoure. En témoignent la jeune fille de *L'Amant* ou celle du *Square*, Lol V. Stein, Aurélia Steiner. Maud des *Impudents* symbolise cette insolence, à travers « des moments d'incroyable audace »¹⁵. L'insoumission caractérise également Nathalie Granger et sa mère, « toutes deux isolées dans une violence de même nature, sauvage : celle de l'amour, celle du refus »¹⁶. La volonté de détruire l'ordre établi semble s'inscrire dans les marginaux qui se sentent enfermés, exclus de la véritable vie. On pourrait y déceler l'écho de la propre expérience de Duras d'être abandonnée par sa mère, atteinte des crises de désespoir, suite à l'échec de la concession en Indochine. Pour vaincre le sentiment de l'hostilité sociale, « la communauté invivable »¹⁷, l'écrivaine donne la parole aux personnages rebelles, aux exilés, « aux femmes, aux émigrés, aux habitants de la banlieue parisienne, aux habitués des grandes surfaces »¹⁸, aux foux.

¹¹ M. Duras, *Moderato cantabile*, op. cit., p. 29.

¹² M. Duras, *Yeux bleus Cheveux noirs*, Paris, Minuit, 1958, p. 71.

¹³ M. Duras et X. Gauthier, *Les Parleuses*, Paris, Gallimard, 1974, p. 56.

¹⁴ Voir M. Pinthon, « Les personnages dans l'univers romanesque de Marguerite Duras : un destin en marge », [in] *Marguerite Duras. Marges et transgressions*. Actes du Colloque des 31 mars, 1^{er} et 2 avril 2005. Textes réunis et présentés par Anne Cousseau et Dominique Denès, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2006, pp. 63-72.

¹⁵ M. Duras, *Les Impudents*, Paris, Plon, 1943, p. 60.

¹⁶ M. Duras, *Nathalie Granger*, Paris, Gallimard, 1973, p. 69.

¹⁷ M. Duras, *L'Amant*, Paris, Minuit, 1984, p. 70.

¹⁸ A. Armel, *Marguerite Duras et l'autobiographie*, Paris, Le Castor Astral, 1990, p. 91.

L'auteure insiste sur le fait que le sentiment d'exclusion devrait être vécu comme tel, et l'explique en se référant à son alcoolisme : « La seule connaissance qui me restait, c'était celle de ma suppression, mais je ne la ressentais pas. C'est ça le fond de l'horreur »¹⁹. Afin d'atteindre cet objectif, il faut être conscient de l'état de désappropriation de soi. Lol ne se contente pas seulement d'assister à la scène du ravissement de son fiancé Michael Richardson par une autre femme, mais elle recrée aussi ce scénario pour revivre continuellement le sentiment d'anéantissement de sa personne. En analysant ce comportement, Claude Benoît constate :

L'attitude voyeuriste de Lol V. Stein reproduit toujours le même schéma. [...] Ainsi chaque fois qu'elle se couche dans le champ de seigle pour épier les gestes des amants, elle revit la situation de « dépossession » qu'elle a connue la nuit du bal, en spectatrice distante mais consentante. [...] Par son regard, Lol V. Stein veut sans cesse [...] prolonger la scène primitive²⁰.

L'accès au vide paraît dépendre de cette dépersonnalisation consciente de l'être. Duras l'écrit, *expressis verbis*, dans *Le Camion* :

[...] Je ne connais personne qui ait moins de vie personnelle que moi. On me dit : tu fais des trucs, tu fais des films, vous faites ceci, vous faites cela. Ça ne remplace jamais la vie personnelle. Mais cette absence, ou plutôt cette relégation de la vie personnelle, c'est aussi une passion. Même quand j'étais embarquée dans des histoires avant [...], ça a rarement remplacé cette autre passion de n'être rien qu'une sorte de disposition totale vers le dehors²¹.

De cette façon, l'anéantissement de soi se révèle une sorte de mise à disposition de l'être au monde. Cette exclusion permet-elle de rejoindre une réalité plus vaste ? Les textes de Duras suggèrent que le sentiment de la perte de son identité reste lié à celui d'être un autre. Grâce à la dépossession, l'on peut vivre l'altérité, état décrit ainsi par l'un de ses protagonistes : « Je me sens comme un autre dans ma peau. [...] Comme si on était à la fois ici et là. Pas seulement là où on est »²². Cet aveu, pris des *Petits Chevaux de Tarquinia*, traduit le sentiment d'être quelqu'un d'autre par l'impression de posséder le don d'omniprésence. Ses écrits ultérieurs se distinguent par un trait caractéristique, à savoir l'indétermination, à la fois, des protagonistes et des événements. L'exemple en offre *Le Ravissement de Lol V. Stein*, où le lecteur se sent perdu car il n'arrive pas à saisir que le couple Anne-Marie Stretter et Michael Richardson est devenu pour Lol le couple Tatiana Karl et Jacques Hold. Loin d'être négligeable reste le fait que Duras déforme les identités de certains de ses personnages. C'est le cas du personnage éponyme du *Vice-consul*, dont la déformation empêche de connaître ses traits et sa voix réels. Il s'agit du déguisement qui masque la personnalité derrière une apparence empruntée. Ainsi, dans *Le Navire Night*, la

¹⁹ M. Duras, *Yann Andréa Steiner*, Paris, P.O.L., 1992, p. 130.

²⁰ C. Benoît, « Contretexes », [in] *Revue des Sciences Humaines*, t. LXXIII, n° 202, avril-juin 1986, p. 84.

²¹ M. Duras, *Le Camion*, suivi de « Entretien avec Michelle Porte », Paris, Minuit, 1977, p. 125.

²² M. Duras, *Les Petits Chevaux de Tarquinia*, *op. cit.*, p. 195.

mère de l'héroïne est dédoublée en mère biologique et en mère adoptive, et dans *La Pluie d'été*, les personnages principaux restent nommés par des désignations différentes.

Chez Duras, la désappropriation donne la possibilité de se sentir un autre. L'écrivaine en parle en ces termes : « Je suis en creux. Entre moi et les autres, où est la frontière ? Il n'y a pas de frontière. Au fond c'est le bonheur, le bonheur c'est ça, c'est l'autre qui est en soi »²³. La recherche, en même temps, de la perte d'identité et de la fusion avec autrui se révèle un moyen de remédier à la séparation entre les êtres, de dépasser l'exclusion et d'accéder à la plénitude/communauté. Duras explique cette situation ainsi : « Moi, je ressemble à tout le monde. [...] Je suis dans la banalité. Le triomphe de la banalité. Comme cette dame du livre : *Le Camion* »²⁴. Pour cette raison, le pronom de la première personne « je » « [...] n'exist[e] plus »²⁵. Selon sa vision, il n'est plus souhaitable de présenter chaque protagoniste avec son identité et sa vie car : « Nous connaissons ces gens, c'est du monde, c'est de la matière humaine qui court les rues, se rassemble, se sépare »²⁶. Ainsi, le « je » se rapporte à la généralité et à l'impersonnalité de la communauté des hommes. Le déclare l'écrivaine à propos du vice-consul : « Rien n'est à lui [...], il est fait de pièces ou de morceaux du désespoir de tous »²⁷. Ce personnage, ouvert à l'altérité, partage le malheur de tous ses semblables, présentant une dimension générale. Cette dernière est susceptible de devenir universelle, ce que prouve le personnage d'Anne-Marie Stretter. Car, citant Duras : « Elle ne dit plus rien, c'est-à-dire elle n'est plus préoccupée à son propos, elle n'a plus vraiment de préoccupation personnelle, de problème, je crois que c'est ça ; elle a mille ans Anne-Marie Stretter, elle a vécu mille ans »²⁸. Il existe donc un lien entre l'affranchissement des limites personnelles et l'accès à une mémoire autarcique et collective. Dans *Les Yeux verts*, Duras affirme : « Je crois à une mémoire plus générale qui nous traverserait tous, je crois que l'enfant Aurélia Steiner saurait tout du détail de sa naissance, qu'elle pourrait s'emparer tout aussi bien d'une autre atrocité, d'une atrocité quelconque, prise au hasard, survenue aux juifs [...] d'Auschwitz »²⁹. Il s'avère qu'il y a un rapport entre l'abandon de soi dans le sentiment d'appartenance à la communauté humaine. Cette sensation de désindividualisation, de faire partie intégrante de l'espèce humaine, découle, semble-t-il, du cauchemar de la Seconde Guerre Mondiale.

²³ M. Duras, cit. d'après M. Chapsal, « Voix », [in] *Cahiers Renaud-Barrault*, n° 52, décembre 1965, p. 46.

²⁴ M. Duras, *Écrire*, Paris, Gallimard, 1993, p. 45.

²⁵ M. Duras, *Yes, peut-être*, [in] *Théâtre II*, Paris, Gallimard, 1968, p. 178.

²⁶ M. Duras, *Théâtre I : Les Eaux et forêts, Le Square, La Musica*, op. cit., page de couverture.

²⁷ M. Duras et X. Gauthier, *Les Parleuses*, op. cit., pp. 171-172.

²⁸ M. Duras et M. Porte, *Les lieux de Marguerite Duras*, Paris, Minuit, 1977, p. 69.

²⁹ M. Duras, « Les Yeux verts », *Cahiers du cinéma*, 1980, p. 57.

C'est pourquoi la femme de lettres s'exprime, dans *La Douleur*, sur « la fonction égalitaire des crématoires de Buchenwald, de la faim, des fosses communes de Bergen-Belsen »³⁰ parce que, précise-t-elle, « dans ces fosses nous avons notre part, ces squelettes si extraordinairement identiques, ce sont ceux d'une famille européenne »³¹. D'après Duras, « la seule réponse à l'holocauste [serait d'] en faire le crime de tous. Le partager, de même que l'idée d'égalité, de fraternité. Pour le supporter, pour en tolérer l'idée, partager le crime d'Auschwitz fait partie de la patrie de tous les hommes, de toutes les races. C'est une connaissance commune à toute l'humanité »³². La conscience particulière de l'unité de l'espèce favorise la désappropriation de ses personnages. En réalité, débarrassés de leur personnalité, ils peuvent revêtir toutes les identités, assumer toutes les responsabilités. De cela résulte, probablement, le choix durassien du narrateur invisible qui adopte indifféremment la focalisation de ses protagonistes. Cette démarche se laisse interpréter comme une marque d'appartenance à la modernité, entendue au sens que lui a attribué Hannah Arendt. Celle-ci

définit [...] l'âge moderne par le triomphe du principe de similitude. La modernité c'est « l'égalité de conditions » : non pas la fin de l'inégalité, mais sa perception égalitaire. [...] Les hommes sont différents : cela ne signifie plus que les humanités soient multiples. Les séparations de statut et les disjonctions visibles entre les individus sont négligées au profit de leur qualité de semblable. Plutôt que les particularités concrètes qui divisent les hommes, l'âge moderne ou démocratique insiste sur l'identité intrinsèque qui les unit : la vision de l'homme-un est opposée à l'hétérogénéité des manières et des êtres³³.

Le Moi et l'autre se mêlent et se confondent dans une indétermination complète. En témoignent les personnages des *Yeux bleus cheveux noirs* qui ne se distinguent les uns des autres car ils sont « très près d'une idée générale de l'homme »³⁴. Leurs corps interchangeables deviennent des signes vides. Ainsi, pour Duras, se désapproprier de soi signifie être un autre, sentir l'Autre en soi et éprouver cette unité de l'espèce à laquelle nous appartenons. Mais, la confusion des êtres ne se limite pas à cette dilution de l'être dans une idée générale de l'homme. Elle s'exprime également par une sorte de confrontation avec le vague.

L'écrivaine conçoit l'indifférence comme une « force noyante, comme éradication de la césure entre soi et soi, soi et le monde »³⁵. C'est pourquoi l'aspiration de l'être humain à la fusion avec le monde est présente dans les premiers textes durassiens :

³⁰ M. Duras, *La Douleur*, Paris, P.O.L., 1985, p. 61.

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibidem*, p. 62.

³³ A. Finkielkraut, *La Sagesse de l'amour*, Paris, Poche, 1988, coll.« Folio essais », p. 156.

³⁴ M. Duras, *Les Yeux bleus cheveux noirs*, Paris, Minuit, 1986, p. 129.

³⁵ D. Bajomée, « La nuit, l'effacement, la nuit », [in] D. Bajomée et R. Heyndels (éds.), *Écrire dit-elle*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1989, pp. 90-91.

« Je pense que je suis une femme. Que je suis vivante en femme, pas en n'importe quoi en femme seulement. Je n'oserai pas affirmer que jusqu'ici je n'espérais pas être également vivante en d'autres espèces. Courir un jour sur la colline comme la chienne de Clément. Étendre un jour mes branches comme le magnolia »³⁶.

Une telle ouverture au monde et à l'autre/la communauté se traduirait, peut-être, par la jeunesse vietnamienne de Duras ainsi que par son syncrétisme culturel plus orienté vers la globalité que vers la culture occidentale. De cette marginalisation elle a fait un choix, elle l'a érigé en style de vie. Ainsi, dans *L'Homme atlantique*, l'on note l'assimilation de l'être avec le monde extérieur : « Vous oublierez que c'est vous. Vous. [...] Il est possible d'y arriver à partir d'autres approches [...] Vous essaieriez de regarder jusqu'à l'extinction de votre regard, jusqu'à son propre aveuglement et à travers celui-ci vous devez essayer encore de regarder. Jusqu'à la fin [...] Vous penserez à vous, mais comme à ce mur, à cette mer »³⁷. Les ordres auxquels le personnage devra se soumettre dévoilent la nécessité de se déposséder de son identité et de se confondre avec l'entourage.

La quête de la communion avec le tout concerne non seulement les hommes, mais aussi les animaux et les objets. En effet, l'œuvre durassienne constitue l'éloge d'une ontologie de l'indistinction :

Je départage mal la matière, de l'humain [...] [avoue l'écrivaine] Je peux avoir de la peine pour un objet. [...] La façon dont j'aime les animaux, par exemple, le respect que j'ai des animaux, je ne crois pas que j'en ai plus pour l'homme, voyez, pour les êtres humains, je crois que j'ai un égal respect mais aussi pour les arbres. [...] Dans *Le Camion*, il y a un traitement d'égalité ; la terre massacrée ça me fait aussi mal que le prolétariat massacrée³⁸.

Duras traite de la même manière des êtres vivants et des éléments. L'illustration en est *L'Été 80* où elle réunit dans un « nous » unificateur, tout Deauville, animé et inanimé : « Nous avons tous pris l'aspect de la misère, écrit-elle, nous ruisselons comme les murs, les arbres, les cafés, nous ne sommes plus ni laids, ni beaux, ni vieux, ni jeunes »³⁹. La quête de l'indistinction se manifeste à travers l'usage des pronoms impersonnels. Ceux-ci permettent de découvrir le travail d'osmose qui s'opère par la modification radicale du niveau de conscience, « immédiate et passive où le moi et le non-moi se trouvent confondus »⁴⁰. Les écrits de Duras visent à atteindre une perception unificatrice, dans laquelle l'autre devient le même. Ainsi, sa fiction abolit « avec délectation la fragmentation, la dispersion, la césure

³⁶ M. Duras, *La Vie tranquille*, Paris, Gallimard, 1944, p. 128.

³⁷ *Ibidem*, p. 12.

³⁸ M. Duras, *Le Camion*, *op. cit.*, pp. 133-134.

³⁹ M. Duras, *L'Été 80*, Paris, Minuit, 1980, p. 17.

⁴⁰ M. Pinthon, « Une poétique de l'Osmose », [in] *Duras, Rencontres de Cerisy-la-Salle*, textes réunis par Alain Vircondelet, Paris, Écriture, 1994, pp. 106-107.

à l'origine de l'altérité ; elle affiche un désir insistant de voir réalisée l'unité cosmique »⁴¹.

La symbiose de l'être avec l'univers ne reste pleinement achevée que dans l'assimilation et l'identification de l'individu avec l'espace et avec l'universel. En témoigne le fragment suivant de *L'Amour* où la femme dit : « S. Thala, c'est mon nom – Oui, elle [...] explique, montre : – tout, ici, tout c'est S. Thala »⁴².

La dépersonnalisation et la dissolution dans l'anonymat des êtres et des objets, qui aboutit à la fusion avec le « Tout du monde »⁴³, reflète le passage de soi à l'universel. Le désir de perte/d'exclusion de l'être humain s'avère la condition *sine qua non* pour acquérir plus de disponibilité et d'ouverture qui apportent une sensation de joie parce que l'on est « libre de toute catégorisation, de toute contrainte, de toute connaissance exacte »⁴⁴. Dans *C'est tout*, Duras véhicule ce bonheur de n'être rien : « Quelquefois, je suis vide pendant très longtemps. Je suis sans identité. Ça fait peur d'abord. Et puis ça passe par un mouvement de bonheur. Et puis ça s'arrête. Le bonheur, c'est-à-dire morte un peu. Un peu absente du lieu où je parle »⁴⁵.

La dépossession des êtres durassiens et leur fusion avec la communauté permettent de surmonter le désespoir et d'accéder à la plénitude de la vie dont rêvait l'écrivaine. Ses figures disent la nostalgie de l'un indistinct et, en même temps, expriment l'horreur obsessionnelle de la séparation, du partage. Rechercher sa propre identité veut dire reconnaître l'Autre et l'assimiler. Duras subit elle-même cette évolution et fait voir, dans sa pratique scripturale, une tendance claire à se dépouiller d'elle-même pour rejoindre le tout. Celle-ci se lit dans la confidence suivante : « Je ne suis presque plus rien. Je ne vois plus rien »⁴⁶. Le fait d'écrire correspond à une exclusion, apanage de la production intellectuelle, et à une dilution du moi dans le dehors. Il serait aussi, paradoxalement, un acte démiurgique grâce auquel la femme de lettres recrée le vécu, fait éclater la réalité déceptive, reflet du néant et du non-sens, et refait un monde selon son imagination.

⁴¹ *Ibidem*, p. 105.

⁴² M. Duras, *L'Amour*, Paris, Gallimard, 1972, p. 62.

⁴³ M. Duras, *Le Monde extérieur. Outside 2*, *op. cit.*, p. 134.

⁴⁴ L. Korthals Altes, « L'ironie ou le savoir de l'amour et de la mort. Lecture de quatre œuvres de Marguerite Duras », [in] *Revue des Sciences Humaines*, *op. cit.*, p. 147.

⁴⁵ M. Duras, *C'est tout*, Paris, P.O.L., 1995, p. 8.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 36.

ANNA KACZMAREK-WIŚNIEWSKA
Université d'Opole

Émile Zola et la question juive avant l'affaire Dreyfus

Emile Zola and the Jewish question before the Dreyfus affair

Abstract: Emile Zola's article entitled *J'accuse...!* (1898), accusing the French government of anti-Semitism, has been considered since its publication as a decisive voice defending not only the rights of a particular Jew, but also, in a larger context, truth, morality and justice. However, the "Jewish question" was already important for Zola before writing this text, and some subjects concerning Jews and their social perception occur as well in the *Rougon-Macquart* cycle as in journalistic chronicles written by the author. The paper examines the ways in which the "Jewish question" appears in Zola's various texts.

Keywords: Zola, Jews, anti-Semitism, the Jewish question

« Ne pas oublier que la question juive va se trouver au fond de mon sujet ; car je ne puis pas toucher à l'argent sans évoquer tout le rôle des juifs, autrefois et aujourd'hui »¹, note Zola dans le dossier préparatoire à *L'Argent*, le dix-huitième roman de son cycle des *Rougon-Macquart*. Ces mots ont été écrits en 1891, sept ans avant le célèbre *J'accuse... !* qui proclame l'innocence du capitaine Dreyfus et qui sera désormais considéré non seulement comme la défense d'un Juif, mais, sur un plan plus large, celle de la vérité, de la morale et de la justice. Si, dans *L'Argent*, l'écrivain est encore loin de se montrer aussi « philosémite » qu'il le deviendra au temps de l'Affaire, il n'en est pas moins vrai que « [...] la question juive [l']

¹ C. Becker, G. Gourdin-Servenière, V. Lavielle, *Dictionnaire d'Émile Zola. Sa vie, son œuvre, son époque*, Paris, Laffont, 1993, p. 212.

interpella bien avant que Clemenceau n'inscrive *J'accuse* en tête de la lettre que le romancier adressa au président de la République en janvier 1898 »².

Comment cette question juive se présentait-elle au temps de Zola ? Le Second Empire « semble avoir été un âge d'or pour les juifs de France »³, le régime favorisant visiblement « une évolution vers une égalité inscrite dans la loi, mais non encore dans les mœurs et qui permettra l'intégration progressive de la minorité juive à la société française [...] »⁴. Ainsi, « [l']ascension, la promotion, l'intégration et l'assimilation de la minorité juive vont se poursuivre sous Napoléon III, dont l'esprit large, sans préventions, entend faire respecter les principes de 1789 et favoriser la transformation économique du pays »⁵. Par sa législation libérale (la Constitution du 14 janvier 1852 qui réaffirme, entre autres, la liberté du culte), la France devient la terre promise des juifs⁶ étrangers, qui, vers 1850, ne sont pas encore émancipés. Napoléon III et Eugénie se montrent eux-mêmes très favorables à cette minorité, en invitant plusieurs personnages importants d'origine juive aux « séries » de Compiègne et en nommant Isaac Strauss chef d'orchestre des bals à l'Opéra. La naissance du Prince impérial, en 1856, est fêtée dans les synagogues tout comme dans les églises et les temples, et certaines riches familles juives donnent le ton au Tout-Paris ; ainsi, le somptueux château de Ferrières, demeure du baron James de Rothschild – l'un des financiers les plus puissants de son temps –, édifice « dont le luxe et le prestige écras[aient] [tout] »⁷, fait naître un style dont l'« éclectisme luxueux » ne tardera pas à être désigné comme le « goût Rothschild »⁸. On observe également, à cette époque, la présence de plus en plus marquée des Juifs dans la presse (Moïse Polydore Millaud fonde *Le Petit Journal*, le premier titre bon marché de la presse à grand tirage, journal auquel Zola aura collaboré) et dans le monde artistique, notamment grâce à Fromental Halévy, auteur de plusieurs opéras, et à la comédienne Rachel.

Quant aux chiffres, la population juive en France passe d'environ 70 000 dans les années 1840 à quelque 90 000 trente ans plus tard, ce qui, confronté à plus de

² D. Tollet, compte-rendu de lecture de : J. Durin, *Émile Zola et la question juive (1890-1902)*, [in] *Cahiers d'études juives*, n° 2, 1991, p. 148.

³ J. Tulard (dir.), *Dictionnaire du Second Empire*, Paris, Fayard, 1995, p. 676.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Pour l'orthographe du mot « juif », nous suivons la règle générale moderne selon laquelle il doit commencer par une minuscule s'il s'agit d'une personne professant le judaïsme et par une majuscule lorsqu'on parle d'un membre du peuple juif. Zola semble confondre les deux sens du mot qui, dans ses textes, commence toujours par une minuscule.

⁷ L. Chabanne, « Les décors des palais et des hôtels particuliers », [in] *Dossier de l'art*, n° 243, octobre 2016 (numéro spécial consacré à l'exposition « Spectaculaire Second Empire » au Musée d'Orsay, 27/09/2016-15/01/2017), p. 30 [pp. 18-31].

⁸ *Ibidem*, p. 31.

37 millions de catholiques et presque un million de protestants, donne un pourcentage total très faible : 0,23 % de la population⁹. Presqu'un tiers des Juifs français (27 000) vivent, au temps de Napoléon III, à Paris ; en fait, la population juive est très attirée par la ville et suit le mouvement général de l'urbanisation, ce qui encourage son assimilation (qui se fait souvent aux dépens de ses pratiques religieuses) et entraîne les tentatives – le plus souvent infructueuses – de la part de l'Église catholique de convertir les juifs au christianisme. C'est aussi la ville qui leur fournit un terrain propice pour leur activité principale : la finance, favorisée par le développement du système bancaire et des communications.

La situation générale étant avantageuse aux Juifs, elle n'empêche pourtant pas les préjugés et l'hostilité de sévir : « Si [...] l'affaire Dreyfus n'aurait pu éclater dans cette époque, il n'en demeure pas moins que les ferments et les germes de l'antisémitisme demeuraient, ne demandant qu'une occasion pour resurgir »¹⁰. En effet, les Juifs, surtout les plus riches, sont objets, aussi bien sous l'Empire que sous la III^e République, d'une « forte poussée anti-israélite »¹¹, entraînant des attaques violentes de la part des milieux conservateurs et des cléricaux, notamment à travers les pamphlets antisémites tels que *La France juive* d'Édouard Drumont (1886) et les colonnes de journaux de droite (*La Libre Parole*, *La Croix*, *L'Antijuif*) qui incitent ouvertement à la haine raciale. Parfois basées sur les réticences et les préventions traditionnelles (Juifs déicides et apatrides), ces attaques se fondent beaucoup plus souvent sur les faits économiques.

Car qui dit Juif, dit l'argent. Dans son ouvrage intitulé *Les Juifs, le monde et l'argent*, Jacques Attali développe la thèse que le peuple inventeur du monothéisme est aussi fondateur du capitalisme ; il indique que, selon la Bible, la richesse est un moyen de servir Dieu, d'être digne de lui ; ainsi, plus on sera riche, plus on aura de moyens pour servir Dieu. La richesse est donc un moyen, pas une fin¹². Or, à la seconde moitié du XIX^e siècle, on était bien loin de cette position modérée, et celle qu'on adoptait était plutôt basée sur les propos de Karl Marx selon lequel c'était l'engagement des Juifs dans le mécanisme du prêt d'argent, de la finance, qui a joué un rôle fondamental dans la situation des Juifs, aussi bien dans les villes allemandes et autrichiennes que dans l'Europe entière. Par conséquent, dans la conscience sociale générale, le Juif est devenu une incarnation du capital et de l'usure :

Ne cherchons pas le secret du Juif dans sa religion, mais cherchons le secret de la religion dans le Juif réel. Quel est le fond profane du judaïsme ? Le besoin pratique, l'utilité personnelle. Quel est le culte profane du Juif ? Le trafic. Quel est son dieu profane ? L'argent. [...] La nationalité chimérique

⁹ J. Tulard, *op. cit.*, p. 676.

¹⁰ *Ibidem*, p. 684.

¹¹ *Ibidem*, p. 683.

¹² J. Attali, *Les Juifs, le monde et l'argent*, Paris, Fayard, 2002, *passim*.

du Juif est la nationalité du commerçant, de l'homme d'argent. Le judaïsme n'atteint son apogée qu'avec la perfection de la société bourgeoise ; mais la société bourgeoise n'atteint sa perfection que dans le monde chrétien [...]. Ce n'est donc pas seulement dans le Pentateuque et le Talmud, c'est dans la société actuelle que nous trouvons l'essence du Juif de nos jours. [...] L'argent est le dieu jaloux d'Israël, devant qui nul autre dieu ne doit subsister¹³.

Et Marx d'esquisser la théorie du capital, qu'il développera trente ans plus tard : « L'argent abaisse tous les dieux de l'homme et les change en marchandise. L'argent est la valeur générale et constituée en soi de toutes choses »¹⁴.

Il paraît que c'est à cette théorie que l'auteur des *Rougon-Macquart* adhère vers la fin de son cycle romanesque, en désignant l'argent comme « le fumier dans lequel poussait l'humanité de demain »¹⁵. Remarquons cependant que l'attitude de Zola à l'égard des Juifs évolue assez radicalement entre les premiers volumes des *Rougon-Macquart*, ou même entre les premiers recueils de ses contes¹⁶, et *J'accuse... !*, suite à quoi elle se dérobe à des qualifications déterminées. Quelques étapes bien distinctes peuvent être observées dans cette évolution ; à les suivre, on comprend le procès mental qui a mené l'écrivain d'une position plutôt indifférente envers les Juifs jusqu'à son rôle de porte-parole des dreyfusards : Zola deviendra un homme qui vivra, comme le seul écrivain non-juif de la littérature française, « avec autant d'intensité en la partageant à ses dépens, la situation existentielle des Juifs en France »¹⁷.

Avant *L'Argent*, plusieurs personnages de Juifs apparaissent dans les romans zoliens ; ils ne jouent pourtant jamais un rôle principal dans le récit. Ainsi, dès les premières pages de *Son Excellence Eugène Rougon*, Zola met en scène le député Kahn, fils d'un banquier juif de Bordeaux, qui, s'étant « taillé une spécialité dans les questions financières et industrielles »¹⁸, se distingue dans la foule remplissant les salles de l'Assemblée par un visage « aux traits forts, dont le nez bien fait trahissait une origine juive »¹⁹ et par une morale bien singulière : étant « né député », il a été monarchiste sous Louis-Philippe, pour se transformer ensuite, en 1848, en républicain et devenir bonapartiste sous le Second Empire²⁰. Il passe, dans

¹³ K. Marx, *La question juive* (1843), en ligne : <https://www.marxists.org/francais/marx/works/1843/00/km18430001a.htm>, (page consultée le 19/02/2017).

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ É. Zola, *L'Argent*, Paris, Fasquelle, 1965, p. 500. Désormais dans le texte : (A, numéro de la page).

¹⁶ Il sied de citer ici *Sœur-des-Pauvres*, un conte écrit en 1863, dans lequel les propos de Zola sont presque identiques à ceux de J. Attali : le sou miraculeux remis par la Vierge à une enfant qui, grâce à lui, fait le bonheur de toute la contrée prouve que l'argent n'est pas un but en soi mais un moyen de contribuer au bonheur de l'humanité.

¹⁷ D. Tollet, *op. cit.*, p. 148.

¹⁸ É. Zola, *Son Excellence Eugène Rougon*, Paris, Fasquelle, 1979, p. 82.

¹⁹ *Ibidem*, p. 6.

²⁰ *Ibidem*, pp. 81-82.

le milieu politique, pour un homme sans cœur²¹, ne croyant qu'au pouvoir de l'argent et travaillant sans trêve à bâtir une grande fortune. Dans *Nana*, on rencontre un autre banquier, Steiner, un « terrible juif allemand, [un] brasseur d'affaires dont les mains fondaient les millions »²², ruiné à plusieurs reprises par son « furieux appétit des filles »²³ et retrouvant toujours sa puissance grâce à son extraordinaire capacité de rebondir, jusqu'au moment où il fait connaissance de Nana ; celle-ci, après avoir obtenu de lui des sommes exorbitantes et une propriété campagnarde, le nettoie au point qu'il est forcé de demander à la courtisane cent francs pour vivre. Personnages sans doute importants pour l'intrigue romanesque, Kahn et Steiner demeurent pourtant au second plan, restant plutôt observateurs ou assistants passifs des événements que leurs inspireurs ou agents.

