



ISSN 2392-0637
ISBN 978-83-7395-733-6

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



Le crime et le châtimeⁿt dans la litté^rature française et francophone



N° 3/2016

Le crime et le châtimeⁿt dans la litté^rature française et francophone

Études rassemblées et présentées par
Anna Kaczmarek-Wiśniewska



Le crime et le châtime
dans la littérature française
et francophone



Literaport

REVUE ANNUELLE DE LITTÉRATURE FRANCOPHONE N° 3



UNIwersYTET OPOLSKI
KATEDRA KULTURY I JĘZYKA FRANCUSKIEGO

Le crime et le châTiment dans la littérature française et francophone

Études rassemblées et présentées par
Anna Kaczmarek-Wiśniewska



Literaport
REVUE ANNUELLE DE LITTÉRATURE FRANCOPHONE № 3
OPOLE 2016

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)

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 |
|------------------------|---|

Aux sources du Mal : les motivations et les modalités du crime

| | |
|--|----|
| Michel LIOURE, Crime et suicide dans les romans de Bernanos | 13 |
| Adélaïde JACQUEMARD-TRUC, Crime et châtement dans <i>Le Sang des promesses</i> de Wajdi Mouawad | 25 |
| Anna LEDWINA, Le crime comme fantasme et comme un moyen d'échapper à la situation de dépendance : autour de <i>L'Invitée</i> beauvoirienne | 37 |
| Bilel SALEM, L'esthétique du mal chez Jean Genet | 47 |
| Elżbieta PORADA, L'objectomanie et le crime contre l'identité de prisonnier du camp de concentration dans <i>Je vivrai l'amour des autres</i> de Jean Cayrol | 59 |

De la physique du crime à la métaphysique du châtement

| | |
|---|-----|
| Malek OUKAOU, Le crime e(s)t le châtement dans l'œuvre de Charles Baudelaire | 71 |
| Anna KACZMAREK-WIŚNIEWSKA, Un crime et son triple châtement : <i>Naïs Micoulin</i> d'Émile Zola | 79 |
| Halina CHMIEL-BOŹEK, Crime et châtement dans les drames ionesciens | 89 |
| Adam JAROSZ, Le sang sur la neige. Des meurtres sacrificiels et de l'éclipse de la valeur moralisante du châtement dans <i>Un roi sans divertissement</i> de Jean Giono | 99 |
| Simona JIŞA, Lois et punitions dans le monde absurde de <i>W ou le souvenir d'enfance</i> de Georges Perec | 109 |

*Les contextes et les réminiscences artistiques
et philosophiques du crime et/ou du châtement*

| | |
|--|-----|
| Anna SLERCA, Le rapt de Guenièvre : l'hypothèse de l'influence de l' <i>Iliade</i> sur le <i>Chevalier de la charrette</i> de Chrétien de Troyes | 121 |
| Krystyna MODRZEJEWSKA, Le geste enfantin de l'Antigone de Jean Anouilh . | 131 |
| Tomasz KACZMAREK, <i>La Maison des Remparts</i> , ou le tragique dans le théâtre de Henri-René Lenormand | 141 |
| Patrycja BOBOWSKA-NASTARZEWSKA, La source du mal dans l'homme. Essai d'analyse de la problématique de la faute sur l'exemple des symboles présentés par Paul Ricœur dans <i>La Symbolique du mal</i> | 149 |
| Małgorzata GAMRAT, « La fin du monde est mon seul rêve » : l'image poétique et musicale du <i>Juif errant</i> de Pierre-Jean de Béranger. Quelques exemples interartistiques | 159 |

Avant-propos

Depuis la publication (1866) du roman fleuve de Fédor Dostoïevski, dont les thèmes principaux sont l'acceptation de la responsabilité et la rédemption, les notions de crime et de châtement semblent inséparables. Mais les questions qu'elles suscitent restent toujours sans réponse définitive. Qu'est-ce qu'un crime ? Comment définir un criminel ? Tout crime mérite-t-il un châtement ? Le mal est-il vraiment inscrit dans la nature humaine ?... Derrière la diversité des crimes et l'hétérogénéité des acteurs surgit une véritable sociologie criminelle qui trouve son reflet dans tous les domaines de l'art.

Le sujet paraît particulièrement intéressant pour les gens de lettres. Depuis François Villon, poète et criminel à la fois, les représentations des méandres sinistres de la condition humaine ne manquent pas. La période romantique se laisse séduire par des brigands, des sorcières, des femmes fatales, formant une société d'exclus régie par des codes particuliers (honneur, vengeance, ...) et animée par des passions irrationnelles et incontrôlables. L'apparition de la presse à grand tirage, dont *Le Petit Journal* lancé en 1866 est l'exemple le plus célèbre, donne une audience considérable à tous les crimes et faits divers, ce qui entraîne la diffusion de « romans autrement mieux faits que ceux de Walter Scott, qui se dénouent terriblement, avec du vrai sang et non avec de l'encre », comme l'écrit Balzac. À l'époque du positivisme, la science annonce sa certitude que le crime peut s'expliquer et le criminel se deviner ; Benedict-Augustin Morel établit même une théorie de la dégénérescence remettant en cause celle du libre arbitre, ce qui pose la question de la responsabilité du mal. Avec d'autres modèles, d'autres moyens, le surréalisme témoignera de la même fascination pour le crime et pour le criminel que le romantisme, fascination qui atteindra son comble dans la littérature des XX^e et XXI^e siècles et se résumera dans la fameuse constatation du héros de *L'Étranger* de Camus : « [...] j'ai pensé que moi aussi j'étais comme eux [les criminels]. C'était une idée à quoi je ne pouvais pas me faire ».

Car, au-delà du crime, il s'agit de poser encore et toujours le problème du Mal, et au-delà de la circonstance sociale, il y a l'inquiétude métaphysique. Il ne faut pas oublier qu'aux yeux de Raskolnikov, le héros dostoïevskien, il existe une morale

des forts et une morale des faibles. Certains êtres, selon lui, ont le droit de transgresser les interdits de la morale conventionnelle afin d'assurer le déploiement de leur volonté de puissance. Cette théorie remet en cause la notion même de justice.

Le présent volume, composé des quinze contributions de chercheurs romanisants venant du monde entier, tâche de donner une réponse, ne serait-ce que partielle, à quelques-unes des questions posées ci-dessus. La réflexion des auteurs s'organise selon trois axes principaux qui se focalisent sur différents aspects du problème.

Ainsi, le premier volet regroupe les articles dont le thème principal est les diverses motivations et modalités du crime. Que le Mal soit perçu comme générique, inné à l'homme, ou, bien au contraire, qu'il lui soit inculqué par la société, par l'Histoire ou par des circonstances particulières, la réflexion sur les sources du crime et sur sa réalité compte parmi les plus séduisantes pour les auteurs, surtout ceux du XX^e siècle, une époque qui, en détruisant les points de repère traditionnels suite aux guerres mondiales et aux génocides qu'elles ont engendrés, a remis en question les systèmes de valeurs et révélé la solitude et la perplexité de l'homme face au Mal. Ainsi, l'on réfléchit sur les mobiles et les *modus operandi* du crime (Michel Lioure), ainsi que sur le caractère « généalogique », héréditaire, de certaines fautes (Adélaïde Jacquemard-Truc). Percevoir le crime comme un moyen de se libérer de la dépendance de l'Autre lui donne une dimension ontologique (Anna Ledwina), et l'esthétique du mal semble ancrée dans la relation entre la fiction et le vécu de l'écrivain (Bilel Salem). On passe également à la loupe les conséquences et les manifestations du crime commis contre l'identité de l'individu par les régimes totalitaires oppressifs (Elżbieta Porada).

La seconde partie du volume se concentre sur le châtement, sur sa relation avec le crime (commis ou supposé) et sur ses dimensions variées, avec, en particulier, sa valeur métaphysique. De l'idée que le crime lui-même peut devenir un châtement, car il entraîne l'apparition quasi immédiate d'un enfer terrestre (Malek Ouakaoui), on passe à la multiplicité des punitions que le coupable doit endurer (Anna Kaczmarek-Wisniewska), ou, au contraire, à l'impunité totale des criminels et/ou l'innocence absolue des punis (Halina Chmiel-Bożek). La valeur moralisante du châtement peut d'ailleurs être passée sous silence ou même dévaluée (Adam Jarosz), ce qui aboutit parfois à l'absurdité totale de la punition infligée (Simona Jişa).

Enfin, le dernier axe de la réflexion touche, en quelque sorte, à la notion d'intertextualité : il s'agit en effet des traces et des réminiscences, dans des textes variés de la culture, du texte dostoïevskien et des autres écrits classiques ayant pour sujet le crime et le châtement. Ainsi, le motif du rapt d'une reine, faisant écho à l'épopée homérique (Anna Slerca) et le drame antique d'Antigone repris par Jean Anouilh (Krystyna Modrzejewska) posent le problème du retour des mêmes motivations qui, même si elles aboutissent à d'autres résultats, font ressurgir les

mêmes dilemmes moraux. Les souvenirs des « ratés » d'Ibsen et de Maeterlinck, attendant une punition, dans le théâtre moderne (Tomasz Kaczmarek) véhiculent le tragique de l'existence de l'homme du XX^e siècle, de plus en plus conscient que le Mal, qui se manifeste à travers les symboles et les mythes, ne se soumet pas au libre arbitre humain (Patrycja Bobowska-Nastarzewska). Enfin, la vieille légende du Juif errant, puni pour son manque de charité envers le Christ (Małgorzata Gamrat), est le sujet d'œuvres multiples dans divers domaines de la création artistique.

Le présent volume se veut donc un panorama des diverses représentations de la problématique du crime et du châtement ; sans prétendre à l'exhaustivité, il démontre pourtant la complexité de la question, examinée selon des approches variées (culturelle, anthropologique, sociologique et philosophique). La richesse des interprétations et des perspectives adoptées prouve que l'esthétique de la violence, les portraits des criminels, la genèse et le rôle du Mal, l'image de la justice demeurent des thèmes qui inspirent toujours ceux qui s'intéressent à la nature humaine dans le contexte de la littérature.

Anna Kaczmarek-Wiśniewska

*Aux sources du Mal : les motivations
et les modalités du crime*

MICHEL LIOURE
Université de Clermont

Crime et suicide dans les romans de Bernanos

Crime and suicide in Bernanos's work

Abstract: Throughout Bernanos's work – from *Madame Dargent* to *Monsieur Ouine* – crime and suicide are recurrent patterns. Murder is the central issue of *Un crime* – giving the novel its title – and it reappears at the denouement of *Un mauvais rêve*. In *Le Soleil de Satan*, *L'Imposture*, *La Joie* and in *La nouvelle histoire de Mouchette*, the heroes also yield to the temptation of suicide. Even if the novelist takes pleasure in keeping the circumstances of the crime mysterious, he above all emphasizes the psychology of the murderer, the causes and meaning of his act, which spring from self-hatred and metaphysical despair rather than from interest. In Bernanos's novels the themes of crime and suicide reveal a moral malaise and provide the opportunity for a meditation on Evil and, beyond that, on the power and action of the Devil, whose fascination is the central theme of the justifiably entitled novel *Soleil de Satan*.

Keywords: self-hate, Evil, crime fiction, Satan, suicide.

« Le monde est obsédé par l'idée de suicide »
G. Bernanos, *Les Grands Cimetières sous la lune*

Le crime, ainsi que le suicide, est un des motifs récurrents dans tous les romans de Bernanos. Dans cette œuvre où l'on ne compte pas moins de neuf meurtres et douze suicides, il s'agit évidemment là d'un thème obsédant, révélateur, comme en convenait l'auteur, d'un « rêve intérieur » (p. 1801)¹. L'héroïne de *Madame*

¹ Voir J.-J. Jossua, « Le crime au cœur des romans de Bernanos. Une interprétation théologique », [in] *Revue des sciences philosophiques*, 2005/3 ; G. Gaucher, *Le Thème de la mort dans les romans de Georges Bernanos*, Paris, Minard, 1967.

Les références entre parenthèses renvoient aux *Œuvres romanesques* de Bernanos dans l'édition de la Pléiade (Paris, Gallimard, 1961).

Dargent, agonisante, avoue à son mari, qui la délaisait, qu'elle a assassiné sa maîtresse et tué le fils qu'il avait eu d'elle, avant que dans un accès de fureur il l'étrangle lui-même. Dans *Une nuit*, une jeune Indienne a empoisonné ses deux maîtres avant d'être à son tour poignardée par le héros qui l'avait surprise et qu'elle a tenté de tuer. Dans *Sous le soleil de Satan*, Mouchette tire un coup de fusil sur son amant qui vient de la violer, tandis que son second amant, terrifié par son aveu, éprouve aussi la tentation de l'étrangler. Plus tard, accablée par la vision que l'abbé Donissan a de son crime, elle s'ouvrira la gorge avec un rasoir. L'héroïne de la *Nouvelle histoire de Mouchette* se jettera dans un étang, après que son amant eut cru avoir assassiné le garde champêtre. Le prêtre apostat de *L'Imposture* éprouvera aussi la tentation du suicide, à laquelle succombera le malheureux Pernichon, accablé par sa déchéance. Dans *La Joie*, Fiodor, un Russe exilé, cynique et hanté par « l'idée fixe » du suicide (p. 617), se supprimera après avoir assassiné Chantal de Clergerie. *Un crime*, ainsi que le titre l'indique, est le récit d'une enquête autour d'un double meurtre, à l'issue de laquelle la coupable mettra fin à ses jours en même temps que le jeune homme qui lui était dévoué. *Un mauvais rêve* est la reprise, avec de nouveaux personnages, du dénouement du précédent roman. Même dans le *Journal d'un curé de campagne*, où ne se produit aucun crime, il est fait allusion au suicide du médecin de campagne. Dans le dernier roman de Bernanos, *Monsieur Ouine*, un meurtre, attribué au personnage éponyme, et probablement commis par un autre, est à l'origine de l'intrigue, et plusieurs personnages éprouvent au moins la tentation de tuer et esquissent les gestes du crime. Du début à la fin de sa carrière de romancier, Bernanos a constamment placé un crime au cœur ou aux confins de l'intrigue de ses romans et médité sur les motivations du criminel et la signification du meurtre.

Le crime est un motif si familier et apparemment si séduisant aux yeux du romancier qu'il intervient souvent comme un motif au second degré. L'écrivain de *Madame Dargent* se plaît à narrer le destin des « belles mortes » afin de satisfaire à la « curiosité passionnée » du lecteur (p. 5). En prêtant à ses héros des « crimes ingénieux » (p. 10), il se « délivre » d'une « image meurtrière » dont se délecte à son tour « le lecteur complice », avec « une élégante perversité » (p. 14). Le romancier d'*Un mauvais rêve* est aussi amateur et auteur de romans policiers, que son secrétaire avoue aimer également « beaucoup » (p. 910), et pour qui le crime est un sujet privilégié. Aussi se plaît-il à mener son héroïne à « un beau crime » (p. 933), tel que le commettra effectivement son interlocutrice. Le crime est alors à la fois le motif de l'intrigue et l'obsession d'un personnage, instaurant ainsi dans le roman un dédoublement des plans et comme un second degré.

Bernanos, dans ses romans, excelle à préserver le mystère autour des mobiles et des circonstances du crime. Comme un habile auteur de roman policier, il entretient longuement l'incertitude et l'hésitation sur la personne et les motivations du

meurtrier. Dans la courte nouvelle intitulée *Madame Dargent*, la meurtrière est une mourante dont les plaintes et les propos peuvent apparaître au lecteur comme « les folles imaginations d'une maniaque agonisante », accordées néanmoins à « certains faits encore mystérieux », à de « troublantes coïncidences » (p. 10), avant que, par une série d'allusions de plus en plus précises et finalement par des aveux circonstanciés et des preuves évidentes, elle ne révèle à son mari que, pour se venger de ses infidélités, elle a fait mourir sa maîtresse et l'enfant qu'il avait eu d'elle et qu'il faisait passer pour un fils adoptif : « elle a tué la mère et le fils » (p. 13). Emporté par la colère, il étrangle à son tour son épouse, supposée « morte dans une crise de délire furieux » (p. 14). Le sujet du crime est de plus redoublé, par un procédé de mise en abyme ou d'*ekphrasis*, par l'évocation des romans du mari meurtrier, dont les héroïnes avaient elles-mêmes accompli des crimes. Comme si Bernanos savait que son public se plaisait à l'évocation des pensées et des actions meurtrières qu'il prête à ses personnages.

L'énigme est aussi entretenue sur le cadavre inopinément découvert par le héros d'*Une nuit* dans une forêt du Brésil : « un crime, peut-être ? » (p. 20). Surprise auprès du cadavre, une Indienne, accusée par son maître, agonisant, de les avoir « empoisonnés tous les deux » (p. 26), et prétendant que c'est le moribond qui a tué la première victime, avoue avoir elle-même empoisonné son maître, et se rue avec un couteau sur le Français qui la frappe aveuglément, avant de constater, quelques moments après, qu'elle était morte (p. 35). Trois crimes en une nuit dans une courte nouvelle...

Dans *Sous le soleil de Satan*, Mouchette tue d'un coup de fusil l'amant qui vient de la violer, avant de se suicider, désespérée de savoir que l'abbé Donissan, dans une « vision » surnaturelle, avait eu la révélation de son crime. Un crime, ou l'illusion d'un crime, c'est aussi le ressort romanesque de la *Nouvelle histoire de Mouchette*, où Mathieu, un braconnier, surpris par un garde-chasse, est persuadé d'avoir « tué un homme » (p. 1284), au cours d'une altercation, alors qu'ils se sont seulement empoignés avant de tomber ivres morts. Violée par le braconnier, constatant que la prétendue victime est toujours vivante, affectée par la mort de sa mère et démunie de tout secours, Mouchette se jettera dans une mare. Un suicide, accompagné d'un meurtre, cela forme aussi le dénouement de *La Joie*, où un Russe, exilé, « homme vil et sans mœurs » (p. 548), cynique et désespéré, tue Chantal de Clergerie, dont il est amoureux et dont il a surpris les élans mystiques.

Le crime est évidemment au cœur de l'intrigue et du sujet du roman éponyme. L'auteur avait conçu *Un crime*, écrivait-il à l'un des directeurs des éditions Plon, comme « un roman policier », mais qui « prend de la hauteur » (p. 1800). La narration est habilement menée de manière à susciter et à stimuler la curiosité du lecteur en l'égarant sur de fausses pistes et en retardant longuement la résolution de l'énigme. Qui a tué la châtelaine du village et l'inconnu moribond que l'on

découvre ensanglanté près du parc et qui mourra sans avoir prononcé une parole ? Le nouveau curé du village, arrivé en retard, de nuit et par des moyens de fortune en affirmant s'être inopportunément égaré, est le premier à déclarer avoir entendu « deux cris, deux appels, suivis d'un coup de feu » (p. 740). Un juge d'instruction, chargé de l'enquête, interroge les témoins, multiplie les hypothèses et se perd en conjectures. Le suicide de la gouvernante et les aveux obscurs qu'elle a griffonnés sur une lettre accroissent encore le mystère. Le romancier, cependant, avec une discrétion propre à éveiller les soupçons sans jamais susciter de claire explication, a parsemé des indices insistant sur l'aspect féminin du curé : il a un « air de petite fille » (p. 743), il a des « mains soignées, aux longs doigts » (p. 772), le voiturier qui l'a conduit prétend avoir vu « une vraie femme » (p. 777), on lui trouve « un drôle d'air, trop délicat, trop gracieux » (p. 816). Le juge est progressivement persuadé que le prêtre est « au centre même du crime » (p. 842). Ce faux prêtre avouera enfin, dans la dernière partie du roman, qu'il « n'[est] pas le curé de Mégère » (p. 860). Le dernier chapitre est formé d'une lettre où l'héroïne, qui s'était déguisée en curé pour dissimuler ses crimes et sa véritable identité, confesse à l'héritière de la châtelaine assassinée qu'elle est en réalité la fille de la gouvernante, une religieuse défroquée après la naissance de l'enfant. Secrètement amoureuse de la fille de la châtelaine, elle a tué la vieille femme après avoir vainement tenté d'obtenir qu'elle disposât de son héritage en faveur de cette fille, elle-même éprise d'un autre homme. L'arrivée inattendue du vrai curé, qui allait découvrir l'assassinat, l'a entraînée à commettre un second meurtre en tuant ce témoin que l'on a découvert agonisant et qui est mort sans être reconnu ni avoir pu révéler la vérité. Désespérée par l'infidélité de l'héritière en faveur de laquelle elle a commis son crime, elle mettra fin à ses jours en même temps que le jeune clergeon qui s'était épris de celle qu'il avait prise pour le nouveau curé. *Un crime* est donc construit comme un vrai roman policier, où le mystère, habilement entretenu jusqu'au dénouement et seulement éclairé par de discrets indices, contribue à entretenir l'attente et la curiosité du lecteur, avant l'ultime révélation sur les circonstances et les mobiles du crime.

Le scénario du meurtre élaboré dans *Un crime* est curieusement repris dans *Un mauvais rêve*. Si les personnages en sont totalement différents, les motivations, les circonstances et le déroulement du crime en sont tout à fait analogues. Dans les deux romans, la victime est une vieille dame dont la meurtrière, ici Simone Alfieri, dont le prénom véritable, Évangéline, est aussi celui de l'héritière de *Un crime*, agit pour obtenir en faveur de son amant, comme dans le roman précédent, l'héritage de la victime. Pareillement, un prêtre, arrivé nouvellement dans la paroisse et inopinément rencontré par la meurtrière au moment où elle s'apprêtait à commettre son crime, est involontairement présent, par « un second hasard » (p. 1026), alors qu'elle s'enfuit après avoir assassiné la châtelaine. Bien que le récit soit clos, par

une savante ellipse, à l'instant de ce fatal face à face, il est clair que ce malheureux témoin sera la seconde victime de la meurtrière, comme l'avait été le cadavre inconnu retrouvé dans *Un crime*. La similitude du dénouement, dans les deux romans, manifeste étrangement le goût du romancier pour le sujet du crime. L'héroïne est de plus soupçonnée d'avoir « tué Alfieri », son premier mari (p. 924). L'écrivain qu'elle sert ne peut s'empêcher de penser qu'il vit « côte à côte avec une meurtrière » (p. 933), et rien ne le dissuadera d'imaginer qu'elle a « tué Alfieri » (p. 914). Du début à la fin du roman, Bernanos prête à ses créatures, à l'écrivain comme à sa secrétaire et aux personnages issus de son imagination, une obsession du crime.

C'est un crime à nouveau qui noue l'intrigue et soutient l'intérêt du dernier roman de Bernanos, *Monsieur Ouine*. Le cadavre d'un petit valet a été découvert dans un étang : « notre premier crime », pense l'épouse du maire, « car elle croit au crime » (p. 1397). Mais qui a commis le crime ? Le romancier excelle à stimuler la curiosité en brouillant les pistes et en faisant porter les soupçons sur plusieurs coupables éventuels. La châtelaine de Néréis, appelée par dérision « Jambe-de-laine », accuse du meurtre son pensionnaire, M. Ouine, dans la chambre duquel elle affirme avoir trouvé les vêtements de la victime (pp. 1404, 1406), qui ne les portait cependant pas « la nuit du meurtre » (p. 1408). Mais elle-même est suspecte. N'a-t-elle pas de plus effectué « une véritable tentative de meurtre » en risquant délibérément d'écraser Philippe, un jeune homme, sous les roues de sa voiture (p. 1410) ? Un braconnier reconnaît avoir rencontré le valet près de l'étang, mais s'obstine à ne pas avouer qu'il a « tué le petit commis » (p. 1457). Le maire est lui-même en proie à des crises d'angoisse et de remords qui lui font « perdre la tête » et donner l'impression qu'il « cache quelque chose » en insistant lourdement sur les « présomptions » qui pèsent sur le braconnier (p. 1441), dont l'amie se suicide en l'entraînant dans la mort (p. 1480). Suicide interprété par l'opinion comme un aveu : « Il s'est tué, donc il est coupable » (p. 1537). Mais le maire lui-même, épouvanté d'être « soupçonné d'avoir tué le petit valet » (p. 1517), sombrera dans un délire obsessionnel qui le conduira à ce que le curé considère comme « le crime des crimes, un suicide » (p. 1521). D'autres tentatives ou simulacres de meurtre interviennent dans le cours du roman : Philippe, un jeune homme inquiet, insolent et solitaire, a serré convulsivement, dans un accès de fureur et de désir, le cou d'une gouvernante anglaise (p. 1450). Et les paysans se livreront sur Jambe-de-laine à un lynchage à l'issue duquel elle s'est « laissée mourir » (p. 1539). Du commencement à la fin du roman a lieu dans le village une succession de crimes et de morts dont le véritable auteur n'est jamais clairement identifié et qui fait peser sur la communauté entière un climat d'angoisse, de suspicion et de haine. Le meurtre initial a suscité et attisé dans tout le village un sentiment de peur, de malaise et de détestation réciproque, un esprit de crime : « le village barbotait dans

son crime » (p. 1483). Le romancier excelle à instiller le doute sur l'auteur du meurtre et même, à la limite, sur la réalité du crime : « Est-ce d'ailleurs un crime ? nul ne le sait », selon M. Ouine, un suspect parmi d'autres, affirmant, d'un mot qui définit le climat d'angoisse et de suspicion qui pèse sur le village – ainsi que sur le livre, que l'on s'y trouve « en plein roman policier » (p. 1466). L'art du romancier consiste ici à laisser le lecteur dans l'incertitude et à ne jamais répondre à la question : « Qui a tué le petit valet ? » (p. 1539). Demeuré sans solution, le crime est au cœur de l'intrigue.

Si le crime et l'interrogation sur son auteur sont souvent le support du roman, Bernanos privilégie l'analyse et la réflexion sur les motivations du meurtrier. Les criminels, dans les romans de Bernanos, ne sont souvent pas inspirés par l'intérêt personnel ni animés par la haine ou la peur de leur victime. Madame Dargent, dans le roman éponyme, a tué, il est vrai, par vengeance envers les humiliations qui lui ont été infligées par les infidélités de son mari, et lui-même obéit à l'exaspération provoquée par l'aveu de ces crimes. De même, Mouchette, dans *Sous le soleil de Satan*, tue par ressentiment envers l'agresseur qui la viole et l'abandonne après l'avoir séduite. Mais le meurtre est rarement justifié par des motifs intéressés. Dans *Monsieur Ouine*, on ignorera toujours les mobiles et les intentions du criminel, quel qu'il soit. Si le Russe assassin de Chantal de Clergerie, dans *La Joie*, tue la jeune fille et se suicide en même temps, ce n'est aucunement par intérêt ou seulement désespoir d'amour, mais surtout parce qu'il est, et a conscience d'être, comme il en convient lui-même, « un homme vil, sans mœurs », « un homme malheureux », qui se hait lui-même, ainsi que le lui déclare abruptement Chantal : « je sais que vous haïssez votre âme, et que vous la tueriez, si vous pouviez » (p. 548). Son double crime est le fruit d'un désespoir à la fois moral et métaphysique. L'abbé Cénabre, héros de *L'Imposture*, ne survit que par « miracle » à sa volonté de suicide (p. 372), inspirée par la conscience aiguë de son incroyance, et le journaliste Pernichon, désespéré d'avoir été cruellement désavoué et congédié par ses supérieurs et ses protecteurs, se suicidera comme l'un de ses prédécesseurs dont il invoquait le précédent (p. 409) : le roman se clôt sur l'évocation de « la mort absurde, incompréhensible de ce pauvre petit fou de Pernichon » (p. 530).

La fin de la *Nouvelle histoire de Mouchette* offre une analyse approfondie de l'impulsion et de l'action suicidaires. Délaissée par ses parents, maltraitée par son père, humiliée par sa maîtresse d'école, abusée et violée par le braconnier auquel elle s'est attachée, accablée par une « incompréhensible solitude » (p. 1338), l'héroïne est la proie d'une « force obscure » qui s'éveille « au plus profond, au plus secret de sa chair » (p. 1342). Trop fruste et passionnée pour se poser la « question terrible » de l'« à quoi bon », elle éprouve et subit la « force de la mort, issue de l'enfer » qui « prodigue aux riches et aux puissants les mille ressources de ses diaboliques déductions », mais qui peut s'emparer aussi « du misérable, marqué du

signe sacré de la misère ». Et « la brèche à peine ouverte du désespoir dans ces âmes simples, il n'est sans doute d'autre ressource à leur ignorance que le suicide, le suicide du misérable, si pareil à celui de l'enfant » (p. 1342). La conclusion de la *Nouvelle histoire de Mouchette* est pour Bernanos le prétexte à une réflexion, déjà poursuivie dans de précédents romans, sur « le geste suicidaire », en lequel il voit « un phénomène inexplicable, d'une soudaineté effrayante » (p. 1339), « noir abîme » qui « n'accueille que les prédestinés », dont la « volonté meurtrière » ne se révèle qu'au dernier moment, dans l'« étonnement désespéré » qui doit former « la dernière lueur de conscience du suicidé » (p. 1344).

Le crime accompli dans le roman qui en porte le titre étant essentiellement le fruit du « seul hasard », comme en convient la meurtrière, « un crime fortuit » (p. 870), selon l'écrivain, ne comporte aucune explication ou justification psychologique. La meurtrière, éprouvant pour l'héritière de la victime une passion qui n'était pas partagée, entendait seulement tenter « une démarche désespérée » pour obtenir que l'héritage ne lui échappe pas. Des circonstances imprévues, et notamment l'intervention inattendue du nouveau curé du village, ont entraîné le double meurtre. Dans ce roman policier où l'intérêt repose essentiellement sur l'énigme entourant les motifs et l'auteur des assassinats, la teneur psychologique et morale est concentrée dans les derniers paragraphes où sont révélées la nature et la destinée de la meurtrière, évoquées dans la confession qu'elle adresse à l'héritière avant de se suicider. Cette aventurière est une « femme audacieuse et lucide », ulcérée par la trahison de l'héritière à laquelle elle avait voué une « tendresse » équivoque (p. 864), une passion possessive et jalouse. Secrète et dissimulée, elle avoue avoir « aimé le mensonge », qui lui procurait « la seule liberté » dont elle pût « jouir sans contrainte » (p. 863). Déchirée par « une atroce jalousie », elle était exaltée par « l'obscur fierté » de jouer « au-delà de la mort, un rôle extraordinaire », « à la mesure de sa puissance de dissimulation et de mensonge » (p. 870). L'intrigue policière, indispensable au propos éditorial que s'était fixé l'auteur, a donc été pour Bernanos le support d'une méditation sur un caractère original et sur les secrets de l'âme. Ce livre, affirmait-il, appartenant aux « œuvres d'imagination pure », est cependant révélateur de ce « rêve intérieur » dont sont issus *Monsieur Ouine* et *L'histoire de Mouchette* (p. 1801).

Le romancier de *Un mauvais rêve* insiste aussi longuement sur la psychologie de la criminelle. Madame Alfieri, dès l'exorde, est présentée, par son amant il est vrai, comme « une « femme passionnante » » (p. 875), mais peu après, par un ami, comme une femme « diablement dangereuse » (p. 885), « une femme supérieure en tout cas » (p. 887), dont l'apparente indifférence aux « hommes masculins cache peut-être une autre passion moins avouable » (p. 899). Son passé de déceptions et d'insatisfactions la poussait inéluctablement à accomplir une action criminelle : « La sourde révolte de sa vie manquée, la haine lentement mûrie au cours de ces dix

années de pauvreté, d'humiliation, de doute de soi, [...] tout cela devait aboutir au crime, tout cela était déjà ce crime même » (p. 1005). Travaillant en collaboration avec un romancier qui conçoit une intrigue autour d'un crime, elle avoue qu'elle a imaginé non pas un « crime de pensée », fruit de la « machine à rêve », mais « un vrai crime, bien constitué, bien vivant, avec tous ses membres, un bébé-crime, quoi, et qui ne demande qu'à venir au monde » (p. 924). Résolue à tuer une vieille femme dont son amant recueillerait l'héritage, elle mûrit son projet sans inquiétude : « L'idée du crime ne lui causait aucune répulsion, nulle crainte, et le crime accompli, elle ne sentirait aucun remords » (p. 985). Son acte est au fond le fruit d'un « désespoir sans cause et sans objet précis » (p. 1014) qui la pousse à se délivrer par l'action criminelle. Elle ne tuera donc ni par amour ni par intérêt, mais seulement pour se délivrer du sentiment de son malheur et de sa rancune envers les hommes :

De tous les moyens qu'elle avait envisagés pour sa délivrance, le crime restait le dernier à sa portée, à la mesure de sa révolte impuissante. La victime comptait peu. Le mobile moins encore. Il suffisait qu'il flattât son orgueil, car elle n'eût assurément pas tué pour voler. Même sanglant, le vol restait le vol. Au lieu qu'un meurtre prémédité, longuement mûri, froidement exécuté, assumé sans remords, consomme au plus juste prix cette rupture totale, définitive, avec la société des hommes, son ordre détesté (p. 1021).

Un mauvais rêve, au-delà de l'intrigue et du portrait psychologique et moral de la meurtrière, offre une réflexion plus générale et approfondie sur les motivations et la signification du crime. Quelles que soient les raisons pratiques et les intentions intéressées du meurtrier, le crime est d'abord, dans les romans de Bernanos, une manifestation de la haine de soi, « cette haine secrète de soi-même qui est au plus profond de sa vie – probablement de toute vie » (p. 1017). La meurtrière de *Un mauvais rêve* a obéi elle-même à cette « haine de soi », « la seule haine qu'elle eût vraiment connue, éprouvée, consommée jusqu'à la lie ». Les autres raisons qu'elle aurait invoquées, « le péril couru par son amant », « sa révolte prétendue contre la société », n'étaient que « prétextes » et « mensonges » (p. 1020). Cette horreur de soi que l'héroïne a conçue dans l'échec et les frustrations de sa vie, d'autres en ont puisé le poison dans leur situation dans la société du temps. Olivier, comme son ami Philippe, appartient à cette génération d'après-guerre dont Bernanos, ancien combattant, a souvent dénoncé la « fameuse démoralisation » (p. 969). « Revenus de tout », sans être « jamais allés nulle part » (p. 967), ces jeunes gens dont le premier regard sur le monde a découvert « les sales charniers que leur guerre » – celle de leurs aînés – « venait de remplir », nés dans « un monde résolu à oublier, à jouir », et à « désobéir aux commandements de Dieu », « d'un Dieu auquel ils ne croient plus », ils n'ont réussi qu'à « exaspérer au lieu de l'apaiser ce vieux sang chrétien qui les démange », à restaurer « la notion de péché sans la grâce » (pp. 968-969). Aussi le jeune homme aspire-t-il à se « libérer d'un seul coup, par le

suicide ou par un crime » (p. 970). Regrettant seulement de n'avoir pas « le courage de [s]e tuer » (p. 967), comme son ami Philippe, il se bornera, à défaut, à « fuir » et à « tourner le dos » à son ancienne vie (p. 973). *Un mauvais rêve* est en ce sens, comme *Sous le soleil de Satan*, selon la confidence de l'auteur à Frédéric Lefèvre, « un des livres nés de la guerre » (p. 1718).