C'est avec *L'Argent* que Zola donne un rôle déterminant aux Juifs dont le nombre et la position va grandissant au fil des chapitres du roman. Dès le début de l'intrigue, le crédo du milieu des affaires s'exprime dans l'opinion générale qu'on n'y réussit que lorsqu'on est juif (*A*, p. 23). Il est visible que, dans la description de ses personnages, l'écrivain non seulement reprend la quasi-totalité des stéréotypes physiques et moraux concernant les Juifs, mais aussi il utilise, pour les désigner, « de nombreuses images animales, toutes dépréciatives »²⁴. Ainsi, les habitués de la bourse des valeurs déclassées sont peints en termes suivants : « Il y avait là, en un groupe tumultueux, toute une juiverie malpropre, de grasses faces luisantes, des profils desséchés d'oiseaux voraces, une extraordinaire réunion de nez typiques, rapprochés les uns des autres, ainsi que sur une proie, s'acharnant au milieu des cris gutturaux, et comme près de se dévorer entre eux » (*A*, p. 26). Le type le plus répugnant parmi cette « juiverie malpropre » est l'usurier Busch qui, sous les apparences de tenir un cabinet d'affaires, fait du trafic des valeurs dépréciées et « tout un commerce caché sur les bijoux et les pierres précieuses » (*A*, p. 35). Ce racheteur des créances a l'air d'une hyène : particulièrement passionné par la recherche des débiteurs disparus et insolubles, « dès qu'il les tenait, [...] il devenait féroce, les mangeait de frais, les vidait jusqu'au sang, tirant cent francs de ce qu'il avait payé dix sous » (*A*, p. 37). Un autre usurier « typique » est un dénommé Kolb, banquier qui s'occupe d'arbitrage sur l'or ; il a « un nez en bec d'aigle, sortant d'une grande barbe » qui « décelait l'origine juive » (*A*, p. 132).

Mais le plus important parmi les hommes d'argent juifs est sans doute Gundermann, « le banquier roi, le maître de la Bourse et du monde » (*A*, p. 20), symbolisant la haute finance. C'est « un homme de soixante ans, dont l'énorme tête chauve, au nez épais, aux yeux ronds, à fleur de tête, exprimait un entêtement et une

²¹ *Ibidem*, p. 369.

²² É. Zola, *Nana*, Paris, Fasquelle, 1978, p. 100.

²³ *Ibidem*.

²⁴ C. Becker, G. Gourdin-Servenièrre, V. Lavielle, *op. cit.*, p. 212.

fatigue immenses » (*A*, p. 20) et qui, selon l'opinion générale, tient dans ses caves un milliard ; ainsi, il « savait les secrets, [...] faisait à son gré la hausse ou la baisse, comme Dieu fait le tonnerre » ; tout le monde autour de lui « s'aplatit », on lui fait « une cour d'échines respectueuses » (*A*, p. 21). Ne buvant, suite à une maladie d'estomac, que de l'eau de Vichy et se nourrissant uniquement du lait, il « n'a plus ni sang, ni nerfs » (*A*, p. 482) ; libre de toute faiblesse, étant « plein du mépris de la passion », il ne s'intéresse pas aux femmes, ne va point dans les maisons de jeu et même n'apparaît jamais en personne à la Bourse. Digne, royal, réservé, ce « chef tout-puissant » (*A*, p. 393) cache son intelligence extraordinaire et son machavélisme sous le « flegme de joueur mathématique, [...] une obstination froide d'homme chiffre » (*A*, p. 333). C'est son sang-froid et sa logique implacable qui lui permettent de triompher de Saccard, qui se caractérise lui-même comme « passionné et jouisseur » (*A*, p. 21). Ce dernier, écrasé à la Bourse, prononce un terrible réquisitoire contre Gundermann et contre tous les Juifs :

Ah ! ce Gundermann, ce sale juif qui triomphe parce qu'il est sans désirs !... C'est bien la juiverie entière, cet obstiné et froid conquérant, en marche pour la souveraine royauté du monde, au milieu des peuples achetés un à un par la toute-puissance de l'or. Voilà des siècles que la race nous envahit et triomphe, malgré les coups de pied au derrière et les crachats. Lui a déjà un milliard, il en aura deux, il en aura dix, il en aura cent, il sera un jour le maître de la terre. [...] c'est le cri même de mon sang. Oui, la haine du juif, je l'ai dans la peau, oh ! de très loin, aux racines mêmes de mon être ! (*A*, p. 483).

Ces propos d'un antisémitisme furibond auraient bien pu rendre l'auteur du roman suspect de complaisance... Or, bien que cela ne soit pas très visible à la fin de *L'Argent*, les idées de Zola ne s'expriment pas à travers les paroles de Saccard mais à travers celles de Mme Caroline, qui, pleine de bonté et de tolérance, essaie de contrebalancer les dénigrements de Saccard : « Pour moi, les juifs, ce sont des hommes comme les autres. S'ils sont à part, c'est qu'on les y a mis », dit-elle (*A*, p. 483). Le romancier développe cette idée dans un article du *Figaro*, en mai 1896 ; ce texte, intitulé *Pour les juifs*, est souvent considéré comme une ébauche de *J'accuse... !*, et c'est au fil de ses lignes qu'on comprend que les diatribes de Saccard et certains commentaires sur les « nez typiques » faits par le narrateur de *L'Argent* ne sont point l'expression des idées personnelles du romancier, mais qu'ils traduisent l'attitude de la société de l'époque, de « cette nation républicaine et bourgeoise qui affichait en surface les principes de tolérance et d'humanité, mais qui ne fit rien pour arrêter, stopper net et tarir le torrent ravageur »²⁵ de l'antisémitisme. Zola ayant érigé l'humanité et la tolérance en principes fondamentaux de toute son idéologie sociale, il est évident que le fanatisme, la xénophobie et l'absurdité des arguments raciaux le bouleversaient à fond ; dans *Pour les juifs*,

²⁵ D. Tollet, *op. cit.*, p. 148.

l'écrivain essaie de concilier un regard objectif d'écrivain naturaliste sur un important problème d'ordre social avec son sens tout particulier de justice, qui ne lui permet pas de passer sous silence ce qu'il considère comme une honte, une tache sur l'honneur de la société française de son temps.

En effet, le romancier-journaliste déclare observer « avec une surprise et un dégoût croissants »²⁶ la campagne antisémite menée en France depuis le début des années 1890 ; il la condamne sans pitié comme une « monstruosité », « une chose en dehors de tout bon sens, de toute vérité et de toute justice », une « chose sottise et aveugle » (*PJ*, p. 779) qui fait reculer la société des siècles entiers dans l'évolution de la civilisation. Il n'a pas plus de pitié pour ce qu'il considère comme la pire des conséquences de l'antisémitisme : la persécution religieuse, qui est pour lui une barbarie, au même degré que la plupart des argumentations censées la motiver, avec, en tête, un argument ethnique – l'« horreur physique », la « répulsion de race à race » –, et un autre d'ordre religieux : le désir du chrétien de se venger sur le peuple qui a crucifié son Dieu. Les propos du journaliste, très nettement ironiques, ridiculisent l'attitude de ceux qui, comme Saccard, « ne peuvent pas toucher la main [aux Juifs] sans avoir à la peau un frémissement de répugnance », et plus encore de ceux qui déclarent exéquer les Juifs « parce que la vue seule de leur nez [les] jette hors [d'eux] » (*PJ*, p. 779). L'argument que Zola oppose à cette idéologie raciale est simple : vivre en paix, en respectant les différences, est une exigence civilisationnelle des temps modernes : « de notre temps, dit-il, se haïr et se mordre, parce qu'on n'a pas le crâne absolument construit de même, commence à être la plus monstrueuse des folies » (*PJ*, p. 779).

Pourtant, dans la présentation de ce que Zola considère comme les faits économiques et sociaux, on peut être surpris de le voir se mettre tout à fait du côté de Marx en ce qui concerne l'essence de l'image des Juifs. En effet, son argumentation, faisant d'abord ressortir le double caractère de la minorité juive, en même temps délibérément isolée de la nation au sein de laquelle elle vit et unie par le caractère international de la « juiverie » qui menace le monde chrétien, semble de prime abord, tirée des fameux *Protocoles des Sages de Sion* :

Les juifs sont accusés d'être une nation dans la nation, de mener à l'écart une vie de caste religieuse et d'être ainsi, par-dessus les frontières, une sorte de secte internationale, sans patrie réelle, capable un jour, si elle triomphait, de mettre la main sur le monde. Les juifs se marient entre eux, gardent un lien de famille très étroit, au milieu du relâchement moderne, se soutiennent et s'encouragent, montrent, dans leur isolement, une force de résistance et de lente conquête extraordinaire (*PJ*, p. 780).

La seconde partie de l'analyse zolienne se focalise sur le mythe du Juif usurier, pour lequel l'argent est la valeur suprême :

²⁶ É. Zola, *Pour les juifs*, [in] idem, *Chroniques et Polémiques II*, Paris, éd. Tchou/Cercle du Livre précieux, 1970, p. 779 [pp. 779-784]. Désormais dans le texte : (*PJ*, numéro de la page).

Mais surtout ils sont de race pratique et avisée, ils apportent avec leur sang un besoin du lucre, un amour de l'argent, un esprit prodigieux des affaires, qui, en moins de cent ans, ont accumulé entre leurs mains des fortunes énormes, et qui semblent leur assurer la royauté, en un temps où l'argent est roi (*PJ*, p. 780).

Or, si, comme l'écrivain le constate, « tout cela est vrai », il rétorque aussitôt en expliquant que « les juifs, tels qu'ils existent aujourd'hui, sont notre œuvre, œuvre de nos dix-huit siècles d'imbécile persécution » (*PJ*, p. 780) ; celle-ci, au lieu d'anéantir la population juive, l'a renforcée : « parqués dans des quartiers infâmes », « frappés, injuriés, abreuvés d'injustices et de violences », les Juifs n'en ont que resserré les liens qui les unissaient entre eux et contre les persécuteurs. Considérant les Juifs comme les produits d'une « foi sectaire du Moyen Âge » (*ibidem*), Zola s'indigne aussi contre le stéréotype du Juif « trafiquant et usurier », en rappelant que ce sont les chrétiens eux-mêmes qui ont abandonné aux Israélites le domaine d'argent « qu'on méprisait », et qu'il était logique et inévitable que le « régime de l'intelligence et du travail » créé par les Juifs ait abouti à une situation où ils sont devenus « maîtres des capitaux » (*ibidem*).

De même, la peur des millions de catholiques devant une poignée de juifs paraît, aux yeux de l'écrivain, grotesque : « N'être qu'une minorité infime et nécessiter un tel déploiement de guerre ! » (*PJ*, p. 781). Certes, comme Zola l'observe, « [à] force de montrer au peuple un épouvantail, on crée le monstre réel » (*ibidem*), mais il indique aussitôt l'inutilité des injures adressées aux Juifs, en constatant que, pour les « vaincre », il vaudrait mieux les imiter, « les suivre [...], acquérir leurs qualités, et les battre avec leurs propres armes » (*ibidem*). Il en est de même, selon lui, avec les persécutions : elles ne font qu'approfondir l'isolation des Juifs et consolider leur identité à part, tandis que voir en eux les Français comme les autres, mais professant une religion différente, pourrait réaliser leur pleine assimilation. Et Zola de répandre cette vision utopique d'un monde où la fraternité serait le plus important des idéaux sociaux :

[Il faut] Ouvrir les bras tout grands, réaliser socialement l'égalité reconnue par le Code. Embrasser les juifs, pour les absorber et les confondre en nous. Nous enrichir de leurs qualités, puisqu'ils en ont. Faire cesser la guerre de races en mêlant les races. Pousser aux mariages, remettre aux enfants le soin de réconcilier les pères. Et là est l'œuvre d'unité, l'œuvre humaine et libératrice (*PJ*, p. 781).

La « poignée de fous » qui propagent les idées antisémites sont, selon Zola, des « cerveaux fumeux » (*PJ*, p. 782), et leurs actions se limitent aux paroles haineuses, à un « amas d'erreurs, de mensonges, de furieuse envie, de démence exagérée » (*ibidem*), grâce auxquels ils comptent créer les apparences d'un mouvement social important, déclencher une guerre religieuse et mettre le peuple au service de leurs idées, en rapprochant le Juif et le capitaliste exploiteur. Le chroniqueur ne trouve qu'un seul conseil à donner aux adeptes de ce « socialisme hypocrite et menteur » :

« Que Jésus dise donc à ses fidèles exaspérés qu'il a pardonné aux juifs et qu'ils sont des hommes ! » (*PJ*, p. 784).

« C'est peut-être grâce à son expérience d'écrivain naturaliste [...] que Zola aura été mieux placé que d'autres intellectuels de son temps pour saisir progressivement mais suffisamment vite, la complexité et l'ampleur que pouvait soulever la question juive, en dehors de tout esprit de parti. [...] [Car] [l]a question juive, pour un homme comme Zola, c'est le diagnostic d'un état clinique touchant l'identité nationale [...] », remarque Daniel Tollet²⁷. C'est que Zola compte sans doute parmi ceux qui comprennent que sous le flot de boue versé contre les Juifs se cache une crise profonde vécue par la société fin de siècle, qui s'interroge sur son identité en pleine mutation dans une période où le terme de « nationalisme » apparaît pour la première fois dans la langue française et où les nations européennes s'inventent des « âmes » ou des « génies » fondés sur un patrimoine commun. Prouver que les Juifs ne nuisent pas au « génie français », mais que, au contraire, ils peuvent contribuer à l'enrichir sur le plan « de vérité, de justice et de paix » (*PJ*, p. 783) : tel semble être l'objectif principal du Zola « philosémite » qui croit inébranlablement en la communauté des peuples fondée sur l'égalité, la fraternité et la justice.

²⁷ D. Tollet, *op. cit.*, pp. 148-149.

Aux marges du commun

FRANÇOIS ROSSET
Université de Lausanne

Dans les plis de la Sierra Morena : topographie et chronologie du fantastique

Into the folds of Sierra Morena : topography and chronology of the Gothic

Abstract: The Sierra Morena, a privileged place for the Gothic novel since the late 18th century, is anchored in the European collective imaginary since Antiquity. Before the generation of Lewis and Potocki, this mountain range already signalled fictionality in the works of Cervantes, Fénelon or Lesage. Through this example, the study, which is only a quick sketch, aims to show that topography and chronology are, in the Gothic, particularly unstable parameters. The Gothic then appears as one of the countless possible figurations of the fiction as a model and practice of *alterity*, not as a clearly defined literary *genre* which would be reduced to a specific topic and poetics.

Keywords: Sierra Morena – bandits – fantastique / gothic –fiction

Toute personne un peu familière de cette catégorie générique qu'on appelle, dans la langue française, le « fantastique » sait bien quelles sont les limites et même les apories qui guettent toute tentative de généralisation d'un objet échappant lui-même à des définitions qui auraient une portée suffisamment universelle et une teneur suffisamment précise pour être réellement opératoires. Depuis plus d'un demi-siècle se sont multipliés les essais, les traités, les manuels censés fixer l'identité générique du « fantastique », sans que l'on ait abouti à quoi que ce soit de vraiment convaincant, en dehors de quelques repères typologiques utiles, de découpages chronologiques arbitraires, de répertoires thématiques nécessairement partiels et discutables¹. Aussi,

¹ Ce n'est pas ici le lieu de citer l'abondante bibliographie critique qui s'est constituée en France depuis les années 1960. Pour une interrogation de cette bibliographie, je me permets de renvoyer seulement à F. Rosset, « Le langage du fantastique : stratégies et fatalité du réemploi », [in] *Poétique*, 166, avril 2011, pp. 203-214.

pour aborder des questions aussi abstraites que la chronologie et la topographie de ce genre littéraire au moins reconnu comme tel à défaut d'être clairement circonscrit, il semble plus prudent de retourner la lorgnette pour se concentrer d'abord sur un cas particulier : les montagnes de la Sierra Morena.

Commençons par examiner un récit d'Alexandre Dumas – il est vrai moins connu et célébré que d'autres de ses œuvres –, publié en 1849 et intitulé *Les gentilshommes de la Sierra Morena*. Le texte s'ouvre sur un aveu de l'auteur qui exprime son désir inassouvi de pratiquer une littérature propre à rendre compte de la vérité changeante, complexe et instable de sa propre personne, de l'homme vivant et du sujet qui raconte des histoires à ses lecteurs : « Je fais connaître à mon lecteur un héros qui a existé il y a mille ans, et moi, je lui reste inconnu ; je lui fais aimer ou haïr à mon gré les personnages pour lesquels il me plaît d'exiger de lui sa haine ou son amour, et moi je lui demeure indifférent »².

Qu'à cela ne tienne, voici une histoire vraie, vécue par l'auteur en personne. En novembre 1846, Alexandre Dumas est en Espagne avec son fils et quatre compagnons de voyage. Partis de Madrid, les voyageurs se rendent à Alger ; l'épisode commence au moment de leur entrée dans la ville de Cordoue. Partout, y compris chez les douaniers, Dumas est reconnu et vénéré comme l'auteur des *Trois mousquetaires* et du *Comte de Monte-Cristo*. Cette célébrité flatte son amour-propre et le pousse à tenter une expérience. Il écrira aux brigands de la Sierra Morena – ces exclus qu'il appellera des gentilshommes ou des messieurs, conformément à la grande tradition des récits de brigands – pour leur demander s'ils l'accueilleraient, lui et ses amis, pour une partie de chasse dans ces montagnes isolées à la réputation si désastreuse. La réponse est immédiate et affirmative ; il va de soi qu'au vu du code de l'honneur dont les bandits sont partout les dépositaires scrupuleux, les étrangers n'encourent pas le moindre risque et, en effet, ils sont reçus comme les plus fidèles camarades.

La réputation de la Sierra Morena étant littéraire, il n'est pas surprenant que le seul incident qui survienne alors soit, au sens propre du terme, un incident de papier. Le chef des brigands, le redouté *El Torero* (un sosie d'*El Tempranillo* qui sera exactement cent ans plus tard, le héros du célèbre film d'Adolfo Aznar, *El rey de la Sierra Morena*), tire de sa poche un cahier couvert d'une écriture manuscrite, en arrache deux morceaux pour bourrer son fusil, puis laisse tomber le cahier par terre au lieu de le remettre dans sa poche. Dumas lui demande la permission de lire le manuscrit en attendant le départ de la chasse, ce qui est accordé sans la moindre difficulté. Après tout, le bandit tient son rôle de façon incarnée et authentique ; il est réellement un bandit et n'a pas besoin de la caution d'un texte écrit. D'ailleurs, il ne sait même pas lire. Tout ce qu'il sait, c'est qu'il a tiré ce papier des bagages d'une

² A. Dumas, *Les gentilshommes de la Sierra Morena*, cité d'après le texte disponible sur le site www.dumaspere.com, créé par la Société des amis d'Alexandre Dumas, dernière consultation 12.05.2017.

de ses dernières victimes en pensant qu'il pourrait lui être utile à quelque chose. L'utilité du papier est donc avérée de la même façon pour le bandit et pour le romancier, mais elle n'est pas de même nature. Pour l'un, il sert à l'exécution des tâches de la vie, pour l'autre à l'invention de celle-ci.

Dumas se plonge donc dans la lecture et découvre une très sombre histoire de revenants survenue en 1492 à Bernardo de Zuniga, chevalier de l'ordre d'Alcantara, qui, après dix ans d'absence, retrouve sa ville de Grenade heureusement reconquise. Le romancier qui avait décidé, pour une fois, de confier à ses lecteurs le récit de sa propre existence, de ses sensations, sentiments et rêveries de voyageur, se voit rattrapé par le monde de la littérature et contraint d'insérer dans sa propre histoire de chasse parmi les brigands de la Sierra Morena, une histoire de morts vivants qui s'avèrent finalement bien morts, après avoir étrangement balancé entre ces deux états. Une histoire qui date de plusieurs siècles et dont on ne sait pas comment elle a finalement abouti sur les pages manuscrites du cahier dérobé à un malheureux voyageur en 1846. Une histoire qui devient authentique, puisqu'elle est venue elle-même à la rencontre de l'écrivain alors qu'il était occupé non pas à écrire, mais à vivre sa vie ordinaire dans une partie de chasse, certes un peu extraordinaire.

Si les trophées de chasse ne sont pas forcément ce que l'on croit, ils sont toujours arborés comme signes d'une expérience peut-être glorieuse, mais certainement vécue. On ne saura jamais combien de cerfs et de sangliers Dumas aura tirés au milieu de ses nouveaux amis les brigands, mais on sait qu'il a ramené de cette expédition le texte intégral d'une histoire trouvée en chemin ; et personne ne s'inquiétera sérieusement de savoir si l'écrivain aura ou non tout inventé, depuis la chasse et la découverte du manuscrit jusqu'à l'histoire même de Bernardo de Zuniga. Il nous suffit de savoir que cette histoire nous est donnée comme inscrite dans l'expérience véritable d'un sujet humain, comme un objet tout aussi chimérique et tout aussi authentique que peut l'être la proie pour le chasseur, que le sont donc aussi, si l'on en croit Blaise Pascal, nos actions et nos fantasmes³.

Tout ce qui nous intéresse est là, dans ces pages d'Alexandre Dumas. On y trouve une nouvelle expression de cette vérité si bien connue selon laquelle la perception, l'expérience d'un lieu est déterminée par la connaissance préalable que nous en avons, cette connaissance tenant à ce que les temps qui se mesurent en années ou en siècles ont produit comme discours relatifs à ce lieu. Arrivé à Cordoue, Dumas voit bien les beautés de la ville, mais son regard est d'abord attiré par l'horizon :

Ce qui m'avait frappé, moi, au fur et à mesure que je m'approchais de l'ancienne capitale du royaume arabe, ce n'était pas sa cathédrale chrétienne, ce n'était pas sa mosquée mauresque, ce

³ Voir le célèbre fragment des *Pensées* sur le divertissement, Éditions de Port-Royal : Chap. XXVI – *Misère de l'homme* : 1669 et janv. 1670 p. 203-217 / 1678 n° 1 à 3 p. 198-211. Éditions savantes : Faugère II, 31, II / Havet IV.2 / Michaut 335 / Brunschvicg 139 / Tourneur p. 205-3 / Le Guern 126 / Lafuma 136 / Sellier 168.

n'étaient pas trois ou quatre palmiers balançant leurs éventails de verdure ; non, c'était la ligne magnifique que traçait derrière la ville la chaîne de la Sierra Morena, sur laquelle la ville se détachait blanche sur un fond indigo. Ces montagnes, c'était l'objet de mon ambition⁴.

L'ambition étant, comme on l'a vu, de vérifier la réputation du lieu et de la mesurer à l'autorité dont l'écrivain pense pouvoir jouir auprès de ces habitants de la montagne noire qui sont aussi peu recommandables chez les bonnes gens qu'ils sont en faveur chez les romanciers. Et dès lors, tout ce qui peut nous arriver en un tel lieu ne sera digne de relation et de récit que dans le cas – qui arrive toujours dans l'univers des romans – où il apportera une nouvelle illustration, une nouvelle consistance, une nouvelle actualisation de cette réputation. C'est ainsi que la Sierra Morena d'Alexandre Dumas est certes cet espace *autre*, infesté de brigands, de fantômes et de démons, que la littérature a construit au fil des siècles ; mais elle sert surtout à nous montrer, par le biais d'une fable très simple et totalement dépourvue d'originalité, qu'un espace de brigands, de fantômes et de démons est d'abord un espace d'histoires de brigands, de fantômes et de démons, un espace qui génère et recèle ces histoires, puisqu'il suffit de se pencher pour en trouver éparpillées sur les chemins. C'est donc un lieu où peut facilement s'opérer le basculement de l'expérience authentiquement vécue par un sujet (Dumas en personne) dans le champ de la fiction ou encore, pour le dire autrement, un champ d'interrogation de l'altérité.

Dumas, bien sûr, ne fait que redire à sa manière enlevée et dans le ton du récit fantastique qui est à la mode parmi ses contemporains, ce que Cervantes avait fixé depuis longtemps. Il n'est sans doute pas nécessaire de rappeler l'importance accordée à la Sierra Morena dans le *Don Quichotte*. On remarquera cependant qu'il n'y est pas vraiment question de cette tonalité noire qui sera plus tard attribuée à ce lieu comme par effet de conséquence nominaliste. On y voit bien apparaître le brigand Ginès de Passamont, bientôt déguisé en Bohémien, mais l'homme est assez inoffensif et entouré d'autres personnages d'opérette qui suffiraient à neutraliser son rayonnement potentiellement maléfique. Comme son nom l'indique, Passamont est un brigand en tant qu'il serait un franchisseur de limites, ce que son apparence truquée de Bohémien vient encore renforcer. Mais il s'agit moins ici des limites entre le bien et le mal, entre la vie et la mort, entre le visible et l'invisible, que de celles qui dessinent le périmètre de la littérature en séparant le monde réel de sa perception et de la transmission de cette perception. Est-ce que je vois ce qui est ? Est-ce que je dis ce que je vois ? Est-ce que les mots que j'utilise disent ce que je vois qui est ? Et à partir de là : suis-je un médiocre chevalier de la campagne manchègue, comme le perçoivent les autres, ou le héros glorieux d'un roman du passé, comme je le postule moi-même ?

⁴ www.dumaspere.com.

Bien sûr, ces questions ne sont pas réservées au monde des brigands, des fantômes ou des vampires, mais ces figures tutélaires du roman noir et du fantastique finissent toujours par y renvoyer, pour peu qu'on reconnaisse assez de profondeur aux vertus de la métaphorisation. Or de la profondeur, il y en a dans la Sierra Morena, et cela depuis longtemps. On connaît les notations des géographes antiques, comme Strabon, qui, interprétant diverses sources et notamment des sources littéraires à commencer par Homère⁵, font état des richesses enfouies sous la terre de la province de Bétique, avec d'inépuisables mines de plomb et d'argent, propres à garantir la prospérité aux habitants de cette province par ailleurs gratifiée du plus agréable des climats. Ce lieu idoine, on peut l'appeler paradis ou Jardin des Hespérides (d'ailleurs traditionnellement localisé près des colonnes d'Hercule), on peut y déployer le théâtre idyllique où se développera le genre de la pastorale ; ce lieu rêvé qui prête son nom aux projections idéalisantes des poètes, il peut être localisé là, dans la Bétique, sur le cours du Guadalquivir, au pied et au cœur de la Sierra Morena. « La Bétique est un pays dont on raconte tant de merveilles qu'à peine peut-on les croire. Daignez m'apprendre si tout ce qu'on en dit est vrai » – demande Télémaque à son interlocuteur Adoam dans le céléberrime roman de Fénelon. Et la réponse ne saurait décevoir : « Je serai fort aise de dépeindre ce fameux pays, digne de votre curiosité, et qui surpasse tout ce que la renommée en publie »⁶. Suivent quelques pages bien connues des historiens de l'utopie à l'âge classique, qui imposent l'inscription de la Bétique au catalogue des terres fortunées.

Quand il pénètre dans la Sierra Morena, au chapitre XXIII de la première partie du texte de Cervantes, Don Quichotte y reconnaît le lieu approprié pour expérimenter ce qu'il attend : « [...] se voyant entre ces montagnes, [il] eut le cœur plein de joie, se représentant que ces lieux-là étaient fort à propos pour les aventures qu'il cherchait. Il se remettait en mémoire les merveilleux événements, qui, en semblables solitudes et déserts, étaient arrivés aux chevaliers errants »⁷. Sancho Pança, de son côté, fait avec joie l'inventaire de la mallette que son maître vient de trouver sur le chemin : quatre chemises de fine toile, un mouchoir contenant une poignée d'écus d'or et quelques feuillets finement reliés. Du temps a passé depuis Strabon. Des profondeurs de la terre, les métaux précieux sont remontés à la surface pour prendre la forme de pièces de monnaie propres à la circulation ; quant aux légendes, aux histoires, aux discours, ils sont consignés dans des cahiers reliés qu'on trouve dans les mallettes ou ailleurs, par exemple dans les poches des voyageurs qu'on vient d'assassiner.

⁵ Strabon, *Géographie*, II – II, 8-9, édition de G. Aujac, Paris, Les Belles Lettres, 2003.

⁶ Fénelon, *Les aventures de Télémaque*, édition de J. le Brun, Paris, Gallimard « Folio classique », 1995, p. 153.

⁷ Cervantes, *L'ingénieux hidalgo Don Quichotte de la manche*, Paris, Gallimard « Bibliothèque de la Pléiade », 1949, p. 198.

Le motif de la mallette fera de nombreux émules, comme Alain-René Lesage, le plus espagnol des écrivains français du premier dix-huitième siècle, qui développe le motif des pièces d'or trouvées dans le prologue à *Gil Blas de Santillane*, qui est un morceau d'anthologie en matière de réflexivité romanesque, alors que l'une de ses dernières œuvres, considérée par certains comme un véritable testament littéraire⁸, s'intitule significativement *La valise trouvée*, valise dans laquelle sont renfermées des liasses de manuscrits de toutes sortes qui font principalement état de l'inépuisable diversité formelle et thématique de la création littéraire.

Mais au crépuscule du siècle des Lumières, la Sierra Morena allait changer de registre ; elle ne sera plus le *locus amoenus* des anciens, ni le lieu favori des délires de la fiction, mais ce théâtre presque incontournable du roman noir sur lequel Alexandre Dumas tient sa partie comme un émule ou un suiveur, non comme un inventeur. Comment ce changement s'est-il produit ?

Deux siècles après Cervantes, un siècle après Fénelon, deux auteurs viennent documenter quelques réponses possibles : Matthew Gregory Lewis et Jean Potocki. *Le Moine* de Lewis, dont l'essentiel de l'intrigue se déroule à Madrid, montre à quel point, en 1794, le roman noir s'est installé dans sa propre tradition, perpétuant, en la développant sans cesse par le jeu des variations possibles, une sémiologie fixée et facilement identifiable. On se rappelle que l'auteur, dans son avertissement, après avoir énuméré quelques sources anglaises, allemandes, danoises et espagnoles, conclut par cet aveu : « Voilà ma confession pleine et entière des plagiat dont je me sais coupable ; mais je ne doute pas qu'on en puisse découvrir bien d'autres dont, en ce moment, je n'ai pas le moindre soupçon »⁹. Aussi, quand apparaît, à la fin du roman, le décor effrayant de la Sierra Morena où l'esprit du mal vient d'entraîner le moine possédé Ambrosio pour le pousser à la mort dans un précipice, Lewis redouble-t-il de vigueur pour dépeindre la nature repoussante des lieux, comme si cette description sinistre allait de soi, liée qu'elle devrait être, par pacte littéraire plutôt que diabolique, à cet espace désormais indexé comme *locus horribilis* :

Le désordre de son imagination était accru par l'aspect sauvage des lieux environnants : c'étaient de sombres cavernes et des rocs à pic qui s'élevaient l'un sur l'autre et divisaient les nuées au passage ; éparpés çà et là, des touffes isolées d'arbres aux branches inextricables, dans lesquelles, rauque et lugubre, soupirait le vent de la nuit ; le cri perçant des aigles de montagne qui avaient bâti leur aire dans ces solitudes désertes ; le bruit étourdissant des torrents qui, gonflés par les pluies récentes, se jetaient avec violence dans d'affreux précipices ; et les eaux sombres d'une rivière silencieuse et indolente qui réfléchissait faiblement les rayons de la lune et baignait la base du rocher où se tenait

⁸ Voir F. Assaf, « De *la valise trouvée* aux textes retrouvés », [in] J. Herman et F. Hallyn (dir.), *Le topos du manuscrit trouvé. Hommages à Christian Angelet*, Leuven, Peeters, 1999, pp. 109-120.

⁹ M.G.L. Lewis, *Le moine*, [in] F. Lacassin (éd.), *Romans terrifiants*, Paris, Laffont « Bouquins », 1984, p. 229.

Ambrosio. Le prieur jeta autour de lui un regard de terreur ; son conducteur infernal était toujours à son côté, et le contemplait d'un œil de malice, de triomphe et de mépris¹⁰.

La Sierra Morena n'est plus seulement un signe d'appel qui embraye inmanquablement une série de clichés comme l'auberge isolée, le brigand, le diable ou l'inquisition, ainsi que des séquences narratives types comme la rencontre, la mise à l'épreuve, la transgression ou la réclusion. Elle a acquis elle-même une identité esthétique particulière, très proche de la tonalité du sublime qui s'est développée à la même époque dans la description des Alpes¹¹, propre à déterminer une expérience humaine profondément émotive, teintée de noir, où s'entremêlent la peur, le doute, la dépossession, autant de sentiments vécus programmatiquement par les personnages du roman gothique et reportés par redoublement sur ses lecteurs. Une sémiologie établie et efficace, des effets programmés sur le lecteur et recherchés par lui : il n'en faut pas plus pour comprendre que ce type de roman, qu'on l'appelle noir, gothique ou fantastique, est un genre clairement fixé à la fin du XVIII^e siècle.

Le *Manuscrit trouvé à Saragosse* de Jean Potocki, écrit et retravaillé sans relâche entre 1794 et 1814, permet de confirmer cela, de manière encore bien plus ample et systématique. La Sierra Morena n'y apparaît pas comme accidentellement, juste pour localiser et conforter le roman dans une esthétique reconnue. Chez Potocki, tout se passe au cœur de la Sierra Morena ; tout, cela veut dire soixante et une « journées » ou plus de sept cents pages remplies d'expériences étranges, de mises en scènes à double fond, d'histoires que l'on se raconte autour du feu de camp en les entremêlant jusqu'à l'égarément, de livres anciens où l'on lit des histoires qui ressemblent à ce que l'on est en train de vivre soi-même, d'aventures improbables, de lieux communs tournés en bourrique et de bourriques (Sancho Pança n'étant jamais loin) tournées en lieux communs. Les premières phrases du roman donnent parfaitement le ton :

Le comte d'Olavidès n'avait pas encore établi des colonies étrangères dans la Sierra Morena ; cette chaîne de monts sourcilleux qui séparent l'Andalousie d'avec la Manche n'était alors habitée que par des contrebandiers, des bandits et quelques Bohémiens qui passaient pour manger les voyageurs qu'ils avaient assassinés, et de là le proverbe espagnol : *Las Gitanas de Sierra Morena quieren carne de hombres*.

Ce n'est pas tout. Le voyageur qui se hasardait dans cette sauvagerie contrée s'y trouvait, disait-on, assailli par mille terreurs capables de glacer les plus hardis courages. Il entendait des voix lamentables se mêler aux sifflement de la tempête ; des lueurs trompeuses l'égarèrent, et des mains invisibles le poussaient vers des abîmes sans fond.

¹⁰ *Ibidem*, p. 399. On lira ce même passage avec profit dans l'adaptation du *Moine* donnée en 1931 par Antonin Artaud (Paris, Gallimard « Folio », 1998, p. 427).

¹¹ Voir C. Reichler, *La découverte des Alpes et la question du paysage*, Genève, Georg, 2002.

À la vérité, quelques auberges isolées se trouvaient éparées sur cette route désastreuse, mais des revenants plus diables que les cabaretiers eux-mêmes avaient forcé ceux-ci à leur céder la place et se retirer en des pays où leur repos ne fût plus troublé que par les reproches de leur conscience, sortes de fantômes avec qui les aubergistes ont des accommodements¹².

Il y a un espace défini dans les termes convenus de la géographie (encore que séparer l'Andalousie d'avec la Manche soit déjà tout un programme, bien plus que géographique), mais cet espace se trouve qualifié avant tout par les paroles qu'on profère à son sujet. *On dit* des choses affreuses qui se colportent et se répètent jusqu'à se cristalliser dans un proverbe. Mais quand on y regarde de plus près, « à la vérité » comme le précise le locuteur, on doit mesurer toute la plasticité et la labilité de ces paroles qui permettent de faire des jeux de mots, des substitutions ou des paralogismes et de désamorcer immédiatement toute la charge de terreur et de surnaturel qu'un lecteur naïf pourrait redouter dans cette ouverture de roman qui n'est donc pas vraiment noire, mais ostensiblement noircie, portée par les artifices du langage qui sont immédiatement affichés.

Pour le héros qui est aussi le narrateur principal, l'expérience de la Sierra Morena permettra de redéployer sous toutes les formes et sur tous les tons cette observation initiale où se trouve postulée la prééminence des constructions langagières sur la vérité que les hommes peuvent chercher à dire sur le monde, sur les autres, sur eux-mêmes. Sous cette optique, qu'est-ce alors qu'un roman fantastique placé sous le signe de la Sierra Morena ? C'est un roman qui déclinera jusqu'à l'infini, en en représentant le fonctionnement, les composantes lexicales, rhétoriques, poétiques, symboliques, mais aussi esthétiques et philosophiques qui font la consistance verbale, discursive et narrative d'un roman fantastique. Mais on comprendra sans peine que cette stratégie réflexive est parfaitement capable de fonctionner pareillement sur d'autres registres, et c'est exactement ce qui se passe dans le *Manuscrit trouvé à Saragosse* qui inclut et traite de la même façon d'autres modèles, comme le roman d'éducation, le roman picaresque, le roman ésotérique, la nouvelle historique, l'histoire tragique, le discours encyclopédique, le récit biographique, la comédie ou même la farce, en usant de toutes les colorations possibles : antique, médiévale, populaire, aristocratique, orientale, américaine, italienne et espagnole, bien sûr, en jouant alternativement ou simultanément du comique et du tragique, du lumineux et de l'obscur, du rationnel et du sensible.

Ainsi, dans un tel roman qu'il n'est pas possible et même sans doute pas opportun de résumer plus amplement ici, on comprendra que la Sierra Morena ne s'impose pas tant comme lieu d'élection du fantastique, mais comme espace de questionnement de la fiction en général. De même il est bien connu et généralement accepté que les leçons esthétiques du *Don Quichotte* sont loin de concerner

¹² J. Potocki, *Manuscrit trouvé à Saragosse*, version de 1804, éd. par F. Rosset et D. Triaire, Paris, GF, 2008, pp. 59-60.

seulement le modèle du roman de chevalerie. Au reste les produits de la fiction, comme les pièces d'or et d'argent que l'on peut trouver sur les chemins de la Sierra Morena ou dans les creux de son sol, ne peuvent-ils pas se dédoubler pour présenter deux faces plus ou moins opposées ou contrastées ? C'est en vertu de cette potentialité que les châteaux peuvent abriter aussi bien les princesses des contes de fées que les fantômes du roman noir ou que cette même région baignée par les flots du Guadalquivir peut servir à la fois de lieu choisi pour les riantes pastorales ou l'utopie et pour les diableries les plus noires. Les unes ne seraient ainsi que l'envers des autres.

Dans l'intrigue du *Manuscrit trouvé à Saragosse*, cette leçon n'est jamais récitée explicitement, mais elle est inscrite dans le tissu même de la fable. Au sein des histoires qui sont racontées comme dans la collection qu'elles constituent toutes ensemble, on voit se multiplier les images de la construction fictionnelle : miroirs, déguisements et sosies, dédoublements, tromperies et contrebande, décors alambiqués, bibliothèques et manuscrits. Arrêtons-nous sur un seul de ces motifs qui devrait suffire à consolider ce dont il s'agit ici. Pour cela, il faut d'abord rappeler l'élément central de la trame du roman. Les descendants de la famille des Gomelez, l'une des cinq principales tribus maures de l'ancien royaume de Grenade, se cachent sous différentes identités au sein de la société espagnole. Voyant leur lignée s'éteindre, ils mettent la main sur l'un de leurs derniers représentants mâles, qui ignore tout de ses liens avec les Gomelez. C'est le jeune Alphonse van Worden, le héros du roman. Grâce à toutes sortes d'artifices, ils vont retenir Alphonse pendant soixante jours dans la Sierra Morena, le temps de s'assurer qu'il a bien fécondé les deux filles du grand cheikh. Il est temps alors de lui livrer le secret des Gomelez. Ce secret tient entre autres dans l'existence d'une mine d'or qui a gratifié la famille de ses immenses richesses pendant des siècles. Mais au moment où le secret est dévoilé, il s'avère que la mine est justement arrivée à épuisement. Il ne reste plus qu'à en effacer les traces en la faisant exploser dans une grandiose déflagration finale. Le secret, c'est qu'il n'y en a plus et qu'il n'y en a même probablement jamais eu ailleurs que dans les paroles livrées à Alphonse et retransmises par lui. Ce n'est pas sans raison que ce dernier, au détour du récit de sa propre vie qu'on lui avait demandé de raconter, n'avait pas manqué de dire, au début du roman, que son enfance avait été bercée par « la fameuse histoire des faux-monnayeurs et quelques autres du même genre »¹³.

Lewis avait donc toutes les bonnes raisons d'aller faire mourir Ambrosio dans les gouffres de la Sierra Morena. Il s'en était justifié dans son avertissement : son roman, l'un des plus aboutis dans le riche corpus constitué par le roman gothique

¹³ *Ibidem*, p. 68. Il convient de préciser au passage que la dimension réflexive du roman de Potocki, mise en valeur ici dans le contexte d'une démonstration particulière, n'est évidemment pas la seule à pouvoir inspirer l'interprétation du lecteur.

anglais du XVIII^e siècle, est fait d'emprunts, conscients ou non, mais clairement avoués. Potocki ne dit pas autre chose en construisant un roman dont la structure même doit servir au recyclage, au réemploi dans un nouveau contexte, de dizaines d'histoires qui tournent en kaléidoscope comme les échantillons d'une très longue tradition narrative aux multiples racines, aux tonalités infiniment diverses, la nouveauté consistant pour l'essentiel dans la possibilité toujours présente d'établir des liens inédits, un réseau singulier tissé autour de points fixes qui sont pour le lecteur autant de repères reconnaissables.

Dans cette perspective, le fantastique a peut-être ceci de particulier, par rapport à d'autres modèles constitués en genre, qu'il se déploie en s'arrimant à des points de repère qui sont, en nombre, relativement restreints et de densité thématique et esthétique particulièrement forte. Il s'inscrit alors résolument dans cette culture profondément rhétorique manifestée, aux différentes époques et dans différents champs de l'activité humaine, par les catalogues de lieux communs au service du discours, par les recueils d'iconologie qui recensent et explicitent les emblèmes, par les traités d'héraldique, si révélateurs de l'art de la combinatoire, par les recueils d'*exempla* censés documenter la bonne conduite, par les traités normatifs du bon usage des langues, par la pratique savante de la compilation qui a structuré les connaissances avant l'avènement du droit d'auteur, par les tentatives d'archétypisation des structures de l'imaginaire développées par la psychologie moderne et, à sa suite, par une certaine poésie, etc. On doit même remarquer que les signaux les plus manifestes du fantastique que pourraient être les figures du diable ou du revenant, les motifs de l'apparition ou du dédoublement, le concept de la limite et de son franchissement, l'état de sommeil et de veille ou de vie et de mort, ont encore ceci de particulier qu'ils réapparaissent systématiquement dans toutes ces multiples tentatives de codification sémiologique, comme s'il devait s'avérer ainsi que l'aventure de création et de lecture proposée par le fantastique s'inscrirait dans le spectre le plus large de l'expérience humaine.

Il n'est donc pas étonnant de constater qu'une longue tradition de la critique et de la pensée théorique liées au fantastique tient justement à l'élaboration de répertoires de thèmes, de figures, de séquences types dont l'inventaire devrait tenir lieu de définition pour le fantastique lui-même¹⁴. Ce dernier serait alors reconnaissable par la présence significative de ces éléments, lesquels à leur tour devraient lui servir de caution d'identité générique. C'est un peu tautologique et certainement pas satisfaisant si l'on devait en tirer la conclusion que penser le fantastique devrait se

¹⁴ Faisant contraste avec les nombreux répertoires thématiques produits, depuis L. Vax (*La séduction de l'étrange : étude sur la littérature fantastique*, Paris, PUF, 1964) à G. Millet et D. Labbé (*Le fantastique*, Paris, Belin, 2005), T. Todorov (*Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970) et Ch. Grivel (*Fantastique-fiction*, Paris, PUF, 1992) ont proposé de stimulantes approches analytiques des thèmes du fantastique.

résoudre à inventorier dans les textes un certain nombre de signes proéminents et attendus.

Ainsi de ces fameux lieux du fantastique qui sont souvent évoqués et décrits comme de véritables paysages fantastiques. Ces lieux sont saillants, frappants, très fortement déterminés ; souterrains, cavernes, cimetières, châteaux forts fonctionnent dans les textes comme des gyrophares : attention, fantastique ! Mais si l'on ne part pas en quête des ramifications textuelles, intertextuelles, sémantiques et poétiques dans lesquelles ils sont explicitement ou non intriqués, si l'on ne s'interroge pas plus largement sur une cartographie de ces lieux qu'il conviendrait de lire avec les lunettes à double foyer de la géographie du réel et de la géographie de l'imaginaire, si l'on ne lit pas ces géographies en les situant dans la profondeur stratifiée de l'histoire culturelle, on ne dépassera pas l'ordre du constat ou du procès-verbal. C'est pour cela qu'Alexandre Dumas est parfaitement cohérent en désirant chasser dans la Sierra Morena et en en revenant avec un petit roman noir au lieu d'une dépouille de sanglier. Mais le lecteur n'aura pas été bien loin s'il ne se rend pas compte des enjeux d'un dispositif narratif qui, sous l'étiquette de la Sierra Morena et partiellement à cause de cette étiquette, pointe sur des questions littérairement essentielles comme le rapport entre l'expérience personnelle de l'auteur et les univers fictionnels qu'il crée ou relaie, la réversibilité sémantique des signes, l'extensibilité et la variabilité des effets de lecture, l'intertextualité non seulement comme propriété intrinsèque des textes, mais comme boussole herméneutique, etc.

Les observations que l'on peut faire en ce qui concerne la chronologie ne sont bien sûr pas différentes. On peut recourir une fois encore à l'exemple du *Manuscrit trouvé à Saragosse* pour poser le cadre de réflexion qui semble s'imposer ici. Le roman de Potocki, dans sa dernière version, s'ouvre sur un « Avertissement » qui raconte les circonstances de la découverte d'un manuscrit par un officier français lors du siège de Saragosse par les armées de Napoléon, qui eut lieu de juin 1808 à février 1809. Voilà pourquoi, semblerait-il, le *Manuscrit est trouvé à Saragosse*. Or il est prouvé que l'auteur avait déjà donné ce titre au roman dans une version précédente, datant de 1804. Le *Manuscrit* était donc *trouvé à Saragosse* avant les événements historiques allégués ultérieurement pour consolider l'assiette de vraisemblance du topos du manuscrit trouvé si ostensiblement réactualisé par Potocki¹⁵.

La question n'est évidemment pas de savoir si les romans sont capables d'anticiper les événements de l'histoire qu'ils s'approprient, voire même de les susciter par une sorte d'appel symbolique. C'est une question qui pourrait relever

¹⁵ A propos du roman de Potocki, outre le dossier accompagnant l'édition citée, voir au moins : F. Rosset et D. Triaire (dir.), *Jean Potocki ou le dédale des Lumières*, Montpellier, PULM, 2010, E. Klene (dir.), *Jean Potocki à nouveau*, Amsterdam, Rodopi, 2010, M. W. Haugen, *Jean Potocki : esthétique et philosophie de l'errance*, Leuven, Peeters, 2014 et L. Seauve, *Labyrinthe des Erzählens. Jean Potockis Manuscrit trouvé à Saragosse*, Heidelberg, Winter, 2015.

d'une manière de métaphysique littéraire et qui ne serait pas sans intérêt, ni pertinence, mais dont le traitement nécessiterait une tout autre latitude. On se contentera donc simplement de rappeler que le déploiement temporel d'un roman entre le temps de l'écriture et le temps représenté, ainsi que les écarts chronologiques entre différentes composantes de l'univers représenté (dans le cas du roman de Potocki, on voyage dans la chronologie depuis les temps de Jésus-Christ jusqu'en 1739), ne sont pas seulement une affaire de profondeur, mais aussi d'ordonnement. Au contraire des historiens, les romanciers ne sont pas tenus par cette logique de la progression du temps qui présuppose la succession – et donc, la possibilité d'une relation causale – entre des événements placés à des degrés différents sur l'échelle d'un temps dont le vecteur est toujours orienté dans le même sens. C'est ainsi que les romans construisent des réseaux de relations entre les époques qui n'obéissent pas nécessairement aux exigences de la chronologie linéaire et qui établissent par là-même un champ de causalité redéfini. Les auteurs de fictions fantastiques jouent évidemment de cette possibilité avec un bonheur tout particulier, puisqu'ils trouvent là encore un autre moyen de faire ce qui les concerne prioritairement, c'est-à-dire de mettre à l'épreuve les paramètres humains de perception et de conscience du réel.

C'est aussi pourquoi il est assez navrant de constater que bien trop de descriptions, d'analyses, voire de théories du fantastique s'appuient sur quelques présupposés historiques simplistes selon lesquels il serait pertinent de retracer une histoire de ce genre fondée sur l'*a priori* de la progression linéaire du temps historique. Or s'il y a un objet d'étude propre à remettre en cause cet *a priori*, c'est bien le fantastique.

Sous sa lumière, il est évident qu'entre plusieurs images de la Sierra Morena, la relation à établir n'est pas forcément chronologique ; Dumas a vu de ses propres yeux ces montagnes qui ressemblent assez à d'autres montagnes pour que le réalisateur polonais Jerzy Wojciech Has ait pu créer sa magistrale adaptation du *Manuscrit trouvé à Saragosse* (1965) en tournant les extérieurs dans les reliefs du Jura polonais au nord-ouest de Cracovie. Mais l'image construite dans son récit par l'auteur des *Trois mousquetaires* est tout autre que celle qui a pu s'offrir réellement à son regard : elle se constitue dans le pêle-mêle des textes où Strabon n'est pas forcément antérieur à Cervantes, où ce dernier ne précède pas obligatoirement Lesage et Lewis, où le lecteur enfin trace son propre parcours dans le bric-à-brac des images qui s'ouvre dans son imagination à l'appel du mot-clé « Sierra Morena ».

CHRISTIAN BELIN
Université Paul Valéry, Montpellier

Les mécanismes d'inversion dans les *Précieuses ridicules*

Mechanisms of inversion in Précieuses ridicules
(*The Affected Young Ladies*) by Molière

Abstract: *The Affected Young Ladies*, by Molière, is not only a caricature of Preciousness; this play also pronounces the praise of the powers of representation. Through cross-dressing and satire, of whom or what are we mocking? Everywhere are triumphing funny reversal effects. Inversion mechanisms of the plot, but also parodic disturbance of forms and procedures of language are generating a profoundly iconoclastic laugh.

Keywords: preciousness – dramaturgy – word games – *mise en abyme* – reversal – inversion – improvisation – ridicule – gallantry – craziness – extravagance – meta-theatrical.

Pour Joanna, Henryk et Zbyszek

Peut-on réduire les *Précieuses ridicules* à la caricature un peu facile et largement outrancière des précieuses ? En 1659, lorsque la comédie fut jouée, il était déjà de bon ton de critiquer la préciosité, mouvement socioculturel qui commençait à passer de mode¹. En offrant sa pièce au public, Molière manifeste un opportunisme certain en clouant au pilori des « pecques provinciales », des « donzelles » qui veulent singer les belles manières des salons parisiens². Le sens de plus en plus péjoratif

¹ En 1654, l'Abbé d'Aubignac avait brocardé la préciosité dans sa *Relation véritable du royaume de Coquetterie* et en 1656, l'Abbé de Pure fit jouer par les Italiens *La Précieuse ou le Mystère de la ruelle*.

² Edition de référence : *Œuvres complètes*, par Robert Jouanny, Paris, Garnier, tome I, 1962.

donné au terme « précieux » transforme le titre de la comédie en pléonasme. Le ridicule des précieuses n'apparaît d'ailleurs qu'à partir d'un certain point de vue marqué par le conformisme idéologique. Et cependant, la comédie des *Précieuses* ne saurait se réduire à un tel constat ; elle prononce également un magnifique éloge des pouvoirs de la représentation dramatique dans ses effets subtils de distanciation ou de *mimesis* déformée. Le ridicule se donne à lire dans une mise en perspective qui éloigne l'objet de la satire en le préservant d'une approche trop rapide ou trop sommaire.

Le 18 novembre 1659, sur le théâtre du Petit-Bourbon, après une représentation de *Cinna*, une comédie nouvelle s'imposait devant un public disparate où se trouvaient les « précieuses » de l'Hôtel de Rambouillet, nullement gênées d'applaudir une farce loufoque qui travestissait leur idéal. Mais de qui ou de quoi se moque-t-on ? Les effets de retournement sont multiples, qui affectent tout aussi bien la thématique brocardée que le nuancier polychrome et composite des personnages. On voudrait s'interroger sur ces mécanismes d'inversion qui déconstruisent aussi bien les jeux de l'intrigue que les formes mêmes du langage, tout en permettant la manifestation d'un rire profondément iconoclaste.

L'inversion de l'intrigue

L'entrée en scène des comédiens enclenche un commencement insolite : la pièce est à peine commencée qu'une autre pièce se met en place, dont l'argument est défini par un « amant rebuté » et vindicatif, La Grange : « Nous leur jouerons tous deux une pièce qui fera voir leur sottise, et pourra leur apprendre à connaître un peu mieux leur monde »³. Pareille substitution s'inscrit dans la tradition théâtrale contemporaine, qui apprécie la mise en abyme. Un fragment s'enchaîne dans un autre, et ce théâtre dans le théâtre a pour effet, d'une part de distendre les liens entre les personnages (tour à tour sujets et objets, regardants et regardés), et d'autre part de réduire l'opposition entre acteurs et spectateurs. L'intrigue principale (ou apparente) encadre une intrigue seconde (parfois plus « réelle ») et parallèle dont la signification n'est pas sans rapport avec la première. La dramaturgie du premier XVII^e siècle goûtait ces jeux de perspective infinie où le regard se laissait emporter par le tourbillon des artifices, par les vertiges d'une *mimesis* truquée. Il en résultait bien souvent une savante méditation sur les étranges ressemblances tissées entre la fiction et la réalité, entre la vérité et l'illusion. Très souvent, en pareil cas, s'élaborait, à la faveur de ces jeux troublants de passe-passe, une riche réflexion de type méta-théâtral portant sur le fonctionnement même du plaisir lié au spectacle. Molière, en 1659, ne dédaigne pas cette tradition déjà longue. On remarquera

³ Scène 1.

toutefois que, s'attaquant aux précieuses, il a recours à un procédé que l'on pourrait justement qualifier de « précieux ».

En réalité, l'utilisation d'un tel procédé lui permet d'inverser l'intrigue principale, comme si celle-ci, en définitive, avait été mal engagée. Tout commence en effet par l'échec d'un projet de mariage : les deux amants ont été froidement éconduits par leurs amantes, alors même qu'ils avaient obtenu non seulement l'accord mais les encouragements de Gorgibus, père des deux jeunes femmes. Or la situation est assez singulière sur la scène comique, puisqu'elle montre un père en parfaite harmonie avec les jeunes prétendants. D'ordinaire il y a plutôt désaccord, mésentente, incompréhension, hostilité, et lorsque, par ailleurs, un stratagème se met en place, c'est plutôt à l'encontre d'un père acariâtre ou d'un barbon ridicule. Gorgibus précisément correspond à ces deux travers : il nous apparaît sous les traits d'un vieillard irascible et antipathique, plus soucieux de l'établissement social de ses filles que de leur bonheur affectif ou de leur épanouissement personnel. Son caractère est donc conforme à la typologie usuelle, bien qu'il se retrouve malgré lui en contremploi.

On a ainsi l'impression d'un faux départ dramatique, que viendrait corriger l'inclusion dans la pièce d'une autre comédie, qui désormais va occuper la majeure partie de la représentation. Avant de s'amuser avec les précieuses, Molière s'amuse donc avec son public. Mais du coup, ce sont les précieuses elles-mêmes qui vont relancer un mécanisme comique qui semblait s'enrayer. À la scène 4, Magdelon s'écrie : « Quoi ? débiter d'abord par le mariage ! ». La phrase est à double entente, et cette réplique de Magdelon à son père se charge d'une autre signification. On croit entendre les récriminations d'un public déconcerté par l'organisation de l'intrigue, peut-être un peu déçu dans ses attentes. La protestation du personnage correspond à celle d'un spectateur friand des procédés habituels en matière de galanterie : empêchements, obstacles, épreuves, dépit amoureux, rituel des déclarations, etc. Magdelon ajoute : « Mais en venir de but en blanc à l'union conjugale, ne faire l'amour qu'en faisant le contrat de mariage, et prendre justement le roman par la queue ! ». Quelle déception en effet si la vie n'est jamais qu'un roman inversé ! Mais quelle autre déception si le théâtre n'est que l'imitation d'un tel roman et d'une telle vie !

Introduire le romanesque dans la passion, pour Magdelon, revient à réintroduire le principe du plaisir, fût-ce au prix d'ingrédients ou d'expédients qui ne sont jamais que des clichés littéraires abâtardis (plus tard on parlera de bovarysme). Pour le dramaturge, toutefois, introduire ce romanesque bouffon dans une comédie amoureuse lui permet de répondre à l'attente d'un public qui partage peut-être avec Magdelon, même inconsciemment, les mêmes idées reçues. Une fois de plus Molière s'amuse. Au faux départ d'une comédie amoureuse succèdent de nouveaux faux départs dans les scènes suivantes. Tout le monde (et pas seulement les

précieuses) en sera pour ses frais, mais le public y aura gagné une comédie satirique qui multiplie les équivoques. On ne prendra le roman ni par la « queue » ni par la « tête » : on se moquera tout bonnement du roman et de toute espèce de représentation. La stratégie du dramaturge s'éclaire peu à peu : le romanesque artificiel est dénoncé à l'intérieur d'un théâtre artificiel. La pièce jouée n'est qu'un piège tendu. De ce point de vue, le déroulement de l'intrigue s'avère moins important que la forme de sa représentation. Et les deux comédies parallèles, incluses l'une dans l'autre, s'annulent l'une l'autre dans leur dénouement. La fameuse « conclusion » dont parlait Magdelon, ne pourra être en effet que double, à l'image de l'intrigue et des personnages. D'un côté il y aurait le plaisir et la satisfaction : « Cette journée doit être marquée dans notre almanach », s'exclame Cathos à la scène 11. Mais d'un autre côté, après la révélation de l'imposture, Magdelon tire un constat amer rempli de désarroi : « Ah ! mon père, c'est une pièce sanglante qu'ils nous ont faite » (scène 16). Le mécanisme mis au jour correspondrait à quelque tragi-comédie inversée. L'aventure pourtant semble devoir se poursuivre : « Je jure, dit Magdelon, que nous en serons vengés », comme si une autre comédie se profilait au-delà d'un dénouement provisoire où la comédie et le roman trahissent leur folle imposture dans leur propre inversion générique.

Inversion des sexes, inversion des genres

À l'intérieur de ce cadre fictionnel plaisamment perturbé, tout semble aller de travers, y compris le code de la galanterie amoureuse, qui lui aussi met en œuvre un processus d'inversion. Les faux marquis sont courtisés comme des femmes, réclamant qu'on les admire et qu'on les trouve élégants, dans l'hystérie narcissique d'un désir extravagant. Molière précisait dans l'*Impromptu de Versailles* que « le marquis aujourd'hui est le plaisant de la comédie » (scène 1). Il le sera d'autant plus qu'il affichera un comportement efféminé. Molière acteur, jouant Mascarille dans les *Précieuses*, forçait le trait jusqu'à l'outrance, comme le suggère ce témoignage de Melle des Jardins : « Sa perruque était si grande qu'elle balayait la place à chaque fois qu'il faisait la révérence [...] ; son rabat se pouvait appeler un honnête peignoir, et ses canons semblaient n'être faits que pour servir de caches aux enfants qui jouent à cligne-musette [...]. Un brandon de glands lui sortait de sa poche comme d'une corne d'abondance, et ses souliers étaient si couverts de rubans qu'il ne m'est pas possible de vous dire s'ils étaient de roussi, de vache d'Angleterre ou de maroquin »⁴. Mascarille remplissait la scène comme un acteur crève l'écran,

⁴ *Récit en prose et en vers de la Farce des Précieuses*, Paris, G. De Luyne, 1659, cité par Georges Mongrédien, *Recueil des textes et des documents du XVII^e siècle relatifs à Molière*, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1965, tome I, p. 116.

dans un ouragan de gesticulations et de contorsions. L'*Impromptu* nous révèle encore quelque chose du jeu des comédiens ; cette pièce faussement improvisée, qui porte justement sur l'improvisation théâtrale, commence, comme la petite comédie jouée aux précieuses, par une entrée en scène tonitruante : « La comédie s'ouvre par deux marquis qui se rencontrent » ; or « il faut du terrain à deux marquis », « et la plupart de ces Messieurs affectent une manière de parler particulière pour se distinguer du commun » (scène 3). Les précieuses ridiculisées sont la version féminine des précieux ridicules, et le marquis joué par Mascarille reçoit une décharge satirique aussi forte que celle qui atteint les deux nigaudes provinciales singeant l'aristocratie du Marais.

Cathos et Magdelon n'ignorent pas totalement le caractère essentiellement ludique de la galanterie. Avec beaucoup de lucidité Magdelon informe son père de ses désirs les plus secrets : « Laissez-nous faire à loisir le tissu de notre roman, et n'en pressez point tant la conclusion » (scène 3). Si les deux candidates à la préciosité se font prendre au piège de leur fantasme, cela ne va pas sans quelque assentiment complice, ni sans quelque jubilation. Le « loisir » qu'elles réclament, n'est-ce pas celui que procure une délicieuse illusion ? N'auraient-elles pas soif d'illusion ? Elles savent improviser à leur tour, pour recréer le paradis culturel de *L'Astrée*. D'ailleurs, puisqu'il convient de ne pas trop « presser » la « conclusion », ne faut-il pas faire semblant de l'ignorer ? Là encore, la question s'adresse aussi, et avant tout, au public. Les conventions sont exorbitantes dans les *Précieuses*, pièce si ostensiblement hyperbolique, mais elles soutiennent un pari sur la magie propre à la « poésie représentative ». Les personnages se muent en dramaturges. Ainsi, paradoxalement, ce sont les deux jeunes femmes elles-mêmes qui travaillent à la mise en scène d'une rencontre dont elles seront les victimes. Alors qu'elles se sont déjà occupées à se « graisser le museau » (scène 4), elles réclament prestement un miroir pour se préparer dignement à recevoir le marquis (scène 6). Le public se retrouve donc dans la loge des actrices, dans les coulisses. Plus tard, dans la scène 9, elles feront installer des fauteuils, exactement comme l'ordonnerait un directeur de troupe. Molière nous montre cette mise en scène en nous faisant attendre la grande scène comique, la scène farcesque par excellence, où tout ne sera plus que pure illusion gratuite.