La méditation de Bernanos sur le crime et le suicide est soutenue par une réflexion plus générale et constamment poursuivie sur le Mal. L'auteur de *Sous le soleil de Satan* conçoit le mal – et la manifestation qu'en constituent le crime et le suicide – en des termes non plus psychologiques et moraux, mais théologiques et métaphysiques. Aux yeux de l'abbé Donissan, animé d'une vision surnaturelle, la criminelle n'est « pas devant Dieu coupable de ce meurtre », elle n'a été qu'un « jouet » « entre les mains de Satan » (p. 200), une « petite servante de Satan », le « cruel Seigneur » (p. 213) qui la conduit au suicide. C'est « la même force de mort, issue de l'enfer », dont le symbole est « l'antique serpent » (p. 1343), qui s'empare aussi de l'héroïne dans la *Nouvelle histoire de Mouchette* et la conduit à se jeter dans la mare, animée d'une « volonté meurtrière » (p. 1344) ignorée de la victime elle-même. Selon le romancier, « le geste suicidaire reste un phénomène inexplicable », issu non pas d'une « longue chaîne de réflexions », d'un « débat suprême entre l'instinct vital et un autre instinct, plus mystérieux, de renoncement, de refus » (p. 1339), mais de l'aboutissement d'un élan, d'une « force obscure », d'un « désespoir » qui ne laisse, au « misérable » comme à « l'enfant », « d'autre ressource à leur ignorance que le suicide » (pp. 1342-1343). Dans le *Journal d'un curé de campagne*, c'est par désespoir aussi que s'est suicidé le docteur Delbende, « démoralisé » et révolté par l'inutilité du combat contre « la férocité des hommes et la bêtise du sort » (p. 119). Le docteur Laville, malade et morphinomane, éprouve également « la tentation du suicide », « le goût du suicide » (p. 1237). L'abbé Donissan lui-même, aux instants de déréliction où « l'ennemi plein de ruse le roule dans cette lassitude désespérée », connaît la tentation de mourir, le « poison subtil », le « besoin du pécheur d'enfoncer dans son crime », « à cette minute où Satan pèse de tout son poids » et où « s'appliquent au même point, d'une seule pesée, toutes les puissances d'en bas » : « Mourir, dit-il à voix basse, mourir... » (pp. 237-238). Le curé d'Ambricourt, dans *Journal d'un curé de campagne*, est aussi tenté par « le péché contre l'espérance – le plus mortel de tous » (p. 1116), et ne peut se soustraire à la « tentation » (p. 1185), dont il hésite à formuler la nature. Le héros de *L'imposture*, au moment où il est le plus violemment tenté par le suicide, éprouve également la présence et la pression de « l'ange obscur », « maître de la volonté » (p. 348), et tandis qu'un prélat superficiel et mondain, admirateur des « maîtres de la psychologie moderne », ironise sur « ces hallucinés qui voient le démon partout » (p. 418), un vieil écrivain sait qu'une forme de « l'enfer » consiste à « haïr en soi sa propre espèce » (p. 437). C'est cette « haine de soi » qui inspire en

dernier ressort les criminels de Bernanos et notamment l'héroïne de *Un mauvais rêve*. Les motifs invoqués pour justifier son acte, intérêt matériel, souci amoureux, ne sont que « prétextes » et « mensonges » : « contre la ridicule victime étendue à ses pieds, elle n'avait jamais réellement senti aucune haine. La seule haine qu'elle eût vraiment connue, éprouvée, consommée jusqu'à la lie, c'était la haine de soi. [...] Elle s'était haïe dès l'enfance [...]. Sa prétendue révolte contre la société [...] n'était encore qu'une des formes de cette haine ». Le crime apparaît alors comme le fruit d'une révolte et d'un dégoût de soi-même et des échecs subis tout au long d'une vie :

De tous les moyens qu'elle avait imaginés pour sa délivrance, le crime restait le dernier à sa portée, à la mesure de sa révolte impuissante. La victime comptait peu. Le mobile moins encore. Il suffisait qu'il flattât son orgueil, car elle n'eût assurément pas tué pour voler. Même sanglant, le vol restait le vol. Au lieu qu'un meurtre prémédité, longuement mûri, froidement exécuté, assumé sans remords, consomme au plus juste prix cette révolte totale, définitive, avec la société des hommes, son ordre détesté. C'est une manière de suicide (pp. 1020-1021).

De « cette haine secrète de soi-même qui est au plus profond de sa vie – probablement de toute vie » (p. 1017), les racines et les justifications ne sont plus seulement d'ordre psychologique ou moral, mais proprement métaphysique, issues de la profonde et fondamentale insatisfaction de l'être humain. Le crime, comme le suicide, est une forme ultime et désespérée du malheur de la condition humaine. Il s'y joint, pour Bernanos, dans le climat social et moral des années où il a conçu ses romans, un sentiment de « haine sournoise, amère », envers soi-même et une société dénuée de tout idéal autre que la jouissance immédiate. La « fameuse démoralisation d'après-guerre », affirme un personnage, évidemment au nom de l'auteur, est le fruit d'une société de plaisir taradée par « la notion de péché sans la grâce », inspirée par un christianisme à la fois infus et renié, inexpugnable et invinciblement présent dans les « moelles » (p. 969).

De tous les romans de Bernanos, *Monsieur Ouine* est certainement celui où la méditation sur le mal, suscitée par le crime initial, est le plus intensément poursuivie. Si les circonstances et les motivations du crime ne sont jamais véritablement élucidées, l'événement constitue pour le romancier le prétexte et le support d'une réflexion sur les sources et les modalités du mal dont le meurtre est la conséquence et la manifestation. Quels que soient le vrai meurtrier et les mobiles du criminel, la collectivité du village où a été commis l'assassinat est la proie d'une insatisfaction non seulement morale et sociale, mais religieuse et métaphysique, qui constitue le contexte et l'explication du crime. Quel que soit l'auteur du crime, estime le curé du village, il régnait dans les cœurs un climat de méfiance et d'hostilité qui génère et justifie l'action criminelle : « le mal était déjà en vous, mais il s'est mis à sortir de terre, des murs » (p. 1489). Dans le roman de Bernanos comme plus tard dans *Un roi sans divertissement* de Giono, le mal est en dernier

ressort le fruit empoisonné de l'ennui, qui dévore individus et sociétés. « L'ennui de l'homme vient à bout de tout » (p. 1465), affirme Monsieur Ouine, et « la dernière disgrâce de l'homme est que le mal lui-même l'ennuie » (p. 1469). Le crime est le révélateur d'une « démoralisation » que révèle et qu'exaspère « un crime banal – est-ce d'ailleurs un crime ? nul ne le sait » (p. 1466). Dans une société où tous se sont « calomniés, dénoncés, haïs les uns les autres », le crime est « le péché à tous », la marque et l'instrument de leur « perte » (p. 1490). Toutes les rancœurs ensevelies dans les esprits, « les soupçons, les rancunes, les haines accumulées depuis des semaines » se fondent en « un sentiment unique » où se mêle et se fond « l'horreur même du crime » (p. 1496). Et le crime, en dernier ressort, comme le mal, dans *Monsieur Ouine* comme dans *Sous le soleil de Satan*, est l'œuvre et la manifestation du diable, du « Prince de ce Monde, dont le royaume est de ce monde » (p. 1494). Le roman policier comme le roman de mœurs se ramène et se résout, dans *Monsieur Ouine*, à un roman métaphysique.

De *Madame Dargent* à *Sous le soleil de Satan* et de *Un mauvais rêve* à *Monsieur Ouine*, le crime et le suicide apparaissent donc, dans les romans de Bernanos, au-delà de leur teneur et de leur intérêt proprement romanesques, comme un motif à valeur non seulement morale et sociale, mais proprement philosophique et religieuse. Si le romancier se plaît à retenir l'attention du lecteur par les péripéties du crime et ses motivations psychologiques, il entend évidemment suggérer que l'action criminelle implique et appelle une interprétation excédant les bornes de l'événement purement humain. C'est non seulement dans les profondeurs du cœur et de la sensibilité, mais aussi dans le secret des aspirations spirituelles et des impulsions surnaturelles, que Bernanos recherche et invite à percevoir, dans le crime et le suicide aussi bien que dans les actes et les sentiments des héroïnes et des héros de ses romans, le fondement des actions et de la destinée humaines.

ADÉLAÏDE JACQUEMARD-TRUC
Université Paris-Est Marne-la-Vallée

Crime et châtement dans *Le Sang des promesses* de Wajdi Mouawad

Crime and punishment in Wajdi Mouawad's Sang des promesses

Abstract: Wajdi Mouawad presents a work where crime is a central motif : every play in *Le Sang des promesses* figures a young character dealing with the crimes of the previous generation. But none of them is punished, as far as we know, and just one is prosecuted. Punishment comes through the eyes of the younger generation, and sometimes through its bloody rebellion.

Keywords: cyclic plots, tetralogy, intertwined writings, genealogy.

Le Sang des promesses présente un monde marqué du sceau de la violence – qui est souvent extrême. Les guerres, passées ou présentes, bouleversent profondément la vie des personnages, et quand il ne s'agit pas de guerre, c'est la menace d'attentats terroristes qui plane. Dans ces contextes, la tétralogie présente des cas de meurtre, de viol, d'inceste et de séquestration. C'est donc au sens juridique que l'on entendra ici la notion de crime, sans retenir toutes les fautes ou méfaits des personnages. Le crime, défini en droit comme l'infraction la plus grave qui puisse être commise contre la loi ou la morale, est présent dans toutes les pièces de ce cycle. Or, dans *Le Sang des promesses*, la plupart des crimes ne donnent pas lieu à poursuite, et restent dans une impunité apparente. Un seul personnage des quatre pièces est poursuivi, plusieurs décennies après les faits. Les autres criminels se punissent eux-mêmes par le suicide, ou sont tués ; certains, enfin, doivent vivre avec la conscience de leurs crimes.

L'absence de sentence n'est pourtant pas une absence de châtement ; mais ce dernier prend une forme toute particulière dans l'œuvre de Wajdi Mouawad. Il s'inscrit dans le temps long, car le châtement met en jeu une ou plusieurs générations. Le crime commis par un aïeul est en effet un héritage lourd à porter pour la jeunesse, dont le regard se fait le révélateur des fautes passées. La notion de crime est donc indissolublement liée à une mise en perspective dans un temps long, d'autant qu'une autre caractéristique de la tétralogie est de prouver que le crime fonctionne lui-même comme le châtement d'une faute antérieure. Pourtant, dans cette chaîne de violence, le criminel court le risque d'être renié par sa descendance.

Les crimes sont omniprésents dans *Le Sang des promesses*, mais on retrouve les mêmes d'une œuvre à l'autre : le meurtre est présent dans toutes les pièces, le viol dans les deux pièces centrales (*Incendies* et *Forêts*), tout comme l'inceste, qui parfois résulte d'un viol, et ponctuellement dans *Forêts*, on trouve un cas de séquestration. Ces crimes sont quasiment tous commis par des hommes. Une seule femme se trouve au nombre des criminels, qui est aussi le seul personnage féminin de *Ciels* : Dolorosa Haché. On ne prendra pas ici en compte le crime de Sawda, dans *Incendies*, qui abat un homme, en état de légitime défense, ni l'attentat qu'elle commet une fois Nawal emprisonnée, dont il n'est pas précisé s'il est meurtrier ou non¹.

Les assassinats sont les crimes les plus nombreux. Il y a cinq assassins parmi les personnages de la tétralogie, dont deux personnages secondaires². Dans l'ordre d'écriture des pièces, le premier assassin est Amé, personnage secondaire de *Littoral* : ce jeune homme, ivre de violence à cause de la guerre à laquelle il a participé, tue son propre père sans le reconnaître en retournant à son village : « Je rentrais dans la nuit finissante ; arrivé à la croisée des chemins, j'ai vu un homme encagoulé ; il a fait un pas vers moi, en levant un bras. J'ai tiré. Je me suis lancé, couteau à la main, dans la gorge, puis dans le flanc et pour finir trois coups au cœur »³. La référence à Œdipe, confirmée par l'auteur⁴, est évidente, d'autant que le crime a lieu comme dans le mythe grec à un carrefour, alors que le parricide chemine vers son village (ou sa ville) d'origine. Le deuxième assassin est Edgar, dans *Forêts*. Son crime est un deuxième parricide, au moins au plan symbolique, puisqu'il tue Albert, qui l'a élevé et qu'il désigne lui-même comme son père. Albert insiste de son côté sur l'absence de liens de sang entre lui et les jumeaux Hélène et Edgar, qu'il a élevés avec leur mère Odette. Odette prétend en effet avoir été violée

¹ W. Mouawad, *Incendies*, Babel, Paris, 2003, pp. 93-94. En commentant cet attentat, Sawda trahit la promesse faite à Nawal à la scène précédente (*ibidem*, p. 89).

² Nous ne prenons pas ici en compte les crimes passés racontés par les personnages n'ayant pas d'incidence sur l'action dramatique. Dans *Littoral*, l'un d'eux donne lieu à une tirade particulièrement éprouvante.

³ W. Mouawad, *Littoral*, Babel, Paris, 1999, p. 97.

⁴ *Ibidem*, p. 164.

par un inconnu au fond d'une mine. Mais la vérité est autre : les jumeaux sont en réalité les enfants d'Alexandre, le père d'Albert. Seul le lecteur/spectateur, Odette et Alexandre connaissent la vérité, qui fait d'Edgar et d'Hélène le frère et la sœur d'Albert. Le crime d'Edgar est donc un parricide symbolique, mais aussi, à son insu, un fratricide du point de vue des liens du sang. Le troisième assassinat est celui commis par Lucien Blondel, le soldat de la première guerre mondiale. Par amour pour Léonie et à sa demande, il accepte de tuer le frère bestial qui retient leur mère prisonnière au fond d'une fosse. Si Lucien se rend criminel, il est ici le bras armé de Léonie qui le convainc de la nécessité de cet assassinat. Ce crime est, pour Lucien, un second assassinat puisqu'il a déjà tué son propre frère, et Léonie lui explique qu'elle ne peut tuer son frère jumeau : « Je ne verserai pas mon sang. C'est mon sang. Toi, Lucien, tu pourras. Tu as su tuer ton frère ». ⁵ Cette situation semble inverser, et sans doute venger le crime précédent : Léonie demande à son amant d'aller tuer son frère, alors que Hélène avait perdu son amant à cause de son frère. La quatrième meurtrière est Dolorosa Haché, personnage secondaire de *Ciels*, qui a tué ses trois filles par balle, sans que l'on sache pourquoi. La liste des crimes intrafamiliaux se rallonge donc avec l'infanticide. Le dernier personnage donne la mort de façon beaucoup plus large et aveugle : il s'agit d'Anatole, le jeune homme à la tête du réseau Tintoret dans *Ciels*, qui conçoit et met à exécution l'attentat que les personnages de la pièce tentent vainement d'empêcher. Cet attentat est pourtant, de façon indirecte, un parricide : accablé par le projet de son fils et sur son injonction (« Meurs avant moi, papa, meurs avant moi ! » ⁶), Valéry Masson se suicide.

Le viol apparaît dans *Incendies* et dans *Forêts*, et dans les deux pièces, il s'agit d'incestes. Dans *Incendies*, Nihad Harmanni, alias Abou Tarek, viole entre autres victimes Nawal Marwan, une prisonnière qu'il a par ailleurs torturée à de nombreuses reprises. La victime et le bourreau ignorent les liens de sang qui les unissent, et la révélation de la vérité est l'enjeu même de la pièce. Dans *Forêts*, c'est à nouveau Edgar le criminel, qui viole sa sœur jumelle Hélène : l'inceste est cette fois connu de tous. Un dernier inceste doit être relevé, même s'il ne s'agit plus d'un viol : la passion qui lie Albert et Hélène est incestueuse, à l'insu des personnages : puisqu'Albert et Hélène ont pour père Alexandre, Albert s'unit à sa demi-sœur. L'argument qu'il martèle « Tu ne m'es rien par le sang » ⁷ n'est pas valide pour le lecteur/spectateur : l'ironie dramatique prend les amants au piège du mensonge d'Odette. Le viol devient thématique dans *Ciels* : même s'il ne concerne

⁵ W. Mouawad, *Forêts*, Babel, Paris, 2006, p. 48.

⁶ *Idem*, *Ciels*, Babel, Paris, 2009, p. 85.

⁷ *Idem*, *Forêts*, *op. cit.*, p. 113.

aucun personnage, le tableau de *L'Annonciation* par le Tintoret qui sert de code secret pour préparer les attentats est interprété comme une scène de viol⁸.

Il faut enfin ajouter à cette liste de crimes la séquestration, qui n'apparaît que dans *Forêts* : si la vie autarcique que mènent Albert, Odette et les enfants de cette dernière dans le zoo est à l'origine un acte volontaire, relevant de l'utopie, elle devient une contrainte imposée lorsque Edgar revendique le droit de découvrir le monde, ce qu'Albert lui refuse. Cette situation se reproduit au sein de l'œuvre quand Hélène se trouve à son tour prisonnière de son fils difforme.

Un seul de ces crimes est poursuivi : celui de Nihad Harmanni, jugé dans un procès suivi par Nawal⁹. Les autres crimes ne sont pourtant pas sans conséquences. L'exemple le plus clair est celui des crimes d'Albert dans *Forêts* : outre sa propre mort, qui punit son crime, l'amour d'Albert pour l'enfant qu'il a élevée entraîne la folie et le suicide d'Odette :

Odette, courant partout, folle, a vu la malédiction se lever devant elle, vague immense qui emporte tout et l'emportant dans sa douleur, ma mère voyant Albert ensanglanté, sa fille violentée et son fils déchiqueté par les ours en colère, s'est précipitée vers la fosse où nous jetions les animaux trop sauvages et s'y est jetée à son tour pour mettre fin à ses tourments !¹⁰

Mais plutôt que le châtement direct, *Le Sang des promesses* montre plus volontiers des situations dans lesquelles le criminel n'est pas puni pour son crime. Le poids de sa faute se reporte alors sur les générations qui le suivent. Le crime engendre une difficulté, un mal-être, une culpabilité portée par la ou les jeunes générations. Dans *Incendie*, Jeanne et Simon partent à la recherche de leur père et de leur frère, et se trouvent confrontés, au fil de leur enquête, à l'horreur subie par leur mère, ce qui leur permet de comprendre le secret de leur naissance. Dans *Forêts*, le crime prend un tel degré de complexité, à force de répétition de situations similaires, que l'œuvre couvre huit générations. On y retrouve la structure de l'enquête, menée par une adolescente, Loup, contrainte de faire la lumière sur son passé familial, en remontant jusqu'à celui de Ludivine Davre. La difficulté d'une telle démarche est illustrée par le fait que Loup refuse à plusieurs reprises de se pencher sur le passé ; il faut l'insistance de Douglas Dupontel, impliqué lui-même dans cette recherche pour des raisons personnelles, pour la convaincre. Dans *Ciels*, la jeune génération ne cherche plus à comprendre, mais à punir. On peut se demander si cette attitude n'est pas une réponse à l'ensemble de la tétralogie : c'est pour tous les crimes oubliés, et peut-être pour tous les crimes impunis présentés dans *Le Sang des promesses*, qu'Anatole lance le vaste attentat de l'entreprise Tintoret. Une constante se dégage du cycle : la véritable réponse aux crimes

⁸ *Idem, Ciels, op. cit.*, p. 77.

⁹ *Idem, Incendies, op. cit.*, p. 23.

¹⁰ *Idem, Forêts, op. cit.*, p. 127.

commis ne vient pas de la justice, mais de la jeunesse. Wajdi Mouawad ne recherche pas, pour les crimes exposés, de sanction moralement édifiante ; la construction de l'œuvre est davantage basée sur une logique psychologique. Le crime est un poids dont les jeunes générations doivent se libérer.

Il ne s'agit pas tant, dans *Le Sang des promesses*, de montrer le châtement des crimes commis que d'en comprendre l'origine et la portée. L'œuvre semble sous-tendue par une réflexion sur l'existence du mal, et le crime se révèle être souvent une forme de châtement pour une faute antérieure. Ainsi, des sources à la réparation, Wajdi Mouawad nous présente une généalogie du crime autant que des familles mises en scène. À l'origine, on trouve une faute première, qui remonte à l'enfance ou la jeunesse du futur criminel ; cette faute crée une souffrance, dont le crime est l'expression.

Ainsi, dans *Littoral*, le personnage d'Amé est devenu violent en réponse à la violence laissée en héritage par la génération précédente. Il s'en explique lui-même :

Les parents, on devrait les éventrer, laisser leurs corps pourrir au soleil et nous en aller pour tout faire sauter, tout casser, tout brûler. On les rassemblera le long d'un grand mur, on les alignera et on leur hurlera dessus ! On leur dira que le mal qu'ils nous ont fait est plus grand que le meurtre, on leur dira qu'ils nous ont pris l'irremplaçable, qu'ils ont tué les visions de notre jeunesse, de nos plus chers miracles. On leur dira qu'ils ont pris nos compagnons de jeu et qu'en leur mémoire on déposera sur leurs tombes une couronne faite de leurs crânes décharnés¹¹.

Amé considère que la vieille génération s'est rendue coupable d'un crime contre la jeunesse, en lui volant son espoir, ce qu'il considère comme une forme d'infanticide générationnel. Ce raisonnement explique la haine de la jeune génération contre celle qui la précède à l'échelle de la tétralogie. Amé est en cela la préfiguration d'un motif central du *Sang des promesses*, développée dans les personnages de Nihad, Edgar et Anatole. À l'autre bout de la tétralogie, Anatole, qui partage avec Amé l'initiale de son prénom, fait retour au schéma de *Littoral* ; il cherche non seulement à tuer, mais aussi à détruire les lieux de culture, pris comme des symboles de la transmission. Le jeune homme punit une génération de père qui a sacrifié ses propres enfants. Ainsi, le message du réseau Tintoret intercepté par le service de surveillance revient sur le thème d'une génération d'infanticides : « Enfantivores ! / Vous êtes l'haleine de l'histoire / Et on appelle cela un État ! Vainqueur sacrificateur / On appelle cela un État ! »¹². Peu après, Clément Szymanowski revient sur cette idée : « C'est la géographie du sang versé, c'est la géographie de la jeunesse massacrée »¹³. La jeunesse a été décimée par la

¹¹ *Idem*, *Littoral*, *op. cit.*, p. 86.

¹² *Idem*, *Ciels*, *op. cit.*, p. 79.

¹³ *Ibidem*, p. 80.

génération de ses parents, et cet exemple abominable amène la nouvelle génération au désespoir. Comme Amé, elle devient violente par contamination et par vengeance.

Les deux œuvres centrales du *Sang des Promesses* donnent une dimension beaucoup plus personnelle et psychologique à la genèse de la violence. Le Nihad de *Incendies* est le personnage le plus développé des trois, et c'est aussi celui pour lequel l'origine biographique de la violence est la plus précise : arraché dès la naissance à sa mère et élevé dans un orphelinat, il se désole de n'avoir pu la retrouver et se transforme, par désespoir, en un paroxysme de violence, mi-artiste mi-bourreau, qui torture en photographiant et viole comme pour se venger de l'abandon originel. Son déferlement de violence vise plus spécifiquement les femmes, qui sont ses prisonnières. On peut se demander si le viol qu'il commet sur « la femme qui chante », prisonnière anonyme dans laquelle il n'a pas reconnu sa mère, n'est pas une sorte de naissance à l'envers, symbolisant la séparation subie. Dans *Forêts*, les crimes d'Edgar sont également une protestation contre ses souffrances : la séquestration qu'Albert impose à sa famille, et le déshonneur d'Hélène, devenue l'amante de leur père adoptif. Edgar revendique sa liberté de vivre et d'aimer d'abord par la parole ; n'étant pas écouté et se trouvant prisonnier d'un univers dont il ne peut plus sortir, sa revendication légitime se transforme en un double crime. C'est l'impossibilité de rétablir l'ordre par le dialogue qui le pousse à créer un désordre plus grand¹⁴.

On peut encore préciser l'analyse en montrant que, si le mal engendre le mal, bien souvent le même engendre aussi le même. La violence d'Amé et d'Anatole répond à une violence du monde que les personnages subissent. Mais des cas plus précis confirment la récurrence de cette structure. C'est dans *Forêts* que ce principe d'engendrement du crime est le plus net, car cette pièce nous permet de voir les conséquences d'une faute sur plusieurs générations. Le désordre remonte, pour autant que l'on puisse en juger, à la liaison entre Alexandre et Odette. En devenant l'amant de la compagne de son fils, Alexandre crée une situation proche de l'inceste. Ses enfants semblent pointer la faute originelle en répétant des situations d'inceste, qui deviennent seulement plus visibles, puisque Albert et Edgar sont en réalité au même niveau de parenté par rapport à Hélène. L'inceste se réalise d'abord entre des amants qui ignorent leur lien de parenté, pour éclater au grand jour avec le viol d'une jumelle par son jumeau. Le fait qu'Hélène donne ensuite naissance à des jumeaux est sans doute un nouveau symbole : un schéma semble se reproduire puisque la lumière n'a pas été faite sur l'origine du mal. Le meurtre du frère monstrueux ordonné par sa jumelle Léonie est sans doute la réponse indirecte au crime d'Edgar envers sa sœur. Enfin, le mensonge d'Odette sur sa grossesse,

¹⁴ Lucien, qui intervient à la génération suivante pour libérer Hélène en tuant le fils qui la séquestre, est lui aussi une figure ambiguë, partagée entre l'assassin et le sauveur : il tue pour rétablir l'ordre.

censément la conséquence d'un viol, semble produire la possibilité du viol dont Edgar se rend coupable à l'encontre de sa propre sœur. Étant, selon le récit familial, l'enfant d'un viol, il devient lui-même violeur, comme si le mensonge créait une fatalité. Cette structure est d'ailleurs préparée par une allusion dans *Incendies*. Simon est tenté d'ouvrir la lettre de sa mère qu'il doit remettre à son frère pour simplifier ses recherches ; le notaire Hermile Lebel s'insurge contre cette idée en lui objectant que ce serait « comme faire un viol »¹⁵. Simon lui répond ce sarcasme : « j'ai des antécédents »¹⁶. Aussi loin que l'on remonte, au sein des différentes œuvres, le crime est toujours la conséquence d'un crime ou d'une faute antérieure.

Il n'est bien sûr pas possible de remonter chaque fois en amont car l'écriture ne peut se permettre une arborescence infinie, et *Forêts*, en retraçant un parcours sur huit générations, représente déjà un effort de démonstration très construit. Les personnages eux-mêmes relayent cette idée d'engendrement du mal. Dans *Incendies*, Nazira, la grand-mère de Nawal, rappelle que l'héritage familial transmis de mère de fille est la colère : « Nous, notre famille, les femmes de notre famille, sommes engluées dans la colère depuis si longtemps : j'étais en colère contre ma mère, et ta mère est en colère contre moi tout comme toi, tu es en colère contre ta mère. Toi aussi tu laisseras à ta fille la colère en héritage »¹⁷. Cette remarque permet d'intégrer à la logique de l'œuvre des personnages qui n'apparaissent pas dans l'intrigue. Dans *Forêts*, on pourrait se demander ce qui, avant Alexandre, explique la faute liminaire qui dans la pièce est la source de tous les crimes futurs. La question est en réalité réglée par cette tirade du médecin dans *Incendies*, qui cherche l'origine d'une rafle, et aboutit à une récolte brûlée : « Pourquoi ont-ils brûlé la récolte ? Il y a certainement une raison, ma mémoire s'arrête là, je ne peux pas remonter plus haut, mais l'histoire peut se poursuivre encore longtemps, de fil en aiguille, de colère en colère, de peine en tristesse, de viol en meurtre, jusqu'au début du monde »¹⁸.

La source du mal, quand elle n'est pas un crime antérieur, semble être l'ignorance. Ce thème est lui aussi présent à travers la tétralogie, même si les pièces lui donnent une place variable. Il apparaît nettement avec le personnage de Nawal dans *Incendies* : enceinte de son premier enfant, Nawal est encore une adolescente et ne sait pas écrire. Elle cède au chantage de sa mère, qui l'enjoint d'abandonner son enfant, ou de quitter sa famille en rendant tout ce qui ne lui appartient pas, y compris ses vêtements. Le choix est presque impossible : Nawal reste donc dans sa famille et se voit arracher son nouveau-né par la femme qui l'accouche. Adulte,

¹⁵ W. Mouawad, *Incendies*, op. cit., p. 112.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*, p. 42.

¹⁸ *Ibidem*, p. 61.

elle regrette ce choix (« J'aurais dû partir, grand-mère, ne pas m'agenouiller, donner mes habits, donner tout, quitter la maison, le village, tout »¹⁹) ; si elle parvient à garder l'espoir de retrouver son enfant et à ne pas transformer son regret en aigreur, c'est grâce à sa grand-mère qui lui fait promettre d'apprendre à écrire :

Ton amour est parti, ton enfant est parti. [...]. N'accepte pas, Nawal, n'accepte jamais. Mais pour pouvoir refuser, il faut savoir parler. Alors arme-toi de courage, et travaille bien ! écoute ce qu'une vieille femme qui va mourir a à te dire : apprends à lire, apprends à écrire, apprends à parler. Apprends. C'est ta seule chance de ne pas nous ressembler²⁰.

Corrigeant son ignorance, Nawal devient une femme capable de tenir sa promesse : aimer son fils quoi qu'il arrive, et quelle que soit l'horreur qu'il lui a fait subir. Cette construction permet de revenir en arrière pour éclairer un passage de *Littoral* : dans une tirade, Sabbé raconte le martyre subi par son père. L'homme est torturé par des soldats qui lui lancent : « puisque tu sais écrire »²¹. L'ignorance des bourreaux semble être la cause profonde de leur violence. Dans *Forêts*, l'ignorance n'est pas liée à l'éducation, mais à l'isolement de la famille fondée par Albert et Odette. Les jumeaux et leur jeune frère, Edmond le girafon, sont tenus à l'écart du monde. Le conflit éclate quand Edgar revendique le droit de connaître le monde. L'ignorance dans laquelle il est artificiellement maintenu lui interdit *de facto* de connaître l'amour, et cet enjeu se cristallise dans la rivalité entre le père et le fils adoptif pour la sœur. *Ciels* semble refermer cette logique en l'inversant : les attentats organisés par Anatole visent les plus grands musées des grandes villes occidentales. L'art est dénoncé comme un leurre, puisqu'il n'a pas évité les horreurs que la jeune génération dénonce ; l'attentat est quant à lui présenté comme une œuvre d'art représentative de son temps : « Nous vous forcerons à regarder une œuvre d'art à la hauteur du siècle qui vous rappellera combien chaque époque mérite une beauté à la hauteur de ce qu'elle produit en laideur »²².

Si la jeune génération se trouve contrainte de mener une démarche de reconstruction du passé pour comprendre et mieux admettre l'origine de la violence, un tel travail d'acceptation ne va pas de soi. Le risque encouru par les générations aînées, pour les crimes impunis, est d'être reniées par leurs propres descendants.

Dans toutes les pièces de la tétralogie, on trouve au moins un personnage révolté parmi la plus jeune génération. Les descendants n'acceptent en effet pas toujours, ou pas facilement, le fardeau laissé par leurs prédécesseurs en héritage ; plusieurs personnages sont au bord du reniement, et se rebellent lorsqu'il leur faut affronter les horreurs du passé. La seule alternative est alors le refus de connaître les secrets

¹⁹ *Ibidem*, p. 38.

²⁰ *Ibidem*, p. 41.

²¹ W. Mouawad, *Littoral*, *op. cit.*, pp. 106-107.

²² *Idem*, *Ciels*, *op. cit.*, p. 110.

des aïeux. Préférer l'ignorance, c'est choisir de refuser de devenir adulte, choisir de rester du côté de l'enfance ; mais comment devenir adulte dans le monde dévoyé que nous présente *Le Sang des promesses* ? La tétralogie nous présente aussi l'enjeu du passage à l'âge adulte, qui suppose d'assumer de faire partie d'un monde chaotique. S'il refuse l'état du monde laissé en héritage, le personnage se condamne à demeurer dans l'enfance. C'est bien le cas de Wilfrid, dans *Littoral*, qui vit accompagné d'un protecteur imaginaire, le chevalier, persistance de ses rêves enfantins. L'enjeu n'est pas seulement d'enterrer son père, mais aussi de se défaire de ce songe qui le rassure tout en signifiant son incapacité à devenir adulte. La révolte de la jeunesse est incarnée dans *Incendies* par Simon, qui contrairement à sa sœur Jeanne, refuse dans un premier temps d'exécuter les dernières volontés de sa mère. Ce personnage se caractérise par sa grossièreté : il profère des chapelets d'injures en découvrant les dernières volontés de sa mère, qui se font de plus en plus rares au fil de sa quête – preuve que la démarche, pour rude qu'elle soit, est avant tout un apaisement. Loup, le plus jeune personnage de *Forêts*, ressemble à Simon : elle se fait remarquer par ses tenues (« Pourquoi vous habillez-vous en noir ? », lui demande Douglas Dupontel²³), son tempérament buté et son pessimisme, résumé dans l'adresse mail qu'elle s'est choisie : « toutmecoeuretout-mefaitchier »²⁴. La révolte d'Anatole est, au sein de la tétralogie, le paroxysme et l'aboutissement de cette violence de la jeunesse, même si le personnage demeure absent de la scène.