Les jeux de miroir ne s'arrêtent pas là. Mascarille promet aux deux amantes une prochaine sortie au théâtre : « Je m'offre à vous mener l'un de ces jours à la comédie, si vous voulez ; aussi bien on en doit jouer une nouvelle que je serai bien aise que nous voyions ensemble » (scène 9). Ces paroles reflètent la situation que vivaient les spectateurs, hôtes des salons mondains, au moment de la création des *Précieuses*. La double pièce jouée sur scène exhibe le masque grimaçant d'une préciosité plus ou moins fausse ou plus ou moins vraie, mais ce masque interroge la motivation plus ou moins sincère de tous les amateurs de comédies à la mode. Avec

ironie Molière prend acte d'un tel engouement si « précieux », et pour lui si salutaire, en cette année 1659 où il remet le pas à Paris. Le théâtre est devenu si à la mode, comme le soufflait Alcandre dans *L'Illusion comique* de Corneille, que n'importe qui peut se croire dramaturge. Mascarille flatte son auditoire en s'adressant aux deux jeunes femmes : « Je ne sais si je me trompe, mais vous avez toute la mine d'avoir fait quelque comédie » (scène 9). Et le faux marquis, acteur improvisé, ajoute : « Entre nous, j'en ai composé une que je veux faire représenter ». Le spectateur semble ainsi courir la poste, de représentation en représentation, perdant le sens de l'intrigue principale, ou plutôt le découvrant avec surprise dans cette fausse improvisation menée avec brio. La comédie prismatique égare l'œil du spectateur dans ses jeux spéculaires. Mais le miroir se brise, non pas de manière tragique, comme dans le *Richard III* de Shakespeare, mais d'une manière tout à fait loufoque, dès lors que le théâtre apparaît comme un travestissement suprême où les rôles et les sexes permutent. Tel serait aussi le divertissement suprême. Magdelon ne déplorait-elle pas « un jeûne effroyable de divertissements » (scène 9) ? La comédie consacre l'irruption d'un rire dévastateur qui ne laisse personne indemne. Même les amants officiels, La Grange et Du Croisy, sont tout à la fois gagnants et perdants puisque, malgré leur stratagème, ils ne sont pas parvenus à séduire leurs belles. La farce achevée, tout retombe dans la platitude ordinaire. Alors on ne joue plus : on règle seulement les comptes. Aux coups d'archets sur les violons (scène 12) succèdent les coups de bâton (scène 17 et dernière). La vengeance obtenue par les deux amants a les accents d'une victoire à la Pyrrhus. Leur plan d'attaque a réussi, mais leur langage a échoué puisqu'ils demeurent éconduits par les deux jeunes femmes. Si Gorgibus bat les joueurs de violons, il se sent malgré lui enveloppé par un ridicule de plus en plus contagieux : « Nous allons servir de fable et de risée à tout le monde ». « Heureuse journée » ou « pièce sanglante » ? Le rire ne dissipe pas le malentendu ; il ne fait au contraire que l'entretenir.

L'inversion du langage

Jouant sur l'ambivalence des situations et des postures⁵, Molière joue également sur le dédoublement du langage, dispositif de choix au sein de l'imaginaire précieux. Tout doit pouvoir se dire autrement, par une sorte d'allégorisme systématique et outrancier. Le « jargon » dénoncé par Gorgibus pourrait-il le cas échéant voisiner avec le « haut style »⁶ ? A partir du moment où le miroir devient le

⁵ La Grange déclarait dans la scène d'ouverture de la comédie : « C'est un ambigü de précieuse et de coquette que leur personne ».

⁶ Scène 4.

« conseiller des grâces » et les fauteuils les « commodités de la conversation », le quotidien s'en trouve ennobli, déréalisé, réenchanté. Une double détermination se met en place : d'un côté le bon sens, de l'autre le bon goût, qui semblent ne pas toujours coïncider, à moins qu'il n'y ait incertitude sur le caractère normatif et évaluatif de l'épithète « bon ». La préciosité se manifeste avec éclat dans le « renchérissement » du langage. C'est cette luxuriance qu'invoque La Grange dans la scène d'introduction : « Deux pecques provinciales » qui font les « renchéries ». Plus qu'à une défense et illustration de la langue, elles se livrent à une surenchère hors norme, dans l'ordre lexical ou syntaxique. On sait combien la satire anti-précieuse s'est toujours focalisée sur ce travestissement lexicographique, que ce soit dans *La Prétieuse ou le mystère des ruelles* de l'Abbé de Pure (1656-1658) ou dans le *Grand Dictionnaire des précieuses* de Somaize (1660). Les deux jeunes femmes récusent d'ailleurs leurs propres noms, qu'elles voudraient changer avec ceux de Polyxène et d'Aminte (scène 4). Elles veulent être appelées autrement, et, par voie de conséquence, elles appellent tout *autrement*, à la recherche d'un plus haut sens ou d'une quintessence. Leurs étranges formules, maladroitement calquées sur des modèles fantasmés (le bel esprit des salons), semblent instaurer la parodie d'une parodie. Presque malgré elles, elles en deviendraient poètes à leurs heures perdues. Leur patrie d'élection reste l'Arcadie parisienne de la *res literaria*. Magdelon aime « furieusement » les portraits, et Cathos « terriblement » les énigmes. Il suffit de modifier le point de vue pour que leur galimatias apparaisse en effet comme une poésie ludique soucieuse de portraiturer une langue porteuse de mystères. Puisqu'il importe d'« énoncer moins vulgairement », toute latitude est laissée à la fantaisie. On ne dira pas « voilà un laquais », mais « voilà un nécessaire », et l'on pourra substituer à la banalité d'un « je suis enrhumé » un équivalent outrancièrement surréaliste : « la brutalité de la saison a furieusement outragé la délicatesse de ma voix » (Mascarille, scène 9). Chez Molière, même l'enjolivement de la poésie n'échappe pas au ridicule, lorsque celle-ci essuie un dérapage incontrôlé. Contre la « sécheresse de la conversation », marque de grossièreté bourgeoise, prévaut le « bel air des choses », cultivé, dit-on, sur un terreau aristocrate.

Tout un imaginaire peuple le langage, qui se profère sur scène et se donne à entendre, subtilement relayé par la profusion luxuriante des éléments vestimentaires indifférents à la discrimination sexuelle : plumes, canons, rubans, dentelles...La drôlerie se fait inventive, et l'inventivité devient drôle. En réalité, les précieuses refusent une adéquation trop simple entre les mots et les choses, récusant une transparence référentielle idéale qui constituerait un obstacle sérieux sur le chemin de leur bonheur fantasmé. Agacé par des prétentions qu'il ne comprend pas, Gorgibus souhaite naïvement qu'il n'y ait « qu'un mot qui serve » dans les conversations. Le gros bon sens reste bardé de certitudes : le signifié choisit de

toute évidence le signifiant adéquat. La préciosité se persuade aisément du contraire. D'où ce travail inlassable sur les signifiants, qui finissent par acquérir une espèce d'autonomie fonctionnelle et fictionnelle. Affranchis de leur pesanteur quotidienne, les mots jouissent d'une pleine et totale liberté. Les précieuses voient dans les mots des électrons libres, et elles renversent les forces de gravité, inversant les rapports qui unissent logiquement le signifiant et le signifié. La Préciosité pratique avec allégresse une sorte de verlan sémiotique.

Ainsi, derrière la caricature farcesque qui déchaîne le rire se profile une créativité permanente, en dépit des contraintes culturelles que les précieuses s'imposent elles-mêmes. Il existe en effet, à leurs yeux, une certaine orthodoxie linguistique qui correspond, dans l'ordre galant, à l'orthopraxie du parfait amant (dont Magdelon trace les grandes lignes dans le discours qu'elle tient à son père, scène 4). Or, pour ces jeunes filles, ce serait plutôt la norme habituelle qui serait hétérodoxe. On parvient justement à la subvertir par des exercices d'apprentissage, par le jeu et l'imagination. Mascarille se risque à l'épreuve, devenant le correspondant masculin des deux jeunes filles, ainsi que le laisse entendre la présentation faite par son maître La Grange (scène 1). Ce n'est pas ou plus un simple valet ; c'est un « extravagant ». Le criterium des valeurs est ici tout autant sociologique que culturel. Les deux jeunes filles et Mascarille rêvent d'une émancipation qu'on leur refuse ; ils se comportent comme des déclassés. Leur langage sonne faux, parce qu'il est trop trafiqué, mais il sonne toutefois vrai quand il traduit une aspiration bafouée. Une sorte de transfert culturel semble échouer, peut-être parce que les précieuses n'ont pas compris que l'idiolecte de *Clélie* ou du *Grand Cyrus* n'était jamais qu'un sociolecte, fruit d'une éducation qu'elles n'ont jamais eue, au sein d'un milieu que ne sera jamais le leur.

On touche là à la question de la marginalité précieuse, qui ne fait que s'accroître à la fin des années 1650. Précieuses et précieux ressemblent de plus en plus à des anticonformistes isolés dans leur bulle idéologique. Instinctivement anachroniques et politiquement frondeurs, ils font songer aux générations Henri IV ou Louis XIII. Ils font rire les nouveaux courtisans conformistes mais ils n'ont pas perdu tout pouvoir de séduction. Les innombrables satires dont ils sont alors les victimes s'apparentent parfois à quelque hommage indirect et involontaire. Comme le suggère Magdelon, la préciosité semble souvent se situer aux « antipodes de la raison » (scène 9), surtout en ces années où s'impose de plus en plus le rationalisme cartésien. Les précieux sont des fous, des extravagants, que Desmarets appelait des « visionnaires », des Don Quichotte du langage et des belles manières. S'ils poursuivent de leurs invectives les gens « incongrus en galanterie » (scène 4), ils ne mesurent pas toujours que la préciosité consiste peut-être justement à transformer le réel en incongruité. Cette plaisante métamorphose comporte un renversement des valeurs. Contemporaine de l'émergence du rationalisme, la préciosité occupe le

terrain vide ou laissé en friche par la tyrannie des idées « claires et distinctes ». Elle se situe aux « antipodes de la raison » pour faire triompher, par le déni d'un langage purement fonctionnel, l'excentricité jubilatoire.

À coup sûr Molière tire un très grand profit de ces paradoxes culturels⁷. La pièce appelle une mise en scène débridée, pour que jaillisse un rire décomplexé, libéré, volontiers excentrique, alors que Paris serait, à écouter les préjugés, le « centre du bon goût » (scène 9). Or, naturellement, le bon goût se trouve mis à l'épreuve d'un bout à l'autre de la comédie⁸. Pas plus que le bon sens, d'ailleurs, il ne saurait être la « chose du monde la mieux partagée ». Sur un mode farcesque, la raison critique, ou plutôt satirique, se retrouve déportée aux confins des « antipodes ». Cet exil forcé déclenche un rire iconoclaste, un *fou rire*, au plein sens littéral de l'expression. Le comique naît de ce parti-pris anti-culturel, voire anti-intellectuel, qui désacralise tous les codes ou les rituels mondains propres à tel ou tel milieu : les Académies de beaux esprits, les salons et leurs « visites spirituelles », les raffinements de la politesse, les usages galants, le loisir poétique ou musical, etc.

Dans ce jeu de massacre rien n'est épargné. De même que le public assiste au déshabillage rhétorique d'un impromptu ridicule (celui de Mascarille, scène 9), ou encore, toujours en direct, au déshabillage vestimentaire des deux faux marquis (scène 15), nous assistons, de manière métaphorique, à la mise à nu, à la mise à plat de toutes les contrefaçons culturelles (galimatias, préjugés, snobismes...)⁹. Dictionnaires et références, normes et coutumes, tout est passé au crible du dépouillement dionysiaque organisé par les Bacchanales de la farce. La comédie duelle des *Précieuses* orchestre ce lynchage par une série de renversements antiphrastiques, comme si chaque moment de la représentation renvoyait à quelque envers énigmatique, du côté des « antipodes ». « Il y a de la chromatique là-dedans », comme ne croyait pas si bien dire Magdelon, et le dramaturge opère « en tapinois » : « il semble que ce soit un chat qui vienne de prendre une souris »¹⁰. L'inversion magnifiée ou grotesque signifie le retour au concret, à la chair, à la vie ; mais c'est un retour distancié et critique, dans l'euphorie généreuse et la fantaisie débridée. « En tapinois »...

⁷ Pierre Bayle disait de lui qu'il « avait la raillerie si forte que c'était comme un coup de foudre d'effet », Lettre à son père du 28 octobre 1674, cité par Georges Mongrédien, *Recueil des textes et des documents du XVII^e siècle relatifs à Molière*, op. cit., tome II, p. 498.

⁸ Dans la scène 11, Mascarille et Jodelet se déchaînent, et les allusions sexuelles ou scatologiques s'expriment dans les jeux de scène, par exemple lorsque Mascarille se fait « tâter » par Magdelon en « mettant la main sur le bouton de son haut-de-chausses » ; il craint de ne pas « sortir d'ici les braies nettes », et il ressent « d'étranges secousses ».

⁹ Une « leçon » morale en est tirée par Mascarille ; ce sont d'ailleurs ses dernières paroles : « Je vois bien qu'on n'aime ici que la vaine apparence, et qu'on n'y considère point la vertu toute nue » (scène 16). Le constat est tout à la fois cocasse (Mascarille est effectivement nu) et profond. Il annonce le frontispice des *Maximes* de La Rochefoucauld : « Nos vertus ne sont le plus souvent que des vices déguisés ».

¹⁰ Scène 9.

KRYSTYNA MODRZEJEWSKA
Université d'Opole

Le recherche de l'identité à deux voix : Haroun et Meursault

Two voices, one quest for identity: Haroun and Meursault

Abstract: In his novel entitled *The Meursault Investigation (Meursault, contre-enquête)* Kamel Daoud shows human weakness and anger against the religion, the same as they are depicted in Albert Camus's works. His character, Haroun, who is a brother of the Arab killed in *The Stranger* by Camus, is in the quest for his identity. Being traumatized by his mother's hold over him, he learns French in order to be able to express his disappointment over the world and his country where he feels as a stranger.

Keywords: identity, culpability, mother, religion, stranger, language, Kamel Daoud, Albert Camus

Le bagage insupportable, les souvenirs qui obsèdent, le passé qui traumatise deviennent l'expérience commune de Meursault de *L'Étranger* (1942) d'Albert Camus et d'Haroun de *Meursault, contre-enquête* (2013) de Kamel Daoud. Dans son premier roman, le journaliste algérien exprime la solitude, la même impuissance et la même colère contre les hommes qui ont besoin d'un dieu, que Camus. Il exprime le désarroi face à un pays qui l'a déçu. Haroun, un vieil homme tourmenté par la frustration, soir après soir rumine sa solitude dans un bar d'Oran. Il est le frère de « l'Arabe » tué par Meursault il y a soixante-dix ans. Lui qui, depuis l'enfance, a vécu dans l'ombre et le souvenir de l'absent, ne se résigne pas à laisser celui-ci dans l'anonymat. Il redonne un nom et une histoire à Moussa, mort par hasard sur une plage trop ensoleillée. Meursault et Haroun restent deux étrangers parmi les leurs. Daoud rend à *L'Étranger* un hommage en forme de contre-point. Le jeu des doubles et des faux-semblants sert à évoquer la question d'identité dévoilant la complexité des héritages qui conditionnent le présent.

Haroun comprend sa situation assez tôt, dès qu'il a appris à lire et à écrire. Il la compare avec celle du personnage camusien : « j'avais ma mère alors que Meursault avait perdu la sienne. Il a tué alors que je savais qu'il s'agissait de son propre suicide. Mais ça, il est vrai, c'était avant que la scène ne tourne sur le moyeu et n'échange les rôles »¹. Adulte, il n'arrivait pas à se libérer de l'influence maléfique de sa mère. Dans les relations avec les femmes, il était prudent, méfiant car, selon lui,

[I]a vérité est que les femmes n'ont jamais pu ni me libérer de ma propre mère et de la sourde colère que j'éprouvais contre elle ni me protéger de son regard qui, longtemps, m'a suivi partout. [...] Depuis cette histoire avec Meriem, j'ai pris conscience que les femmes s'éloignent de mon chemin, elles font comme un détour, comme, si instinctivement, elles sentaient que j'étais le fils d'une autre et pas un compagnon potentiel (M, 77).

Après la mort de son fils Moussa, la mère a transmis ses peurs à Haroun qui, « piégé entre la mère et la mort » (M, 52), décrit son enfance et son adolescence comme « des années étranges » (M, 48). Il avait l'impression de vivre quand il était dans la rue, à l'école ou dans les fermes où il travaillait. À la maison, il avait l'impression de « regagner une tombe » ou « un ventre malade » (M, 48) car la mère l'y attendait avec Moussa, lui demandant de s'expliquer et de justifier ses « heures perdues à ne pas affûter le couteau familial de la vengeance » (M,48). En plus, elle lui a imposé « un strict devoir de réincarnation » (M, 51). Elle le fit porter les habits du défunt – ses tricots de peau, ses chemises, ses chaussures. Elle demandait la proximité. Il ne pouvait s'éloigner d'elle, s'aventurer au bord de la mer (M, 51). L'emprise maternelle qui se manifestait trop fort déclenchait les réactions de ses collègues qui se moquaient de lui :

On me croyait malade, dépourvu d'un sexe d'homme ou prisonnier de cette femme qui se disait ma mère. À quinze ans, il a fallu que je tue un chien de mes propres mains [...] pour que les garçons de mon âge cessent de se moquer de moi, de me traiter de lâche, de femmelette (M, 113-114).

Il décrit son enfance comme « une enfance de revenant », « ces longues condoléances » (M, 56) car c'est lui qui était traité comme un mort et son frère Moussa comme un survivant, « dont on chauffait le café à la fin du jour, préparait le lit et devinait les pas, même de très loin » (M, 45). Il le justifie ainsi:

J'étais condamné à un rôle secondaire parce que je n'avais rien de particulier à offrir. Je me sentais à la fois coupable d'être vivant mais aussi responsable d'une vie qui n'était pas la mienne ! Gardien, *assasse*, comme mon père, veilleur d'un autre corps (M, 45-46).

Sa mère, toxique, vigilante, avait toujours réussi à neutraliser en lui « l'incandescence, le désir, la rêverie, l'attente, l'affolement des sens » (M, 139). C'est

¹ K. Daoud, *Meursault, contre-enquête*, Arles, Actes Sud, 2014, p. 20. Les citations de cette édition signalées dans le texte (M, n° de la page).

pourquoi, pour se libérer de ce carcan, il a tant de fois souhaité tuer Moussa après sa mort, pour se débarrasser de son cadavre, pour retrouver la tendresse perdue de sa mère, pour récupérer son corps et ses sens. Enfin il s'est rendu compte du paradoxe de sa situation étrange car l'autre a tué, et c'est lui, Haroun, qui éprouve de la culpabilité, c'est lui qui est « condamné à l'errance » (M, 57).

Ce n'est qu'à l'âge adulte qu'il a commencé à souffrir. Avant, ce statut de « frère du mort » (M, 43) lui était presque agréable. Lorsqu'il a appris à lire, il a compris « le sort injuste » (M, 43) réservé à son frère, mort dans un livre. Lui, comme tous « à Oran, [...] obsédés par les origines » (M, 21), confirme qu'il est « le fils du gardien, *ould el-assasse*, et le frère de l'Arabe » (M, 21). Il ne supporte pas cette situation où son frère qui s'appelait Moussa, qui avait un nom,

restera l'Arabe, et pour toujours. Le dernier de la liste, exclu de l'inventaire de ton Robinson. Étrange, non ? Depuis des siècles, le colon étend sa fortune en donnant des noms à ce qu'il s'approprie et en les ôtant à ce qui le gêne. S'il appelle mon frère l'Arabe, c'est pour le tuer comme on tue le temps, en se promenant sans but (M, 22-23).

Et pourtant, le dernier jour de la vie de Moussa, Haroun n'avait que sept ans. Il se souvient à peine du nom de leur rue à Alger, et seulement du quartier de bab-el-Oued, de son marché et de son cimetière. Il dévoile qu'Alger lui fait encore peur (M, 33). Lui-même, comme il l'avoue à son interlocuteur, ne s'est jamais senti arabe car dans le quartier, dans son monde, on était musulman, on avait un prénom, un visage et ses habitudes, pendant que

[e]ux étaient « les étrangers », les roumis que Dieu avait fait venir pour nous mettre à l'épreuve, mais dont les heures étaient de toute façon comptées : ils partiraient un jour ou l'autre. C'était certain. C'est pourquoi on ne leur répondait pas, on se taisait en leur présence et on attendait, adossé au mur (M, 70).

Dans son monologue, il revient à la mère de Meursault, à sa tombe. Il l'appelle « la mère de l'assassin » (M, 41). Il cherche l'explication du fait que sa tombe est restée introuvable :

[L]a décolonisation chez nous s'en est même prise aux cimetières des colons et on a souvent vu nos gamins jouer au balon avec des crânes déterrés, je sais. C'est presque devenu une tradition ici, quand les colons s'enfuient, ils nous laissent souvent trois choses : des os, des routes et des mots – ou des morts... (M, 41-42).

Il arrive à la question fondamentale concernant le mensonge de Meursault sur ses propres origines qui expliquerait « son indifférence légendaire et sa froideur impossible dans un pays inondé de soleil et de figuiers » (M, 42).

Dans le récit de Daoud, la vie a été redonnée à Haroun par la mort d'un Français, Joseph Larquais, venu se réfugier chez eux une nuit pendant le cessez-le-feu de juillet 1962. Haroun l'a tué. Cette mort a déclenché une nouvelle attitude de sa mère « avec sa monstrueuse exigence enfin vengée » (M, 88). Une nouvelle vie

a commencé, un nouveau monde s'est ouvert devant lui. Il avoue à son interlocuteur: « La vie m'était enfin redonnée même si je devais traîner un nouveau cadavre » (M, 89).

Chez Camus, le crime de Meursault, « c'était comme quatre coups brefs que je frappais sur la porte du malheur »². Chez Daoud, « [c]e furent comme deux coups brefs frappés à la porte de la délivrance. C'est du moins ce que je crus ressentir » (M, 95). Haroun décrit le lendemain de son crime où tout était très paisible. Sa mère chantonnait. Il en parle avec une grande émotion:

On n'oublie jamais le premier jour du monde. [...] La proximité de ma mère, sa gentillesse, sa prévenance étaient celles qu'on réserve à un enfant prodige, à un voyageur enfin revenu, à un parent que la mer a rendu, ruisselant et souriant. Elle fêtait le retour de Moussa. Je me suis donc détourné quand elle m'a tendu une tasse, et j'ai failli repousser sa main qui, un instant, a frôlé mes cheveux (M, 105).

C'est par la suite, des semaines et des mois plus tard, qu'il a découvert peu à peu « l'immensité de la ruine et de l'allégresse » (M, 108). On l'a arrêté. Il savait qu'il n'était pas là pour avoir commis un meurtre mais « pour ne pas l'avoir commis au bon moment » (M, 117). On allait le libérer sans explication, alors qu'il voulait être condamné (M, 121).

Kamel Daoud, élevé dans une famille traditionnelle musulmane dans la petite campagne, a appris le français de ses grands-parents. C'est la lecture de l'œuvre camusienne qui lui a permis de comprendre la simplicité du monde dans lequel il vivait, le monde décrit par une religion où l'homme ne prend aucune responsabilité. Il raconte dans un entretien³ que, grâce à Camus, il a découvert que sa vie dépend de lui, de ses décisions, de son attitude, de son comportement. Son personnage Haroun en témoigne ainsi : « J'étais brillant. La langue française me fascinait comme une énigme au-delà de laquelle résidait la solution aux dissonances de ce monde » (M, 129).

Dans les entretiens, Kamel Daoud critique bien fort la perception du monde par l'optique de la religion qui déforme la vision du monde la simplifiant, mais pour la défendre, elle autorise les crimes. Il arrive à la conclusion qu'il faut que la religion reste une question personnelle, qu'on n'organise pas l'espace public selon les canons de la religion car notre monde n'est pas le royaume céleste et doit fonctionner selon les lois démocratiques et non divines⁴. Daoud, convaincu que sa vie dépend dans une grande mesure de lui, de son comportement, critique chaque

² A. Camus, *L'Étranger*, Paris, Gallimard, 1942, p. 93. Les citations de cette édition signalées dans le texte (E, n° de la page).

³ *Trwamy w diabelskim kregu*, rozmowa Kamela Daouda z Jolantą Kurską, [in] "Gazeta Wyborcza", 28-29 XI 2015, pp. 36-37. L'auteur le dit dans plusieurs interviews accessibles à You Tube.

⁴ *Ibidem*.

religion monothéiste qui, pour lui comme pour son personnage, n'est qu' « un transport collectif » :

J'aime aller vers ce Dieu, à pied s'il le faut, mais pas en voyage organisé. Je déteste les vendredis depuis l'Indépendance, je crois. Est-ce que je suis croyant ? J'ai réglé la question du ciel par une évidence : parmi tous ceux qui bavardent sur ma condition - cohortes d'anges, de dieux, de diables et de livres - , j'ai su, très jeune, que j'étais le seul à connaître la douleur, l'obligation de la mort, du travail et de la maladie. Je suis le seul à payer les factures d'électricité et à être mangé par les vers à la fin. Donc, ouste ! Du coup, je déteste les religions et la soumission. A-t-on idée de courir après un père qui n'a jamais posé son pied sur terre et qui n'a jamais eu à connaître la faim ou l'effort de gagner sa vie ? (M, 76).

Haroun déteste l'architecture des mosquées, l'imam « qui regarde ses ouailles comme s'il était intendant d'un royaume. Un minaret hideux qui provoque l'envie de blasphème absolu » (M, 149). Il veut hurler qu'il est libre et que « Dieu est une question, pas une réponse » (M, 149), et qu'il veut le rencontrer seul, comme à sa naissance ou à sa mort.

La fin du récit est assez significative. La réaction violente de Haroun qui n'a pas supporté les propos de l'imam sur la nécessité de prier comme les autres à son âge, ses reproches d'avoir « le cœur aveugle » (M, 151) ainsi que sa déclaration de prier pour lui s'articulait d'abord dans sa réponse d'avoir trop peu de temps pour le « perdre avec Dieu » (M, 150). Il a insulté l'imam. Il l'a pris par le col de sa gandoura, et déversé sur lui « tout le fond de [s]on cœur, joie et colère mêlées » (M, 151). C'est la certitude de l'imam qui est devenue insupportable pour Haroun : « Il n'était même pas sûr d'être en vie puisqu'il vivait comme un mort. Moi, j'avais l'air d'avoir les mains vides, mais j'étais sûr de moi, sûr de tout, sûr de ma vie et de cette mort qui allait venir » (M, 151).

Nous retrouvons les mêmes convictions que chez Meursault, au point qu'on peut avoir l'impression que Daoud a copié la scène avec le prêtre à la fin du roman. La même situation, le même dialogue se font découvrir quand le prêtre essaie de changer de sujet de conversation en demandant Meursault pourquoi il l'appelait « monsieur » et non pas « mon père » (E, 180). Quand il a déclaré d'être avec Meursault et qu'il prierait pour lui, quand il a dit que Meursault avait « le cœur aveugle » (E, 180), quelque chose « a crevé » en ce dernier, il s'est mis à crier à plein gosier, l'a insulté et lui a interdit de prier. Il l'avait pris par le collet de la soutane :

Je déversais sur lui tout le fond de mon cœur avec ces bondissements mêlés de joie et de colère. Il avait l'air si certain, n'est-ce pas ? Pourtant aucune de ses certitudes ne valait un cheveu de femme. Il n'était même pas sûr d'être en vie puisqu'il vivait comme un mort. Moi, j'avais l'air d'avoir les mains vides. Mais j'étais sûr de moi, sûr de tout, plus sûr que lui, sûr de ma vie et de cette mort qui allait venir (E, 180-181).

Haroun parle de la visite du prêtre dans la cellule de Meursault condamné à mort. Cela lui sert de prétexte pour articuler tout son mépris pour la religion : « Moi, c'est

toute une meute de bigots qui est à mes trousses, qui essaie de me convaincre que les pierres de ce pays ne suent pas que la douleur et que Dieu veille » (M, 150).

La déclaration camusienne concernant la religion est aussi clairement articulée dans les propos de Jean-Baptiste Clamence, dans *La chute* :

Croyez-moi, les religions se trompent dès l'instant qu'elles font de la morale et qu'elles fulminent des commandements. Dieu n'est pas nécessaire pour créer la culpabilité, ni punir. Nos semblables y suffisent, aidés par nous-mêmes. Vous parliez du Jugement dernier. Permettez-moi d'en rire respectueusement. Je l'attends de pied ferme: j'ai connu ce qu'il y a de pire, qui est le jugement des hommes. Pour eux pas de circonstances atténuantes, même la bonne intention est imputée à crime⁵.

Lui, Clamence, dit à son interlocuteur : « N'attendez pas le Jugement dernier. Il a lieu tous les jours » (C, 95), pour ajouter: « Je frissonne un peu dans cette sacrée humidité » (C, 95), et conclure enfin : « Ah! Mon cher, pour qui est seul, sans dieu, sans maître, le poids des jours est terrible. Il faut donc se choisir un maître, Dieu n'étant plus à la mode » (C, 112).

Haroun, c'est un homme révolté. Il se révolte contre Meursault, contre sa mère, contre son pays – l'Algérie, mais le plus de hardiesse se manifeste dans sa révolte contre l'islam. Il est, comme son auteur, contre tout élément qui impose un certain sens pour résoudre, d'une manière artificielle, la question de l'absurde de l'existence humaine, question fondamentale pour Haroun et pour Daoud. C'est elle qui garantit la dignité humaine parce que c'est à l'homme de construire le sens de sa vie dans le monde absurde et incompréhensible. Le contraire mène, selon Daoud⁶, à l'absurde, car, pour protéger cette vision du monde simple, la rendre fiable, fournir des réponses toutes faites aux questions existentielles les plus difficiles – quelle que soit l'idéologie : l'intégrisme, le fascisme, le djihadisme –, on commet des crimes.

Haroun appartient à ceux qui perçoivent le monde comme absurde, mais qui y cherchent du sens. Toute sa révolte, c'est sa lutte pour la dignité humaine et la liberté. C'est aussi le combat de Daoud. La littérature, les feuilletons et les livres qu'il écrit sont sa façon d'exprimer la révolte contre la religion qui commence à dominer le monde, mais aussi contre la propagande du régime, qui le limitait et le limite toujours dans son pays. Persécuté par la punition de l'imam algérien Abdelfatah Ziraoui, qui l'a condamné par une fatwa et qui encourage à condamner Daoud à l'exécution publique, il devrait payer très cher sa guerre contre Allah, le Koran et les valeurs saintes de l'islam. Mais Kamel Daoud ne veut pas quitter l'Algérie, bien qu'il s'y sente comme « étranger », entouré par une seule religion et l'idéologie dominante. Il sait que personne ne peut le chasser. Il est convaincu que cette attitude sera une leçon pour ses enfants, une bonne leçon de combat pour la

⁵ A. Camus, *La Chute*, Paris, Gallimard, 1997, p. 94. Les citations de cette édition signalées dans le texte (C, n° de la page).

⁶ *Trwamy w diabelskim kręgu*, op. cit.

liberté. Surtout que ses feuillets engagés, publiés dans « Le Quotidien d'Oran », manifestent le même esprit.

Daoud était toujours convaincu qu'il existe quatre religions monothéistes : le judaïsme, le christianisme, l'islam et l'intolérance. Les trois premières donnent la naissance à la quatrième. Les fondamentalismes se rendent service à eux-mêmes. Sans rien résoudre, ils jouent sur les inquiétudes et les angoisses sociales tout en se garantissant la force politique. On observait cela dans la crise des réfugiés. C'est l'Arabie Saoudite qui finance les moyens de communication, les livres. Payé par l'argent des riches de la région, Bashar al-Asad rejetait toutes les tentatives de démocratisation du pays et l'ambition de liberté des Syriens. On est convaincu que la démocratie ne convient pas au monde arabe. C'est faux. Daoud compare la situation à celle de l'Europe du XIV^e siècle où il fallait détruire la monarchie et briser l'union de l'autel et du trône, ce qui demandait du temps et du sang. Daoud garde l'optimisme pour l'avenir du monde, car, selon ses observations, les mouvements politiques ou religieux se décomposent et s'autodétruisent aussi vite qu'ils se radicalisent⁷. Ainsi, on ne naît pas islamiste, on le devient⁸.

Selon Daoud, l'Algérie d'aujourd'hui, gouvernée par Abdellaziz Bouteflika qui a soixante-dix-huit ans, chérit la paix et la stabilisation, valeurs précieuses pour les Algériens qui vivent toujours dans le traumatisme de la guerre civile des années 90. L'état de siège a duré vingt ans (1992-2011). Les Algériens ont dans la mémoire les massacres de civils par les fondamentalistes islamistes et les attentats qui ont eu pour résultat deux cent mille morts. Cette expérience douloureuse a influencé l'attitude des Algériens qui sont devenus passifs.

L'histoire algéro-française se reflète dans cette critique impitoyable de la colonisation faite par Haroun :

La vérité est que l'Indépendance n'a fait que pousser les uns et les autres à échanger leurs rôles. Nous, nous étions les fantômes de ce pays quand les colons en abusaient et y promenaient cloches, cyprès et cigognes. Aujourd'hui ? Eh bien c'est le contraire ! Ils y reviennent parfois, tenant la main de leurs descendants dans des voyages organisés pour pieds-noirs ou enfants de nostalgiques, essayant de retrouver qui, une rue, qui une maison, qui un arbre avec un tronc gravé d'initiales. J'ai vu récemment un groupe de Français devant un bureau de tabac à l'aéroport. Tels des spectres discrets et muets, ils nous regardaient, nous les Arabes, en silence, *ni plus ni moins que si nous étions des pierres ou des arbres morts*. Pourtant, maintenant, c'est une histoire finie. C'est ce que disait leur silence (M, 20-21).

C'est le témoignage du plus grand refoulement de l'histoire franco-algérienne⁹.
Le personnage daoudien en parle ainsi :

⁷ *Ibidem.*

⁸ *Ibidem.*

⁹ *Ibidem.*

Je ne veux pas jouer la victime, mais la dizaine de mètres qui séparait notre taudis de la maison du colon nous a coûté des années de marche entravé, alourdie, comme dans un cauchemar, de boue et de sables mouvantes. Il a fallu, je crois, plus de dix ans pour qu'enfin nous touchions cette maison de la main et la déclarions libérée: notre propriété ! (M, 40)

Il s'irrite d'être « nostalgique d'Algérie française », expliquant que, « à l'époque, nous, les Arabes, donnions l'impression d'attendre, pas de tourner en rond comme aujourd'hui » (M, 41). Il critique l'attitude des Algériens. Sa conscience lui découvrait la vérité sur sa propre situation et celle de sa mère : « Après l'Indépendance, plus je lisais les livres de ton héros, plus j'avais l'impression d'écraser mon visage sur le vitre de la salle de fête où ni ma mère ni moi n'étions conviés » (M, 74). Plus tard, il avouera: « J'ai vécu dans le pays comme les autres, mais avec plus de discrétion et d'indifférence. J'ai vu se consumer l'enthousiasme de l'Indépendance, s'échouer les illusions » (M, 148).

Et pourtant, Haroun est conscient que c'est la langue qui joue dans sa vie un rôle primordial. C'est la honte, « la honte impossible » (M, 47) qu'il éprouvait, qui l'a poussé à apprendre une langue. Cette langue jouait dans sa vie le rôle du « barrage » entre le délire de sa mère et lui. Ce n'est pas la langue maternelle, ce n'est pas la langue de sa mère,

riche, imagée, pleine de vitalité, de sursauts, d'improvisations à défaut de précision [...]. Avec cette langue, elle parla comme un prophète, recruta des pleureuses improvisées, et ne vécut rien d'autre que ce scandale: un mari avalé par les airs, un fils par les eaux (M, 47).

Pour survivre, il lui fallait apprendre une autre langue que celle-ci. En plus, « le chagrin de M'ma dura si longtemps qu'il lui fallut un idiome nouveau pour l'exprimer » (M, 47). Il est conscient que le français qu'il apprenait à Hadjout et la lecture des livres lui donnaient progressivement la possibilité de « nommer autrement les choses et d'ordonner le monde avec ses propres mots » (M, 47). C'est surtout Meriem qui l'a aidé à perfectionner la langue française. C'est elle qui lui a fait découvrir, lire et relire le « livre-fétiche ». Et c'est la langue française qui est devenue « un instrument d'une enquête pointilleuse et maniaque » (M, 100). Ses réflexions deviennent de plus en plus obsédantes, lui dévoilant sa situation, son statut de l'étranger, car « [u]n étranger ne possède rien – j'en étais un. Je n'ai jamais rien tenu longtemps entre les mains, j'en éprouve de la répugnance, j'ai la sensation de pesanteur excessive » (M, 126). Il s'explique en disant qu'il a « tué Joseph parce qu'il fallait faire contrepoids à l'absurde de notre situation » (M, 132). Il dit qu'un été, en 1963, juste après l'Indépendance, il est revenu à Alger, résolu à mener sa propre enquête, mais qu'il a immédiatement fait demi-tour, parce que

Je me suis dit que si je retrouvais notre ancienne maison, la mort finirait par nous retrouver. M'ma et moi. Et avec elle, la mer et l'injustice. C'est pompeux et cela sonne comme une réplique préparée depuis longtemps. Mais c'est aussi ma vérité (M, 33).

Ce double regard algérien sur l'homme à la recherche de l'identité fait découvrir l'ironie omniprésente mais aussi une grande inquiétude. Dans cet espace du flou sentimental et émotionnel, les rapports de Meursault et d'Haroun avec le monde dans lequel ils vivent sont exprimés avant tout par la conscience du sort injuste. Leur colère, qui s'articule avec la même force dans la haine de la religion, reflète la philosophie camusienne et daoudienne en quête de la dignité humaine, de la recherche du sens dans notre monde absurde. L'expression littéraire d'émotions telles que la honte, le malaise, le ressentiment, confirme la conviction daoudienne qu'« il ne s'agirait pas d'une contre-enquête sur le cas de [ton] Meursault, mais d'une autre chose, de plus intime. Un grand traité de la digestion » (M, 108).

À la recherche du soi-même

TOMASZ KACZMAREK
Université de Łódź

L'exclusion dans le drame *Les responsabilités !* de Jean Grave

Exclusion in the drama "Les Responsabilités!" by Jean Grave

Abstract: In 1880, France after the general amnesty addressed for the participants of the Paris Commune, the labour movement was growing. Together with this movement, the theatre of social opposition was created, which soon became the main mouthpiece of propaganda for different socialist and anarchist ideas. During this period many socially involved writers wrote dramas undermining the bourgeois' power prefigured as ruthlessly using the poorest social classes. Jean Grave, well-known social activist, anarchist, journalist and writer, was trying his polemical talent also in the theatre. Grave wrote a drama *Les Responsabilités!* where issues of exclusion of a working man living on the margins of bourgeois society was taken. Robert Renaud, likewise other characters in the expressionist theatre, symbolizes the entire low class people, which serves to the privileged caste as a source improving their power. The playwright rearranges truly Kafka's situation in which the main character, in fact innocent labourer, is pulled by the absurd decision of a representative of the judiciary into the vortex of devil circumstances that will lead him to the scaffold. Grave condemns inhuman judicial system, which had only seemingly defending equally all citizens, but protecting in reality only the absolute landlords.

Keywords: exclusion, propaganda, expressionist theatre, Jean Grave, tragedy

Il y a des individus, nous dit-on, qui sont à ce point tarés, abjects, irrémédiablement perdus, à jamais incapables de tout effort de relèvement moral, qu'il n'y a plus qu'à les retrancher brutalement de la société des vivants ; et il y a au fond des sociétés humaines, quoiqu'on fasse, un tel vice irréductible de barbarie, de passions si perverses, si brutales, si réfractaires à tout essai de médication sociale, à toute institution préventive, à toute répression vigoureuse mais humaine, qu'il n'y a plus d'autre ressource, qu'il n'y a plus d'autre espoir d'en empêcher l'explosion, que de créer en permanence l'épouvante de la mort et de maintenir la guillotine¹.

Jean Jaurès

¹ G. Candar (éd.), *Jean Jaurès (1859-1914) « l'Intolérable », « Aux sources du socialisme », Les Éditions Ouvrières, Paris, 1984, p. 150.*

On doit à André Antoine l'esthétique nouvelle qui a visé à « débarasser la scène française des conventions poussiéreuses »² et du cabotinage des acteurs dont usait et abusait l'esthétique théâtrale malicieusement décriée comme bourgeoise. À part le fait de procurer de l'honneur au metteur en scène, le fondateur du Théâtre Libre s'avère non moins novateur en introduisant sur ses tréteaux les couches sociales jusque là snobées par les responsables de l'art dramatique officiel : ouvriers, apaches, prostituées, proscrits, en un mot : les bas-fonds. Depuis, on ne voit plus de géants exceptionnels pérorant d'une manière ampoulée, mais des gens simples, tant s'en faut : on reproduit fidèlement la nature en évitant l'idéalisation et l'imagination en art. De fait, dans le naturalisme il ne s'agit plus du grandissement d'un personnage, car les dramaturges donnent une image caravagesque des bannis qui vivent en marge de la société. Quoi qu'il en soit, avec l'avènement de ce nouveau courant, on donne la parole aux groupes sociaux jusque-là exclus tant de la communauté que de la littérature.

Dès lors, on aborde ouvertement la problématique de la figure de l'individu mis à l'écart qui est sensé « éloigné d'un centre, au sens propre et au sens figuré »³. Parallèlement aux tendances naturalistes, dans les deux dernières décennies du XIX^e siècle, le théâtre de contestation sociale se fraie un chemin. Celui-ci s'intéresse aussi au sort des plus démunis, mais, contrairement à la doctrine zolienne, il ne présente pas les victimes de l'ostracisme social comme des personnages souverainement dominés par leur physiologie, dépourvus de libre arbitre et voués inexorablement à la fatalité, même si quelques pièces de cette mouvance semblent s'inscrire artificiellement dans le sillage des conceptions mécanistes de l'humain. Or, le pauvre, le prolétaire ou le rejeté se meuvent dans un monde hostile, condamnés, tels les souffres-douleurs des classiques grecs, à une fin implacablement tragique. Néanmoins, malgré leurs conditions existentielles plus que fragiles, les ouvriers, conscients de l'injustice du régime bourgeois qui les a réduits à la fonction de simples esclaves, n'acceptent pas pour autant leur destin humiliant et tentent tant bien que mal de s'affranchir de cet état de choses en se rangeant sous la bannière des révolutionnaires.

Le théâtre de combat, découvert il y a peu, retrouve enfin sa juste place dans la littérature⁴ au commencement du XXI^e siècle. Il constitue un témoignage émouvant

² J.-P. Sarrazac, « Reconstruire le réel ou suggérer l'indicible », [in] J. de Jomaron (réd.), *Le Théâtre en France*, Paris, Armand Colin, 1992, p. 714.

³ S. T. Finding, « Variations autour de l'exclusion », *Les Cahiers du MIMMOC* [en ligne], 1/ 2006, mis en ligne le 14 février 2006, consulté le 28 septembre 2016. URL : <http://mimmoc.revues.org/91> ; DOI : 10.4000/mimmoc.91.

⁴ *Le théâtre de contestation sociale autour de 1900*, textes réunis et présentés par J. Ebstein, J. Hughes, Ph. Ivernel. M. Surel-Tupin, PUBLISUD, 1991 ; *Au temps de l'anarchie, un théâtre de combat : 1880-1914*, choix et éditions des textes par J. Ebstein, Ph. Ivernel, M. Surel-Tupin et S. Thomas, Séguier/Archimbaud, 2001, 3. volumes.

de la marginalisation du prolétariat qui, frustré face à l'enrichissement galopant des plus aisés, s'apprête à l'insurrection. De cette prise de conscience naît un sentiment de solidarité de la part de certains écrivains libertaires qui se feront les porte-paroles des exclus. Comme il est impossible d'aborder toutes les pièces de sève anarchiste dans le cadre du présent article, force nous a été d'étudier l'un des textes les plus représentatifs de cette esthétique, sorti de la plume de l'écrivain ouvertement subversif qu'a été Jean Grave (1854-1939).

Ce cordonnier autodidacte et activiste anarchiste « s'est lancé dans une généreuse tentative pour aider les travailleurs à *s'affranchir intellectuellement* afin de devenir *aptés à s'affranchir matériellement* »⁵. Fondateur de la revue *Les Temps nouveaux* où il propage ses idées anarchistes⁶, il s'en prend à tous les piliers soutenant l'ordre social qui opprime les plus faibles (l'Armée, l'État, le système judiciaire), n'épargnant pas les mots sévères au christianisme qui a perpétré chez les « petits » un sentiment de soumission⁷. Dans son ouvrage majeur qui lui a valu deux ans de prison et 1 000 francs d'amendes, intitulé *La société mourante et l'anarchie* (1893), préfacé par Octave Mirbeau⁸, l'admirateur de Kropotkine diagnostique son époque où les exclus, vivant dans des conditions misérables, contribuent à la richesse de quelques oisifs : « la base de la société, c'est l'appropriation individuelle. L'autorité n'a qu'une seule raison d'être : la défense du Capital. Famille, bureaucratie, armée, magistrature découlent directement de la Propriété individuelle. Le travail des anarchistes a donc été [...] de saper l'autorité en la démontrant comme nuisible au développement humain »⁹. Mais les mots qui agacent profondément le pouvoir, c'est l'envie de l'écrivain de voir l'avènement de l'homme révolté, conscient et consciencieux de ses devoirs et de ses droits : « ce serait faire le jeu des exploités que de prêcher la résignation aux exploités, nous laissons ce rôle au christianisme. Ce n'est pas en se résignant, ni en espérant, que l'on change quelque chose à sa situation, c'est en agissant ; or, la meilleure manière d'agir, c'est de supprimer les obstacles qui entravent votre route »¹⁰. Les pauvres mis en marge de la société qui depuis trop longtemps s'étaient prosternés devant le pouvoir doivent désormais se relever de leur condition subalterne et crier leur ire. Grave appelle, voir exige, que

⁵ Y. Lemarié, P. Michel (éd.), *Dictionnaire Octave Mirbeau*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2011, p. 153.

⁶ Il faut souligner que Grave a été l'un des pionniers de cette conception politique en France.

⁷ « Le christianisme, et c'est là le côté néfaste de son œuvre, fut la réalisation la plus complète de ce travail d'avachissement. Ces prédications sur l'humilité, la résignation, le mépris de la chair, l'abnégation, ont contribué, plus que la force, à assurer le maintien de l'autorité à travers les siècles. Oh ! Ce mépris du corps, surtout, de la "vile matière", comme disent les prêtres, que de turpitudes n'a-t-il pas engendrées, que de folies hystériques il a contribué à propager », (J. Grave, *L'individu et la société*, Paris, P. V. Stock, Éditeur, 1897, p. 50).

⁸ P. Michel, « Octave Mirbeau et Jean Grave », préface de la *Correspondance Mirbeau-Grave*, Paris, Chevilly-Larue, Au fourneau, 1994, pp. 7-14.

⁹ J. Grave, *La société mourante et l'anarchie*, Paris, Tresse & Stock, Éditeurs, 1893, p. 8.

¹⁰ *Ibidem*, p. 208.

les individus responsables mettent en pratique les idées anarchistes qui sont les seuls moyens de remédier à leur situation aléatoire. Selon ses détracteurs¹¹, le libertaire incite ainsi à la violence, mais le révolutionnaire explique que l'homme désarmé parfois n'a pas d'autre choix que l'adresse à l'action « illégale ». De fait, il démontre l'atrocité de la société qui force les « abandonnés » à avoir recours à l'excès non comme un signe de désespérance, mais comme celui de la colère et de l'intention de changer le système absurde :

Impossible ... aux anarchistes, quand même ils le voudraient, d'être pacifiques ; de par la force même des choses, ils seront poussés vers l'action. Peut-on supporter les tracasseries d'un policier, quand on a compris le rôle ignoble qu'il joue ; peut-on subir les insolences d'un robin lorsque la réflexion l'a dépouillé de l'auréole sacrée dont il s'entourait ? Peut-on respecter le richard qui se vautre dans le luxe quand on sait que ce luxe est fait de la misère de centaines de familles. Peut-on consentir à aller, dans les casernes, servir de jouet aux gardes-chiurmes de ses exploiters, lorsque l'on a reconnu que l'idée de Patrie n'est qu'un prétexte et que le véritable rôle que l'on vous réserve est celui d'égorger ses frères de misère ? Lorsqu'on voit que la misère est le résultat de la mauvaise organisation sociale ; que des gens ne crèvent de faim que parce que d'autres se gavent et ramassent des écus pour leur lignée, on n'accepte pas de mourir au coin d'une borne. Il arrive un moment, tout pacifique que l'on soit, où, à la force, on répond par la force, et à l'exploitation par la révolte. Il faut que ceux qui voudraient voir la société se transformer sans secousse, en fassent leur deuil, cela est impossible ; les idées, en évoluant nous conduisent à la révolution ; on peut le regretter, le déplorer, mais le fait est là, il faut en prendre son parti, les lamentations n'y peuvent rien et, puisque la révolution est inévitable, il n'y a qu'un moyen d'empêcher qu'elle ne tourne contre le progrès, c'est d'y prendre part, en essayant de l'utiliser pour réaliser l'idéal entrevu¹².

Inspiré par la propagande anarchiste, ce savetier devenu journaliste révolutionnaire rêve d'un théâtre qui serait la meilleure tribune de ses idées libertaires. Ce n'est donc pas par hasard qu'il se met à écrire un drame à travers lequel il pourra exhorter ses camarades de misère à se dresser contre les tyrans. C'est ainsi qu'il conçoit *Les Responsabilités !* (1904), une œuvre qui a bouleversé sans bonté l'opinion publique de l'époque.

Jean Grave entre *ex abrupto* dans le vif de la problématique qui le préoccupe particulièrement : celle des lois aussi rigoureuses qu'ineptes dont jouissent uniquement les classes dirigeantes au détriment des pauvres considérés comme des épaves vivant à l'écart de la société, donc indignes d'être respectés par celle-ci. Malgré l'instauration du code pénal prétendument égal pour tout le monde indépendamment de l'appartenance à telle ou telle couche sociale, il ne protège point les plus misérables, au contraire, il les sanctionne cruellement dans le cas de

¹¹ Malgré la volonté de passer pour un auteur libre des préjugés Joseph Garin constate dès 1885 que presque tous les anarchistes « prêchent la violence : on n'a qu'à lire un de leurs journaux, pour y recueillir des excitations forcénées. Les insultes et les menaces à l'adresse de la bourgeoisie, des propriétaires, des patrons, de l'armée, de la magistrature s'y rencontrent à chaque ligne. Le meurtre, l'incendie, le pillage y sont préconisés comme moyens d'appliquer les doctrines » (J. Garin, 1885, *L'anarchie et les anarchistes*, Paris, Guillaumin et C^{ie}, Éditeurs, 1885, p. 285).

¹² J. Grave, *La société mourante et l'anarchie*, op. cit., p. 209-210.

toute dérogation à la législation officielle. Quand les défavorisés, condamnés à végéter dans des conditions fort incertaines, se sentent forcés d'enfreindre les règlements sévères imposés par la bourgeoisie, ils seront durement punis. La première scène du drame, qui peut-être pêche par un didactisme quelque peu démodé, annonce la fin tragique du protagoniste qui sera conduit à l'échafaud. Elle évoque également une réflexion sur la peine de mort et le manque de responsabilités des juges qui rendent des verdicts souvent attentatoires. Deux enfants regardent un livre¹³ sur l'exécution de l'assassin Campi¹⁴ et posent des questions « assommant » leur mère sur les motifs de la décapitation du repris de justice¹⁵. Madame Renaud ne sait pas expliquer d'une manière satisfaisante les raisons de la violence entre les gens, tant s'en faut, elle a d'autres soucis qui la tracassent profondément : ni elle, ni son mari ne travaillent et donc ils sont incapables de subvenir aux besoins élémentaires de leur famille. Pourtant les enfants désirent comprendre pourquoi on tue l'homme. A-t-il tué lui-même ? – se demande Juliette, après quoi elle ajoute que c'est peut-être la faim qui l'a poussé à commettre le crime. L'esprit investigateur des petits les amène à questionner sans cesse, leurs demandes exprimant une innocence sage qui met en doute le bon fonctionnement du monde des adultes : « C'est pour voler qu'il a tué ! Et ceux qui lui ont coupé le cou, qu'est-ce qu'on leur fera ? »¹⁶ Ce n'est pas par hasard que le dramaturge expose ici les observations des enfants qui, dépourvus de partis pris, témoignent de leur désarroi face au système judiciaire injuste. Après cette exposition qui enclenche un vrai mécanisme tragique, les événements malheureux vont s'abattre à un rythme inéluctable sur la famille Renaud. De fait, au cours des épisodes qui suivent, on va assister à la chute imminente des ouvriers incapables de sortir de l'engrenage infernal qu'est l'ordre social inéquitable.

Comme dans une pièce sociale exemplaire, l'auteur peint ses personnages suivant les sympathies qu'il leur accorde : d'un côté, les bourgeois, de par leur nature vilains et répugnants, qui vivent aux crochets des déshérités, et, de l'autre, les prolétaires droits et laborieux à qui on réserve le droit de végéter dans une misère inhumaine. Tel est aussi Robert Renaud, le protagoniste du drame, qui recherche assidûment du travail, pas même pour vivre honorablement, mais afin que ses enfants ne souffrent pas de faim. Tout en restant honnête, il se rend compte qu'ils vivent, lui et sa famille, comme des « pestiférés » que les autres supportent

¹³ Peut-être les enfants feuilletent *Le Journal illustré* qui fait la une de l'exécution de l'homicide responsable d'avoir tué deux personnes avec le marteau et le couteau.

¹⁴ Cf. S. Larue, *Les nouvelles affaires criminelles de France*, Paris, De Borée Éditions, 2009, p. 96-105.

¹⁵ Michel Campi a été guillotiné en 1884. L'identité du meurtrier de la rue du Regard ne sera jamais révélée. D'ailleurs les mobiles de son acte atroce ne seront jamais connus non plus.

¹⁶ J. Grave, *Les Responsabilités !*, [in] *Le théâtre de contestation sociale autour de 1900*, op. cit., p. 512.

tant qu'ils acceptent humblement leur condition « prédestinée » de défavorisés. Instruit par les livres anarchistes qu'il lit avec acharnement, sa colère gronde à tel point qu'il adhère à certaines idées susceptibles de menacer les valeurs sociales imposées par la classe dirigeante. La femme se résigne, voire elle préfère mourir que se battre contre son destin, tandis que le mari rejette sur l'impassibilité et la cruauté des bâtisseurs de l'ordre social la responsabilité de l'état des choses dans lequel ils se retrouvent. Au demeurant, dès le début, le dramaturge fait de Renaud son porte-parole de la révolte contre le capitalisme en défendant, au grand dam des législateurs de l'époque, le droit au vol. Tant s'en faut, l'individu privé des moyens élémentaires lui assurant la survie biologique se voit incité à passer aux actes jugés communément illégaux¹⁷, ce que le dramaturge justifie à maintes reprises : « ce n'est pas voler que prendre à manger où il y a. La société m'impose des charges sous prétextes de me protéger. Puisqu'elle ne sait pas me protéger, je me protégerai moi-même et les miens »¹⁸.

Dès lors, les événements malchanceux se précipitent vertigineusement. La dernière scène du premier acte relate l'arrestation de l'ouvrier à qui on ne présente aucune preuve d'une quelconque action criminelle. Néanmoins, il sera retenu en prison pendant deux longs mois à titre de prévention, étant donné que le protagoniste ne cache pas ses penchants séditieux et donc potentiellement dangereux pour la société. Les convictions de l'imputé ont suffi pour l'éloigner de sa famille en proie au malheur. La décision d'un « magistrat scrupuleux », qui voulait avoir de l'avancement, est fortement lourde de conséquences : la femme désespérée de l'homme prétendu redoutable prend la funeste résolution de se suicider avec ses deux enfants. Difficile alors d'imaginer la détresse de Robert qui, une fois relâché faute d'allégations incriminantes, décide de se venger de ce champion démesurément « consciencieux » de la sécurité publique. Le malheureux se jette sur le représentant de la loi en le blessant avec un couteau sans pourtant que la vie de sa victime soit en danger. Traduit aussitôt devant le tribunal, c'est dans la salle de la cour d'assises que se déroulera le vrai drame, pendant lequel l'ancien serrurier sera condamné à mort, les scènes qui le précèdent servant à l'écrivain à faire comprendre au public la situation tragique du personnage et à réveiller chez le spectateur des sentiments empathiques envers l'homme voué à l'injustice de la société indifférente.

En qualité de libertaire, le dramaturge caricature les juges, procureurs, avocats et tous les ennemis de l'émancipation des ouvriers. Le personnage le plus exécrable serait l'avocat général qui se fait le protecteur des lois inviolables de la société

¹⁷ « Les bombes peuvent bien, à certain moments, être un moyen de forcer l'attention de ceux qui ferment volontairement et obstinément les oreilles aux réclamations des opprimés ; mais ne peuvent, en effet, changer l'état social. À la terreur des gouvernants, répondre par la terreur des persécutés, est une preuve de décision et d'énergie ... » (J. Grave, *L'Anarchie : son but – ses moyens*, Paris, P. V. Stock, Éditeur, 1893, p. 131).

¹⁸ J. Grave, *Les Responsabilités !*, op. cit., p. 517.

bourgeoise. Il accuse Robert d'avoir tenté de tuer Maître Lévy qui symbolise la justice, le pilier fondamental de l'ordre établi. Mais le délateur incrimine le prévenu d'une faute encore plus grave : son attachement aux idées destructrices des anarchistes. Le ministère public n'expose le fait délictueux imputé à Renaud qu'à travers une longue diatribe contre les doctrines des fauteurs de troubles en désirant ainsi jouer sur l'émotion et influencer sur le verdict du jury : « tout le monde se souvient de la série d'attentats monstrueux qui, comme un défi au monde civilisé, vint, l'année dernière, attrister nos concitoyens, semblant vouloir nous ramener aux époques de terreur et de barbarie, où la vie des individus n'avait aucune garantie »¹⁹. Plus abominables encore sont les bourgeois qui participent au procès comme à un bal masqué – soit dit en passant que c'est le même procédé grotesque qui sera bientôt adopté par les expressionnistes allemands. Tout le monde semble prendre part à un spectacle sans se préoccuper du sort incertain de l'accusé. Dans ce contexte, le défenseur de Robert nous paraît le plus pervers. Il est vrai qu'il tient un discours émouvant qui pourrait atténuer la sévérité des juges, mais après la suspension des débats il s'avère qu'il s'est tout simplement livré à un exercice purement oratoire, ce qui, au demeurant, sera apprécié par ses confrères. Renaud a beau se débattre contre ces accusations injustes, il sait trop bien que la condamnation a déjà été prononcée. Néanmoins, il s'érige au début du procès comme le dénonciateur du système inique tout en expliquant les motifs de son acte : « vous pensez donc pouvoir toujours disposer de la vie et de la liberté des individus sans avoir de compte à rendre ? En me détenant contre toute justice, pour plaire au Gouvernement, M. Lévy a été la cause directe de la mort de ma femme et de mes enfants. Je n'avais pas, moi, de geôliers et de bourreaux pour sanctionner mon arrêt. Je l'ai exécuté moi-même »²⁰. Réduit au silence par le président de la cour, le protagoniste cesse de se révolter. Prendre la parole face à des bourgeois imperturbables lui semble un exploit insignifiant. Dès lors, il plonge dans un mutisme absolu en attendant l'ultime sentence qui tombe enfin à la fin de la pièce.

En faisant abstraction du contexte historique dans lequel la pièce a été conçue, on pourrait penser que Jean Grav renoue ouvertement avec l'esthétique naturaliste qui privilégie de montrer ses personnages, personnes exclues de la communauté, dans les conditions parfaitement inextricables qui les mènent directement vers une fin tragique. Il serait aussi bien tentant de voir dans ce drame (surtout dans les dernières scènes) la vision pessimiste de certains existentialistes à venir. Or, la description d'un système implacable qui broie cruellement l'individu annonce, toutes proportions gardées, les mésaventures judiciaires par lesquelles passe Meursault – n'est-t-il pas jugé sur des témoignages accablants, sur son apparente insouciance et son manque

¹⁹ *Ibidem*, p. 553.

²⁰ *Ibidem*, pp. 554-555.

de morale plutôt que sur le meurtre hasardeux d'un Arabe ? On pourrait également noter que, vers la fin du drame, Renaud semble, tel le protagoniste camusien, devenir un homme engagé « jusqu'à l'absurdité dans la vie et dans la mort »²¹. Ce premier, banni de la société, prononcera seulement quelques mots après le verdict de sa condamnation : « qu'on finisse au plus vite »²², et Meursault attendant la mort, de s'exprimer d'une manière analogue : « pour que tout soit consommé, pour que je me sente moins seul, il me restait à souhaiter qu'il y ait beaucoup de spectateurs le jour de mon exécution et qu'ils m'accueillent avec des cris de haine »²³. Tout porterait à croire que Grave est un auteur par excellence pessimiste, mais tout en présentant les iniquités de la justice de son époque, cet anarchiste incorrigible ne prône point la résignation ; au contraire, il exhorte son public à l'action contre les excès du pouvoir qui fait des plus démunis les victimes de l'exclusion sociale. La scène représentant les abus et l'impunité des robins devait alors ébranler les spectateurs et éveiller chez eux le sentiment de la rébellion. En le faisant, l'écrivain invite ouvertement les marginaux à s'insurger et à recourir même à la violence, qu'il juge parfois justifiée et justifiable, face au régime impitoyable – l'art dramatique lui servant d'arme de propagande d'une efficacité exemplaire²⁴.

Sans aucun doute, ses idées artistiques et le rôle du théâtre dans la propagation des postulats progressistes anticipent l'avènement de l'agit-prop²⁵. Malgré les propos alarmants de Kahn, selon lesquels Jean Grave « l'apôtre de l'anarchie [...] recherche des responsabilités des misères humaines et répond en accusant la société qu'il faut donc détruire »²⁶, le dramaturge n'est pas pour autant un impétueux qui agit sans aucune retenue, sujet à un courroux vengeur, car il espère qu'une coexistence pacifique entre les gens, sans que les uns exploitent les autres, soit réalisable, si seulement l'homme voulait retrouver sa juste place dans la nature. De fait, l'auteur du *Fétichisme de la loi* croit avec fermeté dans l'avènement de la société nouvelle qui évoluera conformément aux lois naturelles. Celle-ci n'empêchera d'aucune manière le développement personnel de tout individu considéré comme membre d'une communauté basée sur l'autonomie²⁷ de tout un chacun, et ceci sans préjudices minimes aux autres :

²¹ J. Heistein, *Cours d'histoire littéraire de la France. Le XX^e siècle*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa, 1982, p. 228.