Cette tension entre les générations, et la difficulté d'accepter les legs encombrants pour les plus jeunes, se lit dans les interrogations, récurrentes d'une pièce à l'autre, sur la question de la sépulture. Dans les trois premières pièces du *Sang des Promesses*, il est question d'enterrer un père ou une mère. *Littoral* aborde ce thème de manière centrale, puisque tout le parcours de Wilfrid consiste à lui trouver un lieu de sépulture décent dans sa terre natale. Ce pays, dont le nom n'est pas précisé, est tellement décimé par la guerre que le sol est saturé de sépultures et qu'il devient impossible d'inhumer le père (« Il n'y a plus un seul lieu décent dans tout le pays »²⁵). La solution que trouve Wilfrid, et la cohorte de personnages qui se joint à lui, est finalement de le jeter à la mer. L'enterrement de Nawal, dans *Incendies*, dérouté lui aussi ses enfants, par la précision et l'étrangeté du cérémonial fixé par la défunte. Cet enjeu donne lieu à une scène où le notaire et exécuteur testamentaire de Nawal tente tant bien que mal de faire respecter les dernières volontés de la mère (« enterrement particulier on a juste besoin de trois seaux

²³ W. Mouawad, *Forêts*, *op. cit.*, p. 54. Voir aussi p. 70.

²⁴ *Ibidem*, p. 101.

²⁵ *Idem*, *Littoral*, *op. cit.*, p. 85.

²⁶ *Idem*, *Incendies*, *op. cit.*, p. 43.

d'eau »²⁶), alors que son fils explose de colère. La principale originalité de cet enterrement est que Nawal refuse de que son nom soit inscrit sur sa tombe. Cette demande prend son sens à la lecture de la pièce, par référence à la promesse faite à sa grand-mère Nazira : Nawal elle-même avait gravé ce nom sur la tombe de son aïeule, parce que celle-ci avait tenu ses promesses. Nawal exige donc que son nom ne soit pas indiqué tant qu'elle-même n'aura pas tenu la sienne : aimer son fils quoi qu'il arrive. Le respect de cette parole suppose que Nihad lise la lettre qu'elle lui a adressée en tant que mère, qui réaffirme son amour inconditionnel, malgré la haine qu'elle ressent pour son bourreau, exprimée dans la lettre qu'elle lui adresse en tant que victime. Loup enfin se trouve confrontée à un dilemme concernant l'enterrement de sa mère Aimée. La requête du paléontologue Douglas Dupontel, qui lui demande de faire la lumière sur la maladie de sa mère, suppose que le cadavre demeure de manière prolongée à la morgue, et que le corps étranger présent dans son cerveau, qui a causé sa mort, soit extrait et analysé. Ces dispositions contrarient la volonté d'Aimée, qui avait fait jurer à sa fille de ne pas entreprendre ce type de démarche (« Loup, quand je serai morte, veille à ce qu'on sorte cet os de ma tête. Vous nous brûlerez l'un séparé de l'autre. Vous n'attendrez pas ! Pas d'études scientifiques, rien ! Promets-le-moi »²⁷). Douglas Dupontel occupe une place à la fois symétrique et opposée de celle de l'exécuteur testamentaire dans *Incendies* : il accompagne Loup dans sa démarche vers la vérité comme Hermile Lebel le fait pour Simon, mais il l'incite à découvrir la vérité contre la promesse faite à sa mère, quand le notaire, au contraire, réclamaient la vérité pour respecter les dernières volontés de Nawal. La nécessité de faire la lumière sur le passé incite Loup, quoiqu'elle ne s'y résigne qu'avec difficulté, à ne pas tenir parole.

Le châtement le plus grave dans la tétralogie semble donc être le reniement des parents par les enfants. Plusieurs personnages sont au bord de ce reniement, même s'ils parviennent à rentrer dans une démarche de compréhension et d'apaisement : c'est le cas de Simon, qui se résout à répondre aux dernières volontés de sa mère. Pour Loup, l'apaisement passe, comme nous l'avons montré, par le fait de ne pas tenir une promesse : la jeune fille doit s'affranchir des volontés de sa mère pour faire la lumière sur le passé familial et se donner ainsi une chance de trouver un apaisement. S'il ne s'agit pas d'un reniement à proprement parler, elle est le premier jeune personnage de la tétralogie à faire primer la nécessité de se construire par rapport au respect des volontés d'un défunt. Le reniement prend toute sa force dans *Ciels*, drame dans lequel les rôles s'inversent : c'est cette fois-ci le père qui doit comprendre les intentions de son fils. Le but de cette démarche n'est plus de trouver la paix, mais d'éviter un attentat ; l'aboutissement n'est plus la libération,

²⁷ W. Mouawad, *Forêts*, op. cit., p. 49.

mais au contraire l'accablement de Valéry Masson, qui se suicide en découvrant les intentions de son fils.

La tétralogie de Wajdi Mouawad nous fait le tableau d'une jeunesse accablée par les crimes qui l'ont précédée, et bien souvent sacrifiée par ses propres pères. Là est la faute la plus lourde de conséquences dans la logique de ce cycle, et la jeunesse n'a comme choix que d'accepter les erreurs passées pour tenter de trouver un apaisement, ou de se rebeller en répondant au crime par le crime. C'est bien là le châtement suprême : que les fils se retournent contre leurs pères. Au fil de la tétralogie, la logique de l'apaisement semble se fissurer. *Le Sang des promesses* semble marcher, dans son évolution, vers une affirmation de plus en plus grande de la jeunesse contre ses prédécesseurs, et vers la possibilité de plus en plus menaçante d'un retournement des fils contre leurs pères.

ANNA LEDWINA
Université d'Opole

Le crime comme fantasme et comme un moyen d'échapper à la situation de dépendance : autour de *L'Invitée* beauvoirienne

*Crime as a phantasm and a way of avoiding dependence (on the Other) –
a discussion of L'Invitée (She Came to Stay) by Simone de Beauvoir*

Abstract: The novel *L'Invitée* by Simone de Beauvoir deals with the age-old problem of the presence of the Other in the life of a free man. On the existential level, the book shows the contradiction between the human desire to be independent and the need to be loved. It also shows a moral (metaphysical) dilemma, relating to coexistence of the different types of awareness characteristic of Parisian artists and the world of the bourgeoisie. The confrontation with another man ends in inevitable failure and the risk of committing the symbolic act of murder, arising out of jealousy, the inability to fully subjugate the other person, or possibly due to philosophical reasons. This conflict provides a backdrop to the atmosphere of the epoch, in which the intelligentsia of Saint-Germain-des-Prés, forced to abandon its professed ideals in favour of plunging into the brutal reality, faces up to challenges and engages in current events.

Keywords: Beauvoir, crime, love, liberty, Other, trio, conscience, existentialism

Le problème du mal, l'un des thèmes majeurs à toutes les époques, se révèle pertinent dans la littérature française, et les figures des criminels ainsi que les images du Mal, entendu dans un sens métaphysique comme l'imperfection de l'homme et son incapacité à accéder au bien et au bonheur, la peuplent fréquemment¹. Notre objectif sera de le démontrer à l'exemple de l'un des textes de Simone de Beauvoir, dont l'œuvre manifeste un caractère à la fois varié et synthétique, à savoir son premier roman *L'Invitée* (1943) qui passe pour celui s'inspirant de la

¹ Cf. H. Bénac, *Guide des idées littéraires*, Paris, Hachette, 2004, p. 332.

phénoménologie. Il semble que ce ne soit pas un roman de mœurs, ni de caractères ou d'intrigues à proprement parler. L'intention de l'auteure, témoin et historiographe de l'existentialisme, mettant en relief toutes les contradictions des intellectuels de l'après-guerre, écrivaine engagée dans le mouvement féministe et le combat pour la libération de la femme², était plutôt de présenter la vérité et les traits mystérieux de personnages insaisissables. Nous chercherons à démontrer que le crime, ayant une valeur comparable à celle attribuée à l'amour dans son œuvre, constitue une sorte de fantasme qui permet d'échapper à la dépendance d'autrui.

Dans la première période des fictions desquelles fait partie *L'Invitée*, avec *Le Sang des autres* (1945) et *Tous les hommes sont mortels* (1946), il ne s'agit pas de recréer des événements passés sous forme de souvenirs, mais de communiquer certaines expériences auxquelles la narratrice a participé. La problématique centrale de ses textes consiste dans les rapports ambigus du couple, en exprimant un problème philosophique qui inquiétait essentiellement les consciences existentialistes : le problème moral de l'Autre. Pour cette raison, *L'Invitée* se concentre sur une excellente psychologie du couple, dont les membres aspirent à réaliser une « vie à trois », reste, en même temps, un récit métaphysique qui se focalise sur la peinture d'une crise.

Le lecteur fait connaissance d'un trio singulier, librement inspiré de celui de Jean-Paul Sartre – Simone de Beauvoir – Olga Kosakiewitch³, composé de Pierre Labrousse (acteur et dirigeant de théâtre), de Françoise Miquel et de Xavière Pages, leur jeune amie bourgeoise de province, âgée de dix-neuf ans, qui détruit aussi bien leur bonheur, leur compréhension que la transparence de leur pacte exceptionnel et égalitaire. Celui-ci admet les « amours contingentes », comme celles qu'a vécues l'écrivaine avec son compagnon Sartre, et qui « les rattachaient fidèlement à un ensemble unique, où le tien et le mien devenaient indiscernables. Aucun des deux n'en distrairait jamais pour soi la moindre parcelle ; ç'aurait été la pire trahison, la seule possible »⁴. La bourgeoise est invitée à une vie en commun, ce qui se rapporte à un engagement profond, une prise de responsabilités et l'annexion d'une vie du côté de Françoise. Pierre propose à Xavière des rapports intimes en espérant aider ainsi cette fille qui manque, paraît-il, d'affection. Au fur et à mesure que le temps passe, l'ambiguïté de leurs relations se manifeste clairement. Françoise devient jalouse de Xavière suite à l'intérêt que Pierre porte à leur amie commune : elle garde à la fois un sentiment profond pour celui-ci et une amitié passionnée pour

² Cf. G. Tegye, *Treize récits de femmes (1917-1997) de Colette à Cixous. Voix multiples, voix croisées*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 41. Voir aussi M. Ozouf, *Les mots des femmes. Essai sur la singularité des femmes*, Paris, Fayard, 1995.

³ Cf. G. Bonal, *Simone de Beauvoir*, Paris, Seuil, 2001 ; H. Bouchardeau, *Simone de Beauvoir*, Paris, Flammarion, coll. « Grandes Biographies », 2007.

⁴ S. de Beauvoir, *Invitée* [1943], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1978, pp. 61-62.

Xavière. Pierre, qui ne fait qu'influencer le duel se déroulant entre les deux femmes, lui aussi, est menacé par ce danger : il aime Françoise, mais lui préfère momentanément une rivale attrayante, une personne inconnue. La vision de la coexistence de tous les trois est remplacée petit à petit par l'idée d'éliminer la présence dangereuse et obsédante de l'autre, d'autant plus que la passion de Pierre pour Xavière augmente et le pousse à mentir et à guetter la jeune fille. Son amour envers Françoise se vide lentement de sa substance.

L'invitée, au début si insignifiante, tendre et timide, fait naître un véritable drame, un jeu compliqué de calomnies et d'inquisitions. Charmante, délicate, réticente, elle devient orgueilleuse, perverse, possessive et tyrannique. Étrangère aux préoccupations intellectuelles du ménage parisien, détachée des contraintes traditionnelles, elle occupe une place de plus en plus grande dans leur vie. De personne invitée, elle se transforme en un individu envieux et puissant qui réclame la soumission. On observe son évolution intéressante allant d'« une honnête figure d'enfant » au « masque inquiétant de magicienne »⁵. Grâce à la tranquillité de Pierre, « un homme acharné à son triomphe de mâle »⁶, dont les rapports avec l'invitée sont de nature chaste et pure, et à la foi de Françoise, leur paix est maintenue bien que s'opposant aux attentes de ce tiers autoritaire. Notons que le milieu des artistes n'attribue pas aux femmes un rôle prédéterminé, mais que Françoise accepte avec peine cette configuration triangulaire, cette entente sensuelle entre Pierre et Xavière, qui traite la femme « comme un petit caniche »⁷. Celle-ci semble prisonnière, comme une proie dépendant des gens qui l'ont invitée⁸. Cependant, elle s'oppose au couple de « fonctionnaires »⁹ qui manipulent leurs partenaires, en manifestant son avidité de vie, sa sensualité et le rejet des convenances. En fait, Pierre et Françoise, amateurs d'« histoires », piègent Xavière qui se sent « diluée »¹⁰ et transformée en « polype »¹¹. Leur sollicitude semble découler d'une parentalité frustrée : ils ne tolèrent pas la relation de la femme avec Gerbert, le jeune disciple et ami du couple. Il convient de citer ici la remarque de Maurice Blanchot :

[l]a voracité de Xavière, l'impérialisme effréné que lui attribue Françoise, c'est le nom innocent que celle-ci lui donne à sa condition d'être changé en objet, de conscience figée en chose. Ce malheur prend différentes formes. Tantôt la jeune femme, devant cet être qui vit, qui s'affirme, perd le

⁵ *Ibidem*, p. 168.

⁶ *Ibidem*, p. 254.

⁷ *Ibidem*, p. 44.

⁸ Jean Cocteau a dit à ce propos : « Le livre de Simone de Beauvoir, c'est *Claudine à Paris* en 1943 (avec Sartre dans le rôle de Willy [...] de la Sorbonne et du Flore) ». J. Cocteau, 18 novembre 1943, *Journal*, 1942-1945, Paris, Gallimard, 1989, p. 369.

⁹ S. de Beauvoir, *Invitée*, *op. cit.*, p. 124.

¹⁰ *Ibidem*, p. 304.

¹¹ *Ibidem*, p. 306.

sentiment de sa force intérieure : elle n'est plus « qu'un masque blanc », elle flotte, nue et vide, à la surface du monde ; c'est de son existence comme puissance d'affirmation et de renouvellement que, fascinée par la vue d'autrui, elle se laisse aller à oublier la richesse. Ou bien, le regard de Xavière fait d'elle une étrangère à ses propres yeux. Quelqu'un la juge du dehors. Prenant ses distances, une autre prétend l'enfermer dans les limites d'une vérité définitive et sous la forme d'images attachées une fois pour toutes à sa personne, qui ne changeront plus, qu'elle ne pourra jamais dépasser. Et c'est contre cet asservissement qu'elle se révolte¹².

Beauvoir semble poser la question de savoir s'il est possible de se débarrasser de l'autre. Les dernières pages nous fournissent la réponse, en suggérant qu'on peut le faire à travers une action qui est résultat de notre liberté, de notre choix. Ce problème se réfère au drame sartrien *Les Mouches* (1943) car, en quelque sorte, la tragédie de Françoise est liée à celle d'Oreste. Il s'agit de la revendication d'une conscience libre. Le personnage beauvoirien, menacé de perte, dès l'arrivée de l'Autre, sous la pression de son regard, se trouve renvoyé à lui-même, ressentant un malaise. En réalité, selon l'esthétique de la violence chez Beauvoir, il ne suffit pas de commettre un crime pour être pleinement indépendant. Il est question de saisir sa liberté par l'intermédiaire d'un acte décisif et clandestin, en risquant sa vie, ses rapports avec l'entourage. Xavière, la première, rompt le pacte du trio, par l'aventure avec Gerbert, sans rien en cacher à Pierre. Cela fait que le trio est au point mort, mais libère finalement tout le monde, avant tout Françoise.

Elle se rend compte que Xavière vise à faire s'éloigner Pierre de celle-là. Étant donné cette situation, et afin de dominer Pierre totalement, la rivale se décide à éliminer Françoise : « C'était son existence même que Xavière aurait voulu effacer »¹³. Françoise reste angoissée lorsque Pierre se rapproche de Xavière : « l'amour de Françoise et de Pierre n'existait pas davantage ; il n'y avait rien qu'une addition indéfinie d'instantants indifférents ; rien qu'un grouillement désordonné de chair et de pensée, avec au bout la mort »¹⁴. Mais il s'avère que l'homme éprouve de la désaffection pour cette femme. De cette façon, la relation amoureuse entre les intellectuels persiste. Et l'Autre n'arrive pas à continuer son projet, celui de construire une union à trois. N'étant pas sûre du sentiment de Pierre à son égard, Françoise n'a pas réussi à nouer une amitié sincère avec Xavière, une conscience ennemie et corrodante, qui ne lui pardonne pas son « indiscutable supériorité »¹⁵. Pleine de doutes, souffrant d'une certaine blessure narcissique, ayant du mal à accepter les échecs, poussée par sa haine, elle est prête à commettre un crime.

¹² M. Blanchot, « Le roman du regard », [in] E. Lecarme-Tabone & J.-L. Jeannelle (dir.), *Simone de Beauvoir*, Paris, Éditions de L'Herne, 2012, p. 142. Voir aussi V. Stemmer, « Formes du romanesque dans *L'Invitée* », [in] J. Kristeva (dir.), *(Re)découvrir l'œuvre de Simone de Beauvoir*, Lormont, Éd. du Bord de l'eau, 2008, pp. 423-431.

¹³ S. de Beauvoir, *Invitée*, *op. cit.*, p. 97.

¹⁴ *Ibidem*, p. 159.

¹⁵ *Ibidem*, p. 417.

Avant de le faire, elle lutte avec elle-même, mais en vain. Désirant reconquérir sa prédominance, Françoise abaisse le levier du gaz, rejoint sa pièce et attend la mort de sa victime. Tuer Xavière lui paraît un acte absolu et créateur. L'essentiel, c'est d'écraser l'invitée dans laquelle elle ne supporte pas l'image « défigurée » d'elle-même. Cet acte inutile, absurde en apparence, rappelant l'acte gratuit, propre à la dialectique gidiennne, rétablit la protagoniste dans son projet. En plus, Françoise agit d'une façon autonome, ce qui fait d'elle l'égale de Pierre par une telle démarche volontaire : « Seule. Elle avait agi seule. Aussi seule que dans la mort. Un jour Pierre saurait. Mais même lui ne connaîtrait de cet acte que les dehors. Personne ne pourra la condamner ni l'absoudre. Son acte n'appartenait qu'à elle. "C'est moi qui le veux". C'était sa volonté qui était en train de s'accomplir, plus rien ne la séparait d'elle-même. Elle s'était choisie »¹⁶.

Le meurtre ne correspond pas pourtant au caractère de ce personnage. Cependant, Xavière aurait pu être contrainte de le commettre suite à son égoïsme. Françoise a résolu la situation de crise en tant que femme déçue ou trahie. Sa décision est en accord avec le point de vue philosophique. Mais une telle démarche reste en même temps une « exigence de vie » du personnage, non pas une nécessité découlant du caractère de la femme¹⁷. La vision de la philosophe présente l'impératif de la nature humaine prête à commettre un crime, mais, en même temps, transpose la recherche de l'Absolu dans le domaine du mal qui devient désormais une activité privilégiée de l'individu voulant atteindre un au-delà. Selon Georges Bataille, le meurtre se situe du côté de la transgression des interdits sociaux. Par conséquent, il s'inscrit dans le paradigme de l'« interdit global de la violence »¹⁸. Le meurtre peut constituer, par le biais de la déconstruction, un acte constructeur du soi.

Le roman beauvoirien sensibilise ainsi à la tentative féminine de rivaliser avec la création masculine sur le territoire réservé, depuis toujours, à l'homme. L'écrivaine rejette le stéréotype selon lequel la femme est identifiée à un être lâche, condamné à disparaître. Douée d'une force inédite et du pouvoir d'animer les choses, Françoise, à qui « [l]e monde [...] appartenait »¹⁹, se voit confrontée à cette existence immanente qu'est Xavière. C'est une personne que rien ne détourne de sa contemplation, qui crée d'elle-même le centre du monde où rien ne peut exister que capté dans le champ de son expérience. Elle s'approprie même le droit de se soumettre la vie d'un autre, de se l'annexer :

[...] elle aussi, elle était touchée par tout ce clinquant facile, mais ce qui l'enchantait surtout, c'était d'avoir annexé à sa vie cette petite existence triste ; car à présent comme Gerbert, comme Inès,

¹⁶ *Ibidem*, p. 511.

¹⁷ Cf. E. Lukavská, « *L'Invitée* de Simone de Beauvoir », [in] *Études Romanes de Brno*, vol. IX, 1977, p. 57.

¹⁸ G. Bataille, *L'Érotisme, Œuvres complètes. Vol. X*. Paris, Gallimard, 1987, p. 50.

¹⁹ S. de Beauvoir, *Invitée*, *op. cit.*, p. 9.

comme Canzetti, Xavière lui appartenait ; rien ne donnait jamais à Françoise des joies si fortes que cette espèce de possession, [...] les gestes de Xavière, sa figure, sa vie même avaient besoin de Françoise pour exister²⁰.

Françoise se distingue des autres par sa volonté de posséder l'existence de la jeune fille qui est ici réduite à un objet, une personne qui cherche la confirmation de son existence dans les yeux de l'homme. Elle passe pour un sujet absolu embrassant tout : elle se croit exceptionnelle, s'identifie à tout. Elle est présentée par la narratrice comme une conscience dans sa totalité. L'apparition de Xavière constitue un risque et provoque un déchirement profond chez Françoise. Sa rivale lui montre son manque d'être, qui oublie de se réaliser comme sujet, résultant d'une *situation*, à savoir sa dépendance de Pierre, de sa conception de leur amour. Or, l'on observe le duel de deux volontés qui se heurtent. Xavière pénètre dans l'intérieur de son être et y commence son action néfaste. De cette manière, Françoise perd toute sa force de domination : « Après toutes ces années d'exigences passionnées, de sérénité triomphante et d'âpreté au bonheur, allait-elle devenir, comme tant d'autres, une femme résignée ? »²¹, se demande-t-elle.

Dans cet état de choses, la conscience unique, prétentieuse, orgueilleuse se disout et Françoise devient un individu parmi d'autres, « une parcelle de l'univers »²². En outre, Xavière représente l'existence dans sa forme crue, première, la vie sensuelle concrète, désordonnée. Capricieuse, elle se refuse à se soumettre à l'ordre imposé, à être apprivoisée, échappant de plus en plus à la tutelle de Françoise, et se réalise comme sujet souverain :

Françoise regarda avec un peu de malaise ; cette austère petite vertu, ça semblait un sacrilège de la penser comme une femme avec des désirs de femme ; mais elle, cependant, comment se pensait-elle ? Quels rêves de sensualité et de coquetterie faisaient frémir son nez, sa bouche ? À quelle image d'elle-même cachée aux yeux de tous souriait-elle avec une mystérieuse connivence ? Xavière en cet instant sentait son corps, elle se sentait femme et Françoise eut l'impression d'être dupée par une inconnue ironique dissimulée derrière des traits familiers²³.

Xavière devient l'Autre, dans sa nature indomptable et incalculable, sous sa forme menaçante qui aboutit au meurtre. La lutte des consciences est engagée et dans celle-ci, chacune vise la mort de l'autre. La mort, en tant que sceau du destin et signe fondamental du mal métaphysique, donne, paradoxalement, son sens à la vie, est le moment où l'on révèle la vérité de sa personne, où l'on choisit l'engagement suprême²⁴. L'« intrusion » de Xavière accentue encore cet aspect des relations avec

²⁰ *Ibidem*, p. 21.

²¹ *Ibidem*, p. 242.

²² S. de Beauvoir, *La Force de l'âge*, Paris, Gallimard, 1960, p. 387.

²³ S. de Beauvoir, *Invitée*, *op. cit.*, p. 232.

²⁴ Cf. M. Bouty, *Dictionnaire des œuvres et des thèmes de la littérature française*, Paris, Hachette, 1990, p. 402.

autrui, en sensibilisant Françoise au fait qu'à cause de la fille adoptive, l'amour-fusion avec Pierre n'est qu'une dangereuse illusion. Ce qui trouve son écho dans la phrase de Georg Wilhelm Friedrich Hegel, choisie par Beauvoir en guise d'épigraphe : « Chaque conscience poursuit la mort de l'autre »²⁵. Le roman se termine avec le meurtre de Xavière par Françoise : « Mais comment se pouvait-il qu'une conscience existât qui ne fût pas la sienne ? Alors, c'était elle qui n'existait pas. Elle répéta : "Elle ou moi" »²⁶. La mort pourrait sembler, en quelque sorte, un châtement, une proposition/idée ratée. Voilà pourquoi la philosophe n'a pas eu la liberté de choisir une autre issue au conflit tel qu'elle l'avait conçu et décrit. Le meurtre d'autrui se révèle être « l'expérience de la séparation » dont l'auteure parle ouvertement : « Stylo en main, je fis avec une sorte de terreur *l'expérience de la séparation*. Le meurtre de Xavière peut paraître la résolution hâtive et maladroite d'un drame que je ne savais pas terminer. Il a été au contraire le moteur et la raison d'être du roman tout entier »²⁷. Cette expérience pourrait être considérée comme la conséquence d'un acte, non une donnée ontologique car l'invitée reste inerte, repliée sur elle-même, refusant le lien avec autrui : « [...] n'existant que pour soi [...], elle enfermait le monde entier dans sa propre solitude triomphante, elle s'épanouissait sans limites, infinie, unique ; [...] elle était l'absolue séparation »²⁸. Toutes les deux se trouvent dans la même situation, celle de dépendre de l'homme, obligées de choisir entre une liaison ou la séparation. Il ne leur reste qu'à devenir victimes ou meurtrières, le crime étant entendu « comme la représentation symbolique de la notion philosophique de séparation »²⁹.

Ainsi l'écriture de *L'Invitée* a-t-elle permis à la femme de lettres d'affronter « la présence ennemie » d'autrui : « Françoise a renoncé à trouver une solution éthique au problème de la coexistence ; elle subit l'Autre, comme un irréductible scandale ; elle s'en défend en suscitant [...] un fait également brutal et irrationnel : un meurtre »³⁰. L'issue mortelle rend *L'Invitée* paroxystique : Françoise « transfigure Xavière en sorcière, en idole inquiétante dans la fumée des cigarettes »³¹, à la lumière d'une lampe voilée de rouge qui projette « une lueur sanglante »³². Notons que grâce à ce texte, l'écrivaine a effectué un douloureux travail sur elle-même, en affrontant ses propres expériences afin de surmonter le vécu et de se reconquérir en tant que

²⁵ S. de Beauvoir, *Invitée*, *op. cit.*, p. 5.

²⁶ *Ibidem*, p. 503.

²⁷ *Ibidem*, p. 389.

²⁸ *Ibidem*, pp. 502-503.

²⁹ F. Rétif, *Simone de Beauvoir : l'autre en miroir*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 49.

³⁰ S. de Beauvoir, *La Force de l'âge*, *op. cit.*, p. 387.

³¹ F. Dugast-Portes, « Triangles amoureux chez Colette et Simone de Beauvoir », [in] E. Lecarme-Tabone & J.-L. Jeannelle, *Simone de Beauvoir*, *op. cit.*, p. 145.

³² S. de Beauvoir, *Invitée*, *op. cit.*, p. 167.

femme libérée. *L'Invitée* véhicule l'illusion de régler ses comptes avec la réalité, surtout celle de Rouen, où elle enseigna vers 1935, en la transposant par la création du personnage de Françoise. Voilà le témoignage de Beauvoir à ce propos dans *La Force de l'âge* :

D'abord, en tuant Olga sur le papier, je liquidai les irritations, les rancunes que j'avais pu éprouver à son égard ; je purifiai notre amitié de tous les mauvais souvenirs qui se mélangeaient aux bons. Surtout, en déliant Françoise, par un crime, de la dépendance où la tenait son amour pour Pierre, je retrouvai ma propre autonomie. Le paradoxe c'est que je n'ai pas eu besoin pour la récupérer de commettre aucun geste inexpiable, mais seulement d'en raconter un dans un livre. Car, même si on est attentivement encouragé et conseillé, écrire est un acte dont on ne partage avec personne la responsabilité³³.

Ce meurtre fictif, si révélateur des difficultés, est éclairci par la réflexion de Serge Julien-Caffié :

La richesse de ce premier roman de Simone de Beauvoir réside moins dans l'intrigue elle-même ou l'étude de la jalousie ou les rapports du trio que forment Pierre, Françoise, Xavière ou encore l'éthique existentialiste en action que dans ce qui se cache derrière les apparences. C'est en ce sens que l'on peut parler d'une dialectique romanesque de l'être et du néant : sous les conventions, le langage, les gestes par lesquels les personnages définissent leur existence, se dissimulent des creux, des passages à vide, des attentes qui viennent menacer sourdement un réel trompeusement solide et inaltérable. Le décalage subtil entre ce qui paraît et ce qui existe souterrainement révèle, par éclairs, le terrain miné des relations avec autrui : surgit alors une masse fluctuante d'actes larvés, d'arrière-pensées fugitives, d'intentions épiées. En fait, c'est déjà le monde protoplasmique de Nathalie Sarraute qui commence³⁴.

La transposition romanesque offre à Beauvoir l'occasion d'évoquer son passé, mais un élément imaginaire, y compris le meurtre, lui donne la possibilité de se réapproprier, d'une façon rétrospective, sa dépendance littéraire et émotionnelle par rapport à son mentor et guide spirituel, Sartre³⁵. Analysé sous l'approche psychanalytique, le meurtre-fantasme exprime une nécessité associée à *la venue à l'écriture*, pour citer le livre d'Hélène Cixous :

[...] il me fallait aller au bout de mon fantasme, lui donner corps sans en rien atténuer, si je voulais conquérir pour mon compte la solitude où je précipitai Françoise. Et en effet, l'identification s'opéra. Relisant les pages finales, aujourd'hui figées, inertes, j'ai peine à croire qu'en les rédigeant j'avais la gorge nouée comme si j'avais vraiment chargé mes épaules d'un assassinat. Pourtant ce fut ainsi³⁶.

Le fait de tuer Xavière donne à Françoise la possibilité de rompre sa relation à la fois avec sa rivale et l'homme aimé.

³³ S. de Beauvoir, *La Force de l'âge*, op. cit., p. 388.

³⁴ S. Julien-Caffié, *Simone de Beauvoir*, Paris, Gallimard, 1966, pp. 159-160.

³⁵ Cf. D. Sallenave, *Castor de guerre*, Paris, Gallimard, 2008.

³⁶ S. de Beauvoir, *La Force de l'âge*, op. cit., p. 389.

L'inquiétude métaphysique, voire ontologique, y est peinte d'une façon originale et minutieuse, montrant les exigences, les conflits et les échecs d'une existence mise à nu³⁷. Une certaine théâtralité du roman renforce les résonances éthiques. L'auteure présente la transformation du destin humain dans ses contradictions assumées, son ambiguïté, les problèmes irrésolus, son dénouement en forme d'impasse. Ses protagonistes sont à la recherche de leur condition et d'une autre conception de l'histoire, refusant les compromissions, les normes du monde actuel. Ils tentent de créer une relation d'amour fondée sur la lucidité et le renoncement de posséder l'autre exclusivement. Toutefois, ils y échouent car il s'avère impossible d'éliminer la jalousie. Leurs hésitations et désillusions reflètent les préoccupations des intellectuels de l'époque sombre, incarnée par la Seconde Guerre mondiale, dans laquelle ils vivent et qu'ils trouvent dépassée. Ce roman exprime également une tension due à la doctrine existentialiste qui demande aux écrivains d'être des métaphysiciens tout en restant ancrés dans le concret.

Bref, pour Beauvoir la liberté est la seule réalité qui compte, la condition *sine qua non* à l'accomplissement de l'être humain, elle permet de dépasser l'inertie, la mort. Le crime s'avère un moyen d'échapper à la dépendance de l'Autre et à sa véritable identité découverte derrière le masque, son « visage plutôt trouble, opaque, démoniaque dans ses pulsions, glacial, cruel, implacable, impitoyable dans ses résolutions [...] »³⁸.

³⁷ Cf. T. Moi, *Simone de Beauvoir. Conflits d'une intellectuelle*, Paris, Diderot, 1995.

³⁸ F. Rétif, *Simone de Beauvoir : l'autre en miroir, op. cit.*, p. 89.

BILEL SALEM
Université de Gabès

L'esthétique du mal chez Jean Genet

The aesthetics of evil in Jean Genet's work

Abstract: Evil in Genet's work is a ubiquitous concept. It was manifested in several scriptural forms. The author of *Rogue Journal* has thrown in his personal life to bring forth a work – autobiographical – bathed in evil. He lived in misery since childhood. His evil began early when he was abandoned by his mother at a young age. His entire work traces his criminal portrait, his prowess as a thief and its accountability to a subversive for fully assumed. The notion of evil acquires genétien a very artistic touch his pen. He is the author of liberty.

Without being exhaustive, this study aims to highlight the aesthetics of evil Genet through some selected works. In this case, we discussed the origins of evil in this existential *Journal of the thief*. Then we studied the manifestations of evil in his work *Miracle of the Rose*. Finally, we chose relevant examples of the whole work by Genet that attest to both his scriptural ingenuity and aesthetic harm.

Keywords: evil, aesthetics, autobiography, crime, criminal, punishment, literature.

Introduction

Le mal, chez Genet, est un concept omniprésent. Il s'est manifesté selon plusieurs formes scripturales. L'auteur de *Journal du Voleur* s'est projeté dans sa vie personnelle pour faire jaillir une œuvre – autobiographique – qui baigne dans le mal. Il a vécu dans les malheurs depuis son enfance. Son mal a commencé très tôt, lorsqu'il a été abandonné par sa mère dès son plus jeune âge. Son œuvre entière retrace son portrait de criminel, ses prouesses en tant que voleur et sa responsabilité face à une destinée subversive amplement assumée. La notion du mal genétien acquiert une touche très artistique sous sa plume.

Cette étude, sans être exhaustive, vise à mettre en exergue l'esthétique du mal chez Genet à travers quelques œuvres choisies. En l'occurrence, on analysera, dans une première partie, les origines de ce mal existentiel dans *Journal du voleur*. Dans une deuxième partie, on étudiera les manifestations du mal dans son œuvre *Miracle de la Rose*. Dans une troisième partie, on choisira des exemples pertinents de toute l'œuvre genétienne qui attestent à la fois de son ingéniosité scripturale et de son esthétique du mal.