²² J. Grave, *Les Responsabilités !*, op. cit., p. 569.

²³ A. Camus, *L'étranger*, Paris, Gallimard, 2001, p. 186.

²⁴ M. Gaudemer, *Le Théâtre de propagande socialiste en France, 1880-1914*, thèse d'arts du spectacle, Paris, Université Paris Ouest-Nanterre La Défense, 2009.

²⁵ Équipe "Théâtre moderne" du GR 27 du CNRS (responsable D. Bablet), *Le théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932*, Lausanne, La Cité-L'Age d'homme, 1977-1978, 4 t.

²⁶ A. Kahn, *Le théâtre social en France de 1870 à nos jours*, Lausanne, Imprimerie Ami Fatio, 1907, p. 66.

²⁷ Cf. « l'individu, tout en réclamant plus énergiquement ce qu'il considère comme son droit personnel de vivre, s'associe plus intimement à tous ceux qui sont animés des mêmes idées et revendiquent également

Les lois sociales ne peuvent pas avoir d'autre autorité que les lois naturelles ; elles ne peuvent qu'expliquer les rapports entre les individus et non les régir. Comprises ainsi, elles n'ont plus besoin d'un pouvoir oppresseur pour en assurer l'exécution. N'étant que la constatation d'un fait accompli, elles ne peuvent avoir d'autre sanction que le châtimeur que comporte la désobéissance à une loi naturelle. Leur connaissance exacte doit nous faire connaître d'avance le résultat de telle action envers nos semblables, nous enseigner si nous y trouverons profit et jouissance ou regret ou déplaisir, nous indiquer si le plaisir que nous tirons de tel acte, ne sera pas suivi d'un déplaisir plus grand.

Ce n'est donc pas à établir des lois applicables, indistinctement, à tous par la force, que doivent tendre les efforts du sociologue, mais à étudier les effets de nos actes et de leurs rapports avec les lois naturelles; ses conclusions enseigneront à l'individu ce qui lui est profitable, à lui et à la race. Les lois sociologiques ne doivent pas être une règle imposée, elles doivent, par leur enseignement et non à la coercition, se borner à nous indiquer le milieu le plus favorable où l'individu pourra évoluer dans la plénitude de son être²⁸.

l'entière satisfaction de leurs besoins » (É. Reclus, Préface, [in] M. Nettlau, *Bibliographie de l'anarchie*, Bibliothèque des « Temps Nouveaux », Paris, P.-V. Stock, 1897, p. 7-8).

²⁸ J. Grave, *La société future*, Paris, P. V. Stock, Éditeur, 1893, pp. 383-384.

ADAM JAROSZ
Université de Gdańsk

Entre la maison et l'hôpital, ou de la solitude de Valérie Valère dans *Le Pavillon des enfants fous*

*Between home and hospital or on Valérie Valère's loneliness in her novel
Le Pavillon des enfants fous*

Abstract: This article aims at presenting the factors responsible for the process of social isolation of the heroine in the autobiographical novel *Le Pavillon des enfants fous* by the famous French female writer Valérie Valère. The sources of this isolation should be sought in both the dysfunctional family situation of heroine, being probably the direct cause of the appearance of her mental anorexia, as well as in the errors of the contemporary psychiatric care system, which excessively focused on symptom elimination while inadequately considering the subjectivity of the patient. The consequence of these errors is heroine's deep psychological trauma built around the sense of low self-esteem and her defeat in the battle against the dehumanized system of psychiatric treatment.

Keywords: loneliness, dysfunctional family system, trauma, anorexia, psychiatric treatment, iatrogenic errors, Valérie Valère, the Self, self-esteem

Étoile filante de la littérature française, jeune femme au destin tragique et au talent sans pair qui marque d'empreintes indélébiles le paysage culturel français des années soixante-dix et du début de la décennie suivante : telle pourrait être la notice biographique la plus courte de Valérie Valère (1961-1982), écrivaine d'origine tunisienne, prématurément disparue à l'âge de vingt et un ans. Disparue, mais pas oubliée, car l'universalité des thèmes abordés fait que, malgré l'écoulement inexorable du temps, son écriture n'a rien perdu de son actualité. Pour tous ceux qui continuent à lire sa prose, Valérie Valère reste ce qu'elle a toujours été : le synonyme de la jeunesse, de la sensibilité malade, du destin tragique, et, bien

entendu, de la solitude, donc des relations troublées, sinon impossibles, entre l'individu et la société. On pourrait postuler que la solitude, cette aliénation du monde, fût-elle désirée et recherchée ou, au contraire, imposée, s'érige au rang de thème central de l'écriture de Valère. Pour s'en convaincre, il suffit d'opérer un survol de la thématique de ses romans les plus importants. *Le Pavillon des enfants fous* (1978), œuvre maîtresse de Valère, met en scène une adolescente (Valérie Valère elle-même) aux prises avec un système hospitalier inhumain. *Malika ou le jour comme tous les autres* (1979) offre une analyse de l'amour incestueux entre un frère et une sœur, passion qui ne peut s'épanouir que dans l'isolement de l'univers des adultes. Bien que saturé d'autres valeurs, le thème de la solitude de l'individu ressurgit aussi dans *Obsession blanche* (1981), le dernier roman de l'écrivaine, histoire de l'aliénation mentale progressive d'un jeune écrivain qui, abandonné par sa veine créatrice, sombre dans la folie.

Des trois romans cités, c'est sans doute dans *Le pavillon des enfants fous* que le thème de la solitude de l'individu confronté à la société prend le plus de relief. Construit autour des images de l'anorexie psychique, le roman fait apparaître avec une lucidité étonnante non seulement tous les rouages psychologiques de ce trouble, mais aussi les mécanismes responsables de l'écart qui se creuse entre l'individu et les groupes sociaux dont il est censé faire partie : une famille dysfonctionnelle et un système hospitalier défaillant ou, pour tout dire, iatrogène. Dans ce dernier cas, on ne saurait éviter l'usage d'un terme aussi fort car, trop dirigiste et centré surtout sur l'éradication du symptôme axial de l'anorexie – le refus de manger –, ce système débouche sur la fabrication d'un nouveau « moi » de la malade, structure vicieuse puisque basée sur le sentiment d'échec et de culpabilité à l'égard de soi-même, expérience socialement aliénante.

Désireux de mettre en lumière la puissance destructrice de l'action conjuguée de ces deux institutions sociales, nous tenons à signaler quelques concepts théoriques qui, de manière patente ou latente, forment le soubassement méthodologique de l'analyse présentée. Le premier de ces concepts est la notion d'habitus forgée par Pierre Bourdieu. Les autres concepts-clés, tels que le système familial et la vision de l'enfant malade appréhendé comme la victime de ce système, renvoient à l'approche systémique de la famille¹.

Les origines du *Pavillon des enfants fous* seraient à chercher dans la biographie tragique de Valérie Valère. Le qualificatif est des plus appropriés, car à l'âge de treize ans, Valérie vit un épisode qui la marque à jamais : un séjour forcé à l'hôpital psychiatrique pour enfants, lieu qu'elle immortalisera dans son roman. La cause de

¹ Sur la nature systémique de la famille et sur les notions de délégation voir surtout : H. Stierlin, *Slownik systemowej terapii rodzin*, Gdańsk, GWP, 1998, 50-54 ; http://www.aniorte-nic.net/apunt_terap_famil_10.htm ; M. Born, *Délégation et abandon : approche psychologique*, en ligne, <https://orbi.ulg.ac.be/bitstream/2268/10927/1/d%C3%A9l%C3%A9gation%20et%20abandon.pdf>, pp. 15-18 (page consultée le 22 février 2017).

l'internement est grave : anorexie psychique, donc « grève de la faim » psychogène². Quoique nécessaire du point de vue médical (Valérie perd du poids à un rythme alarmant), l'internement représente pour l'adolescente un véritable *descensus ad inferos*, une prise de connaissance du monde hospitalier jusqu'alors inconnu, qui, dans l'optique intrasubjective de Valère, ne diffère point de l'univers carcéral³.

Délaissant momentanément une caractérisation plus détaillée de ce monde, question à laquelle on reviendra plus loin, il paraît nécessaire de souligner un fait sur lequel on ne saurait trop insister : pour Valérie, l'internement forcé, donc la privation de liberté, qui plus est, approuvée par ses parents, est un traumatisme qui, jamais accepté ni pardonné, restera gravé pour toujours dans sa mémoire. De retour chez elle, Valérie a hâte de coucher sur le papier tout ce qu'elle a vécu et tout ce qu'elle n'a pas pu dire avant et après l'internement : sa volonté de mourir, sa haine pour ses parents et, surtout, le caractère inhumain du système du traitement psychiatrique qui, au lieu de guérir, se mue en machine à stigmatiser et à briser la volonté de ceux qui ne peuvent pas se soustraire à son emprise. C'est justement de cette plaie jamais cicatrisée et de cette volonté de tout avouer que naît *Le pavillon des enfants fous*, autobiographie rédigée de façon compulsive et presque sans hésiter. Valérie Valère se souvient : « Ces quatre mois restaient tellement présents en moi, tellement que j'ai compris que si je ne disais pas ce temps passé dans le pavillon des enfants fous, il me gênerait, s'interposerait entre moi et la vie. Il fallait qu'il sorte »⁴.

Témoignage véridique donc, d'autant plus convaincant que laissé presque à l'état brut, la jeune écrivaine se préoccupant fort peu de la forme. « Ce n'est pas une œuvre littéraire », affirme-t-elle. « Il n'y a pas de mots raisonnables pour décrire le monde des fous. Je me refuse à transformer ce texte en écriture soignée, polie. Il ne s'agit pas d'une chose abstraite [...], mais d'une souffrance endurée »⁵.

Certes, par la force des choses, Valérie Valère se concentre surtout sur sa maladie, mais ses témoignages ne présentent que de manière trop directe ce qui l'a séparée du reste du monde : l'action psychologiquement corrosive d'un système familial décomposé à laquelle s'ajoutent les dérapages thérapeutiques d'un système hospitalier défaillant. Ce dernier parachève le mal déjà fait. Il parvient, il est vrai, à guérir Valérie de l'anorexie, mais le fait au prix d'humiliations et de compromis qui la marquent à jamais.

² Sur les symptômes de l'anorexie mentale et sur le sens symbolique de ceux-ci voir surtout : C. Combe, *Soigner l'anorexie*, Paris, Dunod, 2009, pp. 31-67 ; H. Chabrol, *L'anorexie et la boulimie de l'adolescente*, Paris, PUF, pp. 5-12.

³ V. Valère, *Le Pavillon des enfants fous*, Paris, France Loisirs, 1978, pp. 7-8.

⁴ *Ibidem*, p. 7.

⁵ *Ibidem*, p. 8.

La famille et l'hôpital donc. Le rôle potentiellement perturbateur de cette première devient évident si l'on se souvient de la vérité aujourd'hui devenue un truisme : c'est la famille d'origine qui est la première instance sociale responsable de la socialisation de l'enfant⁶. Cellule élémentaire de la vie sociale, la famille contribue à créer ce que Pierre Bourdieu définit comme « habitus », en bref, un système de normes sociales qui, internalisées, aident l'enfant à se retrouver d'abord au sein du système familial, et ensuite dans toutes les communautés sociales dont il est appelé à faire partie⁷. Or, les problèmes commencent quand, pour de nombreuses raisons, la famille se montre foncièrement incapable de formuler et de transmettre à l'enfant ce système de normes ou, pire, quand elle parvient à le cantonner dans le rôle de malade (délégation), gage de l'homéostasie du système familial en dérive. Sans préjuger si Valérie est prédestinée à remplir ce rôle (nous avons trop peu de données pour le postuler de manière formelle), une chose paraît sûre : la famille de la protagoniste représente un système déséquilibré puisque déchiré par des conflits entre la mère et le père⁸. L'analyse de ce système devrait s'initier par le cas de la mère, personne à qui Valérie consacre décidément le plus de place dans ses confidences. Désignée avec haine comme « cette femme », femme « qui ne fait jamais que semblant » ou bien « mère » (cette fois, l'usage des guillemets est de Valérie), la mère de Valérie est à maintes reprises taxée d'hypocrite et d'égoïste, accusations qui en font une sorte de monstre moral névrosé, personne d'autant plus odieuse que prisonnière du qu'en dira-t-on. Exagération ou bien attitude narcissique de l'adolescente au seuil de l'âge ingrat ? Monstruosité morale de la mère ? Peut-être les deux, mais aussi effets néfastes de la transmission transgénérationnelle de la haine, la mère de Valérie croulant sous le poids de ses propres traumatismes provoqués par sa mère. Méchante, l'adolescente retrace ce triste legs en mots que voici :

Ma mère n'a pas passé l'époque de sa déception d'adolescente : un amour contrarié. En plus elle a été traumatisée par sa maman qui lui répétait qu'elle était une bonne à rien, qu'elle était laide, paresseuse, et que jamais elle ne saurait séduire les hommes. Elle la rendait responsable d'être restée paralysée d'une jambe après son accouchement. Tu seras toujours une moins que rien le résultat : elle s'est jetée dans les bras virils du premier amant disponible et a pondu deux affreux petits bébés... Dont moi⁹.

⁶ Voir M. Born, *Délégation...*, *op. cit.*, pp. 13-15.

⁷ Selon Pierre Bourdieu, l'habitus est une « loi immanente déposée en chaque agent par la prime éducation, qui est la condition non seulement de la concertation des pratiques mais aussi des pratiques de concertation, puisque les redressements et les ajustements consciemment opérés par les agents eux-mêmes supposent la maîtrise d'un code commun et que les entreprises de mobilisation collective ne peuvent réussir sans un minimum de concordance entre l'habitus des agents mobilisateurs (prophète, chef de parti etc.) et les dispositions de ceux dont ils s'efforcent d'exprimer les aspirations ». P. Bourdieu, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Paris, Seuil, 2000, p. 272.

⁸ Bien entendu, nous nous arrêtons au premier niveau d'analyse du système familial de Valérie. Faute des données textuelles indispensables, il serait erroné de verser ici dans des considérations psychanalytiques qui risqueraient de s'avérer fort arbitraires.

⁹ *Ibidem*, p. 60.

Martyre coltinant le bagage de ses propres humiliations qui l'empêchent d'assumer le rôle de mère, femme très peu sûre d'elle-même, et probablement pleine de haine refoulée à l'égard de Valérie, sentiment dévastateur affublé du masque de la fausse sollicitude maternelle : tel est donc le portrait de la mère de Valérie, qui se répète tout au long du roman. Or, si l'on ne peut rien dire de précis sur les sentiments de la mère, connus uniquement à travers l'optique de sa fille, on peut, en revanche, en dire très long sur les émotions de l'adolescente. Celle-ci n'a de cesse de remâcher sa haine pour ses parents. Haine bien fondée, sa mère étant à l'origine de l'échec de toutes les tentatives que Valérie renouvelle pour s'approcher de l'univers de ses pairs :

Comment voulez-vous vous intégrer aux autres quand votre mère répète toujours, derrière votre dos, et sans scrupule devant vos yeux : sa copine l'a laissé tomber, mais je suis bien contente, c'était une vraie petite peste, et puis elle n'était pas du même milieu, ils habitaient dans des HLM d'ailleurs, c'est ma fille la plus intelligente en classe, elle est première partout¹⁰.

Le message est nettement accusateur. En freinant tous les contacts sociaux de sa fille, la mère de Valérie, femme « stupide et méchante », poursuit son « plan de destruction », pour utiliser les mots de Valérie. Psychopathie? Plutôt stupidité et volonté (difficile de dire si elle est consciente) de s'emparer pour toujours du corps et de l'âme de sa fille en la ravalant au rang d'« objet » précieux dont on peut se prévaloir à chaque instant.

Malheureusement pour Valérie, aux vices de la mère s'ajoutent ceux du père. Grand absent de la famille d'avant et d'après le divorce, il est « traître, menteur, schizophrène, obsédé sexuel et frustré »¹¹. Bien que long, l'inventaire n'est pas pour autant exhaustif car, immédiatement après, Valérie ajoute : « je ne vous dirai pas tout, il y a trop, j'ai peur »¹². Détail important qui caractérise le mieux ce qui provoque la haine de l'adolescente : l'infidélité conjugale mutuelle. Celle-ci est initiée par le père qui trompe son épouse avec « une pouffiasse blonde », mais bientôt la mère lui rend la pareille en choisissant un amant plus jeune. Séparation, divorce, irruption dans le cercle familial décomposé des amants respectifs des deux époux, rien de cet *imbroglio* familial n'est épargné ni à Valérie, ni à son frère aîné, censés tout comprendre et à *fortiori* accepter ce *statu quo* familial précaire. Et, au-dessus de toutes les bassesses déjà commises, les deux ex-partenaires font encore quelque chose de plus ignoble : ils accusent, devant un psychiatre, leur fils d'être la cause de la maladie de sa sœur. Comme d'habitude, la palme d'or dans cette course aux dénigrements revient à la mère qui avoue au psychiatre, avec une fausse pudeur : « Vous voyez, son frère fréquentait des... enfin... des homo-

¹⁰ *Ibidem*, p. 182.

¹¹ *Ibidem*, p. 59.

¹² *Ibidem*.

sexuels...»¹³. Au courant de ces élucubrations, Valérie résume ainsi sa situation familiale : « ils me dégoûtent. [...]. La mère accuse le père, le père la mère et tous les deux le frère...»¹⁴.

Bien que se rattachant chronologiquement surtout à la période de l'internement de Valérie, cette image du système familial n'en peut pas moins aspirer au rang de caractéristique inhérente dudit système. Ravagé par d'incessants règlements de comptes affectifs, ce système n'a aucune chance de fonctionner bien. Ni de socialiser qui que ce soit. Or, cet étiolement des capacités socialisantes de la famille de Valérie entraîne deux conséquences majeures. La première, c'est l'apparition de tendances autodestructives dans le maillon le plus faible du système, donc chez Valérie. La deuxième, c'est la formation d'un habitus spécifique, système d'expectatives mal orientées ou erronées qui, incrustées dans l'esprit de l'adolescente, finissent par perturber sa socialisation. En soulignant le laid et le répulsif de la vie sociale, elles invitent à une involution psychique, solitude entendue comme geste de séparation d'avec ce que l'on n'accepte pas.

Revenant à la première conséquence signalée, les pulsions autodestructives de Valérie (ne dit-elle pas maintes fois « je veux mourir »?), il faut tout de suite préciser que, généralement, celles-ci ne se présentent pas *sui generis*, mais amalgament en corrélation avec la symptomatologie complexe de l'anorexie psychique, trouble dont le sens serait à chercher dans trois aires sémantiquement contiguës : la tendance suicidaire latente, le refus de la socialisation, donc la révolte contre la famille et la société, et l'appel au secours. Avec un degré différent de netteté, ces trois acceptions apparaissent directement dans le texte. « J'ai décidé de me tuer en cessant de manger » dit Valérie dans un fragment du roman¹⁵. Dans un autre passage, l'idée de l'anorexie-suicide s'enrichit du troisième élément cité – l'appel au secours. En quête du sens de sa maladie, phénomène qu'elle-même n'arrive pas à comprendre tout à fait, Valérie constate :

Une anorexie représenterait un suicide long et douloureux, peut-être une sorte d'appel au secours, un temps mort pendant lequel on réfléchit à ses propres raisons en les imprégnant de lucidité et en les parant de faux compliments. On se persuade chaque jour davantage. Ainsi on ne peut expliquer en une phrase pourquoi... Mais une tentative de suicide, c'était totalement différent, net, limpide¹⁶.

Faisant allusion à son suicide manqué (épisode absent du texte), Valérie opère ici un *distinguo* entre un geste suicidaire prémédité (acte volontaire et parfaitement lucide) et l'anorexie, sorte de « suicide à retardement », automutilation tributaire de motivations obscures puisque nées à la lisière du conscient et de l'inconscient. Le

¹³ *Ibidem*, p. 194.

¹⁴ *Ibidem*, p. 193.

¹⁵ *Ibidem*, p. 170.

¹⁶ *Ibidem*, p. 187.

propre de l'anorexie, affirme-t-elle, consiste à prendre progressivement conscience des motivations psychologiques responsables de ce trouble.

Or, ce que Valérie prend pour élément phare de l'anorexie, la lucidité toujours grandissante des attitudes qu'on adopte à l'égard des autres et de soi-même, fait penser à la deuxième conséquence déjà mentionnée du mauvais fonctionnement du système familial : la déviation de l'habitus dit « normal » de l'adolescente, formation du système des attentes et des dispositions mentales spécifiques face au monde, qui, basées sur la peur et sur le rejet, font que chaque contact avec ce monde s'érige au rang de plongée, ou mieux, d'immersion totale dans le haineux et le répulsif¹⁷.

Ici, les termes de plongée et d'immersion conviennent parfaitement puisque les deux rendent très bien compte de ce que l'adolescente éprouve effectivement au contact avec le monde social environnant. Arène de comportements hypocrites et pleins de sexe agressif et omniprésent, ce monde est « con », comme elle le dit, condamnant dans une explosion de haine « cette société, ce con de monde, cette conne de raison, cette conne de vie »¹⁸. Aigre, le constat est, entre autres, dû à la ruine de rêves infantiles qui, jamais accrédités par la vie réelle, s'envolent les uns après les autres. Restent alors la déception et le suicide, deux idées qui apparaissent dans l'esprit de Valérie : « Si j'avais découvert des gens comme j'essayais de les imaginer, oh je ne les imaginais pas parfaits mais presque, je n'aurais pas ouvert les portes ...d'une mort certaine »¹⁹.

Désenchantement du monde, horreur du vide affectif sans valeurs stables, suite de déceptions et de carences qui conduisent à la mort, cette ultime solitude : tel serait donc le constat susceptible de bien résumer le rôle que la famille joue dans la vie de Valérie. Écho du fameux « familles, je vous hais » gidien? Sans doute. Mais à part la famille et l'habitus erroné dont elle est comme coauteure responsable, il y a aussi un autre facteur qui creuse un écart définitif entre Valérie et le monde : le système hospitalier lui-même. Iatrogène dans ses actions, il ne fait qu'exacerber le mal-être de Valérie.

Dans *Le pavillon des enfants fous* (la précision s'impose puisqu'il serait fort risqué de généraliser trop) ce système apparaît doublement connoté. Bénéfique du point de vue purement médical, il est en même temps psychologiquement pervertisseur. Bénéfique, car en dépit de sa révolte initiale Valérie finit par prendre du poids pour atteindre la limite des trente-cinq kilos, garantie de sa sortie de

¹⁷ On pourrait risquer la thèse qu'à l'époque de l'adolescence de Valérie, cet habitus est en pleine mutation à cause du phénomène signalé par Michel Houellebecq : la sexualisation accélérée de la vie sociale. Face à ce phénomène nouveau, la famille (la première victime de ces changements) a du mal à transmettre ce qui change et déstabilise. D'où ce qui apparaît dans le roman de Valérie : le sexe omniprésent et agressif. Voir : M. Houellebecq, *Les particules élémentaires*, Paris, J'ai lu, 2007, pp. 54-55.

¹⁸ V. Valère, *Le Pavillon...*, op. cit., p. 45.

¹⁹ *Ibidem*, p. 76.

l'hôpital. Mais le bénéfique a partie liée avec le moralement avilissant puisqu'en multipliant frustrations, punitions et humiliations, le traitement psychiatrique imposé ne fait qu'aggraver le désarroi de l'adolescente qui, au sortir de l'hôpital, se sent plus déprimée et seule que jamais. Cette solitude repose, on y reviendra, sur le caractère douloureux des expériences acquises durant l'hospitalisation et sur le sentiment d'échec qui s'ensuit, conviction de s'être laissé broyer par les rouages d'une machine médicale bien orchestrée qui, après avoir pulvérisé la volonté de la malade, met ensuite à nu sa lâcheté. Voici donc l'effet pervers puisque stigmatisant et socialement aliénant du système : l'image à la fois dévalorisante et dévalorisée que Valérie se fait d'elle-même. La cristallisation de cette image-stigmate s'illustre très bien par le passage d'un orgueilleux « Ils ne m'auront jamais » à un triste « je suis lâche, lavette de l'hôpital »²⁰. Maintes fois répétée, l'accusation rend bien compte de la coloration affective de la dernière partie du roman marquée par l'échec. Avant d'étudier de plus près le pourquoi de cet échec, il convient toutefois de rappeler brièvement les éléments les plus saillants du décor dans lequel il se réalise, donc du système hospitalier mis en scène dans le roman.

Ici s'impose le recours aux termes exclusivement péjoratifs, car ce système n'aurait rien à envier à celui qu'on s'attendrait à trouver dans des établissements pénitentiaires de quelque régime totalitaire du tiers monde. Privation de liberté, cellule couleur jaune sale, vitres dépolies qui ne laissent pénétrer que très peu de lumière, cafards et propreté plus que douteuse des lavabos, rituel d'alimentation forcée, émail craquelé des dents, effet de l'ouverture forcée de la bouche, constantes menaces de la sonde dans le nez, sans oublier l'essentiel, horribles plats pleins de graisse qui donnent envie de vomir : autant de détails qui accusent et qui font peur. Le portrait se ternit davantage avec l'image dépréciative du corps soignant, médecins et infirmières, personnages laids et stupides, « geôliers », comme les appelle Valérie, qui font alterner l'usage de la violence ouverte ou voilée avec des interrogatoires (le mot apparaît directement dans le texte) devenus autant d'atteintes à la dignité personnelle de la patiente²¹.

²⁰ *Ibidem*, p. 11, 13, 54 et 204.

²¹ Il faut dire à la décharge du système du traitement psychiatrique, que les procédures et attitudes du personnel soignant décrites par Valérie correspondent à la première des trois « alternatives » distinguées par Colette Combe. Aujourd'hui plutôt à valeur historique, cette alternative consiste « à ne pas lâcher, à demander à l'anorexique de s'adapter au cadre et aux normes, à nos désirs et à nos exigences. Autant dire que, pour cela, elle doit renoncer, une fois de plus, à sa subjectivité pour que le lien survive. Or c'est de sa manière d'être sujet dont il est question dans le soin. Elle demande en effet au soignant de renoncer d'abord à son propre rythme pour respecter le sien. **S'il ne lâche pas, aucune transformation ne pourra avoir lieu et si soin il y a, le soin se fera sous un mode adaptatif, superficiel en faux self. [...] cette position soignante rigide qui vise à agir sur le symptôme pour le supprimer le plus vite est donc d'une totale aberration puisque la négation et le refus sont un gain pour la construction de la patiente, même si la désorganisation chaotique de son corps et sa pensée a fait faire long feu à son affirmation par le refus** ». Plus tardives, les deux autres alternatives mentionnées consistent à « limiter au maximum les effets de rigidité du cadre pour que la patiente se sente sujet du soin », décision qui implique de « **ne pas entrer en relation de force, de**

Certes, appliquées méthodiquement, toutes ces chicanes médicales font leurs preuves, puisque, soumise au chantage de rester emprisonnée à vie entre les murs de l'hôpital si elle ne prend pas de poids, Valérie se met à manger. Manger dans le seul but de sortir dehors, imaginé en termes de « paradis »²². Succès donc ? Plutôt grave erreur d'examen psychologique, car les tortures médicales endurées ne font qu'apprendre une seule chose à Valérie : pour survivre dans un hôpital psychiatrique, il faut maîtriser l'art d'enfouir au plus profond de soi-même ses véritables motivations et affects, se fabriquer un faux « self » à valeur adaptative, le seul stratagème susceptible de protéger contre le risque de se voir étiqueté comme un être asocial, taxé d'« agressivité refoulée avec symptômes de violence cachée »²³. Mais, nous en avons parlé, les coûts psychologiques de cet art mimétique appliqué sont bien élevés : le sentiment d'échec qui finit par inonder la psyché hypersensible de la patiente. D'où ce qui exclut l'adolescente pour toujours du monde des personnes dites normales et d'ailleurs du reste des malades : la rancune de se faire avoir, la honte de céder lâchement au chantage du système :

Moi. Moi, je me déteste pour ce que j'ai fait, pour ce que je fais, pour ce que je vais faire. La fille qui disait avec orgueil « ils ne m'auront pas », cette fille a disparu entre leurs murs de saleté, je suis perdue, ils ont fabriqué une autre, une larve, serpillière, une autre comme ils voulaient. J'ai cédé à leur chantage, à leurs désirs, à leur corruption, je suis une personne à leur image. [...] Je suis laide, lâche, mensongère, serpillière²⁴.

Plus loin, la même idée se répète, mais dans un contexte différent. Cette fois, l'inféodation aux impératifs du système devient synonyme de ce que Valérie craint le plus : le retour à la maison et par là même à la soumission inconditionnée au pouvoir de la mère. Horrifiée par cette éventualité et pleine de rage à l'égard d'elle-même, Valérie remue le fer dans la plaie : « Tu n'as qu'une maison où aller, qu'un lieu pour regarder les murs au lieu de regarder ces barres de fer et ces ténèbres de solitude dans une foule, un lieu où erre une femme, tu n'as même pas la franchise de lui cracher au visage. Tu n'es qu'une mauviette, qu'une serpillière. Tu vas la rejoindre, imbécile, lâche et hypocrite »²⁵. Pour celle qui les formule, ces accusations sont d'autant plus poignantes qu'elles font penser aux autres malades,

lâcher les premiers pour que la patiente puisse renoncer à mettre seulement en avance son besoin de décalage ». C. Combe, *Soigner... op. cit.*, p.187-188. La même opinion critique à l'égard de la première « alternative » citée figure aussi dans l'opinion de Bernard Brusset qui constate : « il y avait pour nous **quelque chose de choquant dans cet acharnement à obtenir la reprise de poids à n'importe quel moyen de pression comme seul objectif thérapeutique** ». B. Brusset, *Psychopathologie de l'anorexie mentale*, Paris, Dunod, 2008, p. X. C'est nous qui soulignons dans les passages cités (A. J.).

²² V. Valère, *Le Pavillon...*, op. cit., pp. 116-117.

²³ *Ibidem*, p. 229.

²⁴ *Ibidem*, p. 210.

²⁵ *Ibidem*, p. 227.

victimes de la société qui, pleins de dignité, persévèrent dans leur protestations et dans leur folie : « Comment vivre lorsqu'on a en soi la certitude d'une lâcheté inadmissible ? Lorsqu'on sait que des centaines de gens sont victimes de cet emprisonnement inhumain, des gens merveilleux dans leur refus extrême qu'ils crient à la face du monde ? Eux, tellement nobles dans leur force, courageux par leur intensité »²⁶. Quoi dire de cette fascination pour le monde de la folie, considéré comme le dernier bastion de la norme dans le monde des fous ? Le constat traduit, le mieux qu'il soit, les effets pervers et décourageants de la prétendue guérison de Valérie : son refus de s'intégrer avec le monde jugé faux, sa haine pour ses parents qui n'a guère diminué et, comble de la déception thérapeutique, la fabrication d'un « self » nouveau, identité d'autant plus psychologiquement déstabilisatrice que fondée sur un sentiment d'échec, conséquence morale des compromis infligés et, faute de mieux, acceptés.

Ainsi donc, on peut constater, en guise de conclusion, que les causes de la solitude de Valérie seraient à chercher au confluent des influences néfastes de deux agents sociaux : une famille éclatée dont les paroxysmes affectifs ne favorisent guère la socialisation de l'enfant et le système du traitement psychiatrique qui, tributaire de la vision de l'anorexie caractéristique des années 70-90, exerce son action iatrogène sur Valérie. Reste à souligner un fait auquel invite l'analyse du cas de la protagoniste du *Pavillon des enfants fous* : autant on n'a aucune prise sur le fonctionnement des familles en France, en Pologne ou où que ce soit dans le monde, autant on peut espérer une amélioration du fonctionnement du système psychiatrique, changements qui, à en croire Colette Combe, sont déjà devenus réalité²⁷.

²⁶ *Ibidem*, p. 213.

²⁷ C. Combe, *Soigner...*, *op. cit.*, pp. 187-188.

MARIUSZ CZALPIŃSKI
Université d'Opole

La Communauté et l'exclusion dans *Moïra* de Julien Green

Community and Exclusion in Moïra by Julien Green

Abstract: The aim of the article is to present the problem of community and exclusion on the example of the novel "Moïra" by Julien Green. In the first, theoretical part of the article, based on the reflections of Józef Tischner and Emmanuel Lévinas, attention has been devoted to the status of a member of a community which acts and co-acts with the others in the play of similarity and difference. The second part of the article is devoted to the analysis of the novel itself. It shows the way the hero of the novel, a young man, student and outsider takes the challenge of agreeing on a life of faith with the nascent sensuality between the two communities of students: preferring the primacy of the spirit and the senses.

Keywords: community, exclusion, Julien Green, Moira, drama, similarity and difference, faith, spirit, senses, student

I. Introduction : être membre d'une communauté – exclusion entre similitude et altérité

Pour Józef Tischner, la vie humaine se déroule en tant qu'un drame¹ et cela signifie : vivre, c'est participer à un drame où « l'être-pour-soi » devient soi-même par un autre « être-pour-soi ». Le mot « par » peut se traduire différemment : « grâce à », « à travers », « malgré », « contre », etc., parce qu'il exprime la tension gérant les relations humaines. « Pour-soi » se rapporte à un « nœud de relations temporelles et spatiales » qui « représente un fil dramatique de notre mutualité »².

¹ J. Tischner, *Spór o istnienie człowieka*, Kraków, Znak, 2011.

² *Ibidem*, p. 255 : « splot układów czasowych i przestrzennych, wytyczonych znaczeniem słowa "dla", stanowi wątek dramatyczny naszej wzajemności ».

En d'autres termes, les relations humaines, dans leurs différentes configurations, changent dans le temps et dans l'espace et elles ne se réalisent qu'à travers un autre homme.

L'une des expériences les plus fondamentales de notre humanité est donc l'expérience de l'autre. Elle comporte deux dimensions : la similitude et l'altérité. L'autre est similaire et, en même temps, différent de moi. La similitude invite à s'approcher, à nouer le contact, à se connaître, à se comprendre : « La similitude nous est nécessaire afin de vivre de manière digne et consciente. L'homme qui ne ressemble à personne est un homme dépourvu de sentiment d'estime de soi, d'identité, de joie »³. Pour s'enraciner dans la vie, il est donc important de reconnaître l'autre comme un autre moi-même. Et l'altérité ? Pour se libérer de son moi afin que l'homme puisse sortir de son égoïsme, se dépasser, grandir. Et c'est ce glissement d'une dimension à l'autre, cette interaction entre ce qui est similaire et ce qui est différent qui fait de la vie de l'homme un drame. Un drame qui, au fur et à mesure, dévoile la richesse des destins, des bonheurs et des tragédies : à travers l'autre peut s'accomplir le bonheur ou le malheur. L'exclusion signifierait alors le malheur de la fermeture d'un sujet qui ne peut pas sortir de lui-même pour adhérer aux autres.

Nous voudrions présenter quelques nuances de ce jeu de similitude et d'altérité à travers une grille de lecture proposée par Józef Tischner, en la complétant par les propositions d'Emmanuel Lévinas.

Commençons par la dimension négative des relations humaines où l'altérité peut provoquer que l'homme s'emprisonne lui-même : c'est Job, personnage marquant de l'Ancien Testament, qui incarne le risque d'une « altérité radicale de l'autre »⁴. L'homme juste, riche, sage, irréprochable, « craignant Dieu » et vivant selon ces commandements, entouré de sa famille nombreuse ainsi que de ses amis, perd tout. Il est mis à l'épreuve avec sa foi et sa fidélité à Dieu. Le récit nous montre ses amis qui lui reprochent d'avoir commis un mal, car, dans le monde juif de l'époque, la rétribution se fait tant pour le bien que pour le mal : les maux divers dévoileraient ainsi son péché. Job se sent innocent, incompris et abandonné ; ses justifications ne sont pas acceptées par les amis considérant que l'altérité de Job provient de sa participation au mal. Sa plainte et sa défense les exaspèrent encore plus et son sentiment d'isolement augmente ; le sujet devient par conséquent une « monade sans fenêtres » dont « l'expérience progressante de l'altérité »⁵ fait qu'elle se renferme sur elle-même : Dieu, les hommes, son propre corps, sa maison, lui

³ A. Pelanowski, *Głębinę miłosierdzia. Komentarze do Ewangelii św. Marka*, Kraków, Paganini, 2014, p. 391 : « Podobieństwo jest nam potrzebne, by żyć w godności i tworzyć tożsamość. Człowiek niepodobny do nikogo jest człowiekiem bez poczucia wartości, bez tożsamości, bez radości ».

⁴ J. Tischner, *op. cit.*, p. 259 : « radykalna inność innego ».

⁵ *Ibidem*, p. 259 : « postępujące przeżycie inności ».

deviennent étrangers – le mal les repousse tous. Par la suite, l'altérité « se dilate », « se gonfle », détruit la similitude, chaque « grâce à », et enfin, elle rend solitaire. La compréhension ne peut pas avoir lieu puisque les protagonistes vivent dans des sphères d'existence différentes ; l'autrui devient ainsi une malédiction pour Job. Néanmoins, malgré son abandon total, le souffrant n'accuse pas Dieu, persévérant dans sa fidélité. À la fin du récit, Dieu récompense son serviteur fidèle et dévoile la nature de l'épreuve. Job, concentré sur sa propre douleur, ne peut attendre la justification que pour lui-même pour le soulager dans sa propre souffrance. S'il est vrai que « rencontrer l'autre, c'est le rencontrer dans sa douleur »⁶, l'attitude de Job n'est pas suffisante et semble appeler la figure du Messie, c'est-à-dire celle du juste qui souffre pour les autres, pour les soulager dans leurs souffrances.

Et c'est cette optique qui ouvre la voie à la proposition d'Emmanuel Lévinas. C'est lui qui soumet l'idée d'un Messie qui assume le mal de l'autre, pourvoit à ses besoins, donc celui qui, étant tout ouverture, tout accueil, se substitue à la place de quelqu'un pour quelqu'un avec son intercession, expiation, immolation. Le sens de l'altérité se trouve, dès lors, dans la perte de soi totale en faveur de l'autre, y compris la mort. « Moi, c'est un autre » – cette devise pourrait présider à l'apparition de cette vocation laquelle semble concerner tout un chacun. L'autre vient au sujet, nu et sans défense ; dans ses yeux, le sujet découvre le cri de pauvreté, la plainte d'une veuve, d'un orphelin, d'un inconnu. Le sujet lui offre son soutien, il l'accueille et il devient par là rendu à lui-même ; il ne trouve ni repos ni soulagement dans son service, dont il ne demande même pas la raison : l'apparition du visage du nécessitant suffit pour agir. L'autre oblige. Lévinas affirme même que l'autre a le droit de tout attendre du sujet, et le sujet ne doit rien attendre de l'autre : c'est le sujet qui est pour l'autre, et non l'autre pour lui. Le sujet, se comportant comme hanté, obsédé par autrui, devient ainsi « l'otage » qui ne choisit même pas à qui se livrer. « C'est de par la condition d'otage qu'il peut y avoir dans le monde pitié, compassion, pardon et proximité »⁷ et que peut disparaître la séparation avec sa tristesse, son soupçon, son désespoir. De cette manière, la « monade à fenêtres closes » peut devenir une « monade à fenêtres ouvertes » et briser le mur de l'altérité jusqu'à l'ouverture totale à l'autre, procédé appelé par Lévinas « substitution » (remplacement).

Lévinas postule encore, entre le sujet et l'autre, l'existence d'un tiers – d'une personne qui contrebalance la relation de ces deux personnes pour contrôler les exigences de l'autre envers le sujet afin de protéger ce dernier contre les dérives d'une demande injuste, malhonnête. L'amour inconditionnel qui n'argumente pas,

⁶ *Ibidem*, p. 286 : « Spotkać innego to spotkać go w jego bólu ».

⁷ E. Lévinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1974, p. 150.

qui excède, dépasse, est donc équilibré par la justice qui argumente, limite et corrige⁸.

II. *Moïra* de Julien Green – un solitaire face au défi de la chair

Comme le remarque Carole Auroy, les tensions entre l'élan charnel et l'élan spirituel dans la vie de l'homme marquent profondément l'œuvre de Julien Green⁹. L'expérience à laquelle personne ne peut tout à fait se soustraire et dont les luttes doivent être, du moins dans un certain degré, connues de tout un chacun, est au cœur du roman de Green intitulé *Moïra*.

Le nom de *Moïra* n'est pas choisi au hasard. Il a un double sens : c'est une des versions irlandaises du nom de Marie, mais il désigne aussi, chez les Grecs anciens, une déesse responsable du destin humain. Il n'est pas absurde de supposer que l'auteur a voulu exprimer par son choix du titre l'acuité et la gravité du défi qui hante l'être humain et qui représente le destin commun de tous les mortels : intégration de la chair et de l'esprit en vue d'une vie humaine digne de ce nom. Car la chair et l'esprit font deux parties intégrales de l'homme – son unité. Cette unité se fait par le biais d'une éducation qui sublime les pulsions charnelles afin de les soumettre à la volonté, guidée par la raison éclairée. Cette sublimation s'opère sur le fond d'une culture, imprégnée ou non par la religion. Le but final, qui est toujours en progrès (car qui peut prétendre avoir atteint le sommet de ses capacités, la plénitude du sens ?), vise l'ouverture de toutes les dimensions de l'être à l'homme qui les intègre dans son centre sans en être écrasé, donc, en termes religieux, la sainteté. L'intégration ne se fait jamais dans un espace vide, mais toujours dans une communauté de destin qui rend possible ou, au contraire, empêche ce passage à la vie adulte, plénière.

Qui sont les acteurs de ce drame d'initiation ? ! Ce sont les hommes, les idées, les objets, et Dieu. Et puisqu'il s'agit des êtres qui existent dans le monde, le temps et l'espace y jouent également un rôle significatif.

L'ouverture du drame – le héros indigent

Joseph Day, personnage principal du roman, est un jeune homme de dix-huit ans, étudiant en première année dans une des universités américaines en 1920. Dans sa maison paternelle, au foyer chrétien, le garçon connaît, grâce à son éducation, la

⁸ P. Ricoeur, *Milość i sprawiedliwość*, Kraków, Universitas, 2010.

⁹ C. Auroy, *Hôtes du langage : Claudel, Mauriac, Bernanos, Green*, Paris, Honoré Champion, 2015, p. 148.

religion comme le but et le moyen de sanctification. C'est le monde de la Bible qui est son ancrage spirituel, son modèle de vie, sa vision, son orientation, enfin, le dynamisme qui anime sa vie. Joseph prie, la Bible est toujours à son chevet, il commence et termine sa journée par la prière. Il hait l'orgueil, l'arrogance, et il est ému face à la modestie, à la bonne volonté de ceux qui répondent à « l'écho du livre »¹⁰ des livres.

Pourtant, son éducation est déficiente. Il est une « monade à fenêtres demi-ouvertes » : il ne cherche pas la solitude dans sa vie, mais la solitude s'y installe. Tout d'abord, il n'est pas satisfait de son corps. Son idéal, c'est un être spirituel aux lèvres minces, aux yeux gris. Le regard qu'il porte sur son corps (si jamais, car il est conscient de la vanité de cette auto-observation) est marqué par la tristesse de ne pas être à la hauteur de ses attentes : son visage aux lèvres grosses, aux yeux noirs que complètent des cheveux roux – objet de tant de peines depuis son enfance – est, selon lui, tout autre que spirituel. La distance par rapport à l'aspect extérieur de son corps se lie à sa peur de la chair et de ses passions en général. Élevé dans une maison protestante de campagne dans l'horreur du corps perçu comme l'obstacle majeur au salut, il a appris à redouter la chair comme une partie honteuse de lui-même ; pendant dix-huit ans de sa vie, il a essayé de faire l'impasse sur son corps, synonyme d'impureté, de souillure, de péché. C'est dire, se déshabiller dans le noir, ne pas toucher inutilement son corps, ne pas permettre à l'autre de le toucher, ne pas penser aux femmes, ne pas associer le corps au plaisir, se représenter la vie sexuelle avec horreur.

La Bible, ou plutôt son interprétation reçue au foyer familial, qui lui sert de guide pour déchiffrer le réel¹¹, ne remplit alors ses fonctions que de manière insuffisante : la représentation de la chair comme lieu de plaisir impur démontre à quel point la réception du message chrétien est mal assurée ; les paroles de saint Paul décrivant le corps comme lieu habité par l'Esprit Saint, le livre de la Genèse avec sa vision du couple humain, Adam et Ève, comme voulue de Dieu, etc., ne semblent pas avoir pénétré dans l'esprit de l'étudiant. Le garçon est obsédé par la chair bien que le monde des sens lui soit encore fermé. Il peut jouir donc d'une pureté et d'une innocence qui s'ignorent – une étape propre aux enfants qui, eux, auront à faire face aux défis de la sensualité dans la vie adulte. Charles Moëller précise qu'il ne faudrait parler d'une « véritable pureté » que dans le cas d'un « choix conscient, lutte au sein d'une réalité charnelle dont on a senti en soi les douloureuses tentations »¹² et

¹⁰ J. Green, *op. cit.*, p. 82.

¹¹ A. Grzybowska, « Le cheminement spirituel dans quelques romans de Julien Green. Les rapports entre l'amour et la spiritualité », [in] M.-F. Canérot et M. Raclot (dir.), *Julien Green : littérature et spiritualité*, études réunies par V. Grollier, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 153.

¹² Ch. Moëller, *Littérature du XX siècle et christianisme*, t. 1, *Silence de Dieu : Camus, Gide, Huxley, Simone Weil, Graham Greene, Julien Green, Bernanos*, Paris, Casterman 1959, p. 322.

« c'est au sein de la faute que l'homme retrouve peu à peu le chemin de la vraie vie. Il ne reste pas enfant, "il le redevient" »¹³.

Joseph n'est pas non plus familiarisé avec l'art qui, à ses yeux, cède à la puissance du bien et du vrai, incarnés par la parole de Dieu qu'est la Bible. La littérature et la sculpture, prônant la beauté, sont dévalorisées, car le garçon n'est pas habitué à « entrer dans l'expérience esthétique »¹⁴. La beauté de la chair ou les sentiments amoureux sont associés à la luxure, et, par là, à la mort. Son désir d'étudier s'explique par l'envie de lire le Nouveau Testament en grec.

C'est précisément là l'enjeu et le problème du jeune homme en quête du savoir et de la sainteté : vouloir aspirer à la sainteté sans assumer la composante terrestre de la condition humaine, celle des « tentations », c'est-à-dire l'attrait de la beauté terrestre, l'influence de l'entourage qui exige, enfin, le corps avec ses sollicitudes, mais aussi la puissance du désir sexuel : « L'élan vers la sainteté ne supprime pas les tentations, mais les augmente [...] le risque de la sainteté augmente les risques de chute, plus on monte, plus on voit se creuser le gouffre en dessous de soi »¹⁵.

En lutte

Si l'on considère la vision de la chair comme le point qui unit et divise les esprits, il faut constater que le protagoniste acquiert la conscience d'être isolé parmi deux communautés des étudiants qui se forment autour de lui : l'une où domine le sensuel, attachée à la jouissance du corps à travers la vie sexuelle libre, et l'autre, avec prépondérance du spirituel, à laquelle il essaiera de se joindre. Personne ne partage son horreur du corps, les uns par le plaisir qu'ils en éprouvent, les autres par la maîtrise de la passion charnelle et sa soumission au sentiment amoureux. Tandis que le royaume de la chair, riche en adhérents et en symboles culturels, représentera au regard de Joseph un défi constant à ses sens, le royaume de l'esprit lui offrira un abri. Le premier s'impose à l'étudiant aux cheveux roux comme par lui-même, tant il est présent dans l'espace : à l'université, la lecture de Shakespeare et de Chaucer avec des histoires d'amour pendant les cours d'anglais représente le bagage culturel d'homme cultivé ; près de la bibliothèque les statues d'Hermès et de Dionysos nus assaillent les passants ; la maison de Mrs Dare (où habite Joseph) accueille les étudiants parmi lesquels l'érotisme est très souvent le sujet des conversations ; le mentor de Joseph, le professeur Tuck, parle d'amour comme d'« une grande affaire de la vie »¹⁶ des jeunes qui leur « fait faire des bêtises ». La couleur de la passion

¹³ *Ibidem*, p. 332.

¹⁴ C. Daudin, « Culture et religion. Les livres dans Moïra et Chaque homme dans sa nuit » [in] M.-F. Canérot et M. Raclot, *op. cit.*, p. 168.

¹⁵ Ch. Møller, *op. cit.*, p. 335.

¹⁶ *Ibidem*, p. 74.

provoque également : Mrs Dare et sa fille adoptive Moïra utilisent abondamment le rouge ; les tramways amenant le jeune étudiant en ville sont également rouges ; finalement, la nature stimule la prise de connaissance de la chair. L'autre royaume se présente de façon beaucoup plus modeste et discrète : c'est Joseph, son seul ami David, le futur pasteur, ce sont leurs chambres, l'église, et leur foi. Il y a, en plus, à la marge des deux groupes, des « sympathisants » cachés.

Les représentants des deux communautés essaient d'« apprivoiser » l'altérité de Joseph, « ouvrir les fenêtres » de son être, trouver des similitudes permettant l'accès à son être intime. Leur influence, apparaissant comme une sorte de lutte disputant son âme, se fait de manière active et passive dans des espaces concrets symbolisant le désordre et l'inquiétude, respectivement l'ordre et la paix.

Une remarque de Killigrew : « Il saute aux yeux que vous n'êtes pas comme les autres »¹⁷, fait écho dans le campus. La religiosité de Joseph, « un peu fanatique », mariée à la virginité d'un beau corps, suscite l'intérêt ; sans toucher à la sphère spirituelle de Joseph, on voudrait le voir seulement éveillé aux sens. Cependant, celui-ci réagit allergiquement contre tout ce qui touche au domaine du sensuel ; sa répulsion fera parler les jeunes gens – les garçons de son entourage voient en lui un « endormi » qui ne connaît rien de l'amour et qui n'en veut rien connaître. La manière dont ils en parlent est pourtant la moins susceptible de l'attirer : vulgaire et obscène, un flux des propos pénètre constamment à travers la porte jusque dans sa chambre. Sans que les voisins agissent exprès, leurs paroles se gravent dans sa mémoire malgré lui et le font sauter plus qu'une fois : l'étudiant reste comme étourdi par l'atmosphère étouffante de ce qui lui vient de l'extérieur. Il lui arrive de déchirer en deux, « avec une expression de fureur », son exemplaire de *Roméo et Juliette*, quand Killigrew, prié de lui en expliquer un passage difficile, répond « avec un sourire diabolique »¹⁸ qu'il s'agit de la nudité d'une maîtresse. Il perd patience et punit, par des coups de ceinture, Mac Allister, son voisin, quand celui-là trémousse sur son lit pour lui démontrer le déroulement de l'acte sexuel et l'invite à s'amuser « en ville ». La communauté de la chair peut reconnaître alors que la personnalité de Joseph est habitée par une violence qui laisse son empreinte sur toute son activité. « L'ange exterminateur » – commentaire du voisin battu, exprime ce phénomène déroutant, observé d'ailleurs aussi par les autres. La fuite du garçon de la maison de Mrs Dare après avoir commis l'acte sexuel avec lui-même ne lui procurera de répit que pour peu de temps.

La rencontre de Joseph et de David lie deux êtres qui trouvent dans la religion leur similitude. Celle-ci se présente comme un fondement spirituel qui permet de faire naître la confiance, nécessaire pour progresser ensemble en amis. En plus,

¹⁷ *Ibidem*, p. 68.

¹⁸ *Ibidem*, p. 70.

Joseph découvre en David une altérité qui le fascine : une « âme tranquille », un « mélange de réserve et d'autorité »¹⁹, une « réserve de vieux monsieur », le fait qu'« il ne parlait jamais de lui », sa voix « contenue », son « sourire affable »²⁰. Avec une sorte d'admiration et de stupeur, le protagoniste constate que « ce petit homme impassible » ne pose jamais de questions non nécessaires. Cette découverte le laisse rêver et l'irrite en même temps : il a du mal à se livrer à un homme qui, déjà par sa seule présence, paraît être « hors d'atteinte », avoir toujours raison et s'imposer avec l'innocence d'un enfant. Se met alors en mouvement un jeu d'ouverture et de séparation qui, malgré les réticences de Joseph, progresse et les unit de plus en plus intimement.

David remarquera bientôt l'excès auprès de cet être « farouche » où « le bon touche à l'excessif » : « tu es si farouche dans ton honnêteté que tout devient suspect à tes yeux »²¹. Les principes moraux, la foi, la pudeur, la sincérité, la simplicité de Joseph dénotant toujours un certain manque de souplesse, d'expérience, l'ami tâche de les rendre sociables : le milieu modeste de Joseph inspire David à lui prêter de l'argent pour l'achat d'un nouveau costume (le monde ne supporterait pas le désordre vestimentaire) ; il en est de même avec un poste dans la cafétéria du campus qui permettrait à Joseph de mieux vivre – le garçon farouche doit y être encouragé par la présence de l'ami pour perdre sa crainte d'être exposé au regard des foules. La simplicité de Joseph pousse David à lui conseiller de se défendre contre l'abus de sa candeur par le monde : « il faudrait réunir la simplicité de la colombe » et « la prudence du serpent »²² ; sa persuasion que l'on ne peut pas sauver les âmes sans une certaine douceur et patience se heurte à l'attitude intrasigeante de Joseph qui se considère comme un homme de « feu » du Dieu Juge. C'est exclusivement à David qu'il parle de son désir d'être un saint, du feu qui brûle dans son cœur pour la cause de Dieu. Quand Joseph lui avoue ne pas pouvoir cesser de penser à la chair comme lieu de fornication, il ne peut cependant rien faire pour lui et contre cette obsession.

Damné ou saint ?

À ce moment-là apparaît Moïra, celle qui « figure le destin pour Joseph, qu'elle contraint à aller au bout de lui-même »²³, et qui est devenue progressivement l'obsession de son esprit. Elle s'y insinue d'abord par l'intermédiaire des personnes

¹⁹ *Ibidem*, p. 45.

²⁰ *Ibidem*, p. 58.

²¹ *Ibidem*, p. 75.

²² *Ibidem*, p. 54.

²³ Jean Semoulé, « Moïra et Julien Green : ambiguïtés et certitudes », [in] M.-F. Canérot et M. Raclot, *Julien Green : Non-dit et ambiguïté*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 66.

qui la connaissent : en présence de Joseph, on prononce le prénom de la jeune fille, une femme de chambre lui raconte qu'elle est jolie ; puis, le jeune homme apprend qu'il occupe sa chambre et que Moïra a une façon insolite de placer son lit au milieu de la pièce. Enfin, elle n'est plus « une présence à imaginer »²⁴, provoquante et inquiétante, mais un être bien réel qui lui fait autant horreur qu'elle ne le fascine : pendant la visite de la fille désirée et redoutée à la fois, elle l'assaille par son éloquence, ses manières décontractées et son assurance, intelligente et supérieure face à quelqu'un qui avait besoin d'un soutien pour comprendre des récits amoureux. Ses gestes provoquants et surtout l'attouchement de la chevelure du garçon provoquent un sursaut de violence : l'acte sexuel et le meurtre de la fille. « En étouffant la jeune femme sous une couverture, c'est sa propre sexualité, voire la sexualité tout entière que Joseph voulait détruire »²⁵ : « Elle est entre Dieu et moi [...] Je la déteste »²⁶.

Comment comprendre ce triple nœud de violence, de peur de la chair et de sexualité que personne n'a su dénouer ? Il semble que l'ouverture du garçon à la dimension corporelle de l'existence passe par l'intermédiaire de la similitude, de la confiance ou de l'estime qu'il porte à l'autre. C'est à David que Joseph permet de le toucher : ce dernier lui saisit sa main, supporte une correction par une gifle, extenué, il se laisse déchausser et amener au lit ; l'intégralité de la personne de l'ami, formé comme d'un seul coup par la foi, fait qu'il ne craint pas son attouchement. Bien que humilié, il ne craint pas non plus, après une bagarre, de proposer à son adversaire apprécié, Bruce Praileau, de se serrer la main. Il refuse son amitié à Killigrew, porteur des propos « indécents », mais qui voulait l'avertir contre un complot avec la participation de Moïra : trop voué à la rectitude et craignant l'équivoque, il ne sait pas apprécier son geste et lui demande de sortir. L'attouchement de sa chevelure par Moïra, qui le met hors de lui et lui fait agresser la fille au comble du désir et du désespoir, aurait peut-être provoqué moins de violence si la personnalité de la fille lui avait apparu moins ambiguë : proche par le désir, éloignée par les valeurs qu'elle incarnait pour lui.

Claire Daudin suggère que l'échec d'un dénouement heureux du défi de la chair provient de l'absence de médiation de la culture entre l'aspiration à la sainteté et l'emprise des instincts. L'introduction à la dimension esthétique de la vie par la lecture serait échouée par manque d'« une expérience existentielle susceptible de révéler toutes les dimensions de l'être »²⁷. David lui aurait proposé une lecture sous forme d'un « exercice scolaire à exécuter en vue d'être dans la norme » au lieu de lui ouvrir un monde nouveau. Elle ajoute :

²⁴ *Ibidem*, p. 64.

²⁵ *Ibidem*, p. 66.

²⁶ J. Green, *op. cit.*, p. 148.

²⁷ C. Daudin, *op. cit.*, p. 171.

Or comment ne pas remarquer que Joseph, après avoir dédaigné la lecture d'Othello, reproduit exactement les gestes du héros shakespearien, étouffant à l'aide d'un oreiller la femme bien-aimée et détestée à la fois ? Si le jeune homme avait lu la pièce au lieu de se contenter du résumé, il en aurait peut-être tiré de quoi comprendre son propre cœur, et l'art lui aurait permis de sublimer la violence qu'il met en acte dans le meurtre de Moïra. Pour avoir ignoré la fonction cathartique de l'œuvre, Joseph est acculé au paroxysme de la violence²⁸.

Certainement, Joseph a du mal à s'assimiler la richesse de l'art profane, et son ami ne le soutient pas suffisamment dans la lecture ; on peut toutefois remarquer que le rapport de Joseph au « livre des livres », la Bible, dénote également des troubles. Il paraît que ce n'est pas sa lecture en tant que telle, mais plutôt son contenu lié à l'amour humain et charnel qui repousse l'étudiant puisqu'il réprouve même le projet de mariage de David, avançant qu'il hait l'instinct sexuel. Il semble que des personnes jouissant de sa confiance aient été nécessaires pour l'introduire au monde spirituel à l'âge de l'enfance, un monde où le corps aurait sa juste place, ce qui n'a pas eu lieu. Certains doutes s'y ajoutent encore si l'on considère que la violence du garçon est aussi due, en quelque sorte, à l'héritage familial – son père, si peu présent dans le récit, est dépeint par son propre fils comme un homme « irascible ». Les essais de David de saper le nœud redoutable auraient peut-être été couronnés de plus de succès si celui-là avait disposé d'un temps nécessaire à combler les lacunes et si les tentations avaient été moins nombreuses.

Cette défaite était-elle nécessaire pour le rapprocher davantage de Dieu ? Rien ne permet de l'affirmer au dénouement, qui ne comporte aucun élément édifiant, mais l'incertitude qui touche l'avenir de Joseph Day est en elle-même signifiante. Quel lecteur ne donnerait raison à David peu avant la fin du dernier chapitre ? « J'ai toujours cru que tu valais mieux que moi. Je le crois encore. Moi, je ne serai jamais qu'un petit pasteur. Mais toi... »²⁹.

Pour finir, est-ce qu'on peut ne pas mentionner le paradoxe, l'opacité et le hasard qui ne se laissent pas éradiquer comme facteurs significatifs dans la vie d'une communauté humaine ?

Julien Green en a parsemé abondamment son roman. Qu'il nous soit permis d'en présenter quelques-uns. Un processus paradoxal se produit lorsque le désir de sainteté et le désir d'un amour humain atteignent au vif le protagoniste principal de Moïra : « avant la catastrophe, l'obsession de Moïra nourrit chez Joseph l'obsession de Dieu, tout en s'y opposant ; la faim que son corps éprouve renforce en lui la nostalgie de la sainteté »³⁰. Une suite d'événements a lieu : c'est en pensant à elle qu'il commet l'acte sexuel avec lui-même ; c'est en se prononçant contre l'usage blasphématoire du nom de Dieu à la cantine universitaire et en voulant évangéliser

²⁸ *Ibidem*, p. 170.

²⁹ J. Semoulé, *op. cit.*, p. 67.

³⁰ *Ibidem*, p. 67.

les étudiants qu'il chute le jour même en rencontrant Moïra. Joseph savait que la fille était encouragée à venir chez lui à cause du complot de certains étudiants ; or, il ne savait pas que la fille était tombée amoureuse de lui. Killigrew, qui ne voulait pas participer au complot, avait prévenu Joseph contre la fille, parlant de sa mauvaise conduite – le terme de « louve » jamais rassasiée s'est avéré mortel pour la fille en train de se convertir. Ne pouvant pas se soustraire à un surplus de tentations, il a fallu un incident, une ironie de hasard pour provoquer un tonnerre – ceci d'autant plus facile que tout échange des dons qui se fait entre le sujet (Joseph), les tiers (surtout David) et autrui (puissances spirituelles, comme la vision de Dieu, de la chair, ou certains étudiants) inclut la richesse d'usages qui échappe presque à tout calcul et à toute prévision.