1. Les origines du mal génétien dans *Journal du voleur*

Le mal chez Genet est un concept fondamental. Il s'est manifesté à travers diverses facettes. *Journal du voleur* en contient maints exemples. Pour fouiller dans ses souvenirs malheureux, Genet nous invite tout au long de cette œuvre à séjourner dans le bagne de Mettray et par la suite dans plusieurs prisons. Mais bien avant, son mal commence quand on l'a abandonné auprès des services de l'Assistance publique. Ensuite, le mal a été intimement lié à la prison : « vers ce qu'on nomme le mal, par amour j'ai poursuivi une aventure qui me conduisit en prison »¹.

Dans cette œuvre autobiographique, le mal prend une connotation positive tout en gardant ses caractères définitoires. En effet, le mal génétien se définit comme un mal existentiel au sens sartrien du terme. Il est inhérent à l'existence de l'écrivain. En lisant son *Journal*, le petit criminel nous livre le mal originel qui l'avait scandé tout au long de son enfance. Il se présente comme un forçat :

Que j'aie à représenter un forçat – ou un criminel – je le parerai de tant de fleurs que lui-même disparaissant sous elles en deviendra une autre, géante, nouvelle. Vers ce qu'on nomme le mal, par amour j'ai poursuivi une aventure qui me conduisit en prison².

Par le truchement de ces propos de Genet, on découvre sa passion, son amour et sa prédilection pour le mal. Ce dernier devient une aventure virile, et celui qui y succombe est alors paré d'une grandeur exceptionnelle. Comme si Genet, en se dirigeant vers le mal, était plus courageux que celui qui refusait de le faire. Alors, faire le mal devient une qualité aux yeux des hommes les plus virils : « S'ils ne sont pas toujours beaux, les hommes voués au mal possèdent les vertus viriles. D'eux-mêmes, ou par le choix fait pour eux d'un accident, ils s'enfoncent avec lucidité et sans plaintes dans un élément réprobateur, ignominieux, pareil à celui où, s'il est profond, l'amour précipite les êtres »³. Genet précise qu'il est en train de parler de lui-même comme de « l'idéal forçat, de l'homme chez qui se rencontrent

¹ J. Genet, *Journal du voleur*, Paris, Gallimard, 1949, p. 9.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

toutes les qualités de puni »⁴. Dès l'abord, le mal se ressent partout, toute l'œuvre se fonde sur cette thématique. Alors, où se situent les origines de ce mal existentiel ?

Les origines de ce mal sont à chercher dans l'existence même de l'écrivain. Tout d'abord dans sa relation avec sa mère, comme l'a bien signalé Elisabeth Roudinesco : « on sait seulement qu'elle l'a abandonné sans vouloir l'abandonner parce qu'elle ne pouvait pas faire autrement. Ce qui veut donc dire qu'il y avait de l'amour et non du rejet. Il existe une lettre »⁵. L'abandon de sa mère va le conduire à une famille d'accueil. Et tout le mal de Genet commence à cet instant fatidique. Ainsi peut-on parler de la nature existentielle de ce mal. Né sans père, sa mère l'abandonne en bas âge, sans aucun repère et sans éducation spécifique, l'enfant Genet nourrit en lui une envie irrépressible de faire le mal. La première manifestation de ce mal s'accomplit dans le vol. Cet acte condamné par la société trouvera en lui une motivation inégalée. Très jeune, le petit Genet vivait dans le mal et c'est à travers ce mal qu'il se reconnaissait. En choisissant le mal, il décrit un univers interdit dans son *Journal du voleur* :

Niant les vertus de votre monde, les criminels désespérément acceptent d'organiser un univers interdit. Ils acceptent d'y vivre. L'air y est nauséabond : ils savent le respirer. [...] Le leur sent la sueur, le sperme et le sang. Enfin, à mon âme assoiffée et à mon corps il propose le dévouement. C'est parce qu'il possède ces conditions d'érotisme que je m'acharnai dans le mal⁶.

Le mal devient un rituel que Genet a essayé de définir à travers son œuvre. Il s'agit d'un univers hybride animé par le mal et le crime. Son crime, c'est qu'il a choisi d'écrire ses crimes. Genet se présente comme un criminel amoureux de son crime. Au baignoire, on trouve l'accomplissement de son amour envers le crime et les criminels : « c'est donc en fonction du baignoire que je cherchais l'amour. Chacune de mes passions me le fait espérer, entrevoir, m'offrir des criminels, m'offre à eux ou m'invite au crime »⁷.

Le crime cristallise chez Genet l'essence même du mal. Il en fait sa raison d'être. Du mal jaillit le crime, et par le crime, il accède au plus haut degré du mal. Est-il heureux ou malheureux quand il commet un crime ? « Il a bien fallu, me dis-je, que le crime hésite longtemps avant que d'obtenir la parfaite réussite qu'est Pilorge ou Ange Soleil »⁸. Il admire, par ailleurs, « leur goût du crime »⁹ ; le petit voleur aime le crime et s'y voit à travers lui : « si j'aime leur crime c'est pour ce qu'il contient

⁴ *Ibidem*.

⁵ H. Laroche (dir.), *Pour Genet, Les rencontres de Fontevraud*, « Jean Genet, la question juive et la jouissance du mal », Dialogue, Elisabeth Roudinesco et Hadrien Laroche, éditions du meet, 2011, p. 70 (pp. 59-72).

⁶ J. Genet, *Journal du voleur, op. cit.*, p. 9.

⁷ *Ibidem*, p. 10.

⁸ *Ibidem*, pp. 12-13.

⁹ *Ibidem*, p. 13.

de châtement, de « peine »¹⁰ ». La déclaration qui suit ce passage de *Journal* frappe par son sens qui assimile le crime à un acte sexuel : « je préparerai mon aventure comme on dispose une couche, une chambre pour l'amour : j'ai bandé pour le crime »¹¹.

En ce sens, le crime est une source intarissable de malheurs dans la logique génétienne. Il s'impose comme la principale origine de son mal existentiel. Quelles en sont les autres origines citées dans *Journal du voleur* ?

Les malheurs de Genet viennent de commencer avec les premières phrases de son œuvre. Exposé à une dure expérience dans les bagnes de Mettray, de la Guyane puis par Fontevraud, ce jeune enfant de quinze ans devient le symbole du mal. Il essaie d'extraire le bien du mal. Il voit dans tout acte violent une forme d'amour et de confirmation de soi : « je nomme violence une audace au repos amoureuse des périls »¹². Seule la loi du plus fort est entendue dans tout espace carcéral, notamment dans le bagne de la Guyane. Une nouvelle source du mal demeure : le bagne. Dans cet endroit, sombre, nauséabond et violent, Genet cherche ses repères perdus. Il s'est dédoublé : d'une part, il se voit comme une victime et d'autre part, comme un criminel. Tout comme le mal qui, au fil de son texte, le pousse à découvrir son trouble :

En fait même, j'émetts, je projette la nuit la victime et le criminel issus de moi, je les fais se rejoindre quelque part, et vers le matin mon émotion est grande en apprenant qu'il s'en fallut de peu que la victime reçoive la mort et le criminel le bagne ou la guillotine. [...] Ainsi mon trouble se prolonge-t-il jusqu'à cette région de moi-même : la Guyane »¹³.

C'est un dédoublement psychique et interne qui traduit un dédoublement externe au niveau des valeurs morales contradictoires, notamment celles du mal et du bien. Chez le jeune Genet, ces deux principes moraux sont identiques, tout comme le criminel et la victime. Peu importe ; pour lui, son malheur s'est dissipé dans le bagne et s'est transformé en bonheur enfantin. Toute cette pensée est régie par la violence. Il la définit comme la principale source de malheurs et de bonheurs. Elle est fondée sur des contradictions : « une telle définition – par tant d'exemples contraires – de la violence vous montre que j'utiliserai les mots non afin qu'ils dépeignent mieux un événement ou son héros mais qu'ils vous instruisent sur moi-même. Pour me comprendre, une complicité du lecteur sera nécessaire »¹⁴. Genet sollicite l'adhésion de son lecteur, complice extradiégétique, pour authentifier l'image du mal et l'élever au même rang que le bien.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*, p. 14.

¹³ *Ibidem*, p. 16.

¹⁴ *Ibidem*, p. 17.

Le jeune écrivain n'a pas reçu l'éducation qu'il fallait avoir. Quels sont ses principes ? Loin de le juger, il faut le comprendre, il n'avait aucun principe moral, il en a créé quelques-uns, dont le mal. Même s'il est différent du commun des mortels, cela ne le dérange point. Il s'agit d'un principe propre à lui. Il se sent libre de toute contrainte morale. Il est content d'être violent, d'être un voleur, d'être un bandit. Tout commence tôt chez lui. Des chapardages, des larcins, des vols et divers crimes : voilà son bonheur. Il est né dans le mal, il ne veut plus s'en échapper. Au contraire, il veut s'enfoncer encore plus et en faire une morale. Comme s'il ne suffisait pas de goûter au mal, il veut le déguster infiniment et en extraire le sens le plus profond dans les malheurs.

2. La dialectique du mal génétien dans *Miracle de la Rose*

Abandonné par ses parents, rejeté par la société et banni du milieu intellectuel, l'écrivain était-il obligé de se résigner face à un destin qui lui est imposé dans le mal ? Ou plutôt, étant responsable de « mille petits larcins »¹⁵ et de plusieurs crimes depuis son enfance, Genet avait-il choisi de devenir un criminel nourri de mal ? Voici les deux principales problématiques de cette étude consacrée à son œuvre *Miracle de la Rose*. Cette dernière a été conçue en prison et publiée en 1943. Ce livre est privilégié par Genet parce qu'il nous y livre une bonne partie de sa vie. Il marque aussi ses débuts littéraires en citant des faits réels dans leur ordre chronologique. Le romancier nous a confié une étude à propos de la notion du mal fondée sur une sorte de dialectique. Cette dialectique est mise en exergue grâce à deux types de maux : d'un côté, le mal choisi et de l'autre, le mal imposé. On a opté pour cette classification suggérée d'emblée par l'écrivain lui-même, ce qui nous laisse penser que c'est un *Miracle* qui tourne autour du « Mal »¹⁶ plus qu'autour d'une « rose ». En l'occurrence, dans un premier volet, on traitera de la question du mal comme choix, et, dans un second volet, on étudiera le mal qui s'impose à Genet.

Qu'est-ce que le mal génétien ? La réponse est bien présente dans ces propos : « Mettray. Je ne sais pas grand-chose sur le Mal, mais il fallait bien que nous fussions des anges pour nous tenir élevés au-dessus de nos propres crimes »¹⁷. Pour mieux situer ces propos, il nous présente un personnage réel qui incarne le mal dans son sens le plus pur. C'est son ami Bulkaen qui va devenir son amour plus

¹⁵ J.-P. Sartre, *Saint Genet comédien et martyr*, [in] J. Genet, *Œuvres Complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, 1952/2010, p. 27.

¹⁶ J. Genet, *Miracle de la rose*, Gallimard, Folio, L'Arbalète, 1946, 1988 pour la présente édition, p. 167.

¹⁷ *Ibidem*.

tard. Celui-ci incarne l'image de l'« enclulé »¹⁸. Ce mot qui est de nature maléfique et blasphématoire acquiert sous la plume de Genet une autre valeur. Celle d'une caractéristique, d'un substantif ou d'un qualificatif particulier, dont son ami remplit toutes les « qualités ». En effet, Genet le présente comme suit pour définir le mal dans l'homme et l'homme dans le mal. Selon lui, Bulkaen est l'exemple le plus représentatif de « l'insulte la plus grave parmi les durs – elle se punit de mort très souvent, c'est le mot “enclulé”, et Bulkaen avait choisi d'être cela justement qui est désigné par le mot le plus infâme. Il avait même décidé que le plus particulier, le plus précieux de sa vie serait cela »¹⁹. Bulkaen est une figure de ce mal qui est choisi par l'être humain. Ses gestes sont mauvais, ses actes sont maléfiques, cet homme est imbibé de mal et c'est pour cette raison que Genet l'a choisi comme amour. En ce sens, Genet voit en Bulkaen à la fois le Mal et l'insulte. Si le mal se fait homme, il aura le profil de Bulkaen : « ses traits sont durs, sa bouche gonflée par un chagrin rentré qui la fait délicatement palpiter, ses yeux sont de glace »²⁰. Ainsi, le portrait de celui qui reproduit le mal tout au long de cette œuvre est déjà prêt. Genet insiste sur le choix fait par Bulkaen, bon ou mauvais, cela importe peu. L'essentiel c'est d'avoir fait son choix, même dans le mal. C'est de là que va naître son amour pour quelques figures emblématiques. Il va assimiler celle de Bulkaen à l'image d'un ange :

Il existe donc des gars qui, volontairement, et par leur choix, sont, dans le plus intime d'eux-mêmes, ce qui est exprimé par l'insulte la plus outrageante dont ils se servent pour humilier leur adversaire. Bulkaen était un ange pour arriver à se tenir si élégamment en équilibre au-dessus de sa propre abjection »²¹.

En revanche, dans sa relation avec Villeroy, il est tout à fait différent car il l'a connu quand il avait seize ans :

J'avais seize ans, l'âge des jeunes filles. Quinze ans sont trop grêles et dix-sept ans trop durs. Mais seize ans a un son d'une délicate féminité. J'aimais Villeroy qui m'aimait parce qu'enfant lui-même (il avait dix-sept ans) il était plus près de moi que personne (à l'exception de Pilorge) ne le fut jamais²².

Puisque le mal est choisi, à cet âge-là, tout est permis avec Villeroy. Et le mal acquiert l'allure d'un jeu : « qu'il fit avec moi l'amour le premier soir, je fus surtout amusé, croyant à un jeu malgré son étroit visage de brute contracté par la passion »²³. Comme jeu, l'amour s'est imposé au jeune adolescent, cherchant le bonheur, en transgressant le mal et même en le poussant jusqu'à l'extrême.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*, pp. 167-168.

²⁰ *Ibidem*, p. 168.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*, p. 154.

²³ *Ibidem*, pp. 154-155.

Le mal se présente sous forme d'alternative, soit il est choisi, soit il est imposé à la personne. Dans le premier cas, Genet est allé vers le mal comme vers le vol : « je suis ce que le crime a fait de moi », et « je suis allé vers le vol comme vers une libération, vers la lumière »²⁴. Toute l'œuvre de Genet se résume dans ses deux déclarations. Dans le second cas, le crime s'est emparé de lui et il s'est vendu aux criminels. Lui et ses crimes ne font qu'une seule et même entité. Il évolue dans le mal et veut aller jusqu'au bout. Le petit criminel s'est collé une étiquette bien particulière, c'est celle du voleur. Cette étiquette lui restera sur le front comme un tatouage dont il ne se débarrassera plus jamais. Il aura fait de lui un paria de la société, un laissé pour compte. En plus, le vol, en tant qu'acte manifestant le mal, accompli dans l'œuvre de Genet l'ascension sociale que la société lui a refusée. En choisissant le mal, Genet passe d'un simple amateur à un spécialiste chevronné. De dilettante il est devenu un spécialiste du mal. Il a fait son choix. Dans le mal, il va accroître ses capacités en fonction des circonstances, des crimes et des personnages qui l'entourent. Cette évolution dans le mal permet à l'auteur de confirmer son nouveau statut social : « Genet change de catégorie sociale : il était lope, faux merle, mendiant, esclave ; dans le monde noir, il faisait partie d'un prolétariat "non qualifié" ; casseur, il devient spécialiste »²⁵. On en déduit que ce jeune garçon cherchait à s'affirmer socialement par tous les moyens, même s'il s'agit du vol ou du mal. Peu importe les moyens, seules les fins comptent. À l'image du Prince de Machiavel, il se croit le prince du mal. Sartre le nomme « Prince des voleurs » dans *Saint Genet comédien et martyr*. De là naîtra une confusion totale au niveau des valeurs et des principes moraux. Le bien devient maléfique et le mal devient meilleur. Alors, la beauté pourrait se retrouver dans le mal. Les frontières s'embrouillent dans son esprit et seul le texte en est le principal témoin : « ce sont les brutes ignobles, nécessaires à la beauté de ma vie engloutie. Sans eux ni les gosses tortionnaires, moins somptueuse serait cette morte qui veille au fond de moi »²⁶. Enfin, la beauté jaillit même de la mort. Quand l'ignoble devient beau, il fait écho au mal converti en bien. Peut-on analyser un tel choix esthétique concernant le mal ?

La lecture d'une œuvre genétienne, nécessitant un lecteur complice, ne cherche pas à juger, encore moins à innocenter les criminels. Elle doit poser la problématique du mal autrement. Le lecteur est appelé à lire *Miracle de la rose* sans tabous. Sinon il passe à côté du message transmis par son auteur. Toute l'originalité de l'esthétique du mal chez Genet réside dans la manière d'écrire. Qu'il soit choisi ou imposé, le mal requiert une maîtrise scripturale parfaite. Ceci ne manque pas

²⁴ J.-P. Sartre, *Saint Genet comédien et martyr*, op. cit., p. 448.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ J. Genet, *Miracle de la rose*, op. cit., p. 130.

à Genet l'écrivain, qui a présenté un texte inédit et un avis insolite. Quels sont les manifestations du mal imposé dans *Miracle de la rose* ?

Le mal est une notion primordiale chez Genet. Sartre l'a mentionné dans son *Saint Genet comédien et martyr* : « C'est dans le cadre du Mal que Genet prend sa décision capitale. Il n'a d'ailleurs nullement renoncé à voler : pour quoi faire ? On l'imagine mal abandonnant le casse pour les belles-lettres comme un escroc repent qui quitte la grivèlerie pour ouvrir un commerce »²⁷.

Ce mal s'est imposé à Genet depuis son enfance, puis au cours de son adolescence et jusqu'à son âge adulte. Sartre a assimilé les œuvres littéraires de Genet à ses crimes. Une œuvre d'art nécessite un travail préparatif, un crime aussi demande beaucoup de préparations. Il s'impose, donc par son ampleur, sa grandeur et son châtement. Le mal est un *leitmotiv* chez Genet. Le crime, le vol et la littérature sont trois facettes complémentaires qui se réunissent pour définir l'esthétique dans le Mal.

Dans *Miracle de la rose*, on assiste à une reconstitution de l'enfance de Genet. Cette enfance malheureuse est analysée par le détail. Elle sombre dans le crime. Mais qu'en est-il de l'enfant malheureux ? On parle, en ce sens, d'un second type de mal que l'on pourrait considérer comme « imposé » à l'existence de Genet. Le mal « imposé » pourrait bien consister, ici, en un mal atypique dont l'enfant n'est nullement responsable. Encore pire, il en est la victime, puisqu'il le vit à son insu. C'est un mal subi, qui vient de l'extérieur, de la société, de ses parents absents depuis la naissance, de ses parents adoptifs, de ses amis, de tout le monde qui l'entoure, de la nature, du destin, etc. L'origine de ce mal est extérieure, mais en même temps, il veut s'installer en lui. Une fois présent, le mal s'installe, s'agrandit. C'est un mal existentiel. Paradoxalement, il partage les mêmes caractéristiques avec le mal « choisi ». Ils le scandent tous les deux en même temps et au même endroit. Le mal est toujours douloureux, qu'il soit choisi ou imposé. Ainsi, on assiste à une mise en évidence d'une dialectique du mal chez Genet. Cette dialectique lui ouvre les portes vers d'autres caractéristiques. Parmi elles, on trouve l'homosexualité. Y a-t-il un rapport entre les deux ?

Le mal est similaire à l'homosexualité ; chez Genet, c'est une question de choix :

On ne naît pas homosexuel ou normal : chacun devient l'un ou l'autre selon les accidents de son histoire et sa propre réaction à ces accidents. Je tiens que l'inversion n'est pas l'effet d'un choix prénatal, ni d'une malformation endocrinienne ni même le résultat passif et déterminé de complexes : c'est une issue qu'un enfant découvre au moment d'étouffer²⁸.

Genet s'est retrouvé dans une impasse et seul le mal lui a tendu les bras. Donc, il en a profité pour aller jusqu'au bout. Le mal, le vol et l'homosexualité semblent

²⁷ J.-P. Sartre, *Saint Genet comédien et martyr*, op. cit., p. 536.

²⁸ *Ibidem*, p. 94.

tirer leur origine d'une base commune : c'est l'enfance malheureuse. Une fois commis, le mal se nourrit du mal, le mal appelle le mal. Le jeune Jean ne voyait le mal arriver et s'installer en lui que beaucoup trop tard pour s'en débarrasser. Le mal est assimilé à une drogue douce qui commence à se transformer en drogue dure. Il était prédisposé à devenir criminel. Il se voyait dans des scènes horribles – telles que la mort de son ami « Harcamone », des actions ignobles et des situations très embarrassantes. Il s'agit d'une dialectique du mal génétien. Voilà comment Genet arrive à transformer le mal choisi en mal imposé et *vice versa*. Être dans le mal, vivre dans le mal et mourir dans le mal. Où réside le génie de Genet ?

3. L'écriture du mal chez Genet

Le mal dans l'écriture génétienne est bien prononcé. L'écrivain est habitué aux malheurs de la vie. Cela coule de source. Il ne songe plus au bonheur. On a vu à travers *Journal du voleur* et *Miracle de la rose* qu'il incarnait, enfant, l'image d'un garçon très malheureux. Adulte, il a voulu extraire le bonheur de ses malheurs. Ainsi, par quels moyens le mal s'est-il transformé en bonheur et comment s'est opérée cette transformation ? En termes sartriens, Genet a subi plusieurs « métamorphoses » dans sa vie. Notamment, celle de l'esthète qui vient en dernier lieu et qui constitue la métamorphose la plus importante. Pourquoi ?

Une œuvre d'art se conçoit à travers les douleurs, les malheurs et les souffrances. Donc, la littérature acquiert chez Genet un sens purgatoire et cathartique. Il écrit pour se libérer et pour piéger son lecteur. En parlant de ses maux, il fait passer un message qui pourrait se lire en filigrane. Par le biais du littéraire, tout est permis, rien n'est interdit. Plus de tabous non plus. Genet l'avait bien compris, s'il cherchait un refuge pour loger son mal, ce serait dans la littérature. Comment réussira-t-il un tel choix ?

Pour échapper à l'emprise totale du mal, Genet a su convertir les deux types du mal – le mal choisi et le mal imposé – en un bonheur littéraire. Il déclare : « ma victoire est verbale et je la dois à la somptuosité des termes »²⁹. Genet travaille son texte d'une manière ingénieuse afin de convaincre son lecteur en sollicitant sa complicité. Parmi ces termes auxquels il doit sa victoire verbale, on trouve : « mal », « malheur », « malédiction », « malencontreux », « malaise », « malhonnête », « maux », etc. ; ce sont des termes très chers à Genet qui sont des dérivés sémantiques du mot « mal ». Une étude de ces termes s'avère à la fois significative et primordiale pour comprendre le principe de l'écriture chez Genet. Ce vocabulaire dédié au mal est récurrent dans *Miracle de la rose*, où « certains lapsus, tout à coup, dans la phrase nous éclairent sur nous-mêmes, remplaçant un mot par l'autre, et ce

²⁹ *Ibidem*, p. 602.

mot malencontreux est un moyen par quoi la poésie s'échappe et parfume la phrase »³⁰. Genet fait naître la poésie des lapsus, des erreurs et des mots malencontreux. Son style est axé sur la thématique du mal et ses dérivés linguistiques. Une fois sélectionné, son vocabulaire n'attend plus qu'à se libérer pour choquer, vexer, intimider, contrecarrer, transgresser, etc.

Certes, pour vaincre le mal, Genet s'enfoncé encore plus dans celui-ci pour nous montrer qu'il ne recule devant rien. N'est-ce pas une forme d'écriture jubilatoire dans le mal ? Évidemment, lorsqu'il peint son mal d'une manière artistique, Genet accède à la magie de l'écriture. En même temps, c'est une revanche car il n'a pas su vaincre le mal dans sa vie, excepté dans et par la littérature. Cette victoire continue dans une évolution qui se détache des mots pour toucher aux lieux : comme la prison. Mais comment serait-il possible de vaincre le mal dans une prison ?

Tout est question de perception et de style. Le narrateur de *Miracle de la rose* s'impose en prison. Ce lieu carcéral, nauséabond, lieu de réclusion, se transforme en *scriptorium*. Sa cellule carcérale devient une écritoire. En effet, le mal doit céder la place à l'écriture. D'ailleurs, le seul moyen de s'évader d'une prison demeure l'écriture. Cette dernière fait renaître certains morts. Genet le signale à la fin de son œuvre en déclarant :

Harcamone est mort, Bulkaen est mort. Si je sors, comme après la mort de Pilorge, j'irai fouiller les vieux journaux. Comme de Pilorge, il ne me restera plus entre les mains qu'un article très bref, sur un mauvais papier, une sorte de cendre grise qui m'apprendra qu'il fut exécuté à l'aube. Ces papiers sont leur tombeau. Mais je transmettrai très loin dans le temps leur nom. Ce nom, seul, restera dans le futur débarrassé de son objet³¹.

Quand l'écriture devient le symbole même de l'histoire des personnes, quand elle retrace une vie entière avec ses plus petits détails, quand elle s'impose face au mal, elle conduit à une jouissance chez le narrateur et le lecteur. En ce sens, elle permet aux forçats de s'échapper des malheurs carcéraux. L'originalité de Genet, c'est que, confronté au malheur, il écrit, peint, produit, simule, corrige, publie, modifie et transforme son mal en une esthétique du mal. Ceci est aussi très bien illustré dans son texte *Le condamné à mort*.

Le vécu de l'écrivain joue un rôle capital dans l'écriture du mal. Autrement dit, le thème en lui-même n'est pas accessible par tous d'une manière automatique. Il nécessite quelqu'un, à l'instar de Genet, qui s'est imprégné du mal depuis son enfance. Mais, écrire le mal nécessite-t-il un auteur qui a baigné dedans ? Bien évidemment. Il faut de l'expérience pour mieux parler de cette thématique, pour choisir le bon vocabulaire – aussi mauvais soit-il, pour parler des personnages particuliers, pour créer leur profil, etc. L'univers des voyous, des bagnards, des

³⁰ J. Genet, *Miracle de la rose*, op. cit., p. 59.

³¹ *Ibidem*, p. 376.

barbeaux, des forçats, des condamnés, des criminels, n'existe réellement que là où se retrouvait Genet après avoir accompli ses crimes. Chaque expérience lui rajoute du nouveau et chaque séjour carcéral lui donne des idées plus folles.

En l'occurrence, écrire le mal est une manière de le vivre et de le prolonger. Le peindre, c'est dresser un tableau malheureux d'une manière artistique. Genet baigne dans les malheurs, capable de tout écrire, et ces deux caractéristiques réunies vont aboutir à cette esthétique du mal. Il n'est pas loin de Sade.

Le sadisme de Genet scande toute son œuvre, qui se veut autobiographique. Guidé par le mal, il a su nous amener loin dans sa vie de criminel. En ce sens, même les détails infinitésimaux nous sont racontés. Genet s'est mis à nu. Il ne s'est pas arrêté un moment devant ses crimes, ses vols, ses chapardages, ses larcins pour dénoncer le mal. Au contraire, il a toujours assumé ses actes, tel un héros tragique face à son destin. Il ne recule devant rien. Il fait face à tous les maux de la vie. En un mot, cet écrivain a orienté sa plume vers tous les maux et non seulement vers le mal. Son plus grand salut est assuré par ses œuvres littéraires. Ainsi peut-on parler d'une esthétique du mal chez Genet.

Conclusion

Deux citations tirées de *Miracle de la rose* résument Genet l'écrivain du mal : « alors que le gosse que j'étais à quinze ans s'entortillait dans son hamac autour d'un ami [...] dans des crises d'amour sans quoi nous ne pourrions pas vivre : le breuvage enchanté c'est le malheur »³², et « Ai-je dit tout ce qu'il fallait dire de cette aventure ? Si je quitte ce livre, je quitte ce qui peut se raconter. Le reste est indicible. Je me tais et marche les pieds nus »³³. La première est extraite de la première page et la seconde de la dernière page. En effet, l'esthétique du mal chez Genet se traduit par une écriture circulaire. On commence par le malheur et on s'achemine vers lui. Il s'agit d'un éternel retour vers le mal, vers le carcéral et vers la littérature.

Ces trois constantes régissent les principales œuvres de Genet. Ses œuvres littéraires reflètent ses actes quotidiens. Que ce soit dans *Journal du voleur* ou dans *Miracle de la rose*, l'écrivain trouve dans le mal son essence. Son destin est intimement lié à cette thématique récurrente, redondante et répétitive. Il en a fait une dialectique. En effet, Genet a créé une liaison infernale entre ces trois éléments. Sartre a qualifié les œuvres genétiennes de délits :

L'idée d'une œuvre littéraire me ferait hausser les épaules. [...] chacun de ses ouvrages, comme chacun de ses vols, est un délit isolé, que d'autres délits peuvent suivre mais qui ne les appelle pas et

³² *Ibidem*, pp. 9-10.

³³ *Ibidem*, p. 376.

qui se suffit. Dans chacun d'eux, il fait ses adieux à la littérature : « Si je quitte ce livre, je quitte ce qui se peut raconter », dit-il dans le *Miracle de la Rose*. [...] Et dans *Pompes funèbres* : « Si je me soumets aux gestes (des voleurs), à leur verbe précis, je n'écrirai plus rien ». [...] Dans le *Journal du Voleur*, enfin : « ce livre est le dernier... Depuis cinq ans j'écris des livres : je peux dire que je l'ai fait avec plaisir mais j'ai fini »³⁴.

On concluera que Genet écrit pour achever son œuvre par une note malencontreuse. C'est sa signature personnalisée. On a analysé l'esthétique du mal chez Genet, puis on s'est penché sur une dialectique du mal genétien, pour aboutir à des techniques narratives définissant son génie. En définitive, si Genet a choisi d'écrire le mal dans la plupart de ses œuvres, c'est qu'il avait besoin d'en parler. L'écriture lui a permis de concrétiser ce mal qu'il absorbait depuis son enfance. Cet acte d'absorption réalise son identification avec le mal. Il s'approprie le mal pour produire une œuvre d'art. C'est là où réside l'ingéniosité de l'écrivain des *Pompes funèbres*.

³⁴ J.-P. Sartre, *Saint Genet comédien et martyr*, op. cit., pp. 536-537.

ELŻBIETA PORADA
Université d'Opole

L'objectomanie et le crime contre l'identité du prisonnier de camp de concentration dans *Je vivrai l'amour des autres* de Jean Cayrol

The objectomania and the crime against identity of the concentration camp prisoner in I Will Live the Love of Others by Jean Cayrol

Abstract: Jean Cayrol, the author of the novel "I Will Live the Love of Others" inspired by the figure of Lazarus resurrected by Christ, reveals the crime committed by the Nazis against identity of the concentration camp prisoner. In this way, the solitude and a sense of alienation become the main characters of this novel. The person deprived of the individuality feels the pain of existence because he can't find himself in the new reality of the postcamp period. Moreover, he isn't able to develop interpersonal relationships and that's why he falls into the objectomania. This is exactly why, the relationship established with personified objects such as jacket and knife that symbolism brings to mind the horrors of war related to cold and hunger, allows him to find inner peace, sense of security and coveted freedom. Coming out of the grave, which in the novel is identified with the camp, the hero of Lazarus becomes the night tramp who makes his journey towards life in order to find the lost identity.

Keywords: crime, Lazarus, identity, concentration camp, objectomania, postcamp period

*Pour être confirmé dans mon identité,
je dépends entièrement des autres.*

Hannah Arendt

1. L'ouvrage et la vie de l'auteur. La notion de « crime »

La littérature issue des camps constitue le plus souvent une réponse aux soubresauts de l'Histoire. C'est une littérature de la crise, des témoins, de ceux qui

ont vécu et enduré cet événement traumatisant. L'un d'entre eux est Jean Cayrol (1911-2005), figure incontournable de la vie littéraire postmoderne, dont l'ouvrage analysé, intitulé *Je vivrai l'amour des autres*, récompensé par le prix Renaudot en 1947, s'inscrit dans le mouvement avant-gardiste baptisé quelques années plus tard du nom de Nouveau Roman¹. Arrêté en 1942 en conformité avec le décret du 7 décembre 1941 ordonnant la déportation de tous les ennemis du Troisième Reich, Cayrol a été déporté la même année au camp de Mauthausen. Désormais, il évite d'écrire des romans historiques et des témoignages au sens propre du terme. « Ses fictions sont dans l'entre-deux, dans le refus, dans l'*innappartenance* »². Son écriture se confond alors avec la vie dans un milieu carcéral, où il a connu la torture morale et physique. Politiquement engagé, il dénonce ainsi les crimes contre l'humanité, ce que reflète son style irréversiblement affecté par son expérience concentrationnaire.

Étant donné que les nouveaux romanciers « s'intéressent plutôt à la perception de l'événement par le héros en tant que narrateur qu'à l'événement lui-même et prétendent avoir créé un *moi* collectif qui reflète l'univers et qui s'impose comme un point de vue *de tout le monde* »³, Jean Cayrol met en vue les conséquences de la confrontation de l'homme avec le monde ébranlé par le chaos des deux guerres mondiales et la montée des régimes totalitaires. Ainsi, son œuvre, inséparablement liée à l'histoire sociopolitique de l'Europe, constitue une sorte de témoignage créé par le truchement de l'affabulation, par l'intermédiaire duquel l'auteur manifeste et défend fermement ses convictions. En 1949, dans son essai *Pour un Romanesque lazaréen*, il offre au lecteur un propos théorique qui jette les bases d'une nouvelle pratique littéraire nommée « le romanescque lazaréen », ce qui lui a permis d'écrire en fonction des camps⁴. C'est là qu'il a écrit :

L'œuvre lazaréenne, d'abord et avant tout, sera amenée à décrire avec minutie la solitude la plus étrange que l'homme aura pu supporter. Ce n'est pas une solitude dans laquelle il y a une porte de sortie, une issue. Chacun de ses « fidèles » s'enveloppera de cette solitude comme d'un vêtement à sa taille, qui le préservera des atteintes cruelles du monde extérieur⁵.

En se focalisant sur son expérience, Jean Cayrol veut rendre visible la psyché d'un déporté, ainsi que sa relation avec le monde au sein duquel il a évolué. Il met en scène la figure de Lazare, celui qui a connu la mort, qui a été enterré puis ramené

¹ Y. Malgouze, *Les camps nazis. Réflexions sur la réception littéraire française*, Paris, Garnier, 2012, p. 302.

² T. Mercier, « De l'écriture au témoignage, les récits lazaréens de Jean Cayrol », Dossier, 2009, en ligne, <http://www.fabula.org/revue/document5069.php> (page consultée le 12.10.2015).

³ V. Siline, « Le dialogisme dans le roman algérien de la langue française », Dossier, 1999, en ligne, <http://www.limag.refer.org/Theses/Siline.htm> (page consultée le 10.10.2015).

⁴ T. Mercier, *op. cit.*, p. 4.

⁵ J. Cayrol, *Pour un Romanesque lazaréen*, [in] *Œuvre lazaréenne*, Paris, Seuil, 2007, p. 810.

à la vie par Jésus et dont l'existence, toujours en péril, est ébranlée par la solitude et la passivité. Il s'agit d'un topique de la littérature concentrationnaire mettant en lumière la question de l'identité de l'ancien déporté et transmettant une métaphore de l'internement, d'un événement criminel irréparable, du génocide inimaginable et de l'agonie débordante de l'Europe hantée par la cruauté des régimes totalitaires.

Frappé par deux guerres mondiales, le XX^e siècle est une période entièrement stigmatisée par la brutalité du monde extérieur. Néanmoins, avant de passer à l'analyse des problèmes liés à la reconstruction de l'identité, il serait justifié d'expliquer la notion de « crime » définie par *Le nouveau Petit Robert* comme « 1. un manquement très grave à la morale, à la loi. 2. une grave violation du droit des gens susceptible de donner lieu à une répression collective, un procès »⁶. Par conséquent, nous avons centré notre étude sur la question du crime commis contre l'identité des concentrationnaires. Marqués d'une blessure inguérissable, ceux-ci « se trouvent dans l'état indéfinissable du malade et cohabitent avec leur maladie, leurs crises, au détriment de leur vie et de leurs "années perdues" depuis leur retour, imperméables aux raisons essentielles d'exister »⁷. Le fait que l'événement concentrationnaire n'est pas explicitement nommé dans le roman permet d'en faire le fond sur lequel l'auteur esquisse la condition précaire de l'homme plongé dans la réalité d'après-guerre, la léthargie des victimes de l'entreprise de destruction nazie ainsi que la communauté indescriptible des sous-hommes et des criminels.

2. L'objectomanie et la crise d'identité d'un déporté

Toujours en danger de perte d'identité, l'homme cayrolien, en parvenant enfin à une faiblesse humaine, se trouve au cœur du cataclysme innommé, celui des Camps. Ce drame privant l'être de son passé se révèle comme l'événement initial, l'origine de l'existence d'un être ressuscité qui n'est pas en mesure de s'intégrer au monde au sein duquel il est revenu. Enveloppé dans une solitude profonde et déchirante devenant pour lui le seul moyen de protection, la seule arme contre le monde moderne, il se sent étranger aussi bien à lui-même qu'à autrui. Il devient ainsi un flâneur urbain nocturne qui engage tout son corps et tous ses sens dans l'interminable aventure du mouvement. C'est un être invisible, caché dans la foule à laquelle il appartient, celui qui regarde et examine attentivement la réalité qui l'entoure. Il déambule pour se débarrasser d'un sentiment d'étrangeté, combler un vide existentiel et se libérer en fin de compte de la spirale de la solitude, de la nostalgie de son époque caractérisée par l'égoïsme et le manque d'affection.

⁶ A. Rey (réd.), *Le nouveau Petit Robert dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Robert, 2004, p. 593.

⁷ J. Cayrol, *Pour un Romanesque...*, op. cit., p. 804.

Entouré de gens dont le comportement lui paraît bizarre et impuissant dans sa lutte contre les souvenirs douloureux, il mène une existence solitaire dans sa chambre sombre et peu meublée, dont l'image implique celle d'une cellule de prisonnier. C'est pour cela qu'il tombe dans le piège de l'objectomanie en cherchant la consolation auprès des objets personnifiés grâce auxquels il veut faire renaître son identité. Ainsi, vu le traumatisme vécu, l'homme cayrolien n'est d'abord lié au monde que par des objets sortis de la main des autres hommes. Et c'est par l'observation et l'exploration détaillée de la surface de ces objets qu'il veut entrer dans le monde des êtres humains. Ce matérialisme contemplatif étant une métaphore du besoin humain lié à la nécessité de l'ouverture vers le monde des autres, il dévoile le problème de la solitude humaine et de l'égaré dans la réalité postconcentrationnaire dans laquelle on observe :

cette bizarre intimité que le concentrationnaire « tout genre » a eue avec les objets. En effet, les choses qui font partie de son fragile patrimoine ont une présence, que parfois les vivants eux-mêmes n'ont pas pour lui, une intensité, une rareté exceptionnelles. [...] Autant le personnage lazarien est aveuglé, autant ce monde des objets voit pour lui et garde le reflet, le sens perdu du monde du prochain. Un objet placé à côté d'un être pourra être plus révélateur, plus accessible que l'être lui-même⁸.

Il s'agit de la métaphore du moi qui s'élabore dans le monde des objets. Cayrol veut rendre visible une errance de l'homme vers la vie encombrée des choses ayant une dimension symbolique. Toutefois, à défaut de présenter la question de l'objectomanie de façon exhaustive, nous voudrions nous concentrer sur la symbolique des deux objets, soit le veston et le couteau. Ce sont eux qui nous font penser respectivement au froid et à la faim, deux « ennemis » quotidiens d'un prisonnier de camp de concentration.

Or, ce qui est incontestable, c'est le fait que les objets de Cayrol ne disposent d'aucune profondeur. Terrestres et familiers,

ils ne sont nullement personnalisés, mais il émane pourtant d'eux une sorte d'affectivité particulière ; ils portent une chaleur, ils constituent un refuge tout comme une grande ville reconforte l'homme apeuré. [...] ils sont une première société et l'homme peut nouer avec eux tous les rapports préliminaires à une appropriation ; il peut les décrire, les soupeser, les palper, les épuiser, et fonder en eux la fragile Histoire qui lui soit seule permise⁹.

Donc, le rôle vital des choses matérielles dont l'image est créée par la description détaillée met en exergue le fait que chez Cayrol rien n'est hasardeux. Celui-ci ne décrit pas explicitement la situation existentielle et la complexité de l'identité de l'ancien déporté. La forte portée symbolique des objets, la narration coupée et les

⁸ *Ibidem*, p. 821.

⁹ R. Barthes, « Jean Cayrol et ses romans », *Dossier*, 1952, en ligne, p. 150, http://commonweb.unifr.ch/artsdean/pub/gestens/f/as/files/4740/29618_153653.pdf (page consultée le 03.01.2016).

sous-entendus empêchent de suivre linéairement sa vie. Pourtant, c'est grâce à cela qu'on a la possibilité de ressentir ses émotions et d'entrer dans l'univers stigmatisé par la brutalité de la Deuxième Guerre mondiale.

À mesure que l'on progresse dans le roman, on remarque que le prisonnier de sa chambre, incapable de la quitter, le survivant condamné au présent, pour qui l'avenir n'existe plus, se condamne au passé et tombe dans un vide¹⁰. En tant qu'incarnation de Lazare n'étant plus capable de s'identifier aux hommes, il essaye d'établir une relation artificielle avec les choses, ce que prouve le passage suivant portant sur l'importance du veston :

Je sais qu'avec lui il fait toujours soleil dans mon dos, que ça n'arrête pas de faire soleil dans mon dos ; mon veston parle pour moi, s'exprime pour moi ; il attire ; on vient le frôler, le toucher ; les mains s'y font plus amicales, presque humaines ; il attire la sympathie, la bienveillance. [...] comme je suis libre quand j'ai un veston neuf ; il me protège, me défend, me rassure ; je ne suis plus le même¹¹.

L'analyse de cet extrait enrichit notre réflexion sur le rôle pertinent des choses matérielles dans la vie quotidienne de l'ancien prisonnier perdu dans sa lutte inefficace contre la bestialité du monde. Personnifié et identifié aux hommes, c'est le veston qui lui procure une chaleur, une sécurité, un sentiment de protection contre le mal omniprésent et la peur envahissante, paralysante ; bref, contre l'enfer terrestre. De plus, par la création du champ lexical des besoins humains : parler, s'exprimer, frôler, toucher, protéger, défendre, rassurer, Cayrol lui-même dépeint l'impuissance et la faiblesse humaines, mettant en relief l'importance de l'affectivité et du contact physique dans la vie de l'homme. Blessé par la férocité incroyable, le survivant tente de sortir de l'isolement et de trouver l'âme sœur avec qui il pourrait établir une relation réciproque, communiquer en profondeur à tous les niveaux, et qui l'aiderait enfin à s'épanouir comme un être humain au sein de la vie sociale.

Néanmoins, la sacralisation du veston reflète le désir du détenu. Celui-ci voudrait se libérer des problèmes existentiels pénibles dus au traumatisme vécu. Mais, vu l'évitement auquel il s'adonne, il n'en est pas capable. Jean Cayrol, lui, esquisse ainsi l'image d'un individu ayant tendance à éviter de parler des situations, des facteurs déclencheurs qui pourraient lui rappeler l'événement atroce. Il met en avant la condition de l'ancien déporté, ce qui se réalise à deux niveaux. D'un côté, il indique la nécessité du contact physique, mais de l'autre, en présentant d'une manière implicite sa psyché bouleversée, sa douleur existentielle dont il veut se débarrasser, il attire notre attention sur la sphère psychique et spirituelle de la vie humaine. D'où il convient de noter que son but consiste à affirmer que l'homme, en tant qu'être social, est fait pour vivre avec ses semblables.

¹⁰ D. Oster, *Jean Cayrol et son œuvre*, Paris, Seuil, 1967, p. 50.

¹¹ J. Cayrol, *Je vivrai l'amour des autres*, [in] *idem, Œuvre lazaréenne*, Paris, Seuil, 2007, p. 29.

Comme nous l'avons déjà souligné, certains objets fétiches traversent le roman de Cayrol ; l'un d'entre eux est un couteau, doté, comme le veston, d'une dimension symbolique. Sa description pleine de détails exhaustifs forme une sorte de portrait de l'homme dont l'existence est soumise à l'objet et qui avec cet objet instaure un monde homogène au centre duquel se déroule un drame de la propriété. L'auteur cherche à dévoiler le rapport d'amour et de familiarité s'établissant entre l'homme et une chose. Celle-ci, d'un côté, l'emprisonne mais, de l'autre, lui procure un sentiment de sécurité et un équilibre psychique après avoir survécu à l'horreur du camp de concentration :

Son couteau a vieilli dans sa poche ; [...] ; il a toujours vécu avec son couteau, beaucoup plus qu'avec ses parents peut-être ; on le sent ; [...] ; il est le compagnon solitaire du militaire, un peu de la même famille que le chien car il peut défendre son maître¹². Il aime les couteaux jusqu'à l'adoration¹³ [...] car on ne peut aimer les couteaux que dans la solitude¹⁴.

Dans ce fragment, Jean Cayrol pratique également la personnification de l'objet. En présentant le couteau comme un être humain avec qui on forme une union indissoluble et sans lequel son protagoniste n'imagine plus sa vie, il veut mettre en relief les troubles de l'identité de l'ancien déporté dont l'existence ne dépend que des choses qui l'entourent. En outre, en prenant en considération le contexte dans lequel cet ouvrage a été écrit, nous ne pouvons pas omettre la question de la dimension symbolique du couteau qui nous fait penser à la famine, deuxième ennemi du concentrationnaire, et qui a décimé des milliers de détenus :

On a faim autour des gares, une faim errante qui n'est pas appuyée sur un repas ordinaire, une faim misérable ; la gare est un endroit où l'on peut mourir de faim ou plutôt laisser mourir de faim ; les gens s'attachent à un morceau de pain avec une telle hâte, une telle disproportion dans le désir ; la vie ne tient qu'à une bouchée de pain¹⁵.

Ce passage montre parfaitement l'omniprésence de la faim, de la mort et du désespoir, omniprésence psychiquement éprouvante pour tous les condamnés pour qui la nourriture est une chose sacrée, inaccessible, même interdite. Leur vie est devenue l'enjeu ultime du combat contre la famine qui ne cesse d'errer, de porter la mort, la souffrance, la torture, l'épuisement, ce qui aboutissait à ce qu'on appelle le « musulmanisme » : des milliers de prisonniers épuisés, souffrant des nuits blanches dues à la faim, amaigris jusqu'à la limite du possible, n'ayant aucune chance de survie, tentent à chaque occasion qui se présente de trouver quoi que ce soit qui

¹² *Ibidem*, p. 135.

¹³ *Ibidem*, p. 241.

¹⁴ *Ibidem*, p. 243.

¹⁵ *Ibidem*, p. 144.

puisse être mangé¹⁶. L'auteur juxtapose ici la notion de « faim » avec le mot « gare », ce qui évoque la rampe, lieu où, dès l'arrivée des convois de déportés, on effectuait le tri des déportés arrivés de toute l'Europe. Ceux qui échappaient au sort mortel allaient alimenter le camp de concentration où ils étaient réduits à l'état de loques affamées, déambulant entre la vie et la mort. De cette manière, le narrateur institue un espace de mort où le départ n'implique plus le retour, où la politique de l'oppression ainsi que l'ordre concentrationnaire créent un enfer, un monde déserté de toute parole humaine, au cœur duquel vit un rescapé qui, en rédigeant son témoignage, communique son expérience vécue.

Étant donné que les objets sont dépositaires du passé social, ils permettent à l'homme, victime du régime totalitaire, de sortir de la solitude, de ce sentiment d'étrangeté afin d'essayer de reconstruire sa vie bouleversée et son identité perdue, de retrouver enfin sa tranquillité d'esprit et d'entrer dans l'univers des autres. Le veston qui le protège ainsi que le couteau qui « est là où est l'homme »¹⁷ participent à sa vie. C'est grâce à eux qu'il est en vie, ce sont eux qui, après qu'il a survécu à événement traumatisant, lui donnent un nouvel espoir de vie meilleure. En pratiquant la personnification, Jean Cayrol les présente comme des êtres vivants pourvus des traits et des besoins humains, car ayant de la force ; l'Objet se révèle ici comme un roi qui par sa gestion vise à maintenir l'individu en équilibre psychologique. Donc, ce qu'il faudrait remarquer ici, c'est le fait que la possession et l'attachement aux choses matérielles apparaissent comme un moyen de sortir de la crise existentielle due au traumatisme d'après-guerre, comme un substitut, une alternative à la vie dans l'isolement qui faciliterait, en effet, la re-création de l'identité personnelle.

3. La dépersonnalisation comme effet du crime contre l'identité

Définie par le *Nouveau Larousse Encyclopédique* comme une « altération de la conscience du corps et du vécu corporel caractérisé par le sentiment de ne plus se reconnaître soi-même »¹⁸, la dépersonnalisation résultant du traumatisme d'après-guerre est devenue un sujet important de la littérature postmoderne. Quant à Cayrol, il s'agit de mettre en vue la psyché déchirée du survivant, du témoin de la Deuxième

¹⁶ « Auschwitz, camp de concentration nazi », Dossier, en ligne, <http://www.encyclopedie.bsditions.fr/article.php?pArticleId=23&pChapitreId=37256&pSousChapitreId=37265&pArticleLib=Le+quotidien+%5BAuschwitz%2C+camp+de+concentration+nazi-%3EAuschwitz+I+Stammlager%5D> (page consultée le 12.01.2016).

¹⁷ J. Cayrol, *Je vivrai... op. cit.*, p. 245.

¹⁸ *Nouveau Larousse Encyclopédique : dictionnaire en 2 volumes*, vol. 1, Paris, Larousse, 2003, p. 453.

Guerre mondiale. Puisque ce qui est essentiel pour lui, c'est de montrer le caractère disjonctif de l'événement qui fait de l'expérience traumatique liée au camp de concentration « creusant les fondements de la conscience humaine »¹⁹ la clé du livre. Néanmoins, les nouveaux romanciers ont choisi de ne pas écrire explicitement sur les camps, mais plutôt d'écrire sur le monde contaminé par l'expérience de ces événements, par les meurtres perpétrés pourrissant l'âme humaine. De ce fait, c'est le témoignage oculaire qui devient la modalité dominante de transmission des conséquences du régime nazi, au centre duquel se trouve l'Autre traité comme l'incarnation du mal. C'est le camp, remplissant le rôle de fournisseur de main-d'œuvre, qui permet de l'isoler afin, avant de l'éliminer, de lui faire expier le crime d'exister²⁰. Et, vu que le programme concentrationnaire vise à soustraire à l'humanité des hommes avant de les anéantir, on remarque qu'aussi bien la parole que le corps ont subi une violence, une destruction sans précédent, ce qui mène en fin de compte à la déshumanisation ayant pour effet d'arracher le détenu à tout ce qui pourrait lui rappeler son existence antérieure, celle d'un individu inscrit dans le monde des vivants²¹.

La dégradation brutale du corps ainsi que la déchéance de la langue réduite à des « aboiments », la privation presque totale de la faculté de parler prouvent la situation difficile du déporté qui, après son incarcération dans le camp de concentration, s'efforce de s'habituer à un nouveau monde, où l'ancien n'a pas encore achevé de laisser sa trace. La persistance du camp dans la conscience du rescapé, ainsi que le fait que celui-ci ne trouve plus de consistance ontologique au monde retrouvé, nous fait penser au phénomène du dédoublement auquel doit faire face le survivant qui, étant enraciné dans le passé, tente également de s'inscrire dans le monde qui s'ouvre à lui.

Cette dualité d'un individu est ressentie au niveau de la narration, et vu qu'elle reçoit son mouvement et son unité, le premier récit du roman s'effectue à la première personne et les deux suivants à la troisième. L'utilisation du « je » indique que le narrateur pense encore maîtriser la situation. « À l'opposé, une fois entré dans le camp, l'auteur choisit de passer à la troisième personne comme pour mieux signifier la dépossession de soi qu'implique désormais la logique concentrationnaire. Ce glissement traduit ainsi, dans la voix narrative, la perte de repères du sujet, la pénétration dans un monde au-delà des possibilités de l'imagination »²². Cette forme narrative est l'une des tournures qui visent à souligner la superposition de l'avant et de l'après du monde du camp et du monde normal pour mieux présenter le dilemme testimonial de l'après-guerre vécu par le rescapé, celui-ci n'étant pas en

¹⁹ Y. Malgouzo, *op. cit.*, p. 307.

²⁰ Cf. A. Parreau, *Écrire les camps*, Paris, Belin, 1995, p. 27.

²¹ Cf. *ibidem*, p. 224.

²² Y. Malgouzo, *op. cit.*, 29.

état de verbaliser sa souffrance inimaginable et de passer de l'individuel au collectif. Dépossédé de son identité et des attributs qui lui garantissent son unicité, le prisonnier glisse d'une identité à l'autre, à savoir d'une réalité à l'autre. Par conséquent, ce qui se forme ici, c'est l'opposition temporelle et spatiale entre le monde d'« ici » et celui de « là-bas », due au manque d'ancrage et de repères dans l'Histoire qui forme la personnalité et l'attitude envers le monde. D'où l'état de dépersonnalisation impliquant le vacillement dans la subjectivité et l'impression de doute d'exister, d'étrangeté ou de déformation du corps et de la pensée : « [...] son corps lui apparaît comme appartenant à un autre ; il y habite seulement, comme s'il l'avait loué avec sa chambre »²³. La déportation ne s'achève donc pas avec le retour mais se poursuit sur le plan symbolique : l'identité du rescapé prise dans la béance d'un entre-monde, qui n'a pour lui plus rien de familier, ne lui permet pas de se réincarner dans un autre monde que le sien. Ainsi, l'homme privé du passé, de la familiarité, délogé de sa propre identité, étranger à lui-même, vit toujours dans « l'incognito de soi »²⁴. Et, étant situé entre le néant et l'être, il est en quête d'une vie invariable qui lui permettrait d'être enfin « un sujet donné »²⁵, doté d'un nom, d'une adresse et enfin d'une identité.

Pour conclure, il conviendrait de constater que les conséquences d'un crime commis dans un contexte de guerre entraînent un renversement radical de la vie et mènent enfin à la perte de l'identité du survivant de camp de concentration nazi. De ce fait, l'art romanesque, qui se fonde sur une tension à l'intérieur du monde retrouvé, sur un conflit qui se réalise entre le monde halluciné et le monde réel, permet au romancier de reproduire le souvenir du monde bouleversé par la guerre et au cœur duquel se trouve le survivant, étant en permanent désaccord avec lui-même. Privé de sa propre histoire, il revient dans le monde des vivants, étranger à lui-même, et tente de restituer son identité par le contact avec les objets. Ceux-ci se révèlent comme une dernière planche de salut lui rendant possible l'existence dans la réalité d'après-guerre, où les souvenirs des horreurs et du régime sanguinaire sont encore vivants. Bref, nous pouvons remarquer que la littérature post-concentrationnaire, en tant que vecteur transmettant la vérité à l'humanité entière, met en relief le fait que l'aventure concentrationnaire ne débouche que sur la violence, le génocide, la destruction, l'anéantissement d'un dominé. Pour elle, l'essentiel, c'est l'homme, sa psyché tourmentée par des épisodes marquants, sa vie en général plongée dans l'Histoire, dans la réalité stigmatisée par la cruauté de la Deuxième Guerre mondiale.

²³ J. Cayrol, *Je vivrai... op. cit.*, p. 158.

²⁴ D. Oster, *op. cit.*, p. 37.

²⁵ *Ibidem*, p. 39.

*De la physique du crime
à la métaphysique du châtement*

MALEK OUKAOUI
Université de Gabès

Le crime e(s)t le châtement dans l'œuvre de Charles Baudelaire

Crime and/is punishment in the work of Charles Baudelaire

Abstract: Since the French Revolution and in particular since the Declaration of the Rights of Man and of the Citizen of 1789, the term 'chastisement' has acquired a negative connotation – one that was absent, say, with the Inquisition Court and its emphasis on the concept of virtue. Embodying the humanistic values, this term / concept now encompasses the idea of punishment which does not imply respect for the physical integrity of the human being. This is so true that the post-revolutionary literature associates punishment with evil. Apart from Victor Hugo who protested against the death penalty, Charles Baudelaire in his poems associates, as in his translations of Poe's stories, physical punishment with evil itself.

Keywords: Baudelaire, Poe, crime, punishment, horror, inquisition, evil, sadism.

Introduction

Depuis la Révolution française et notamment la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen de 1789, le terme de « châtement » a acquis un sens négatif qu'il n'avait pas forcément auparavant, lorsque des tribunaux comme ceux de l'Inquisition le revendiquaient au nom de la vertu. Les valeurs humanistes incarnant désormais le bien ne peuvent admettre l'idée de châtement qui sous-entend le non-respect de l'intégrité physique de l'être humain. Cela est si vrai que la littérature française postrévolutionnaire associe le châtement au mal. Outre Victor Hugo qui condamne directement les châtements corporels dans ses écrits, comme dans *Le Dernier jour d'un condamné*, Baudelaire, lui, associe de manière plus

subtile, dans *Les Fleurs du mal*, dans *Le Spleen de Paris* mais aussi dans son choix des récits à traduire d'Edgar Poe, l'idée du châtement au mal lui-même.

Le condamné, un martyr du sadisme

Dans un poème en prose intitulé *Une mort héroïque*¹, Charles Baudelaire nous révèle l'un des pires visages de la mort, celui qui résulte d'une condamnation. Un prince éprouve une forme étrange d'amusement : il jouit de la menace de mort qu'il fait ressentir à Fanciouille (son bouffon) et à ses gentilshommes. Ces derniers ont tous ensemble conspiré contre le prince qui a juré leur mort en les condamnant. Mais cette condamnation n'est pas ordinaire. Le prince fait en sorte que son bouffon meurt sur scène par un coup d'effroi suscité par un violent sifflement. Une forme de sadisme vindicatif se dégage donc de ce poème, où le prince jouit de la mort qu'il inflige à l'insu de son condamné et qu'il trahit de surcroît en lui faisant croire qu'il lui avait pardonné. Certes, mourir sur scène est un phantasme très connu dans le monde artistique, mais provoquer cette mort est d'un sadisme qui révèle avec force l'esprit pervers de la peine capitale. Accorder une dernière volonté à un condamné apaise-t-il la cruauté de l'exécution ? Ne traduit-il pas plutôt une volonté inconsciente du soi-disant justicier d'apaiser sa mauvaise conscience ? Baudelaire s'est très probablement inspiré de *Le Puits et le Pendule* d'Edgar Poe² pour rendre compte de la cruauté des actes punitifs. Cette nouvelle de Poe décrit de manière horrible les tortures de l'Inquisition. On pourrait même généraliser en disant que l'horreur en littérature n'est peut-être rien d'autre qu'une métaphore de l'exécution publique et souvent de la torture physique. Et cette torture est perverse puisqu'elle est esthétisée et suscite autant de révolusion que de plaisir dans l'esprit de celui qui en fait un phantasme :

Je te frapperai sans colère
Et sans haine, comme un boucher,
Comme Moïse le rocher
Et je ferai de ta paupière,

Pour abreuver mon Sahara
Jaillir les eaux de la souffrance.
Mon désir gonflé d'espérance
Sur tes pleurs salés nagera

[...]

¹ Ch. Baudelaire, *Œuvres Complètes I*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Gallimard, 1975, pp. 319-323.

² E. Poe, *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, 1951, pp. 358-375.

Je suis la plaie et le couteau !
 Je suis le soufflet et la joue !
 Je suis les membres et la roue,
 Et la victime et le bourreau !³

Ironiquement, on voit dans ce poème que le supplicié éprouve du plaisir. La violence devient étrangement source de plaisir, quand bien même elle serait dirigée contre elle-même. Pourtant, Baudelaire semble parodier à travers des poèmes tels que *Une charogne* le goût de ses contemporains pour l'horreur et la révolusion, contraires aux droits de l'homme et normalement abhorrés par l'esprit humain. La Révolution française a été initiée par les philosophes des Lumières qui s'étaient insurgés contre les châtements corporels. Or, paradoxalement, cette révolution s'est faite dans le sang. Les révolutionnaires ont ainsi trahi leurs idéaux en exécutant Louis XVI et en mettant ensuite en place une suite de régimes violents comme celui de la Convention. Mais il semblerait que le fait de se représenter des bourreaux ou des monstres tortionnaires permet inconsciemment de ressentir une forme de catharsis émotionnelle et d'évacuer ses angoisses : « Si nous aimons le concept de monstruosité, c'est parce qu'elle réaffirme l'idée de l'ordre qui nous est si nécessaire ; ce n'est pas l'aberration mentale ou physique qui nous horrifie mais plutôt l'absence d'ordre qu'elle semble impliquer »⁴. Ainsi, la figure du tortionnaire, réel ou chimérique, qui suscite l'horreur est en quelque sorte pour Baudelaire et ses contemporains une métaphore de la justice qui « châtie et fouette le peuple pour le bien du peuple »⁵. Le châtement est supposé susciter la peur. On effraie les criminels potentiels en brandissant l'idée du châtement comme on effraie les victimes potentielles en les horrifiant avec des récits d'horreur pour qu'ils apprennent à prendre conscience du danger. Et cette forme de psychose reste ancrée dans l'esprit de certains écrivains qui continuent à percevoir l'espace public comme dangereux, voire mortel. La cour du roi dans *Le Masque de la Mort Rouge*⁶ s'enferme dans une abbaye pour fuir cet espace extérieur où sévit la mort. Dans la lignée d'Edgar Poe, Baudelaire insiste sur la nécessité de fuir l'espace extérieur en restant cloîtré chez lui, pour fortifier « les barricades qui (le) séparent du monde »⁷. Cet espace familial et protecteur s'oppose à l'espace carcéral inquiétant.

Au-delà des pénitenciers, certains lieux clos de la littérature sont perçus comme menaçants parce qu'ils sont les lieux où s'exerce le châtement. La prison, lieu d'action de ce film, étouffe le personnage, le terrorise et l'anéantit. C'est un espace

³ Ch. Baudelaire, *L'héautontimorouménos*, *op. cit.*, p. 78.

⁴ S. King, *Anatomie de l'horreur*, Monaco, Éd. du Rocher, 1995, p. 51.

⁵ Ch. Baudelaire, *op. cit.*, p. 655.

⁶ E. Poe, *Œuvres en prose*, *op. cit.*, p. 392.

⁷ Ch. Baudelaire, « À une heure du matin », *op. cit.*, p. 288.

si violent qu'il détruit le personnage. Dans *Le Puits et le Pendule* d'Edgar Poe, cet espace carcéral est représenté : l'auteur nous montre un personnage fait prisonnier à Tolède par l'un des tribunaux de l'Inquisition. Sa sentence commence par un enfermement dans un cachot dont les parois se resserrent autour de lui et lui donnent un sentiment d'étouffement :

Et maintenant, le losange s'aplatissait, s'aplatissait avec une rapidité qui ne me laissait pas le temps de la réflexion. Son centre, placé sur la ligne de sa plus grande largeur, coïncidait juste avec le gouffre béant. J'essayai de reculer, – mais les murs, en se resserrant, me pressaient irrésistiblement. Enfin, il vint un moment où mon corps brûlé et contorsionné trouvait à peine sa place, où il y a à peine place pour mon pied sur le sol de la prison. Je ne luttais plus, mais l'agonie de mon âme s'exhalait dans un grand et long cri suprême de désespoir. Je sentis que je chancelais sur le bord, – je détournai les yeux...⁸

Dès le début de la nouvelle, le personnage cherche à mesurer l'espace de liberté qu'on lui accorde : il mesure la superficie de son cachot. Outre le fait d'avoir à le partager avec des rats, cet espace est sadiquement restreint par un pendule en mouvement qui menace de trancher le corps du prisonnier, ainsi que par la présence d'un puits. On est entraîné involontairement à nous poser les mêmes questions que ce prisonnier, à savoir : quel est le meilleur moyen de mourir : « Devais-je mourir de faim dans ce monde souterrain de ténèbres, – ou quelle destinée, plus terrible encore peut-être, m'attendait ? Que le résultat fût la mort, et une mort d'une amertume choisie, je connaissais trop bien le caractère de mes juges pour en douter ; le mode et l'heure étaient tout ce qui m'occupait et me tourmentait »⁹. La justice qui se venge par la violence vaut-elle mieux que l'auteur d'un crime passionnel qui a recours aux mêmes méthodes ? La blessure volontaire infligée à la bien-aimée dans des poèmes tels que *À celle qui est trop gaie*¹⁰ ou encore *À une Madone*¹¹ est révélatrice du fait que les châtiments corporels relèvent certes d'une violence purement humaine mais qu'ils portent en eux une signature démoniaque. Ainsi, on oublie presque qu'on est dans le réel et en présence d'actes commis par un humain. En voulant se venger du snobisme de la nature qui suscite en lui des passions au sens philosophique du terme, Baudelaire s'en prend d'abord à une fleur avant d'en arriver à la femme radieuse à qui il inflige son *spleen*¹² :

Et le printemps et la verdure
Ont tant humilié mon cœur,
Que j'ai puni sur une fleur
L'insolence de la Nature.

⁸ E. Poe, « *Le Puits et le Pendule* », *op. cit.*, p. 374.

⁹ *Ibidem*, p. 362.

¹⁰ *À celle qui est trop gaie*, *op. cit.*, pp. 156-157.

¹¹ Ch. Baudelaire, *op. cit.*, pp. 58-59.

¹² *Ibidem*, pp. 156-157.

Ainsi je voudrais, une nuit,
 Quand l'heure des voluptés sonne,
 Vers les trésors de ta personne,
 Comme un lâche, ramper sans bruit,

Pour châtier ta chair joyeuse,
 Pour meurtrir ton sein pardonné,
 Et faire à ton flanc étonné
 Une blessure large et creuse

Et vertigineuse douceur !
 À travers ces lèvres nouvelles,
 Plus éclatantes et plus belles,
 T'infuser mon venin, ma sœur¹³.

L'enfer baudelairien ou le jugement dernier

Si, étrangement, le châtement a souvent été associé à la justice, c'est peut-être dû à la croyance en l'enfer, lieu de châtement par excellence. Baudelaire théorise la conception moderne de l'enfer. Traditionnellement, l'enfer est assimilé à un monde de flammes qui brûlent un corps sans cesse renaissant. C'est l'absence de finitude dans la souffrance physique. En fait, cette conception matérialise l'enfer, l'au-delà, alors qu'il est spirituel : le corps paie, alors que c'est l'âme qui est souillée. L'enfer pourrait être une sorte de songe, de cauchemar où l'on pourrait ressentir l'agression faite au corps. Dante allait déjà dans cette direction et imaginait une suite d'étapes infernales liées au châtement. Dans *La Divine Comédie*, le mortel, égaré dans une forêt et encerclé par des animaux sauvages, reçoit l'assistance de Virgile qui le sort de la forêt par la seule voie possible, celle de l'enfer. Les deux personnages vont alors faire une descente aux enfers en passant par neuf cercles concentriques où sont logés, par cercle et par ordre de vice, les occupants de ce lieu. Mais Baudelaire semble voir dans l'enfer la persistance du *spleen*, ou plutôt l'expression de son paroxysme. On voit bien dans *La Chambre double* que le temps qui passe ne fait pas penser à la mort mais à l'implacable vie avec son *spleen*¹⁴. Ici, le temps est pénible parce qu'il fait ressentir la vie et non le rapprochement de la mort : « Je vous assure que les secondes maintenant sont fortement et solennellement accentuées et chacune en jaillissant de la pendule dit : "Je suis la vie, l'insupportable, l'implacable vie" »¹⁵. Dans le poème *Spleen, LXI*, on remarque que l'eau verte du

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ On voit bien que dans *L'Invitation au voyage*, le poète décrit un ailleurs où il serait possible de vivre heureux avec la femme aimée et où le temps cesse d'être un ennemi du couple pour devenir un allié et un complice : « là-bas, où les heures plus lentes contiennent plus de pensées, où les horloges sonnent le bonheur... »

¹⁵ Ch. Baudelaire, *La Chambre double*, *op. cit.*, p. 280.