ELŻBIETA PORADA
Université d'Opole

À la recherche du Paradis Perdu. L'exil dans *Étoile errante* de J.M.G. Le Clézio

In search of the Lost Paradise. The exile in Wandering Star
by J. M. G. Le Clézio

Abstract: J. M. G. Le Clézio, the author of the novel *Wandering Star* fitting into the sociopolitical context of the Israeli-Palestinian conflict, presents the story of two girls Esther and Nejma. Their life reflect the history of two nations: the Jews and the Palestinians. Sentenced to be exiled as a consequence of the war, they embark on a spiritual journey in time and space, in order to return to Paradise Lost. By becoming the witness of the enemy's ruthlessness, unimaginable cruelty, they discover the importance of religion. It's the way that they figure out who they are. The religion gives them a sense of security, hope and perseverance, by which, in the end, they return to the Promised Land. So in order to reflect the reality, the context of the War and the Exodus, Le Clézio plays with evocative images, the narrative structure and the spatio-temporal framework.

Keywords: war, Exodus, Jews, Palestinians, Paradise Lost, Promised Land

*L'esclavage crée le désir de libération ;
l'exil, lui, fait naître le rêve de la délivrance.*

Marek Halter

La guerre comme événement et expérience d'arrachement

La guerre est un événement défini dans l'ouvrage *Les traumatismes psychiques de guerre* de Louis Crocq comme « ce qui survient une fois, à une date et en un lieu repérables, dans l'histoire d'une personne ou d'une société humaine, et qui tranche

par sa signification et ses conséquences sur le reste de ce qui est advenu dans le cours de cette histoire »¹. Étant donné qu'il se caractérise par l'opacité, l'imprévisibilité, l'ambiguïté, ce qui lui permet de s'intégrer au cadre herméneutique, l'événement, en se produisant historiquement dans une perspective pluridimensionnelle, marque une discontinuité, une césure dans le cours de la vie du sujet ou de la société par sa signification et ses enjeux subjectivement appréhendés. Il est donc traité comme « le porteur de sens et vécu comme rupture et enjeu : rupture par rapport à la continuité du passé, enjeu comme annonce de changements potentiels importants »². Dans cette optique, vu que la guerre est un acte politique, l'écriture se révèle comme un acte de conjuration. D'où le fait que le roman est traité comme un « extraordinaire instrument d'exploration du monde, de défiguration de l'Histoire, d'analyse de la société »³.

Écrit en 1992 lors de la première intifada (1987-1993), le roman *Étoile errante* s'inscrit dans le cadre des événements historiques de la deuxième guerre mondiale, du génocide des Juifs, et de l'exode palestinien de 1948. En soulevant la question juive et la palestinienne, symbolisées respectivement par deux héroïnes : Esther et Nejma, Le Clézio aborde le problème de l'exil déclenché par la guerre et de l'émigration involontaire ayant aujourd'hui le visage de l'exclusion⁴. D'origine latine (*exilium*), le mot *exil* « signifie littéralement *hors d'ici, hors de ce lieu*, ce qui implique l'idée d'un lieu privilégié, et en plus, l'idée d'un point de départ, un ici, et d'un ailleurs, point d'arrivée »⁵. Donc, dans le sens le plus strict, le terme d'exil signifie le « bannissement hors de sa patrie »⁶, la séparation entre une personne et son pays d'origine, soit volontaire, soit forcée.

Pourtant, cela reflète seulement un exil géographique. Prenant donc la parole au nom de tous les innocents, l'auteur vise à établir une comparaison entre les Juifs poursuivis et exterminés en Europe et les Palestiniens fortement réprimés et réduits à la déportation⁷ : la vie n'est jamais un long fleuve tranquille. L'exil nous rappelle donc qu'on n'est jamais chez soi. De ce fait, la guerre se révèle comme un épisode désorganisant l'existence humaine, menant au nomadisme parsemé d'expériences douloureuses. Dans le roman analysé, on suit les parcours pénibles d'Esther et de sa

¹ L. Crocq, *Les traumatismes psychiques de guerre*, Paris, Odile Jacob, 1999, p. 206.

² *Ibidem*, p. 207.

³ J. K. Bisanswa, *Roman africain contemporain: fiction sur la fiction de la modernité et du réalisme*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2009, p. 189.

⁴ F. Herrada, « Langue et culture : de l'exil à l'exclusion », [in] *La revue lacanienne*, 2007/2 (n° 2), p. 112 ; pp. 111-115.

⁵ *Ibidem*.

⁶ E. Baumgartner, P. Menard, *Dictionnaire étymologique et historique de la langue française*, Paris, Librairie Générale Française, 2004, p. 307.

⁷ B. Rey Mimoso-Ruiz, « Le Clézio et l'émigration : le tragique du réel », [in] *Voix plurielles* 8.2 /2011, p. 121 ; pp. 116-131.

mère Elisabeth qui, à cause de l'avancement des nazis pourchassant les Juifs partout, quittent leur maison rejoignant ainsi le sort d'autres groupes de réfugiés condamnés à l'errance : « Esther marchait en regardant les gens autour d'elle. [...] C'étaient les Juifs les plus pauvres, ceux qui étaient venus d'Allemagne, de Pologne, de Russie, qui avaient tout perdu dans la guerre »⁸. Le conflit armé mettant fin à leur existence paisible fait d'elles les « étoiles errantes », témoins oculaires de la souffrance et de la tragédie humaines. En conséquence, leur quotidien bousculé par la guerre devient une suite de départs, de fuites, d'aventures et de rencontres, comme celle avec Nejma, changeant leur vie. C'est à partir de ce moment-là qu'Esther se rend compte que sa vie est devenue un voyage incessant :

C'est là que j'ai compris que je ne pourrai jamais cesser de voyager, que je n'aurai jamais de repos. Je voudrais ne plus pouvoir penser à Saint-Marin, à Berhemont. Maman m'a dit un jour que ces noms-là étaient des noms maudits, qu'on ne devait plus les dire. Plus y penser même⁹.

Le motif du voyage, présenté de manière très détaillée et réaliste comme un pèlerinage clandestin marqué par la douleur humaine tant émotionnelle que physique, permet au lecteur d'assister à toutes les péripéties des protagonistes, leur fatigue, faim, soif, peur, etc. Et vu que le sujet en exil est désigné comme l'immigré, l'étranger ou l'Autre, dans ce contexte, il s'agit d'un sentiment d'étrangeté, d'altérité, de déracinement, et de prise de conscience d'un abîme entre moi et les autres¹⁰. Par conséquent, l'auteur se pose la question suivante : comment réintégrer une communauté des hommes lorsque l'on se sépare de ce qui faisait son monde ?

Dans l'ouvrage analysé, l'exil prend un sens beaucoup plus ample, plus riche. Le Clézio emploie ce thème pour mettre en pleine lumière le phénomène de la recherche de l'identité, de la destinée ainsi que de la permanence perdue dès l'enlèvement du pays d'origine, de déportation, et d'esclavage dans le camp de réfugiés. D'où, dans *Étoile errante*, à part l'exil géographique et une rupture culturelle entre un pays d'accueil et celui d'origine, l'écrivain met en avant la question de l'exil identitaire. Il donne aux personnages la voix et le pouvoir de réclamer leur identité individuelle : le jour où Esther apprend que les Allemands emmènent les Juifs et les tuent, elle découvre qu'il y a un autre côté de la réalité. La tragédie dont Esther est le témoin en tant qu'exilée transforme son identité. Ce qui émerge dans son esprit, c'est la sensation d'asthénie, le sentiment d'incomplétude, et le sens de l'altérité absolue, ce que prouve l'extrait suivant :

⁸ J. M. G. Le Clézio, *Étoile errante*, Paris, Gallimard, 1992, p. 90.

⁹ *Ibidem*, p. 144.

¹⁰ M. da Conceição Carrilho, « *Étoile errante*, de J. M. Gustave Le Clézio. L'Histoire dé-historisée », [in] *Carnets*, D'un Nobel l'autre..., numéro spécial automne-hiver 2010-2011, p. 154 ; pp. 148-158.

C'était la première fois, c'était une douleur, Esther s'apercevait qu'elle n'était pas comme les gens du village. [...] elle comprenait qu'elle était devenue une autre. Son père ne pourrait jamais plus l'appeler Estrelita, plus personne ne devrait lui dire Hélène. Cela ne servait à rien de regarder en arrière, tout cela avait cessé d'exister¹¹.

Néanmoins, le roman leclézien « ne fait pas, cependant, une peinture directe de la guerre »¹², tout l'accent est mis sur la description de ses conséquences et séquelles qu'elle entraîne. En racontant sa vie, Nejma témoigne :

Je me souviens, j'ai erré ce soir-là, seule [...]. Aux portes de la ville, j'ai vu tous ces gens étendus à même la terre, parmi les arbustes et les oliviers, pareils à des milliers de mendiants. Ils étaient épuisés, mais ils ne dormaient pas. Leurs yeux étaient agrandis par la fièvre, par la soif. [...] J'ai marché un moment au milieu de ces corps, et j'éprouvais tellement de pitié que j'en avais oublié de feindre l'allure d'une vieille mendicante¹³.

C'est l'un des fragments les plus parlants permettant de découvrir l'image de la condition palestinienne dont l'histoire est inséparablement liée à l'histoire de la nation juive. Aux yeux de la loi, ces nomades involontaires arrachés à leur village et forcés à quitter le lieu de leur enfance deviennent des apatrides : « ils n'existent plus en tant que citoyens. Leur identité repose essentiellement sur le lieu d'attache ; en perdant ce lieu, ils perdent leur identité »¹⁴. Voyons donc que, d'un côté, Le Clézio crée l'histoire individuelle, et de l'autre, la collective. Comme les Juifs, les Palestiniens, eux aussi condamnés à l'errance, se rendent compte, au fur et à mesure, de leur sort, de leur destinée, et enfin, de la tragédie humaine qui se déroule devant leurs yeux : « j'ai vu la couleur de ses yeux [Le Baddawi], pareille à celle des chiens errants [...]. Le Baddawi et moi, nous avons le même regard de chien errant »¹⁵. De là ce vagabondage des prisonniers derrière les barbelés des camps de réfugiés apparaît comme une quête identitaire constituant le pivot de l'histoire aussi bien d'Esther que de celle de Nejma qui devient, grâce à leur rencontre inattendue et très symbolique près de Jérusalem, l'*alter ego* de cette jeune femme juive.

De ce fait, la guerre se révèle comme un facteur de rupture plus profonde, cause principale de la souffrance tant physique que psychologique. Cette dernière se manifeste par la présence des souvenirs de la famille et des ancêtres qui reviennent « comme des lambeaux, comme les traînées de brume sur les toits du village, et la montée de l'ombre dans la vallée en hiver »¹⁶. En effet, Esther, quant à elle, remet en

¹¹ J. M. G. Le Clézio, *op. cit.*, p. 92.

¹² A.-T. González Hernández, « *Étoile errante*, de J. M. G. Le Clézio : une écriture spectaculaire sur fond de guerre », [in] *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 2005, p. 60 ; pp. 57-70.

¹³ J. M. G. Le Clézio, *op. cit.*, p. 221-222.

¹⁴ B. Rey Mimoso-Ruiz, *op. cit.*, p. 124.

¹⁵ J. M. G. Le Clézio, *op. cit.*, p. 247-248.

¹⁶ *Ibidem*, p. 152.

mémoire l'image de son père perdu dans le camp de concentration à Borgo San Dalmazzo :

Je pensais à mon père, quand il était parti, la dernière image que j'avais gardée de lui, grand, fort [...]. Un instant, il était là, il m'embrassait, il me serrait fort contre lui, à me faire perdre le souffle, et je riais en le repoussant un peu. Puis, il était parti, pendant mon sommeil, laissant seulement l'image de ce visage sérieux, de ces yeux qui voulaient se faire pardonner. Je pense à lui. Quelquefois je fais semblant de croire que c'est lui que nous allons retrouver, au bout de ce voyage¹⁷.

Cette douleur inguérissable et très profonde due à la mort laisse son empreinte ineffaçable sur la psyché et la mémoire de l'homme, devenant ainsi un leitmotiv du roman analysé. Par conséquent, le conflit armé constitue la toile de fond sur laquelle Le Clézio construit l'histoire personnelle d'Esther et de Nejma jalonnée de drames, de violences et de ruptures multiples, ainsi que l'histoire nationale d'un groupe de réfugiés, emboîtée dans un moment de notre Histoire récente. Néanmoins, bien que son vagabondage soit montré comme un calvaire impitoyable, il est aussi traité comme une sorte de remède contre les souvenirs pénibles qui reviennent à maintes reprises. Cela apporte un soulagement, car « il faut partir pour oublier ! Il faut oublier »¹⁸. L'exil qui résulte des circonstances politiques apparaît donc comme une fatalité, une expérience traumatique à part entière menaçant l'intégrité de l'homme, devenant ainsi une source primordiale de la souffrance morale des persécutés.

La prière comme voie vers le Paradis Perdu

Le roman *Étoile errante*, fondé sur l'émigration croisée des Juifs et des Palestiniens, érige en symbole le drame du Proche Orient, conséquence de la politique maladroite et myope des puissances européennes après la Grande Guerre : « La fuite d'Esther pour sauver sa vie et trouver ce qu'elle croit être la paix, croise l'expulsion de Nejma perdant son pays et sa liberté »¹⁹. La rencontre hasardeuse et silencieuse de ces deux filles-étoiles est symbolisée par un cahier, un cadeau que Nejma offre à Esther et qui devient le symbole d'une « mystérieuse alliance »²⁰ entre tous les réfugiés. Ce cahier sert donc à exorciser le passé pénible et à transmettre un message conciliateur en faveur de la coexistence pacifique. Il constitue, en même temps, une réponse définitive aux questions récurrentes qui servent de fil conducteur de la troisième partie du roman : « Le soleil ne brille-t-il pas pour tous ? »²¹, « La Terre n'est-elle pas à tout le monde ? »²². Ici, le romancier attire

¹⁷ *Ibidem*, p. 147.

¹⁸ *Ibidem*, p. 140.

¹⁹ B. Rey Mimoso-Ruiz, *op. cit.*, p. 121.

²⁰ J. M. G. Le Clézio, *op. cit.*, p. 307.

²¹ *Ibidem*, p. 250.

²² *Ibidem*.

notre attention sur la question de l'injustice qui emprisonne et à cause de laquelle le quotidien des humains devient insupportable. Sous le joug de l'ennemi, les exilés condamnés à la vie dans la réalité de guerre essayent de retrouver la paix et l'équilibre intérieur. C'est pour cela qu'ils cherchent à retrouver la consolation dans la prière.

À mesure que l'on progresse dans le roman, on remarque l'émergence progressive de la puissance créatrice de la religion qui devient un moyen d'évasion hors du monde où vivent les « gens pareils à des fantômes [...] pareils à des oiseaux fatigués éblouis par le vent »²³. C'est grâce à elle qu'Esther, élevée dans une famille athée, découvre peu à peu le bonheur compatible avec la sainteté et la liberté intérieure symbolisées par « des oiseaux ». De plus, dans le roman, Le Clézio met en relief la question du livre sacré. Ce qui revient à plusieurs reprises, ce sont les extraits du Livre du Commencement, premier livre de la Torah, attribué traditionnellement à Moïse et fondamental pour le judaïsme, livre dans lequel les Juifs sont définis comme le peuple choisi de Dieu. C'est un récit génésiaque qui aborde la question de la création du Monde par Dieu. Chez Le Clézio, celui-ci est présenté comme une énergie créatrice de la vie, un être n'ayant ni commencement ni fin, qu'on ne connaîtra jamais, car il est éternel, invisible, impalpable mais, quand même, réellement présent dans le quotidien des humains : « Simon Rubens [...] disait qu'il ne fallait pas prononcer le nom de Dieu..., ni l'écrire, et pour cela, je croyais que c'est un nom qui ressemblait à la mer, un nom immense et impossible à connaître tout entier »²⁴. Dans le texte analysé, c'est Esther qui se pose la question de savoir ce qu'est Dieu, pourquoi il est transparent :

Moi, je posais des questions stupides, je crois parce que, je ne connaissais rien. [...] Je demandais pourquoi D... est innommable, pourquoi il est invisible et caché, puisqu'il a tout fait sur la terre. Reb Joël secouait la tête, il disait : Il n'est pas invisible, il n'est pas caché. C'est nous qui sommes invisibles et cachés, c'est nous qui sommes en ombre. [...] Il disait que la religion est la lumière, la seule lumière. [...] Eretz Israël, c'est l'endroit où nous sommes nés, l'endroit où la lumière a brillé pour la première fois, où ont commencé les premières ombres²⁵.

Les personnages lecléziens affirment donc la constatation suivante : toute autorité vient de Dieu. Et bien qu'on ne puisse pas le voir physiquement, chacun peut apprendre à le percevoir, car nous voyons Dieu en regardant les choses qui nous entourent. Donner à Dieu la première place dans notre vie, c'est une question primordiale dans la vie de tous et de chacun.

Le caractère mystérieux de cette « substance intangible » découverte grâce à la prière fait entrer l'homme dans un état de délire religieux, ce qui lui permet de se

²³ *Ibidem*, p. 149.

²⁴ *Ibidem*, p. 156.

²⁵ *Ibidem*, p. 178.

débarrasser de ses cauchemars résultant du combat quotidien et acharné pour la survie :

Quand le navire est arrivé dans la baie d'Alon, à l'aube, j'ai compris ce que c'était que la prière. Maintenant, j'entends les mots de la prière, le langage m'emporte avec lui. [...] Je ne suis pas dehors, je ne suis pas étragère. Les mots me portent, ils m'emmènent dans un autre monde, dans une autre vie. [...] Ce sont les paroles de Joël qui vont nous emmener jusque là-bas, jusqu'à Jérusalem. Même s'il y a la tempête, même si nous sommes abandonnés, nous arriverons à Jérusalem avec les mots de la prière²⁶.

Ce passage montre que la religion dotée d'une force libératrice fait emmener des exilés, dépourvus du sentiment de sécurité et pris de faiblesse, au monde édénique, aussi bien à Jérusalem céleste que terrestre. Puisque c'est elle qui apporte le soulagement aux esprits souffrants rêvant de retrouver enfin une voie d'accès au Paradis Perdu, de revenir à la Terre Promise pour connaître, en fin de compte, la liberté, la paix, l'harmonie, et mettre fin à la vie nomade. L'effet cathartique attribué à la prière leur permet de se réconcilier avec leur passé et retrouver enfin la liberté tellement désirée : « La voix remue au fond de moi, elle touche mon cœur, mon ventre, elle est dans ma gorge et dans mes yeux. [...] Chaque parole entre en moi pour briser quelque chose. La religion est ainsi. Elle brise des choses en nous, des choses qui empêchaient cette voix de circuler »²⁷. C'est ainsi que la prière qui donne l'espoir est perçue comme un facteur grâce auquel on peut recommencer, voire renaître après le traumatisme persistant d'après-guerre. L'auteur attire donc notre attention sur la dualité de la vie humaine, sur la coexistence de la spiritualité et de la physicalité, deux sphères qui se complètent l'une l'autre. Cela fait écho au principe bouddhique du soi et de l'environnement, d'après lequel la vie et l'environnement sont inséparables et complémentaires.

En outre, dans le roman, Le Clézio fait aussi allusion à la devise de la République française : Liberté, Égalité, Fraternité, par l'évocation du nom d'un lieu mystérieux : *Giustizia e Libertà*, situé derrière les montagnes : « C'était pour cela qu'elle escaladait cette montagne, pour être libre, pour ne plus penser. Quand elle serait avec les gens de *Giustizia et Libertà*, elle n'aurait plus besoin de penser à rien, tout serait différent »²⁸. Aussi la liberté est-elle symbolisée par le nom du bateau : *Sette Fratelli* qui emmène des persécutés à Jérusalem, dit le paradis. Cela constitue une référence métaphorique à l'histoire biblique des sept frères Maccabées qui ont été martyrisés avec leur mère lors de la révolte des Juifs de Judée contre les Séleucides se déroulant au II^e siècle av. J.-C. N'ayant pas voulu manger de viande de porc interdite par la Torah, ils ont été mis à mort sur ordre du roi

²⁶ *Ibidem*, p. 170.

²⁷ *Ibidem*, p. 184.

²⁸ *Ibidem*, p. 133.

séleucide. Le nom en question devient ainsi une métaphore de la croyance en Dieu, de la sainteté, de la persévérance, du zèle religieux, ainsi que de la délivrance des esprits humains par la prière : « C'est la vie avant la destruction qui est Jérusalem. [...] La mer va nous emporter jusqu'à cette ville sainte »²⁹. La liberté individuelle ressentie par Esther incarne donc la situation du pays sur la voie de l'indépendance. Il s'agit de la proclamation de l'indépendance de l'État d'Israël le 14 mai 1948 : « [...] dans les camions personne n'avait peur. Il y avait encore l'ivresse de la proclamation d'Israël »³⁰. Israël en tant que terre sainte mise sous la protection particulière de Yahvé se révèle comme « le lieu où est né le peuple juif, c'est là que sont nées sa religion, son indépendance, sa civilisation... [...] c'est là que fut écrit le Livre, pour qu'il soit donné au monde. [...] *Israël existe, Israël est proclamé*. Au-dessus du musée, le drapeau est monté sur la hampe, avec l'étoile bleue qui flottait dans le ciel »³¹. En traversant les mers, Esther se sent enfin en équilibre parfait, heureuse, libre et réconciliée avec son destin. Étant donné que dans l'œuvre littéraire de Le Clézio, c'est l'idée d'un *ailleurs* qui revient constamment comme un leitmotiv³², le voyage d'exil d'Esther vers Jérusalem se manifeste comme une parabole du retour éternel des Hébreux, réduits en esclavage depuis des siècles par l'Égypte, au sein de la Terre promise et sainte. Donc, l'héroïne et sa nation suivent un sort parallèle. C'est ainsi que Le Clézio met en relief la question de la fatalité de l'Histoire déterminant la vie du peuple. En décrivant des scènes bouleversantes, il prouve que la guerre mène inévitablement au déclin progressif de l'humanisme, de l'humanité, et forcément à la transformation inéluctable du monde. C'est pour cela que le conflit israélo-palestinien apparaît comme celui qui pourrait potentiellement se transformer en Troisième Guerre mondiale.

Le cadre spatio-temporel dans une perspective synesthétique

Dans *Étoile errante*, roman dédié aux enfants capturés, J.M.G. Le Clézio retrace l'image d'un monde instable, chaotique en décelant ainsi la situation de la société ayant vécu jusqu'à l'abjection la « déshumanisation » de l'homme³³. Il se focalise en particulier sur la mise en avant des actes de barbarie, et sur la condition des réfugiés condamnés à vivre dans des conditions pénibles. D'où, comme en témoigne

²⁹ *Ibidem*, p. 155.

³⁰ *Ibidem*, p. 210.

³¹ *Ibidem*, p. 207.

³² A.-T. González-Hernández, *op. cit.*, p. 64.

³³ M. Nadeau, *Le Roman français depuis la guerre*, Paris, Gallimard, 1970, p. 13.

Maurice Nadeau, le fait que l'homme dans le roman leclézien est présenté comme « “une tension”, une “direction vers”, un “champ de forces”, un “désir”. Individu, il n'existe pas plus qu'une pierre dans un tas de pierres semblables ; il se définit en fonction du pays qu'il habite, de cette montagne, de ce fleuve, de cette fontaine qui apaisera sa soif, de cet ennemi qui lui donnera l'existence »³⁴.

Ce qui nous permet de suivre la tragédie des Israélites, c'est la narration qui s'effectue tant au présent qu'aux temps du passé : passé composé, imparfait, plus-que-parfait. En dévoilant le monde dans un acte d'écriture, le narrateur rapporte la situation de la nation juive, et au fur et à mesure qu'il explore son passé, il découvre ce qu'est qu'une mémoire vivante, un ensemble dynamique en perpétuelle transformation où le passé et le présent se combinent pour agir mutuellement l'un sur l'autre³⁵. Il s'agit d'une double dialectique qui parcourt le roman. Ce « mécanisme d'enchâssement du temps passé dans le présent »³⁶ crée deux plans temporels qui se projettent sur deux espaces nettement différenciés : celui du vagabondage – marqué par la fatigue, la douleur et l'absence de calme, et celui de l'enfance passée à Saint-Martin, lieu ensoleillé de l'insouciance et du bonheur. En effet, le temps, naguère régulier et linéaire, se transforme en temps soumis au rythme de l'errance interminable et frénétique, aux moments dangeureux de la fuite qui se prolongent à l'infini : « Le temps a cessé d'exister pour nous. Nous voyageons, nous sommes dehors depuis si longtemps, dans un monde où il n'y a plus de temps »³⁷.

Toutefois, quant à la question de l'espace, la « découverte de la mort de sa vie antérieure, signale pour Esther l'entrée dans une dynamique spatio-temporelle différente »³⁸. Au microcosme harmonique et accueillant de Saint-Martin où elle vivait avec ses parents en pleine fusion avec la nature, à la suspension du temps de l'enfance –

C'était peut-être ce bruit d'eau son plus ancien souvenir. Elle se souvenait du premier hiver à la montagne, et de la musique de l'eau au printemps. C'était quand ? Elle marchait entre son père et sa mère dans la rue du village, elle leur donnait la main. [...] Et l'eau descendait de tous les côtés, en faisant cette musique, ces chuintements, ces sifflements, ces tambourinades. Chaque fois qu'elle se souvenait de cela, elle avait envie de rire, parce que c'était un bruit doux et drôle comme une caresse. Elle riait, alors, entre son père et sa mère, et l'eau des gouttières et du ruisseau lui répondait, glissait, cascadaït...³⁹

³⁴ *Ibidem*, p. 29.

³⁵ N. Sarraute, *L'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956, p. 86.

³⁶ A.-T. González-Hernández, *op. cit.*, p. 65.

³⁷ J. M. G. Le Clézio, *op. cit.*, p. 143.

³⁸ A.-T. González-Hernández, *op. cit.*, p. 65.

³⁹ J. M. G. Le Clézio, *op. cit.*, p. 16.

–, se superpose le chevauchement d'espaces, de noms géographiques mystérieux et inconnus, du bruit de pas et de tirs, des grondements des camions, des pleurs d'enfants et des cris des oiseaux : « C'était la nuit. Les voix résonnaient autour de la gare. Il n'y avait pas de lumière, seulement la lueur des phares des camions. [...] Il y avait des pleurs d'enfants, des sanglots, des chuchotements. Le froid de la nuit est entré dans les grandes salles par les carreaux cassés, à travers les grillages »⁴⁰. Remarquons donc l'alternance de l'ambiance : de l'harmonie de l'esprit enfantin au chaos de l'enfer de la guerre, de la lumière à l'obscurité, du bonheur au malheur, de la joie à la tristesse. Donc, l'état de la nature correspond parfaitement à la situation actuelle socio-politique actuelle : l'image du paysage est compatible avec celle de l'âme humaine. C'est ainsi que la nature émerge comme le troisième héros du roman qui voit, sent et entend tout ce qui se passe autour de lui.

Dans ce sens, ce qui se manifeste dans les extraits évoqués ci-dessus, c'est le phénomène de la synesthésie qui repose sur l'alliance de plusieurs perceptions sensorielles : c'est une « association spontanée (et qui varie selon les individus) entre des sensations de nature différente, mais qui semblent se suggérer l'une l'autre »⁴¹. Cela fait du livre clézien un ouvrage polyphonique. Par l'entremise de nombreuses tournures propres au courant postmoderne, la guerre est présentée comme un « élément perturbateur, catalyseur de toutes les peurs »⁴² reçu par tous les sens. Le Clézio joue donc avec le cadre spatio-temporel, d'un côté, afin de dévoiler l'absurdité de la guerre menant forcément à l'exil, à l'exclusion et à l'assujettissement de l'Autre, et enfin à la révolte contre des ombres du Mal. Mais de l'autre, par la juxtaposition des éléments de la nature paisible, il attire notre attention sur la valeur de l'espoir montré comme une sorte de protection permanente permettant de garder l'équilibre psychique menacé par le conflit armé se révélant, au bout du compte, comme un trait d'union qui pourrait conduire au meilleur. Cet état de choses est reflété par la dimension symbolique de la notion de « lumière » : symbole du commencement, de la résurrection, de la force du Créateur de l'univers. Cela fait écho à la situation des exilés à la recherche du Paradis Perdu. Assujettis à l'autorité politique, ils deviennent des marionnettes entre les mains de l'ennemi. Néanmoins, bien qu'ils soient forcés à l'évasion, à l'émigration clandestine, ils gardent dans leurs cœurs l'espoir du retour miraculeux au sein du lieu de leur enfance. Bref, il s'agit du retour à la Terre Promise impliquant la liberté, la paix, l'équilibre, et enfin, la vie en harmonie avec soi-même et Autrui.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 126.

⁴¹ L. Guillbert, R. Lagane, *Grand Larousse de la langue française : en sept volumes*, v. 7, Paris, Librairie Larousse, 1978, p. 5890.

⁴² P. N. Nkashama, *Écriture et discours littéraires. Études sur le roman africain*, Paris, L'Harmattan, 1989, p. 141.

Vu que la littérature de la deuxième moitié du XX^e siècle est une littérature de crise, l'écriture leclézienne apparaît comme un miroir de la destinée d'un groupe d'exclus, un commentaire du monde, un message envoyé à l'humanité grâce auquel l'auteur fait entrer le lecteur dans une ambiance d'oppression, de terreur et d'angoisse. En dénonçant la cruauté du monde moderne, il prête sa voix aux démunis et aux oubliés de l'Histoire, dont il saisit la détresse. Néanmoins, du fait de la persistance du souvenir du Paradis Perdu qui leur donne l'espoir, ceux-ci sont capables de s'affronter avec le monde, de se relever après la chute, et de recommencer. Cela nous autorise à constater qu'*Étoile errante* est un « roman de la voix pure et seule, qu'il est toujours aussi un roman de la vie fragile »⁴³. Car c'est la voix, fondant une sorte de familiarité étrange, étant un signe du temps ainsi qu'une substance symbolique de la vie fragile, qui crée le malaise d'un double, le sentiment du dépaysement et de la dépersonnalisation. On y retrouve aussi une certaine forme de l'atrocité, de l'absurde, de la folie, du chaos reflétant l'ambiance de la guerre et le choc du retour. Le devoir du romancier consiste donc à exprimer clairement son opposition à l'égard de toutes les formes d'injustice qui privent des êtres humains de leur dignité, les confinent dans le silence et les dépossèdent de leur identité. Bref, cela nous amène à la constatation suivante : l'ouvrage leclézien, dont la trame se réfère aux événements historiques, en tissant des liens entre le réel et la fiction, constitue une sorte de témoignage basé sur les mythes de l'éternel exode et de l'errance sans fin qui glorifient la liberté, tout en se nourrissant du désir de la redécouverte de la Terre Promise au bout de la route.

⁴³ R. Barthes, *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 226.

KOREKTA

Anna Kaczmarek-Wiśniewska

REDAKCJA TECHNICZNA

Natalia Musiał

SKŁAD I ŁAMANIE

Jolanta Kotura

PROJEKT OKŁADKI

Jolanta Brodziak

Na okładce wykorzystano obraz Zygmunta Moryty

© Copyright by Opole University
Opole 2017

ISSN 2392-0637

ISBN 978-83-7395-774-9

Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, ul. Dmowskiego 7-9, 45-037.
Nakład: 150 egz. Wydanie I. Składanie zam.: e-mail: wydawnictwo@uni.opole.pl
Druk i oprawa: Wydawnictwo i Drukarnia Świętego Krzyża,
45-007 Opole, ul. Katedralna 8A, www.drukujunas.eu