Léthé coule dans les veines, comme si l'enfer était dans l'enveloppe charnelle. En la quittant, il y a une chance d'espérer quitter également l'enfer. En manifestant son indifférence d'aller au ciel ou en enfer – « Enfer ou ciel qu'importe »¹⁶, Baudelaire ne semble pas craindre l'enfer, sans doute parce qu'il n'en a pas la même conception que les théologiens. Il nous donne même parfois le sentiment de l'avoir visité. Dans *Le Joueur généreux*, le poète se retrouve entraîné dans un sous-sol où il rencontre d'étranges êtres dont un joueur qui n'est autre que le Diable. L'enfer ne serait ainsi rien d'autre qu'un lieu impur où gîtent les débauchés. La croyance irréductible dans un enfer de flammes ne peut qu'être effrayante et dissuasive, et c'est parce qu'il doute de son existence que le mortel s'adonne au mal. Si le diable accomplit le mal, c'est peut-être parce qu'il est incapable de ressentir la brûlure puisqu'il est lui-même un être de feu. C'est l'avantage qu'il a sur les humains. Aux antipodes du Christ qui, se faisant homme, paie pour l'humanité et la rachète, les humains, eux, semblent payer pour le Diable qui se sert d'eux.

La modernité exclut la croyance au feu de l'enfer car si les humains y croyaient vraiment, ils ne commettraient aucun mal. Descartes disait dans *Le Discours de la méthode* que le mal n'est qu'une erreur de raisonnement ; autrement dit, on calcule à court terme notre intérêt, mais on n'imagine pas à long terme les sanctions qu'on encourt. En réalité, comme le dit Stephen King, « l'esprit humain est capable d'encaisser presque n'importe quoi »¹⁷, mais on ne peut pas en dire autant du corps. Un spectateur est capable de voir un spectacle douloureux, mais il est incapable de le supporter lui-même, s'il en était l'objet. C'est pourquoi on a souvent cherché à extorquer des aveux sous la torture.

Dans *Don Juan aux enfers*¹⁸, on voit bien qu'il n'y a pas de feu en enfer mais une maltraitance vis-à-vis des personnages abjects. C'est aussi le lieu d'une angoisse fondée sur la claustrophobie, la peur d'être enterré vivant¹⁹ car l'enfer, c'est s'enfoncer sous terre au lieu de s'élever dans les cieux. En réalité, cet enfer chez Baudelaire se schématise comme étant le lieu vers lequel on tend naturellement, tandis que l'accès au paradis nécessite un effort. Il y a le paradis céleste mais aussi le paradis artificiel. L'accès à l'un comme à l'autre nécessite un effort, une action. Où qu'il se trouve, même lorsqu'il dort, c'est le monde infernal des démons que le poète est amené malgré lui à visiter. On le voit dans *Le Joueur généreux* comme dans *Les Tentations, ou Eros, Plutus et la gloire*²⁰. En revanche, à chaque fois qu'il est question d'accéder au paradis, il faut une motivation particulière. L'invitation au

¹⁶ Idem, *Le Voyage*, op. cit., p. 134.

¹⁷ S. King, op. cit., p. 134.

¹⁸ Ch. Baudelaire, op. cit., pp. 19-20.

¹⁹ La peur d'être enterré vivant (la taphophobie) fait partie des 11 phobies répertoriées par Christophe André dans son ouvrage intitulé *Les Phobies*, Paris, Flammarion, 1999, p. 19.

²⁰ Ch. Baudelaire, *Les Tentations, Eros, Plutus et la Gloire*, op. cit., p. 310.

voyage montre bien qu'il faut faire l'effort de se déplacer pour trouver le paradis. L'extase paradisiaque peut être provoquée par l'homme lui-même tandis que l'enfer lui est imposé. On dira, aux antipodes d'Emmanuel Adatte²¹, que l'œuvre de Baudelaire peut être interprétée non pas comme la volonté de dépasser le réel mais comme les efforts de dépasser l'enfer, de fuir l'enfer et ses symboles sur terre. En réalité, il serait faux de ne voir comme paradis artificiels que les drogues, car pour Baudelaire, c'est tout ce qui excite les sens et permet à l'âme de s'évader qui constitue un paradis artificiel. La musique permet d'accéder aux cieux, à « la pâle étoile »²² ; le parfum permet à l'esprit de se libérer du *hic et nunc* pour se retrouver dans un ailleurs gracieux²³ ; enfin, l'ivresse qui résulte de l'acte d'amour « parsème d'étoiles »²⁴ le cœur de celui qui l'accomplit. La poésie elle-même est un paradis artificiel.

L'enfer n'est donc pas considéré comme un lieu de flammes, mais comme un espace froid et nocturne : absence de lumière, contrairement au paradis des amoureux dans « la mort des amants »²⁵, et de chaleur : « froides ténèbres ». Selon Bachelard, « le froid a je ne sais quoi d'hostile à l'organisme humain. Le corps a peur du froid, il en a peur en son âme et non pas en sa peau ni en ses muscles »²⁶. Ce ne sont donc que la peau et les muscles qui ont peur de la brûlure des flammes, et non pas l'âme qui craint le froid. On remarquera d'ailleurs que les vampires, êtres infernaux par excellence, sont toujours présentés comme venant de lieux froids avec leur cape qui les en abrite, ainsi que le dandy d'ailleurs qui semble fuir par son accoutrement le froid d'un enfer. Cet enfer serait alors le sentiment de culpabilité. La mauvaise conscience devient dès lors la névrose et l'échafaud le remords. Dans *La Névrose de base*²⁷, Edmund Bergler explique que le surmoi névrotique fonctionne comme une entité culpabilisatrice mais qui peut apaiser momentanément le moi en lui faisant payer cela par la souffrance, la mélancolie. La quête du châtement qu'on retrouve chez Baudelaire a été héritée par De Maistre, selon qui la chair souille l'âme et doit être punie pour lui faire expier le mal.

Dans la littérature, le condamné est le prototype même du héros romantique qui en est le principal actant. Un sentiment d'isolement le caractérise. Le héros est voué à une perte certaine, poursuivi par des forces maléfiques auxquelles il peut difficilement échapper. Le personnage est isolé dans un monde hostile, un cadre

²¹ E. Adatte, « *Les Fleurs du mal* » et « *Le Spleen de Paris* », *essai sur le dépassement du réel*, Paris, Corti, 1986.

²² Ch. Baudelaire, *La Musique*, *op. cit.*, p. 68.

²³ *Idem*, *Parfums exotiques*, *op. cit.*, pp. 25-26.

²⁴ *Idem*, *Le Serpent qui danse*, *op. cit.*, pp. 29-30.

²⁵ *Idem*, *La mort des amants*, *op. cit.*, p. 126.

²⁶ G. Bachelard, *La Terre et les Rêveries du repos*, Paris, Corti, 1988, p. 247.

²⁷ E. Bergler, *La Névrose de base*, Paris, Payot, 2000, p. 114.

menaçant et dangereux. Se sachant condamné, il s'enferme dans un lieu où il décide par lui-même de la manière avec laquelle il souffrira : « Enfin ! la tyrannie de la face humaine a disparu, et je ne souffrirai plus que par moi-même. Enfin ! il m'est donc permis de me délasser dans un bain de ténèbres ! D'abord, un double tour à la serrure. Il me semble que ce tour de clef augmentera ma solitude et fortifiera les barricades qui me séparent actuellement du monde »²⁸. En s'isolant du monde extérieur si hostile, le poète ne se libère pas pour autant de sa souffrance, mais il se donne l'illusion de contrôler sa douleur. Car, en réalité, l'horreur naît du fait que notre destin est contrôlé par une entité maléfique extérieure, et par l'idée d'être passif et impuissant face à l'autre. Si le suicide est stigmatisé par la religion, c'est bien parce que contrairement à toute autre mort, le suicidé défie les puissances supérieures en décidant de contrôler lui-même son destin. Dans le poème *À une heure du matin*, Baudelaire présente la société comme le symbole de la puissance maléfique et s'en remet pourtant à Dieu pour l'en protéger. La souffrance naît de l'assujettissement à la société. Hugo comme Baudelaire font du condamné un héros romantique victime lui-même du sort qui en a fait un personnage maléfique :

Race d'Abel, ton sacrifice
 Flatte le nez du Séraphin !
 Race de Caïn, ton supplice
 Aura-t-il jamais une fin ?²⁹

Conclusion

Le châtement révèle donc la volonté de nuire et de faire souffrir. En ce sens, il relève du sadisme vil s'il est commis de sang froid, et de la colère – l'un des péchés capitaux – s'il est commis en guise de vengeance. Le condamné au châtement devient dans la littérature un héros romantique dans la mesure où toute la société est contre lui et qu'il suscite un paradoxe. D'un côté, on ne peut réellement lui pardonner s'il a commis lui-même un crime, et de l'autre, on ne pourrait valoir mieux si on se comportait comme lui en le châtant et en n'éprouvant aucune pitié à le voir affronter une cruelle sentence visant à satisfaire l'esprit vengeur d'une justice qui croit bien souvent pouvoir réparer le mal par le mal.

²⁸ Ch. Baudelaire, *À une heure du matin*, op. cit., p. 288.

²⁹ *Idem*, *Abel et Caïn*, op. cit., pp. 122-123.

ANNA KACZMAREK-WIŚNIEWSKA

Université d'Opole

Un crime et son triple châtement : *Naïs Micoulin* d'Émile Zola

A crime and its triple punishment: Naïs Micoulin by Emile Zola

Abstract: In this short story written by Zola in 1877, Naïs Micoulin, a poor but pretty girl whose parents lease a Mediterranean property, becomes the lover of her landlord's son, Frederic. She hates her severe father who intends to kill Frederic. Naïs makes Micoulin perish in an accident she provokes, but happiness does not come, and the parricide is triply punished: not only she loses her lover and her beauty, but also she has to marry an ugly and disabled man. Much shorter than Zola's novels but extremely rich in significance, the text proves the writer's mastery of regarding and describing the nature and mankind.

Keywords: Zola, love, hate, crime, parricide.

Zola étant d'habitude considéré comme l'auteur des formes narratives longues, ses contes et nouvelles, écrits parallèlement à ses romans et ses textes théoriques et critiques pendant presque vingt ans (1863-1881) et publiés pour la plupart dans des journaux, ont eu, pendant longtemps, mauvaise presse : la critique reprochait à l'écrivain de s'être adonné à leur création surtout « pour des raisons d'efficacité matérielle »¹. Or, ces jugements dévalorisants semblaient oublier que « ces textes courts, faciles à lire, et facilement publiables [...], permettent d'exprimer, par le biais de la fiction, ce qu'on ne peut pas dire ouvertement »². En effet, loin d'être de

¹ C. Becker, G. Gourdin-Servenière, V. Lavielle, *Dictionnaire d'Émile Zola : sa vie, son œuvre, son époque*, Paris, Laffont, 1993, p. 87.

² *Ibidem*.

simples sources de revenus, les contes et nouvelles zoliens prouvent bien que l'écrivain, la peut-être de la rigueur documentaire qui préside à l'écriture de son *Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, « cherch[ait] de plus en plus dans l'invention narrative un dérivatif à la discipline du reportage sur la société réelle, de l'étude critique ou de l'exposé théorique »³. Les résultats de cette recherche surprennent ceux qui ignorent l'existence d'un Zola conteur et nouvelliste : « [l]e souvenir et la fantaisie, l'humour et l'ironie, le rêve et le réel, le sens de l'observation et l'intelligence du social, la nature, la ville, les êtres, les choses... tous les ingrédients de la nouvelle zolienne entrent [...] dans la composition d'un univers d'une telle richesse qu'il nous invite à [...] le redécouvrir »⁴. En effet, aujourd'hui, « [s]es nouvelles [...] qui s'inscrivent dans le courant naturaliste sont relativement bien connues »⁵ ; parmi elles, *Naïs Micoulin*, publiée dans plusieurs recueils de contes, dont le plus récent – édité par Henri Mitterand – porte le titre significatif de *Nouvelles noires*⁶, compte parmi les plus populaires et les mieux connues.

En 1877, l'année de publication de *L'Assommoir* et de son énorme succès, Zola, sa femme Alexandrine et sa mère Émilie ont passé six mois à L'Estaque, une « bourgade à flanc de colline dominant la mer, à deux pas de Marseille », où ils avaient déjà « séjourné en septembre 1870, échappant au siège de Paris »⁷. C'est justement le paysage de L'Estaque, « des toits rouges sur la mer bleue » sous un soleil « si effrayant qu'il [...] semble que les objets s'enlèvent en silhouette non pas seulement en blanc et noir, mais en bleu, en rouge, en brun, en violet »⁸, qui servira de cadre à l'intrigue de la nouvelle qui, sur cette trame pittoresque, fait apparaître plusieurs thèmes littéraires classiques : les relations entre les riches et les pauvres, le pouvoir absolu d'un *pater familias*, l'amour clandestin, et le crime jugé nécessaire pour se libérer.

³ H. Mitterand, Introduction, [in] É. Zola, *Nouvelles noires*, édition d'Henri Mitterand, Paris, Librairie Générale Française, 2013, pp. 7-31.

⁴ F.-M. Mourad, Présentation, [in] É. Zola, *Contes et nouvelles 1 (1864-1874)*, Paris, Flammarion, 2008, p. 5.

⁵ M. Wandzioch, « Zola conteur merveilleux », [in] W. Rapak, J. Kornhauser et I. Piechnik (éds), *De la lettre aux belles-lettres. Études dédiées à Regina Bochenek-Franczakowa*, Kraków, Wydawnictwo UJ, 2012, pp. 577-587.

⁶ Cette édition, dont les références bibliographiques sont indiquées ci-dessus (note 3), comprend deux volets : à côté des *Nouvelles noires* figurent les *Nouvelles roses* (Paris, Librairie Générale Française, 2013, 428 pages). Le critère de distinction y est la différence des tons : selon l'éditeur, les *Nouvelles noires* « ont en commun une ligne narrative qui conduit un ou plusieurs protagonistes à une destinée tragique : soit une mort violente [...], soit un échec sentimental ou professionnel qui les condamne au néant social » ; cf. H. Mitterand, Introduction, *op. cit.*, p. 20.

⁷ H. Mitterand, Notice à *Naïs Micoulin*, [in] É. Zola, *Nouvelles noires...*, *op. cit.*, p. 74.

⁸ Fragment d'une lettre de Paul Cézanne à Camille Pissarro, 1876, cité par H. Mitterand, Notice à *Naïs Micoulin*, *op. cit.*, p. 75.

Les « riches », c'est, en l'occurrence, la famille du maître Rostand, un avoué d'Aix-en-Provence, qui possède une propriété au bord de la mer, la Blancarde ; les Rostand, c'est-à-dire le juriste, sa femme et son fils unique, Frédéric, y passent chaque été. Pendant toute l'année, les terres et les vignes de la propriété sont cultivées par une famille de pauvres métayers, les Micoulin, qui partagent les maigres revenus de la récolte avec les propriétaires. Le père Micoulin, « un dur vieillard à la face noire et creusée, devant lequel toute la maison tremblait »⁹, dirige sa famille avec une main de fer et n'hésite pas à battre brutalement sa femme et sa fille s'il le juge nécessaire. Son fils, qui est marin, ayant réussi à s'échapper à l'emprise paternelle, c'est sa fille, Naïs, qui est forcée d'aider ses parents à s'occuper de la Blancarde où, lors du séjour des propriétaires, elle travaille comme servante. Enfant, elle a été la camarade de jeu du petit Frédéric ; adolescente, belle et désirable, elle devient, un été, l'amante de son jeune maître. Pendant un mois, c'est l'idylle : les amants se retrouvent chaque nuit au bord de la falaise, sous un olivier, où « une odeur pénétrante d'herbes marines les grisait de désirs » (*NM*, p. 52), puis dans plusieurs endroits à la campagne qui semble accueillir leurs amours avec bienveillance.

Animée par la haine qu'elle éprouve à l'égard de son « vieux sauvage » de père et par le désir de se venger des nombreuses corrections qu'il lui a infligées, Naïs ne se rend point compte que Micoulin, qui la surveille sans cesse, est bien au courant de la liaison de sa fille et qu'il prépare sa vengeance. Elle ne découvrira la vérité qu'en observant deux tentatives de meurtre sur Frédéric, entreprises par son père : un naufrage simulé lors d'une pêche, puis un coup de fusil manqué lors d'une chasse. Ayant enfin compris que Micoulin ne pardonnera jamais ni à Frédéric ni à elle-même ce qu'il considère comme une trahison et un déshonneur de sa famille, et qu'il n'abandonnera pas tant que l'amant de Naïs sera vivant, elle décide d'agir : aidée de Toine, un pauvre bossu amoureux d'elle, la jeune fille provoque un accident dans lequel Micoulin périt. Le bonheur lui reste pourtant inaccessible : las de sa maîtresse, Frédéric l'abandonne et l'oublie aussitôt, et Naïs, enlaidie et maussade, épousera Toine, avec lequel elle continuera à s'occuper de la Blancarde.

Si, au niveau de la structure, Zola se sert dans ce récit de sa forme préférée à cinq mouvements, c'est-à-dire cinq chapitres, héritée, selon Henri Mitterand, « à la fois de l'intuition sur le modèle canonique des récits, et de l'enseignement qu'a laissé à Zola la lecture des tragédies classiques »¹⁰, on peut pourtant y observer une autre structure, sous-jacente, à trois mesures. En effet, l'histoire met en scène non seulement trois personnages principaux (Naïs, le père Micoulin, Frédéric) et trois

⁹ E. Zola, *Naïs Micoulin*, [in] idem, *Nouvelles noires...*, *op. cit.*, p. 43. Toutes les citations de la nouvelle renvoient à cette édition et seront désormais signalées dans le texte par l'abréviation *NM* et le numéro de la page entre parenthèses.

¹⁰ H. Mitterand, Notice à *Naïs Micoulin*, *op. cit.*, p. 77.

accidents qui marquent les points cruciaux de l'action (nauffrage, incident à la chasse, écroulement de la falaise), mais aussi un triple dénouement qui s'exprime par trois types de châtiments que la fille parricide devra endurer. Les trois séries d'éléments restent d'ailleurs enchevêtrées de façon tellement stricte qu'il paraît quasi impossible de les examiner séparément.

L'analyse des personnages révèle très vite leur double parenté avec les héros des tragédies grecques (le trio classique : le père, la fille et l'amant de celle-ci) et avec les protagonistes des textes zoliens antérieurs, ce qui amène Henri Mitterand à les qualifier de personnages « recyclés »¹¹. L'apparence physique même de Naïs fait penser à Miette, l'héroïne de *La Fortune des Rougon*, une jeune fille brave et courageuse, victime des émeutes qui ont eu lieu à Plassans en 1851. Toutes les deux, grandes, fortes, brunes (les cheveux noirs étant, chez Zola, le trait caractéristique des femmes ardentes et tragiques¹²), le teint hâlé, elles se distinguent par une beauté qui n'est propre qu'aux femmes du Midi et qui fait que, un jour, Frédéric s'arrête net à la vue de son ancienne camarade de jeu qui vient comme chaque année « avec une corbeille d'abricots ou de pêches » (*NM*, p. 35). Il l'avait gardée en mémoire comme « une petite fille, brune de peau, avec des cheveux noirs embroussaillés » (*NM*, p. 35) ; à présent, « Naïs était superbe, avec sa tête brune, sous le casque sombre de ses épais cheveux noirs ; et elle avait des épaules fortes, une taille ronde, des bras magnifiques dont elle montrait les poignets nus. En une année, elle venait de pousser comme un jeune arbre » (*NM*, p. 41). De plus, elle est gaie, elle « souri[t], en montrant ses dents blanches » (*NM*, p. 41), ce qui achève de charmer Frédéric, habitué aux intérieurs froids et rigides de l'hôtel particulier de ses parents et aux sourires jaunes des pensionnaires des maisons closes qu'il fréquente. Naïs, fraîche, ardente, naturelle, voire un peu sauvage, semble incarner l'esprit de l'été, et le « feu sombre » (*NM*, p. 45) qui brûle dans ses yeux semble annoncer ce qui va bientôt se passer entre eux. Les expressions utilisées par le nouvelliste pour la décrire font d'ailleurs écho à celles dont il s'est servi dans la description d'une autre amoureuse passionnée, dans une autre nouvelle faisant partie du recueil des *Nouvelles noires* : il s'agit de Thérèse de Marsanne, protagoniste de *Pour une nuit d'amour*. Toutes les deux, courageuses, voire audacieuses, et sensuelles, mais forcées de dissimuler leur caractère et de contenir leurs violences, sont aussi dominatrices par rapport aux hommes qui tiennent à elles et dont elles se servent comme des outils pour atteindre leurs buts¹³.

Naïs, dont le prénom contredit totalement l'association phonétique qu'il évoque (elle n'est point naïve), relève d'un double sens symbolique : figure de protection

¹¹ Cf. *ibidem*, p. 78.

¹² S. Collot, *Les lieux du désir. Topologie amoureuse de Zola*, Paris, Hachette, 1993, p. 15.

¹³ Thérèse se sert de Julien, un jeune homme pauvre et laid qui est amoureux d'elle, pour se débarrasser du corps d'un amant qu'elle a tué involontairement.

à l'égard de Frédéric qu'elle sauve de la mort, elle est en même temps, à l'égard de son père, celle de la menace cachée sous des apparences de soumission. En effet, c'est sa liaison avec Frédéric qui achève de faire mûrir en elle cette haine sournoise pour Micoulin qui a fait d'elle une quasi esclave :

Elle n'était point heureuse, la belle Naïs, comme on la nommait à L'Estaque. Elle avait seize ans, que Micoulin, pour un oui, pour un non, la frappait au visage, si rudement, que le sang lui partait du nez ; et, maintenant encore, malgré ses vingt ans passés, elle gardait pendant des semaines les épaules bleues des sévérités du père. [...] Un jour, Naïs, rouée de coups, ayant osé lever la main pour se défendre, il avait failli la tuer. [...] Son père lui défendait de descendre à L'Estaque, la tenait dans la maison dans des occupations continuelles ; et, même lorsqu'elle n'avait rien à faire, il voulait qu'elle restât là, sous ses yeux (*NM*, p. 44).

Sans l'amour clandestin qu'elle a vécu, Naïs n'aurait peut-être jamais pensé au parricide : certes, « après les corrections, [elle] restait frémissante et [...] muette pendant des heures, à rouler des vengeances qu'elle ne pouvait exécuter » (*NM*, p. 44), mais, obéissant bon gré mal gré à « l'ancienne autorité latine » (*NM*, p. 44) qui est une tradition sacrée dans le Midi, elle aurait probablement fini par s'enfuir un jour de la maison de ses parents. La liaison avec Frédéric signifie pour elle d'abord un moyen qu'elle trouve de duper son tyran de père (pour retrouver son amant, elle saute par la fenêtre), et puis, sur un plan plus large, la liberté ; elle y tient donc tellement qu'il lui paraît impossible d'arrêter les tentatives meurtrières de Micoulin d'une façon autre que la disparition de son père : le vieux n'a-t-il pas crié, dans une crise de rage : « Va, va, je le tuerai » (*NM*, p. 66) ? Il faut donc agir, entreprendre quelque chose de définitif ; or, puisque la falaise sur laquelle est construite la Blancarde est continuellement ébranlée par la mer qui provoque des infiltrations suite auxquelles « peu à peu, la propriété s'échancrait » (*NM*, p. 43), Naïs manigance avec Toine, son amoureux fidèle, un accident : un canal creusé par le bossu à sa demande provoque un éboulement, et la masse de roches et de terre tombe sur Micoulin qui périt. Cependant, le triomphe de la jeune fille est, dès le début, marqué d'amertume : si elle réussit à se débarrasser de son père pour protéger son amant, elle est pourtant bien consciente qu'elle ne pourra pas garder ce dernier auprès d'elle.

Par ce faux accident et la mort du père de Naïs s'opère un inversement des rôles de bourreau et de victime. En effet, Micoulin avait été, depuis l'enfance de sa fille, le contraire absolu du père protecteur : « Le vieux Micoulin montre [...] l'image du Père terrible, rival du Prétendant qu'il veut tuer »¹⁴. Frédéric est d'ailleurs le premier objet concret contre lequel la jalousie de Micoulin peut se tourner : cet homme autoritaire qui finit par relâcher un peu le joug de Naïs, mais uniquement puisqu'il « avait réfléchi que cette grande fille pouvait lui rapporter trente sous par

¹⁴ R. Ricatte, « Zola conteur », [in] *Europe* n°468-469, 1968, pp. 209-217.

jour » (*NM*, p. 45), ne cesse pourtant pas de la surveiller. Le dur travail physique que Naïs effectue dans une tuilerie ayant fait qu'« elle se développa et devint une belle fille », avec « une vigueur souple de jeune guerrière » (*NM*, p. 45), son père « la couvait-il de ses petits yeux [...] [et] il se promettait d'étrangler les amoureux, s'il en découvrait jamais autour de ses jupes » (*NM*, p. 45). Or, sa jalousie n'est pas la jalousie amoureuse d'un père chérissant sa fille bien-aimée ; bien au contraire, c'est celle d'un chef de famille dictatorial à qui on tente de dérober sa propriété, dont le sort ne devrait dépendre que de lui. Ainsi, ayant deviné que Naïs avait un amant, Micoulin arrive, une nuit, sous l'olivier où sa fille et Frédéric se sont endormis, épuisés par leur nuit d'amour, et découvre l'identité du séducteur : « [...] il put arriver jusqu'à eux, se baisser, les regarder au visage. Un léger cri lui échappa, il venait de reconnaître le jeune maître » (*NM*, p. 57). Nous sommes au chapitre III, et, avec cette scène, la courbe narrative acquiert son point culminant.

Car la scène, quoique décrite brièvement, est, d'une part, marquée par une tension suprême – Micoulin vient armé d'une hache, le danger devient donc mortel, et de l'autre, elle relève du mythique : après avoir joué, pendant des années, le rôle de Cerbère auprès de Naïs, « ce père jaloux, c'est [aussi] Polyphème, sur son rocher, regardant jalousement d'en haut dormir Acis et Galatée, qu'il va écraser »¹⁵. En effet, c'est à ce moment précis que, fou de fureur, Micoulin décide de tuer Frédéric ; pourtant, la prudence propre aux paysans le retient de mettre son intention en œuvre sur le champ :

Non, non, il ne pouvait le tuer ainsi : le sang répandu sur le sol, qui en garderait la trace, lui coûterait trop cher. Il se releva, deux plis de décision farouche coupaient sa face de vieux cuir, raidie de rage contenue. Un paysan n'assassine pas son maître ouvertement, car le maître, même enterré, est toujours le plus fort. Et le père Micoulin hocha la tête, s'en alla à pas de loup, en laissant les deux amoureux dormir (*NM*, pp. 57-58).

Pendant longtemps, son intention restera donc secrète, puisque Micoulin n'est pas un homme à confidences : d'habitude, dans sa demeure, « [il] gardait un silence de vieux sauvage, enfoncé dans les réflexions de son expérience » (*NM*, p. 43). Cette sournoiserie, ainsi que sa rudesse, l'apparentent aux paysans des Artaud, dans *La Faute de l'abbé Mouret*, ces gens qui « naissaient, [...] mourraient, attachés à [leur] coin de terre, pullulant sur leur fumier, lentement, avec une simplicité d'arbres qui repoussaient de leur semence, sans avoir une idée nette du vaste monde, au-delà de ces roches jaunes entre lesquelles ils végétaient »¹⁶. Toute l'intelligence du père Micoulin semble fixée sur l'idée du pouvoir qu'il exerce sur sa famille, sur son rôle de celui qui est le seul à décider du sort des siens, d'où son obsession de tuer l'homme qui a tenté d'enlever sa fille à son emprise. Mais

¹⁵ *Ibidem*, p. 214.

¹⁶ E. Zola, *La Faute de l'abbé Mouret*, Paris, Fasquelle, 1969, pp. 29-30.

finalement, « [l']assassinat prévu par le vieil homme se retourne contre lui ; le rapport entre la fille et le père s'inverse [...] »¹⁷.

Quant à Frédéric Rostand, qui, selon Henri Mitterand, doit « [ses] traits d'appartenance sociale et de caractère à certains des jeunes gens que Zola avait connus au collège d'Aix-en-Provence : fils de notables, jeunes bourgeois fortunés, élégants et oisifs, à la fois bien élevés et débauchés »¹⁸, il fait surtout preuve de parenté avec Maxime Rougon, protagoniste de *La Curée*. Frédéric, un « beau jeune homme, grand et de figure régulière, avec une forte barbe noire » (*NM*, p. 40), a eu bien du mal à terminer son droit, étant donné qu'il « travailla[i]t le moins possible, tâchant simplement de faire croire qu'il travaillait beaucoup » (*NM*, p. 39) ; il est, en revanche, un joueur passionné et un habitué des maisons de tolérance, tout en se montrant un fils docile qui, chaque dimanche, conduit sa mère à la messe et arrive toujours à temps pour les dîners de famille. Sa morale, dont l'égoïsme, l'hypocrisie et l'habileté du mensonge sont les piliers principaux, lui permet de fonctionner fort bien dans la société provinciale :

Et son habileté devint telle, que jamais il ne se laissa surprendre, trouvant toujours une excuse, inventant d'avance des histoires extraordinaires pour se préparer des arguments. Il payait ses dettes de jeu avec de l'argent emprunté à des cousins. Il tenait toute une comptabilité compliquée. Une fois, après un gain inespéré, il réalisa même ce rêve d'aller passer une semaine à Paris, en se faisant inviter par un ami [...] [...] il avait la décence de cacher cette moitié suspecte de sa vie, [...] de ne pas étaler ses débordements [...]. En somme, le meilleur garçon du monde, pourvu qu'on ne touchât point à ses plaisirs (*NM*, pp. 40-41).

De plus, « ses vices le rendaient aimable, auprès des femmes surtout » (*NM*, p. 40), à la suite de quoi il est en même temps désirable et dangereux pour une fille comme Naïs, ne connaissant que des garçons du village. Son ingéniosité dans le mensonge et dans la séduction disparaît pourtant lorsqu'il se voit confronter à un danger : parti à la pêche avec Micoulin, assis dans sa barque qui flotte sur la mer houleuse, fouettée par le mistral, il ne cesse de se retourner pour regarder le littoral qui s'éloigne, et l'eau de plus en plus trouble des profondeurs marines « l'attrista, l'effraya même un peu » (*NM*, p. 60). Conscient qu'il « nage comme un cheval de plomb » (*NM*, p. 60), de plus en plus inquiet, il demande au vieux d'être prudent, et, lorsque la barque commence à « danser », il « eût donné beaucoup pour se rapprocher de la terre » (*NM*, p. 60). Quand, suite aux manœuvres de Micoulin, la barque culbute et Frédéric tombe à l'eau, il est absolument impuissant, et il n'entreprend rien : il « ne se rappelait rien d'autre, un grand froid seulement, avec la profonde angoisse » (*NM*, p. 62). Il est sauvé grâce à l'intervention des autres, des pêcheurs qui ont vu ce qu'ils croyaient être un accident. De même, pendant la

¹⁷ R. Ricatte, *op. cit.*, p. 214.

¹⁸ H. Mitterand, Notice à *Naïs Micoulin*, *op. cit.*, p. 79.

chasse aux perdreaux organisée par Micoulin, le jeune Rostand échappe à la mort grâce à Naïs qui, ayant vu son père cibler son amant, devine son intention de tuer Frédéric et hausse le fusil paternel d'un coup de pied. La bravoure et l'initiative du jeune homme se voient donc limitées à des domaines bien précis, et sa passivité fait de lui un personnage presque fantôme, manquant de relief.

Dans son *Histoire des variations des Églises protestantes*, Bossuet parle de « la conscience du parricide agitée de continuelles frayeurs... »¹⁹. Naïs Micoulin, elle, ne semble pas être tourmentée par son crime : elle « accompagna son père au cimetière, les yeux secs et enflammés, sans trouver une larme » (*NM*, p. 72). Néanmoins, le parricide qu'elle a commis attire sur elle, comme nous l'avons signalé, trois espèces de punitions. La première est le caractère passager de ses amours avec Frédéric ; Naïs, une fille intelligente, s'attend à être abandonnée par son amant, mais cette conscience ne la fait pas moins souffrir : en effet, elle restera inconsolée autant de la séparation elle-même que de l'indifférence, voire du mépris, dont Frédéric fait désormais preuve à son égard. Car le jeune homme, l'automne venu, retourne à ses débauches citadines, ayant compris que « décidément, les paysannes ne valaient pas les filles » (*NM*, p. 72). Quelques mois après l'écroulement de la falaise, quand Monsieur Rostand retourne à la Blancarde, Frédéric « inventa un prétexte pour ne pas l'accompagner » (*NM*, p. 72) : on comprend bien que la fin de la liaison est aussi définitive que la mort du père Micoulin, et que « Cendrillon a perdu son prince. Le conte merveilleux s'est transformé en conte noir »²⁰.

Le second châtement que la jeune fille devra endurer est son enlaidissement, dont le père de Frédéric, surpris et dégoûté, parle à son fils le lendemain de son retour de L'Estaque : « Naïs est bien vieillie, bien enlaidie, dit-il [...]. Je ne la reconnaissais pas. C'est étonnant comme ces filles, au bord de la mer, passent vite » (*NM*, p. 73). La beauté de Naïs était le seul capital qu'elle possédait, et sa perte, qui s'effectue en un temps très court, ressemble à un effet magique propre aux contes de fées : comme touchée par la baguette d'une fée maléfique, la belle adolescente rayonnante de jeunesse et de sensualité se transforme en une femme sans charme qui ne séduira plus personne – à part un pauvre bossu qui lui voue un amour sans bornes que rien ne peut altérer.

La troisième et ultime punition de Naïs est justement le pacte qu'elle conclut avec Toine, ce Quasimodo méditerranéen qui « la suit dans l'ombre, épiant et protégeant ses amours »²¹ et qui l'aide à tuer Micoulin. Pour Toine, « un petit homme [...] que la maison des enfants trouvés d'Aix avait envoyé à L'Estaque, et

¹⁹ J.-B. Bossuet, *Histoire des variations des Églises protestantes*, I, 1, cité d'après le site litre.reverso.net, <http://litre.reverso.net/dictionnaire-francais/citations/parricide> (page consultée le 27/02/2016).

²⁰ H. Mitterand, Notice à *Naïs Micoulin*, *op. cit.*, p. 78.

²¹ R. Ricatte, *op. cit.*, p. 210.

qui était resté là, adopté par le pays » (*NM*, p. 45), ce « pacte plus ou moins honteux qui lie le disgracié à la femme qu'il sert »²² est une récompense inattendue dont le comble est le mariage avec sa bien-aimée. Or, pour Naïs, les choses ne se présentent point de la même manière : certes, épouser le bossu signifie obtenir la garantie de son silence et pouvoir garder le secret à jamais, mais cela entraîne également la présence constante de ce secret entre eux et l'impossibilité d'oublier ce qu'elle a fait. Ainsi, si Toine ne figure pas un remords, car Naïs semble ne pas regretter son action, il n'en constitue pas moins un *memento*.

En soulignant l'omniprésence chez Zola de ce qu'il appelle « le regard du peintre », Henri Mitterand écrit : « Ce myope savait voir, et sa myopie [...] n'a en rien empêché son regard d'être singulièrement efficace »²³. Cette observation s'applique parfaitement à *Naïs Micoulin* : ce court texte, qui semble, de prime abord, le récit d'un fait divers assez banal, s'avère, en somme, être très riche en sens, aussi bien directement que symboliquement. La présentation concise mais suggestive des personnages, la connivence de la nature omniprésente et la dimension mythique latente s'y combinent pour aboutir à un bel exemple de « la saisie sur le vif des êtres et des choses »²⁴ qui préside à l'observation zolienne de la nature et de l'humanité.

²² *Ibidem*.

²³ H. Mitterand, « Le regard d'Émile Zola », [in] *Europe, op. cit.*, pp. 182-199.

²⁴ *Ibidem*, p. 185.

HALINA CHMIEL-BOŻEK

Université d'Opole

Crime et châtement dans les drames ionesciens

Crime and punishment in Ionesco's dramas

Abstract: The paper titled "Crime and punishment in Ionesco's dramas" refers to numerous examples of crimes appearing in the works written by *The Lesson's* author. They reflect the dramatist's fears and obsessions, which are consistent with the terrifying visions of Dostoyevsky or Kafka concerning the human nature. Although the sociologists and the criminologists usually connect the ideas of crime and punishment, in Ionesco's dramas that relationship is disturbed, sometimes it even does not exist. The offenders, mainly murderers, go away without the punishment. The ones who are suffering are innocent, anonymous victims, often children. The system of laws and the judiciary machine do not stand in victims' defence. The judges become executioners. The punishments imposed on the victims do not correspond to the level of their guilt. The dramatist does not believe in the rules of social order and in the justice administered by people.

Keywords: Ionesco's dramas, crime, punishment, victims, offenders, judiciary machine

Dans ses entretiens et souvenirs, Ionesco avoue souvent que la lecture de Dostoïevski l'a beaucoup impressionné¹. Le dramaturge ne dit pas qu'il a été largement influencé par l'auteur de *Crime et châtement*, mais il retrouve dans cette littérature « l'expression des obsessions qui [le] hantent, une parenté avec [lui], un appui pour [sa] propre pensée ou pour [ses] propres impressions »². Ionesco souligne, à plusieurs reprises, que la lecture des œuvres de Kafka lui procure de semblables impressions :

¹ E. Ionesco, *Entre la vie et le rêve. Entretiens avec Claude Bonnefoy*, Paris, Éditions Gallimard, 1996, p. 42.

² *Ibidem*, p. 40.

Il y a cela aussi dans Kafka, le réveil du monstre. Quand j'ai lu Kafka, je vivais dans une sorte de panique. Et maintenant encore, il me semble que n'importe qui peut devenir criminel à certains moments. On ne sait jamais ce qui peut arriver, si le monstre en nous ne va pas se réveiller, surgir. Cela m'a plongé dans de grandes angoisses, confie-t-il³.

Les drames ionesciens reflètent bien l'écho de ces craintes. Les mondes créés par le dramaturge sont assez souvent traversés par des créatures atroces et subversives. Il convient, à ce propos, d'attirer notre attention sur la gravité des actes illustrés dans le théâtre ionescien. Dans ce cas, nous ne pouvons pas parler d'infractions ou de délits, car on ne voit que des exemples de crimes, le plus souvent des homicides ou même des génocides.

Crimes sans châtement

Bien qu'il ne soit pas facile de définir le crime en tant qu'objet de la criminologie, car celle-ci, comme l'écrit Pires, « n'est pas une science autonome, mais plutôt une activité de connaissance »⁴, et bien que « le criminologue [soit] lui-même un personnage flou et mal défini »⁵, tous les chercheurs affirment que la notion de crime est indissociablement liée à celle de la peine. Selon Émile Durkheim, par exemple, le chercheur qui par les générations postérieures de sociologues a été appelé le père de la sociologie⁶, le crime est un acte qui, « à un degré quelconque, détermine contre son auteur cette réaction caractéristique qu'on nomme la peine »⁷. Les crimes constituent donc des « actes réprimés par des châtements définis »⁸, écrit-il pour ajouter encore que « l'unité de l'effet révèle l'unité de la cause »⁹. Nous trouvons la référence au même rapport dans l'ouvrage de Pires, déjà cité. Ce dernier constate :

[L]a « criminalité » est un objet qui renvoie à deux dimensions : d'une part, à un comportement ou à une manière de faire (ou de ne pas faire) et, de l'autre, à une qualification « criminelle » ou à une manière de *définir* ou d'(ré-)agir introduite par notre système d'organisation des droits¹⁰.

³ *Ibidem*, p. 42.

⁴ A. Pires, « La criminologie d'hier et d'aujourd'hui », [in] *Histoire des savoirs sur le crime et la peine : 1. Des savoirs diffus à la notion de criminel-né*, Bruxelles, Éditions Larcier, p. 59.

⁵ *Ibidem*, p. 59.

⁶ Cf. http://agora.qc.ca/Dossiers/Emile_Durkheim (page consultée le 15 février 2016).

⁷ E. Durkheim, « Définitions du crime et fonction du châtement », [in] D. Szabo (dir.), *Déviance et criminalité*, Paris, Librairie Armand Colin, 1970, en ligne, http://classiques.uqac.ca/classiques/Durkheim_emile/definition_du_crime/definition_du_crime.html, p. 4 (page consultée le 15 février 2016).

⁸ *Ibidem*, p. 5.

⁹ *Ibidem*, p. 5.

¹⁰ A. Pires, *op. cit.*, p. 70.

Chez Ionesco, cette relation étroite entre le crime et la peine, dont parlent les chercheurs, est ébranlée. Souvent elle n'existe pas. La lecture des drames ionesciens nous fournit beaucoup d'exemples de crimes qui ne sont pas et ne seront jamais punis. Voici quelques exemples pour illustrer cette idée.

Le premier nous est déjà fourni dans *La Leçon*, où le Professeur donne libre cours à un comportement de plus en plus offensif, agressif et instinctuel qui le conduit finalement au meurtre. En plus, il commet un crime avec préméditation. Il ne veut pas écouter les avertissements de la Bonne qui répète que « l'arithmétique mène à la philologie, et la philologie mène au crime »¹¹. Le Professeur suit avec conscience son schéma habituel, répété quarante fois par jour. Il le fait tout à fait consciemment, en sachant « parfaitement comment [se] conduire »¹². La question d'une peine potentielle n'apparaît pas dans cette pièce. Les personnages créés par Ionesco savent tout arranger, organiser l'enterrement des victimes, commander quarante cercueils. Ils savent que « les gens ne demanderont rien, [qu']ils sont habitués »¹³. La société ne proteste pas, en acceptant toutes les explications des assassins. Ces derniers n'ont rien à craindre.

Parmi les autres exemples de crimes impunis qui apparaissent dans les drames ionesciens, il convient de mentionner ceux présentés dans la pièce intitulée *Le Tableau*. Cette fois-ci, Ionesco dessine une figure « avide de beauté »¹⁴ qui n'a jamais réussi à satisfaire sa passion pour les arts. Pour apaiser ses besoins esthétiques, dans la scène finale, le Gros Monsieur sort son pistolet et le manipule dangereusement avant de le plaquer sur la joue de sa sœur Alice, qui pleure, terrifiée. Après plusieurs minutes d'un spectacle effrayant où des rires inhumains s'entremêlent avec les pleurs de la victime, on entend un coup de feu. Le Gros Monsieur « saute de joie »¹⁵ persuadé de son génie : « je me fais artiste », dit-il¹⁶. Ébloui par une extase artistique, le meurtrier trouve encore deux autres victimes qu'il sacrifie impunément sur l'autel de son art.

Pour compléter cette partie de notre analyse, nous devons nous référer encore à un autre exemple, très significatif dans la création ionescienne, à la pièce que le dramaturge lui-même a classifiée en tant que « pièce policière »¹⁷. Le crime constitue le sujet central de la pièce *Tueur sans gages*. L'atrocité des actes commis par le Tueur, qui apparaît dans le titre de la pièce, dépasse l'imagination de tous les personnages, même celle du protagoniste qui constate :

¹¹ E. Ionesco, *Théâtre complet*, Paris, Editions Gallimard, 1991, p. 73.

¹² *Ibidem*, p. 51.

¹³ *Ibidem*, p. 74.

¹⁴ *Ibidem*, p. 389.

¹⁵ *Ibidem*, p. 418.

¹⁶ *Ibidem*, p. 420.

¹⁷ *Ibidem*, p. 469.

... j'aperçois... Est-ce possible... Oui, j'aperçois, flottant sur l'eau, le cadavre d'un petit garçon dans son cerceau... un garçonnet de cinq ou six ans... Il tient un bâtonnet dans sa main crispée... À côté, le corps, tout gonflé, d'un officier du génie, en grand uniforme... [...] Mon Dieu !... Oui... Je vois ! C'est une chevelure rousse qui émerge du fond, elle est accrochée sur le marbre qui borde la pièce d'eau. Quelle horreur ! C'est une femme, sans doute. [...] C'est peut-être la mère du petit ! Les pauvres !¹⁸

Malgré quelques tentatives pour trouver l'assassin, le Tueur reste insaisissable. Même la détermination et le courage de Bérenger ne servent à rien. Finalement, ce dernier doit capituler :

Oh... que ma force est faible contre ta froide détermination, contre ta cruauté sans merci !... et que peuvent les balles elles-mêmes contre l'énergie infinie de ton obstination ? [...] Mon Dieu, on ne peut rien faire !¹⁹

Les crimes commis par le Tueur, comme d'ailleurs tous les autres qui sont présentés dans le théâtre ionescien, demeurent impunis. L'impunité devient le trait caractéristique des scélérats, malfaiteurs et assassins qui y apparaissent. En commettant un crime, ceux-ci ne risquent pas d'être punis car la relation entre le crime et la peine, entre la cause et l'effet, dont parlent les sociologues et les criminologues, ne s'inscrit pas dans le monde créé par le dramaturge. Le théâtre de Ionesco est un théâtre de l'oppression et aussi celui des oppresseurs.

Châtiment sans crime

La règle selon laquelle, comme le constate Durkheim, « la peine consiste [...] essentiellement dans une réaction passionnelle, d'intensité graduée, que la société exerce par l'intermédiaire d'un corps constitué sur ceux de ses membres qui ont violé certaines règles de conduite »²⁰, ne fonctionne pas non plus dans le théâtre ionescien. Les personnages qui apparaissent dans son théâtre et qui doivent subir des peines n'ont commis aucun crime, aucun délit ni infraction. Ce sont plutôt des victimes qui ne méritent pas le châtiment qu'elles subissent. Considérons à ce propos le cas de *Victimes du devoir*. Choubert ne sait pas pourquoi un policier entre dans sa maison et trouble sa tranquillité ; quelles sont les raisons de cette visite, pourquoi l'interroge-t-on ? Malgré ses efforts pour comprendre, il ne trouve aucune explication rationnelle ni psychologique. La situation de Jean dans le quatrième épisode de *La Soif et la Faim* est encore plus tragique. Ce dernier se retrouve cloîtré dans une sorte de « monastère-caserne-prison »²¹. Pour rembourser des dettes, il

¹⁸ *Ibidem*, pp. 488-489.

¹⁹ *Ibidem*, p. 535.

²⁰ E. Durkheim, *op. cit.*, p. 7.

²¹ E. Ionesco, *op. cit.*, p. 850.

doit servir la communauté religieuse chez laquelle il a été nourri et logé. Mais le nombre d'heures qu'il doit consacrer au travail bénévole dépasse l'entendement. Il en résulte que Jean est condamné non seulement à vie, à perpétuité, mais pour l'éternité. Le cas de Jean illustre bien le fait que dans le monde ionescien, on n'observe pas la règle de la graduation des peines. Le châtement infligé ne dépend pas de l'acte criminel commis. La gravité de la peine ne varie pas en fonction de l'infraction. D'ailleurs, toute la relation entre le crime et la peine n'est ni claire, ni proportionnelle, ni logique. La peine infligée est souvent la plus sévère possible. Le théâtre ionescien présente des images de victimes innocentes, souvent anonymes, qui subissent des souffrances sans nom, souvent mortelles. Nous y trouvons également des cas d'infanticide. Dans *Le Piéton de l'air*, par exemple, John Bull fusille deux enfants : « C'est comme une euthanasie. Pas tout à fait l'euthanasie, on peut dire que c'est une euthanasie préventive », commente l'employé des pompes funèbres²². Dans *La Soif et la Faim* apparaît un autre tueur d'enfants – Schaëffer. À la question concernant les enfants laissés sous sa protection, celui-ci répond : « On a enlevé leurs petites soutanes, leurs petits chapeaux ronds, on a tendu leurs cheveux, rasé leurs barbes, et puis, et puis, on les a jetés dans la précipice, tout crus [...] il y a dans le fond de la vallée toute une bouillie »²³.

Les enfants ne sont pas les seuls opprimés. Le théâtre ionescien est rempli de créatures impuissantes, de condamnés à mort qui restent souvent muets et anonymes. À titre d'exemple, citons un fragment de la pièce intitulée *Jeux de massacre* :

Jeanne : Qu'avons-nous fait, pour qu'il en soit ainsi ?

Jean : Rien. On n'a rien fait. Il en est ainsi pour rien. Il n'y a pas de cause. Au moins, si c'était une punition.

Jeanne : C'est peut-être une punition.

Jean : Bien sûr. Si c'en était une, nous serions plus rassurés. Mais il n'y a rien eu. On n'a rien fait. Le mal est sans raison²⁴.

Les personnages de *Jeux de massacre* sont conscients qu'ils sont tous condamnés et que c'est la peine capitale qui les attend : « Nous allons tous mourir, nous sommes tous en sursis », dit l'un d'eux²⁵.

Pour récapituler cette partie de nos considérations, nous pouvons dire que le dramaturge nous présente un monde où on applique des châtements sans aucune cause. En plus, il s'agit de peines les plus sévères, souvent capitales. On peut donc classer le théâtre ionescien comme étant celui des victimes – des créatures faibles

²² *Ibidem*, p. 725.

²³ *Ibidem*, p. 848.

²⁴ *Ibidem*, p. 995.

²⁵ *Ibidem*, p. 1015.

et désarmées. Cela ne signifie pas que les personnages créés par Ionesco ne réagissent pas émotionnellement, que les crimes ne les touchent pas. Leurs réactions, plus ou moins violentes, restent quand même insuffisantes et inutiles. La question du pourquoi semble tout à fait à propos. Essayer d'y répondre nous mène à l'analyse de l'image de la machine judiciaire présentée dans les drames ionesciens.

Représentants de la machine judiciaire

Dans *Journal en miettes*, Ionesco décrit l'un de ses rêves cauchemardesques :

Ce soldat impénétrable, impitoyable comme un mur [...]. Toujours cette force aveugle ou cette loi ou ce destin incompréhensible ; cet ordre absolu, fermé, borné avec lequel je ne puis m'entendre. Qui est-ce ? Je ne sais pas [...]. En tout cas c'est bien ce à quoi je me heurte : un inconnu dangereux, peut-être stupide dont je subis la loi. Il est lui-même l'incarnation de la loi. Un gendarme. Un soldat, pas un policier car il n'est pas la conscience, il n'est pas la morale, il est sourd, aveugle comme un mur²⁶.

Cette image de la force qui incarne la loi et qui hante le dramaturge dans ses rêves apparaît également dans ses pièces. Tous les représentants du corps constitué, qui doivent surveiller l'application des lois et agir au nom de la société, déçoivent. La rencontre avec des fonctionnaires, des agents, des policiers ou des juges, engendre toujours des conséquences négatives. Ceux-ci sont dépourvus de traits humains, sont comme des machines, ils n'exercent que de façon automatique leurs fonctions²⁷. Les représentants de la machine judiciaire qui apparaissent dans le théâtre ionescien rappellent le Policier qui arrive chez Choubert et Madeleine dans *Victimes du devoir*.

Ces êtres sont totalement dépourvus d'empathie. La faculté de se mettre à la place d'autrui, de percevoir ce que les autres ressentent, leur est totalement étrangère. À ce propos, parmi beaucoup d'exemples, rappelons une scène de *Ce formidable bordel !* où une balle perdue tue un garçon. En voyant sa mère tout en pleurs, les policiers disent :

Premier Agent : C'est bien son sang.

La Mère : C'est pas sa faute, monsieur l'Agent. Il était si doux, il était si gentil. Il s'est laissé entraîner. Il a cru ce qu'on lui disait. [...]

Deuxième Agent, à la Mère : On ne peut plus le soigner, vous voyez bien, il agonise, il crève.

²⁶ E. Ionesco, *Journal en miettes*, Paris, Mercure de France, 1967, p. 197.

²⁷ Ajoutons encore qu'ils ne possèdent pas de noms, ils sont désignés seulement par le nom de leur fonction. Dans le cas de *Tueur sans gages*, par exemple, nous rencontrons Architecte de la ville ou Fonctionnaire municipal ; dans *Le Piéton de l'air*, il y a : Juge, Bourreau, Assesseur ; de même, dans *La Soif et la faim*, nous rencontrons entre autres : Gardiens, Bagnard, Juge, Frère Supérieur.

Premier Agent : Il est déjà mort.

La Mère : Ne dites pas ça, mon pauvre petit, mon pauvre petit ! Il aimait les chevaux en bois.

Premier Agent, à la Mère : Qui êtes-vous ?

La Serveuse : Mais, c'est sa mère, vous voyez bien.

Premier Agent : Je demande qui elle est, comment elle s'appelle, quel est son état civil ?

Deuxième Agent, à la Mère : Vos papiers...²⁸

L'image du tribunal rappelle plutôt celle de la salle d'exécution où le juge se transforme en bourreau. À ce propos, il suffit de se rappeler Frère Tarabas qui, par l'intermédiaire de pratiques frauduleuses, contribue à enfermer Jean dans sa forteresse à perpétuité. Parmi les exemples les plus significatifs, il convient d'évoquer également celui qui nous est présenté dans *Le Piéton de l'air*. Il s'agit de la scène du jugement²⁹, où apparaît un énorme personnage, terrible et monstrueux, de deux ou trois mètres, vêtu d'une longue robe rouge, avec une tête de poupée. C'est le juge qui provoque la crainte morbide et le désespoir de Joséphine. Celle-ci dit :

Monsieur le Président, je n'ai fait de mal à personne... Pourquoi êtes-vous venu ? Que voulez-vous ? [...] Si tout le monde doit être jugé, pourquoi moi la première ? Pourquoi m'avoir choisie, moi, parmi tant d'autres ?... Pourquoi moi, le bouc émissaire ?... Sans doute parce que je suis moins défendue que tous les autres. Je n'ai pas d'avocat. [...] Je suis la plus pure. Est-ce que pour cela que je suis vulnérable ? Je ne suis coupable de rien ; ce n'est pas ma faute. Je n'ai aucune faute. Dites au bourreau de ne pas me tuer, Monsieur le Président du tribunal...³⁰

Ensuite, Joséphine perçoit aussi un gibet, un homme cauchemardesque en blanc et un bourreau avec une cagoule blanche. Ceux-ci viennent pour exécuter le jugement.

Pour terminer, on peut constater que les paroles de l'un des personnages épisodiques dans *Le Piéton de l'air* récapitulent le mieux, d'une façon ironique et typiquement ionescienne, la perception de la machine judiciaire par le dramaturge. Ce dernier met dans la bouche de ce personnage les paroles suivantes : « Les raisons de la vraie justice ne sont pas celles du cœur, ni celles de la logique. Si la justice vous semble injuste, c'est parce qu'elle est équitable »³¹.

Conclusion

Selon la maxime juridique latine – *nullum crimen, nulla poena sine lege*, il n'y a pas de crime, il n'y a pas de peine sans une loi qui les prévoit. Ce principe, qui

²⁸ E. Ionesco, *Théâtre complet, op. cit.*, p. 1169.

²⁹ *Ibidem*, pp. 722-723.

³⁰ *Ibidem*, pp. 723-724.

³¹ *Ibidem*, p. 724.

résulte de l'article 8 de la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen de 1789³², constitue l'un des fondements de la loi pénale actuelle. Il crée la garantie fondamentale des droits de la personne, en entraînant pour le législateur l'obligation de définir les crimes et délits en termes suffisamment clairs et précis pour pouvoir condamner quelqu'un en vertu d'un texte pénal précis. Tous les crimes et toutes les peines doivent être prévus par la loi.

Chez Ionesco, tout est à l'inverse. Son théâtre illustre plutôt une certaine anti-sociologie criminelle. Nous y voyons l'image d'une société où, d'un côté, on inflige des châtiments et des punitions dans des situations où il n'y a pas de crime, et, de l'autre, il existe des exemples de crimes qui nuisent à l'individu et à la société et qui restent pourtant impunis. Et il ne s'agit pas d'exceptions. C'est une règle qui nie toutes les lois judiciaires existantes ou tout le système judiciaire. Les principes fondamentaux de la vie sociale sont donc ébranlés, violés et anéantis. Ionesco nous présente un monde sans loi où les actes des oppresseurs ne risquent pas d'être punis et où les victimes subissent des répercussions sans raison. Quoiqu'elles ressentent un sentiment d'injustice, les victimes ionesciennes sont perdues, opprimées. Finalement, elles capitulent en acceptant tacitement la réalité atroce où « tout le temps il y a des enfants égorgés, des vieillards affamés, des veuves lugubres, des orphelins, des moribonds, des erreurs judiciaires, des maisons qui s'effondrent sur les gens qui les habitent... des montagnes qui s'écroulent... des massacres et des déluges, et des chiens écrasés... »³³.

Cette inversion des lois et des rôles prouve que Ionesco n'a pas confiance dans les règles sociales, ni dans la machine judiciaire qui les représente. Le dramaturge n'y croit pas. La loi est infirme, ses représentants imparfaits, c'est pourquoi tout ce système invalide est décevant. Pour terminer, nous voudrions nous référer à deux citations pour les comparer. La première vient du XVIII^e siècle. Jean-Jacques Rousseau écrit :

Pour découvrir les meilleures règles de société qui conviennent aux nations, il faudrait une intelligence supérieure qui vît toutes les passions des hommes et qui n'en éprouvât aucune ; qui n'eût aucun rapport avec notre nature et qui la connût à fond [...] il faudrait des dieux pour donner des lois aux hommes³⁴.

Le dernier mot appartient au dramaturge, qui, dans son journal, demande désespérément :

À partir de quel moment les dieux se sont-ils retirés du monde, à partir de quel moment les images ont-elles perdu leur couleur ? À partir de quel moment le monde s'est-il vidé de sa substance,

³² <https://www.legifrance.gouv.fr/Droit-francais/Constitution/Declaration-des-Droits-de-l-Homme-et-du-Citoyen-de-1789> (page consultée le 16 février 2016).

³³ E. Ionesco, *Théâtre complet, op. cit.*, p. 492.

³⁴ J.-J. Rousseau, *Du contrat social*, Paris, Bordas, 1972, p. 107.

à partir de quel moment les signes n'ont-ils plus été des signes, à partir de quel moment il y a eu la rupture tragique, à partir de quel moment avons-nous été abandonnés à nous-mêmes, c'est-à-dire : à partir de quel moment les dieux n'ont-ils plus voulu donner le spectacle, à partir de quel moment n'ont-ils plus voulu de nous comme spectateurs, comme participants ?³⁵

³⁵ E. Ionesco, *Présent passé. Passé présent*, Paris, Mercure de France, 1968, p. 168.

ADAM JAROSZ
Université de Gdańsk

Le sang sur la neige. Des meurtres sacrificiels et de l'éclipse de la valeur moralisante du châtement dans *Un roi sans divertissement* de Jean Giono

*Blood on the snow: sacrificial manslaughter and the degeneration
of the moral aspect of punishment in the novel A King Without Distraction
by Jean Giono*

Abstract: This paper, dedicated to *A King Without Distraction*, one of the most popular novels by Jean Giono, has two objectives: to show the sacrificial nature of manslaughter presented in the novel and to analyse the mechanisms responsible for eradicating the moral aspect of punishment that follows the crimes. In the event of the *A King Without Distraction* novel, the words such as 'degeneration' or 'eradication' seem justified, because under the pressure of two important factors (the conflict between the mythical and rational worlds and the aestheticizing attitude of the writer), such an aspect is subject to certain relativization and, although does not disappear completely, mixes with aesthetic experiences.

Keywords: murder, sacrifice, crime, punishment, Giono, Provence, myth

Auteur de la *Trilogie de Pan* et des *Chroniques romanesques*, chantre de la beauté de sa Provence natale, soldat de la Grande Guerre et ensuite pacifiste déclaré, écrivain taxé de collaboration avec le gouvernement nazi, prisonnier et victime d'un ostracisme social et, enfin, dès 1954, membre de l'Académie Goncourt : voilà autant de facettes de Jean Giono, homme de lettres qui occupe une place de choix dans la littérature française du vingtième siècle¹. Respectueuse de cet

¹ Pour plus d'informations sur la vie et l'œuvre de Giono voir surtout : P. Citron, *Giono 1895-1970*, Paris, Seuil, 1990.

héritage littéraire gionien, héritage toujours vivant puisque se situant au cœur de l'intérêt des lecteurs et de la critique, notre étude s'assigne un double objectif : celui de démontrer le caractère par excellence sacrificiel des meurtres mis en scène dans le roman et celui d'analyser l'effacement de la dimension morale du châtement dans ces crimes. L'usage du terme *effacement* et des termes similaires du type : éclipse, affaiblissement, etc. semble bien fondé car, comme nous aurons l'occasion de le prouver, sous la poussée de deux facteurs importants (conflit du rationnel et du mythique, deux régimes épistémologiques mis en scène dans le roman, attitude esthétisante de l'écrivain), cette dimension se relativise et, sans disparaître complètement, tend à se dissoudre dans l'esthétique. Or, investie d'une mission explicative aussi complexe, l'analyse proposée ne saurait se faire sans une armature méthodologique indispensable. Dans notre cas, celle-ci se construit autour d'une triade de notions fondamentales, celles de sacrifice, de crime et de châtement. Devenues des thèmes récurrents de l'analyse, elles appellent une brève présentation théorique.

Selon Hubert et Mauss, le sacrifice est « un acte religieux qui par la consécration d'une victime modifie l'état de la personne morale qui l'accomplit ou de certains objets auxquels elle s'intéresse »². Laconique, la définition fait référence aux considérations précédemment présentées dans l'étude citée, remarques qui mettent en relief l'opposition entre offrande et sacrifice, deux termes sémantiquement proches. Dans le cas de l'offrande, affirment Hubert et Mauss, « l'objet consacré est simplement présenté comme ex-voto, la consécration peut l'affecter au service de Dieu, mais elle n'altère pas sa nature par cela seul qu'elle le fait passer dans le domaine religieux »³. Or, il en va différemment pour le sacrifice, rite dans lequel le corps de la victime doit être détruit :

Dans [...] [le cas du sacrifice], la consécration détruit l'objet présenté ; dans le cas où un animal est présent à l'autel, le but que l'on poursuit n'est atteint que quand il a été égorgé ou mis en pièces ou consumé par le feu. L'objet ainsi détruit est la victime. [...]. On pressent que la différence entre ces deux sortes d'opérations tient à leur inégale gravité et à leur inégale efficacité. Dans le cas du sacrifice, les énergies religieuses mises en jeu sont fortes, de là, leurs ravages⁴.

Acte religieux, mise à mort symbolique d'une victime, sacrificateur, ou, en des termes vulgaires, meurtrier commettant l'acte du sacrifice, décor propice à ce type d'action sans oublier la modification de la modalité d'être du meurtrier et le transfert d'énergies sacrées : tels sont donc les éléments pertinents du schéma du rituel sacrificiel évoqués par Hubert et Mauss. Quant aux notions de crime et de

² H. Hubert, M. Mauss, *Essai sur la nature et la fonction du sacrifice*, p. 13, en ligne : http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss_marcel/oeuvres_1/oeuvres_1_3/essai_fonction_sacrifice.pdf (page consultée le 29 février 2016).

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

châtiment, Durkheim les définit de la manière suivante : le crime est « tout acte qui, à un degré quelconque, détermine contre son auteur cette action caractéristique qu'on nomme la peine »⁵. Considérés comme des termes synonymes, la peine et le châtement constituent une « réaction passionnelle, d'intensité graduée, que la société exerce par l'intermédiaire d'un corps constitué sur ceux de ses membres qui ont violé certaines règles de conduite »⁶. Caractérisant cette notion, Durkheim souligne ensuite la dimension éthique du châtement :

Quand nous réclamons la répression du crime, ce n'est pas nous que nous voulons personnellement venger, mais quelque chose de sacré que nous sentons plus ou moins confusément en dehors et au-dessus de nous. Ce quelque chose, nous le concevons de manière différente suivant les temps et les milieux ; parfois, c'est une simple idée, comme la morale, le devoir ; le plus souvent nous nous le représentons sous la forme d'un ou de plusieurs êtres concrets : les ancêtres, la divinité. Voilà pourquoi le droit pénal [...] garde toujours une certaine marque de religiosité : c'est que les actes qu'il châtie paraissent être des attentats contre quelque chose de transcendant, être ou concept⁷.

Le châtement est porteur d'un message moral, telle est donc, *grosso modo*, l'idée centrale exposée ici par Durkheim. L'idée paraît importante, car elle permet d'explorer ce qui nous intéressera dans la deuxième partie de l'étude : la variation du relief moral du châtement en fonction du statut ontologique du crime et de l'attitude esthétisante de Giono.

Publié en 1947, *Un roi sans divertissement* est le premier volume du cycle romanesque intitulé *Chroniques romanesques*⁸. Le titre même du roman et sa problématique s'enracinent dans un des fragments des *Pensées* de Pascal où le philosophe formule une phrase mémorable : « Un roi sans divertissement est plein de misères ». Devenue emblématique pour le roman et pour le cycle des *Chroniques*, la phrase illustre bien les préoccupations moralistes de Giono qui souligne que l'homme qui désire sortir de son ennui existentiel par le divertissement risque toujours de s'engager dans le chemin trompeur de la fascination pour le mal.

Situé au XIX^e siècle en Provence, le roman met en scène une série de disparitions mystérieuses qui, entre 1843 et 1846, bouleversent le calme de Trièves, petit village de haute montagne. Quatre personnes : une petite brune, Marie Chazottes, un braconnier, Bergues, un garçon, Delphin, et une jeune fille, Dorothée, disparaissent sans laisser de trace. Enlèvements ? Meurtres ? Épouvantés, les habitants du village alertent la gendarmerie royale. Celle-ci réagit en envoyant le capitaine Langlois et six gendarmes. Ayant inspecté le village, les gendarmes parviennent à repérer les

⁵ E. Durkheim, *Définitions du crime et fonction du châtement*, p. 4, en ligne : http://www.ssnpstudents.com/wp/wp-content/uploads/2015/02/def_crime_fonction_chatiment.pdf (page consultée le 29 février 2016).

⁶ *Ibidem*, p. 7.

⁷ *Ibidem*, p. 8.

⁸ Pour une caractéristique plus exhaustive du cycle, voir : J. Warmuzińska-Rogóź, *De Langlois à Tringlot. L'effet personnage dans les Chroniques romanesques de Jean Giono*, Katowice, Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, 2009, pp. 18-41.

traces de Bergues, la deuxième victime, ou, plus précisément, le lieu de la lutte que Bergues livre, avant de mourir, à un meurtrier ou à un monstre. C'est « une grande plaque de neige coagulée avec du sang »⁹. Et rien de plus. Aucune explication sur les deux disparitions, ni de celles qui, l'année suivante, brisent, une fois de plus, le calme de Trièves. Pourtant, la peur prend brusquement fin au début de 1846, le jour où Frédéric II, le narrateur du roman, grâce à un heureux concours de circonstances, découvre l'identité du malfaiteur qui rôde autour du village. Un matin, Frédéric II voit un individu suspect se cacher dans le feuillage d'un magnifique hêtre, la fierté du village. Intrigué par le comportement de l'inconnu, il l'observe de loin en attendant que celui-ci descende. L'occasion se présente enfin, car l'inconnu décide de descendre de l'arbre et de s'en éloigner. Pour Frédéric, c'est le moment rêvé pour explorer l'arbre. Or, les résultats de l'exploration ne sauraient être plus choquants puisque les rames maîtresses du hêtre ont été transformées en lieu de dépôt des ossements de toutes les personnes mystérieusement disparues. Marie Chazottes, Bergues, Delphin et Dorothee, tous y sont présents... Surmontant son horreur, Frédéric II se met à la poursuite du meurtrier, qui se dirige vers Chichiliane, un village voisin¹⁰. L'entêtement de Frédéric II permet d'établir l'identité du coupable. C'est le mystérieux M.V., ce personnage dont les initiales ne seront jamais expliquées dans le texte. Alerté, Langlois et ses subalternes montent dans le hêtre en vue de l'inspecter. Triste obligation, qui confirme les révélations de Frédéric II. Le superbe hêtre constitue en effet un ossuaire, le lieu du dernier repos des victimes assassinées. Horrifié, Langlois rassemble ses hommes et se déplace à Chichiliane pour arrêter M.V. Ayant repéré la maison de l'assassin, Langlois entre dedans et, au bout de quelques minutes, en ressort tout seul. Les témoins de la scène ne peuvent que faire des hypothèses sur les événements qui ont eu lieu à l'intérieur de la maison. Une fois Langlois dehors, la situation se déroule selon un scénario surprenant. Laisse en paix sur la demande expresse de Langlois, le meurtrier sort de chez lui pour se diriger hors de Chichiliane. Chemin faisant, il est obligé de passer à côté d'un arbre, lieu où il rencontre de nouveau Langlois, avec qui, sans paroles, il semble se mettre d'accord. Témoin de la scène, Frédéric II relate :

Langlois s'est avancé pas à pas jusqu'à être trois pas en face de l'homme. Là, ils eurent l'air de se mettre d'accord, une fois de plus, l'homme et lui, sans paroles. Et, au moment où, vraiment, on n'allait plus pouvoir supporter d'être là, où l'on allait crier « Alors qu'est-ce que vous faites? », il y eut une grosse détonation et l'homme tomba. Langlois lui avait tiré deux coups de pistolet dans le ventre, des deux mains en même temps. C'est un accident, dit Langlois¹¹.

⁹ J. Giono, *Un roi sans divertissement*, Paris, Gallimard, coll. *Folio*, 1986, p. 43. Le détail semble important, car il s'inscrit dans la série des événements qui instaurent une véritable esthétique du sang dans le roman.

¹⁰ Giono utilise la forme « Chichiliane » au lieu de « Chichilienne ».

¹¹ *Ibidem*, p. 86.

Résumons les faits. Marie Chazottes, Bergues, Delphin et Dorothée sont donc les victimes de M.V., assassinées entre 1843 et 1846. On retrouve leurs ossements déposés sur les rames du hêtre, arbre dont l'assassin « se servit beaucoup en 1843-44-45 »¹². Démasqué, M.V. est tué de deux coups de revolver par Langlois, exécution que celui-ci maquille en accident. Ainsi s'explique logiquement la série des meurtres. Mais ce type d'explication ne dit rien sur la nature des motivations psychologiques de l'assassin. Qui pis est, il ne dit rien non plus sur les notions de peine et de châtement qui nous intéressent particulièrement. Où chercher des réponses ? L'analyse du texte permet de constater que les sources de ces motivations se situent sur deux plans ontologiquement différents : celui de l'univers fictionnel d'*Un roi sans divertissement* et celui des motivations profondes de Giono-écrivain.

Passant déjà à la première perspective explicative signalée – la spécificité de l'univers représenté du roman – il importe de signaler le fait sur lequel sont d'accord tous les critiques de l'œuvre gionienne : les images de la Provence mises en scène dans *Un roi sans divertissement*, et d'ailleurs dans tout le romanesque gionien, s'écartent d'une peinture réaliste et/ou naturaliste de cette région, pour en offrir une vision mythique ou mythifiée¹³. Sonia Atiah constate :

Giono invente des récits dont l'action se passe dans une Provence beaucoup plus mythique que réaliste. Il chante le jaillissement de la vie, l'extraordinaire bonheur d'exister, la jouissance des richesses naturelles, par opposition à une civilisation moderne génératrice de corruption. Giono crée un monde, un univers fantastique¹⁴.

En vertu de cette règle, l'univers romanesque gionien se peuple de héros dont les motivations, mobiles, systèmes de valeurs, etc., apparemment enracinés dans le christianisme (ou analysables comme tels), s'écartent du rationnel et du chrétien pour se saturer d'éléments par excellence mythiques et irrationnels¹⁵. En conséquence, cette remythification des héros gioniens les rapproche de l'*homo religiosus* eliadien. Celui-ci, Eliade le souligne maintes fois, est, dans son essence même, partisan de la chronologie circulaire et croit à la possibilité de sortir du temps profane pour recouvrer momentanément le temps sacré des origines. Traduisant ce besoin de sacralité en des termes plus gioniens qu'eliadiens, on pourrait affirmer que l'homme primitif (ou imaginé comme tel) aspire au contact avec le sacré, car ce contact lui procure à la fois une arme de défense et un antidote contre ce que Gino entend par

¹² *Ibidem*, p. 10.

¹³ Pour plus d'informations sur la transfiguration mythique de la Provence dans l'œuvre de Giono, voir surtout : J.-F. Durand, *Le sud imaginaire*, Edisud, 2003.

¹⁴ S. Atiah, *Jean Giono, chemins mythiques vers la découverte de soi*, p. 29, en ligne : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/tel-00985066/document> (page consultée le 29 février 2016).

¹⁵ Cette transfiguration se dessine déjà au début du roman où l'on lit : « [Tous les habitants] ont l'air de prêtres, d'une sorte de serpent à plumes, même le curé catholique ». J. Giono, *Un roi... op. cit.*, p. 15.

« ennui », le vide existentiel et la conscience de la finitude de l'existence humaine. D'où ce qui caractérise à la fois l'*homo religiosus* eliadien et M.V., la soif de sacralité et le désir de sortir du temps profane. Or, dans le cas de M.V., ce désir revêt un caractère particulièrement brutal, car les meurtres perpétrés suivis du rite du dépôt des corps des victimes dans les rames du magnifique hêtre constituent autant de cas d'homicides sacrificiels, rituel mythique qui, réitéré, a pour but d'établir un contact momentané avec le temps sacré. L'idée de la reconquête du temps sacré à travers le sacrifice humain s'accrédite surtout grâce à deux arguments de taille : l'image du rituel de la mort sacrificielle littéralement inscrite dans le texte du roman et la caractéristique uniformisante des victimes de M.V. Dans *Un roi sans divertissement*, on lit :

Il existe, évidemment, un système de références comparable, par exemple, à la connaissance économique du monde et dans lequel le sang de Langlois et le sang de Bergues ont la même valeur que le sang de Marie Chazottes, de Ravel et de Delphin-Jules. Mais il existe, enveloppant le premier, un autre système de références dans lequel Abraham et Isaac se déplacent logiquement, l'un suivant l'autre vers les montagnes du pays de Moria ; dans lequel les couteaux d'obsidienne des prêtres de Quetzalcoatl s'enfoncent logiquement dans des cœurs choisis. Nous en sommes avertis par la beauté. On ne peut pas vivre dans un monde où l'on croit que l'élégance exquise du plumage de la pintade est inutile¹⁶.

Dans la richesse des idées exposées ici, Giono aborde, entre autres, le thème de la (co)existence et du conflit de deux ordres épistémologiques différents ou de deux « systèmes de référence », comme il les appelle, l'ordre rationnel et l'ordre mythico-religieux (offrande d'Abraham, prêtres de Quetzalcoatl). Selon Giono, c'est l'ordre mythico-religieux qui sort victorieux de ce conflit, « enveloppant » l'autre. Triomphe tapageur de l'irrationnel, du mythique et du religieux païen sur le rationnel ? Une réponse affirmative s'impose, du moins dans le cas du meurtre sacrificiel, idée qui, en plus d'être nettement évoquée sur le plan textuel, reçoit une caution supplémentaire grâce à un argument de nature mythique déjà cité : la caractéristique uniformisante des victimes de M.V, personnes hautement « sacrificiables » puisque ayant trait au feu et au sang, gage de leur « efficacité sacrificielle »¹⁷. C'est le cas de la première victime, Marie Chazottes, petite brune dotée d'« un sang vif, le feu »¹⁸. Quant à Bergues et à Delphin, les deux se caractérisent par « l'abondance de sang », qualité que l'on retrouve aussi chez la dernière victime : Dorothée.

¹⁶ J. Giono, *Un roi..., op. cit.*, p. 49. En fait, Giono parle ici non de deux, mais de trois « systèmes de référence », l'esthétique étant plus importante que le mythique et le rationnel. Nous reviendrons à cette question plus loin.

¹⁷ Ce sont des hommes et des « filles de feu », selon l'expression proposée par Gérard de Nerval, écrivain nommément cité dans le roman. Sur le terme « sacrificiable », voir : R. Girard, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, coll. *Pluriel*, 1972, pp. 13, 19.

¹⁸ J. Giono. *Un roi..., op. cit.* p. 49.

Récapitulons. Sur le plan de la fiction romanesque, M.V. commet une série d'homicides, actes dotés d'une motivation religieuse et/ou mythique, qui, après l'identification du meurtrier, sont punis par Langlois-justicier. Soit. Mais comment décrypter le sens de cette situation en termes de catégories du crime-châtiment qui nous intéresse ? Est-ce une illustration de la thèse sur l'inévitabilité de la peine ? En réalité, la question n'est pas aussi simple, à cause de deux facteurs susceptibles de brouiller la clarté du message moralisant du châtement : d'abord le statut sacrificiel donc mythique ou religieux des homicides commis par M.V., et ensuite les enjeux esthétiques de ces crimes.

En ce qui concerne le premier facteur cité, il faut rappeler le fait sur lequel Giono lui-même attire l'attention. L'univers mis en scène dans *Un roi sans divertissement* est un univers situé à la lisière de deux ordres : rationnel et mythico-religieux, et les notions de crime et de châtement naissent (ou s'effacent) au sein de chacun de ces deux mondes. Dans l'ordre rationnel, toute offrande humaine est un crime et, en tant que tel, appelle un châtement. Or, dans le monde des croyances mythiques, le sacrifice humain n'est qu'une réactualisation d'un rite, sanglant, il est vrai, mais faisant partie intégrante de ces croyances. Dans ce cas, il serait illégitime de parler de crime. Étrange jeu de subversions en vertu desquelles les notions de crime et de châtement tantôt ressurgissent avec éclat (le rationnel avec son code moral, saturé d'éthique chrétienne, comme l'observe Durkheim déjà cité), tantôt s'effacent, rendues inopérantes dans le système de références qui limite leur application (croyances mythiques, sacré païen, etc.). En effet, quel adepte du culte de Quetzalcoatl oserait taxer de meurtre et, d'autant plus, punir les prêtres de cette religion sanglante ?

Cette relativisation, donc affaiblissement, de la portée morale du châtement s'accroît davantage grâce au deuxième facteur signalé : l'attitude esthétisante de Giono qui, en tant qu'écrivain, cherche des valeurs esthétiques dans la mise en scène des images du sang et du meurtre. Une analyse plus détaillée de ce problème invite à quitter le terrain de la fiction romanesque pour s'engager dans celui de la philosophie personnelle de Giono-écrivain.

Il est aujourd'hui évident, après les leçons données par la psychanalyse de l'œuvre artistique, que toute œuvre noue un lien consubstantiel avec la psyché de son auteur. Sans discuter la possibilité d'étudier objectivement la nature de ce lien, question qui a déjà fait couler beaucoup d'encre, on peut constater de manière générale que, pour celui qui écrit, l'écriture a une valeur cathartique donc libératrice et salvatrice. S'appropriant le mot clé de la terminologie gionienne, celui d'« ennui », Atiah définit ainsi les fonctions de l'écriture :

Le rôle de l'écriture ne se limite pas à celui du révélateur. Elle est aussi capable de transformer le monde dans lequel nous vivons. L'ennui est le mal qui ne semble épargner personne et le divertissement est le remède qui relève de ce mal. L'écriture devient une activité salvatrice qui

procure à l'artiste la jouissance extrême. Il se divertit lui-même par la création de l'œuvre où ses personnages désennuient¹⁹.

L'écriture constitue le meilleur remède contre l'ennui, affirme donc Atiah. Fait important, cette manière d'appréhender le sens ultime de l'écriture gionienne est nettement signalée par Giono lui-même qui constate : « Si j'invente des personnages, si j'écris, c'est tout simplement que je suis aux prises avec la plus grande malédiction, l'ennui »²⁰. En un autre lieu, les confessions de Giono se font encore plus directes, puisque l'écrivain y souligne le plaisir esthétique qu'il tire du fait même d'écrire :

Alors je découvris que l'écriture pouvait être un dessin. Elle ajoutait même à la joie du dessin un pouvoir de fascination, une sorte de volupté de jonglerie par la vitesse avec laquelle le dessin de l'écriture avait été tracé. Je n'écrivais pas bien, j'écrivais **beau**, qu'on me passe le mot, il peut paraître fade. J'entends dire tout simplement que les lignes de mon écriture me donnaient un plaisir esthétique après m'avoir donné une joie d'exécution²¹.

Se rapportant à ces idées gioniennes, Atiah constate :

L'œuvre est le seul domaine où l'on peut pratiquer impunément la cruauté et la violence, d'autant plus qu'elle permet à l'artiste la double jouissance d'exécution : le divertissement absolu et sans risques. Ainsi Giono mène ses personnages jusqu'au bout de leur destin. L'accès à la réconciliation avec soi exige des sacrifices et l'harmonie symbolisée par la beauté du sang sur la neige justifie chez l'artiste la cruauté, la sienne et celle de ses personnages. Dans l'imaginaire, l'éclat de la beauté du sang, son attrait et sa capacité de fascination déterminent sa valeur : le rouge est une couleur valorisante, majestueuse, expressive et mystique à la fois. C'est le sang sacrificiel par lequel l'artiste atteint l'harmonie dans l'œuvre en vue d'une renaissance²².

Du point de vue de Giono, le sens ultime des images des meurtres mis en scène dans *Un roi sans divertissement* et de leur châtement résiderait-il moins dans la leçon morale qu'elles dispensent et beaucoup plus dans la quête des valeurs esthétiques de leurs figurations littéraires ? Telle semble être la réponse donnée par Giono lui-même qui, souvenons-nous-en, se montre soucieux d'« écrire beau » et préconise de « parler en peintre » méditant sur la beauté du sang de Marie Chazottes²³. En adoptant ce point de vue, on pourrait donc constater que Giono-écrivain opère une étrange transgression esthétique des valeurs humaines, humanistes et humanisantes que l'on croirait éternelles et communément partagées, du moins au sein des sociétés occidentales. Qui plus est, cette transgression n'est

¹⁹ S. Atiah, *op. cit.*, p. 35.

²⁰ Cité d'après : S. Atiah, *op. cit.*

²¹ *Ibidem*. C'est nous qui soulignons.

²² *Ibidem*.

²³ J. Giono, *Un roi...*, *op. cit.*, p. 48. Le texte offre encore un passage intéressant qui illustre bien cette inféodation du moral à l'esthétique. En décrivant le paysage de Trièves, Giono écrit : « Chaque soir, les murailles du ciel seront peintes avec ces enduits qui facilitent l'acceptation de la cruauté et délivrent les sacrificateurs de tout remords » (*ibidem*, p. 37). Ici, point de doute : l'esthétique prime le moral.

pas seulement étrange, mais aussi hautement paradoxale, car autant sur le plan de la vie réelle Giono n'accepte pas le meurtre (n'est-il pas un pacifiste, prise de position qui lui valut, plus d'une fois, l'emprisonnement ?), autant sur le plan de la fiction romanesque il adopte une sorte de *delectatio morbosa*, cherchant dans des images de meurtre et de sang des valeurs par excellence esthétiques et cathartiques. Paradoxe inexplicable donc ? Pas tout à fait, car cette primauté de l'exaltation esthétique de la mort et du sang sur l'éthique et le rationnel s'explique par le fait que, pour Giono, l'art s'érige en valeur suprême sans laquelle il ne peut plus vivre. Dans le contexte de cette suprématie de l'esthétique, suprématie inconditionnelle puisque inféodant le mythique et le rationnel, il serait difficile de ne pas citer la belle phrase de Atiah qui constate : « Avec son art Giono affirme son existence, par laquelle l'artiste se libère et se situe hors du temps et de l'espace et rejoint par là l'éternel »²⁴.

Or, cette fuite esthétique de Giono-écrivain, fuite vers le beau et l'éternel, n'est pas sans conséquences morales car, se délectant d'images cruelles, elle se réalise aux dépens des valeurs humaines que l'écrivain s'engage à défendre. D'où ce qui surprend tous ceux qui s'attendraient à trouver un message moral plus clair : jeu de subversions et de déplacements, changements en vertu desquels le Giono-esthète se substitue au Giono-moraliste, mutation qui aboutit à l'effacement de la dimension moralisatrice donc pédagogique du châtement. Relégué au second plan, et cédant devant la poussée de l'esthétique, le châtement risque de se confondre avec celui-ci.

Le sang sur la neige... Marie Chazottes, Bergues, Delphin et enfin Dorothée... présentés dans ce décor de la Provence mythique, les quatre homicides mis en scène dans *Un roi sans divertissement* constituent autant de cas de meurtres sacrificiels, actes rituels ayant pour but d'assurer un divertissement à M.V., l'auteur de ces crimes. Celui-ci, on l'a vu, tue ses victimes et célèbre des moments festifs autour d'un magnifique arbre devenu le lieu du rite. Démasqué, le meurtrier est puni par Langlois, mais la force persuasive et moralisante du châtement infligé s'éclipse devant l'action conjuguée de deux facteurs déjà cités : le conflit du réel et du mythique et l'attitude esthétisante de Giono-écrivain. Dans le premier cas, les deux univers se font générateurs de deux systèmes de valeurs contradictoires qui, pris en compte, permettent de relativiser les notions de crime et de châtement mises en jeu par les quatre meurtres.

Quant au deuxième facteur évoqué, l'attitude esthétisante de Giono, il renvoie à une vision spécifique de l'écriture, qui devient surtout une quête de valeurs esthétiques. Toutefois, cette quête n'est pas moralement neutre, car en (sur)exploitant esthétiquement les images de la mort et du sang des victimes, elle opère une dévaluation de l'acte même du châtement et, qui plus est, de la portée morale de son enseignement.

²⁴ *Ibidem*, p. 35.

SIMONA JIŞA

Université Babeş-Bolyai de Cluj-Napoca

Lois et punitions dans le monde absurde de *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec

*Laws and punishments in the absurd world of W ou le souvenir d'enfance
by Georges Perec*

Abstract: This article aims to analyze the dystopian universe shaped by the French writer Georges Perec in his book *W ou le souvenir d'enfance*, in an attempt to investigate, by means of fiction, the topic of concentration and extermination camps. It focuses on the absence of an important term that doesn't take part in the crime-punishment equation, namely the cause. The descriptions of the particularities of these laws, of their implementation conditions and of the way they contribute to the dehumanization of the individual represent the other subchapters that turn the rules not into a normal way of living together, but into a way of minimal survival. These rules define the identikit of any totalitarian society.

Keywords: law, punishment, dystopia, camp, totalitarianism

La déontologie de la vie nous apprend qu'un crime doit être toujours puni. Tout comme Raskolnikov, l'être humain s'attend à être interpellé par les instances responsables de l'ordre moral, s'il n'a pas respecté les normes morales et sociales, à être jugé ensuite conformément aux lois écrites et non écrites, et puni en conséquence. L'équation rend compte du rapport d'enchaînement cause-effet-conséquence, dans notre cas, faute-jugement-châtiment. À cela s'ajoute, pour l'équilibre final, le besoin d'expiation et de rédemption de l'être humain, l'idée de pardon, lequel pardon est obtenu suite au châtement infligé et au repentir du coupable.

C'est l'équation normale. Mais que se passe-t-il si la faute n'existe pas concrètement (ou est symbolique) : le jugement est éludé, et la punition est la plus

importante ? Qu'est-ce qui a pu bien se passer pour que des lois fonctionnent moins pour corriger que pour sanctionner ? Pour répondre à cette question, nous proposons une analyse du roman *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec¹ en nous focalisant sur la partie « W », sur cette dystopie qu'imagine l'écrivain dans une mise en abyme de l'écriture autobiographique qu'il emploie dans la partie « le souvenir d'enfance ».

Autobiographie oblique, désignée par Georges Perec comme un roman inventé, écrit et dessiné pendant son adolescence, l'histoire de W est vite oubliée par celui-ci, pour être ensuite mise en lumière à l'âge de la maturité :

À treize ans, j'inventai, racontai et dessinaï une histoire. Plus tard, je l'oubliai. Il y a sept ans, un soir, à Venise, je me souvins tout à coup que cette histoire s'appelait « W » et qu'elle était, d'une certaine façon, sinon l'histoire, du moins une histoire de mon enfance. [...] Je retrouvai plus tard quelques-uns des dessins que j'avais faits vers treize ans. Grâce à eux, je réinventai W et l'écrivis, le publiant au fur et à mesure, en feuilleton, dans *La Quinzaine littéraire*, entre septembre 1969 et août 1970 (pp. 17-18).

Les aveux de l'écrivain sont une première clé offerte aux lecteurs contrariés par l'emploi de deux types de caractères d'imprimerie : romans pour la partie « autobiographique » et italiques pour la partie « fictionnelle »².

L'auteur n'insiste pas sur les souvenirs-écran qui ont contribué à cet « oubli » ; les pages suivantes révéleront la destinée de l'enfant juif, prénommé Georges, dont les parents sont morts pendant la Deuxième Guerre mondiale : le père blessé à mort et la mère tuée dans un camp d'extermination allemand. Cette histoire familiale offre une première interprétation pour l'île de W construite sur le modèle d'un camp de concentration. Ainsi, l'idéologie selon laquelle elle est gouvernée transpose, au niveau symbolique, une réalité historique terrible, décryptable chapitre après chapitre et assimilable, par le démon de l'analogie, à l'Holocauste.

La partie dédiée à « W » décrit la vie sur cette île qui tourne autour des compétitions sportives. Georges Perec crée chez le lecteur, au début du texte, un horizon d'attente visant une activité positive, mise aux services de l'idéal olympique : *FORTIUS, ALTIUS, CITIUS* (p. 96). Ce que le lecteur découvre au fur et à mesure, c'est une société où les règles sont absurdes, où les valeurs humaines ne sont pas respectées et où les individus se déshumanisent pour survivre. La lecture s'accompagne d'un sentiment de malaise qui est généré par des règles absurdes, mais aussi par le fait que les causes qui ont conduit à fixer cet ordre ne sont pas décrites. Ce qui est aussi à remarquer, c'est que les sportifs ne se révoltent

¹ Toutes les citations renvoient à G. Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, 1975, coll. « L'Imaginaire ». Les textes en italique respectent l'original.

² L'inexactitude de ces deux étiquettes a été fréquemment mise en évidence par la critique littéraire, les deux parties empruntant des éléments à la réalité et à la fiction et créant une cohérence particulière. Voir par exemple : P. Lejeune, *La mémoire et l'oblique. Georges Perec autobiographe*, Paris, P.O.L. Éditeur, 1991.

pas contre la « Forteresse ». On a l'impression de se retrouver à l'intérieur d'un jeu (sportif) où il faut respecter les règles de celui qui l'a inventé, sans jamais les remettre en cause.

Si les causes ne sont pas nettement identifiées dans la partie *W* du livre, si les fautes ne sont pas visibles, l'alternative est que ces fautes existent, mais qu'elles sont d'ordre *symbolique*. C'est toujours la partie « autobiographique » du livre de Georges Perec qui suggère l'existence de ce type de fautes. Il peut être question d'une « faute » à visée générale : être juif, c'est-à-dire un « bouc émissaire » dans une société chrétienne et capitaliste où Hitler veut créer une race supérieure. Mais il peut s'agir aussi d'une faute à visée personnelle pour l'auteur : être le survivant de ses parents, morts à et par la guerre. Ces fautes symboliques existent dans le psychique de l'auteur, et non dans celui des habitants de l'île de *W*, ce qui renforce le clivage entre le réel et la fiction, et contribue au sentiment de l'absurde. Elles sont donc génératrices de texte, sources noires d'une histoire qui ne cesse pas de parler de cette culpabilisation tragique puisque à la fois imméritée et insurmontable.

Nous allons procéder ensuite à une analyse visant les composants textuels principaux : le topos, les règles des jeux sportifs et les « personnages », pour chercher les traces de ces crimes plus ou moins symboliques qui régissent la vie des habitants de l'île *W*.

Le topos

La fondation de cette île reste secrète, mélangeant de façon équilibrée et sans trancher, un acte de création issu d'un geste punitif ou admiratif :

a) hypothèses *punitives* :

1) « *Wilson [d'où le nom *W*] est un gardien de phare dont la négligence aurait été responsable d'une effroyable catastrophe* » (pp. 94-95).

Cette généalogie fait penser à Gaspard Winckler, enfant prodige, perdu en mer lors du naufrage de son yacht. Dans une interprétation extratextuelle, elle représenterait les êtres humains par la faute desquels une catastrophe est arrivée, dont la vigilance a été trompée, symbolisant un monde entier qui n'a pas été capable de se rendre suffisamment vite compte de la politique d'extermination d'Hitler et de réagir en conséquence. En généralisant davantage, il symboliserait cette culpabilisation universelle des hommes qui ne font pas tout leur possible pour qu'une guerre ne se reproduise pas.

2) « *c'est le chef [Wilson] d'un groupe de convicts qui se seraient mutinés lors d'un transport en Australie* » (p. 95).

Nous remarquons ici le fait que la cause de la condamnation est « oubliée », l'accent tombant sur le statut de « convicts » (de bagnards) et sur leur révolte – une

solution pour les habitants de W et pour tous les hommes, suggérée, dès le début, par l'auteur, mais jamais mise en pratique par les habitants de l'île.

b) hypothèses *admiratives* :

1) « *c'est un Nêmo dégoûté du monde et rêvant de bâtir une cité idéale* » (p. 95).

Dans cette hypothèse, il est question de remédier à un mal, en remplaçant un monde dystopique qui provoque le dégoût, par un monde utopique, à la façon d'un Thomas More. Mais la continuation de l'histoire montrera qu'un monde dystopique peut être remplacé par un autre monde toujours dystopique.

2) « *fait de Wilson un champion (d'autres disent un entraîneur) qui, exalté par l'entreprise olympique, mais désespéré par les difficultés que rencontrait alors Pierre de Coubertin et persuadé que l'idéal olympique ne pourrait qu'être bafoué, sali, détourné au profit de marchandages sordides, soumis aux pires compromissions par ceux-là mêmes qui prétendaient le servir, résolu de tout mettre en œuvre pour fonder, à l'abri des querelles chauvines et des manipulations idéologiques, une nouvelle Olympie* » (p. 95).

C'est l'exemple ici d'un idéal humain qui est perverti, dégradé et où la faute appartient à la société de consommation (n'oublions pas que Georges Perec est l'auteur d'un roman intitulé justement *Les Choses*³), caractérisée par un pouvoir de réification plus important que la vie humaine. Par cette hypothèse, l'auteur ramène l'histoire au niveau social des années 70.

La structure des quatre villages et les règles du déplacement figé dans le sens des aiguilles d'une montre n'ont pas d'explication logique. Cette paratopie spatiale, selon les termes de Dominique Maingueneau, comme un « espace à l'écart du monde ordinaire »⁴, géométrise un monde où la rigueur des Lois deviendra rigidité, topos caractérisé par une implacabilité de l'application des règles, où l'inflexibilité conduira vers l'inhumanité.

Les règles du jeu

Ce qui contribue à renforcer l'image dystopique de ce monde, c'est la dureté des Lois : « *Aux privilèges accordés, dans tous les domaines, aux vainqueurs s'opposent, presque avec excès, les vexations, les humiliations, les brimades imposées aux vaincus* ». C'est une société où les hommes ont été habitués à rire des difficultés de l'autre, à se mépriser, à se défier comme s'ils étaient des ennemis l'un pour l'autre, car la solidarité et la révolte n'existent pas. Il n'y a pas de cause visible pour ces réglementations et les sanctions qui sont exagérées jusqu'à la limite du

³ G. Perec, *Les choses*, Paris, Julliard, 1965.

⁴ D. Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Armand Colin, 2004, p. 102.

supportable. Leur caractère invraisemblable donne l'impression qu'elles s'inspirent des combats des gladiateurs avant de refléter la réalité historique des camps nazis : « *Le triomphe réservé au vainqueur d'une Olympiade [...] aura peut-être comme conséquence la mort de celui qui sera arrivé le dernier. C'est une conséquence à la fois imprévisible et inéluctable.* [On remarque qu'une sorte d'explication par le destin comme dans les tragédies antiques apparaît ici, pour justifier en fin de compte un acte complètement inhumain.] *Si les Dieux sont pour lui, si nul du Stade ne tend vers lui son poing au pouce baissé, il aura sans doute la vie sauve et subira seulement les châtements réservés aux autres vaincus ; comme eux, il devra se mettre nu et courir entre deux haies de Juges armés de verges et de cravaches ; comme eux, il sera exposé au pilori, puis promené dans les villages un lourd carcan de bois clouté au cou.* [Tout un imaginaire moyenâgeux est recréé ici.] *Mais si un seul spectateur se lève et le désigne, appelant sur lui la punition réservée aux lâches, alors il sera mis à mort ; la foule tout entière le lapidera et son cadavre dépecé sera exposé pendant trois jours dans les villages, accroché aux crocs de boucher qui pendent aux portiques principaux, sous les cinq anneaux entrelacés, sous la fière devise de W – FORTIUS ALTIUS CITIUS – avant d'être jeté aux chiens »* (p. 148). [Une punition extrêmement sévère, pour un sportif, qui, de toute façon, faisait partie des meilleurs, étant donné qu'il s'était qualifié pour une Olympiade.]

Les réglementations très sévères constituent donc le principe de base qui régit la vie des habitants de W. Il s'agit de punitions terribles pour ceux qui ne respectent pas les règles du « jeu » : « *toute faute, volontaire ou involontaire – cette distinction n'ayant sur W aucun sens –, entraîne automatiquement la disqualification, c'est-à-dire la défaite, sanction ici extrêmement importante, pour ne pas dire capitale* » (p. 102). On remarque que les causes n'importent pas aux juges sévères, les sanctions sont les plus importantes ; la conscientisation de l'erreur n'existe pas en tant qu'étape dans le perfectionnement éthique de la personne, c'est la peur irraisonnable de la punition qui compte, comme dans tout régime dictatorial.

L'essence même la règle, celle d'être objective et de s'appliquer à tout le monde, n'est pas respectée : « *Il faut que même le meilleur ne soit pas sûr de gagner ; il faut que même le plus faible ne soit pas sûr de perdre. Il faut que tous les deux risquent autant, attendent avec le même espoir insensé la victoire, avec la même terreur indicible la défaite* » (p. 150). Les Juges détruisent ainsi tout point de repère. Le Surmoi, siège des règles dans la psychanalyse, ne peut pas fixer un contenu arbitraire, mais seulement l'aspect formel de quelque chose qui est imposé de l'extérieur et qui doit être respecté parce que cela provient en fait d'une autorité qu'on a acceptée *a priori*.

Ainsi les règles sont-elles transgressées justement par ceux qui devaient veiller à leur bonne mise en pratique ; l'une des premières découvertes des sportifs novices

est que « *La Loi est implacable, mais la Loi est imprévisible* » (p. 157). Dans ce monde aléatoire, le mérite n'est pas une valeur qui garantit la victoire : « *Les transgressions sont là pour rappeler aux Athlètes que la Victoire est une grâce, et non un droit : la certitude n'est pas une vertu sportive ; il ne suffit pas d'être le meilleur pour gagner, ce serait trop simple. Il faut savoir que le hasard fait aussi partie de la règle. [...] Il est plus important d'avoir de la chance que du mérite* » (p. 158). Les camps nazis ont égalisé les gens ; le savoir, l'argent, les qualités humaines n'ont plus compté. La chance a été pour ceux, peu nombreux, qui ont pu quitter l'Europe, qui ont été cachés par de gens de la « Résistance », qui n'ont pas été tués dans les camps allemands. Cette importance accordée au hasard pourrait s'expliquer aussi par le fait que l'auteur se considère comme ayant eu la chance d'avoir un prénom français, et d'avoir été aidé par les autres à cacher son identité.

Le but de cette société « peinte » par Georges Perec est l'extermination, mais elle doit se faire selon des « règles », pour avoir une justification minimale ; c'est pour cela que le principe de l'organisation des jeux se base sur l'élimination (verbe à prendre, finalement, dans les deux sens, ludique et ontologique). Le choix des compétitions sportives se calque sur l'archétype des combats de gladiateurs (et moins sur celui des tournois médiévaux), sur l'ambition réduite à *panem et circenses* (vu la violence et la disproportion qui existent entre les sportifs). Leur lutte n'a pas finalement pour but la gloire du corps et du sport, mais la survie des sportifs. La victoire est désirée à tout prix, parce qu'elle est nécessaire, étant donné le système de sanctions qui est appliqué directement aux vaincus et indirectement et paradoxalement aux vainqueurs. L'espoir et la confiance dans l'être humain sont ruinés.

Certains détails sont des clés pour superposer à l'histoire racontée l'Histoire passée. Ainsi, les sportifs sont parfois « *amenés sur la ligne de départ dans des cages grillagées* » (p. 177), il y a « *un treillis de fer électrifié, large de plusieurs mètres* » (p. 177). L'imaginaire carcéral configure un des topoï particuliers de l'espace dystopique. À observer également la redondance du verbe « falloir » dans la description du quotidien de ces « personnages » : « *Mais il faut que les Hommes se lèvent et qu'ils se mettent en rang. Il faut qu'ils sortent des chambrées – Raus ! Raus ! – il faut qu'ils se mettent à courir – Schnell ! Schnell ! – il faut qu'ils entrent sur le Stade dans un ordre impeccable !* » (pp. 201-211). Aucune justification pour ces règles/châtiments. Mais ce livre n'est pas un mémorial au seul martyr juif, il dénonce toute forme de totalitarisme.

Les « personnages »

Les « personnages » centraux de cette histoire sont les Athlètes, mais ils ne sont pas individualisés. Georges Perec ne donne ni nom ni vie individuelle aux habitants

de l'île W. Le livre est dédié à cette masse anonyme et égalisée [« Pour E »], décryptable en première ligne comme étant les Juifs des camps allemands ou toute autre catégorie sociale, ethnique ou autre qui a été exterminée.

La prédominance du temps présent transforme le texte en une description, sortie du temps, d'une société où les individus ne se différencient que par leurs victoires éphémères. Sans se montrer telle qu'elle est en réalité, la punition la plus dés-humanisante est le renoncement au nom de l'Athlète, en faveur d'un sobriquet ou du nom symbolique d'un Athlète célèbre. Quelqu'un ayant hérité du surnom de « *maigrichon* » peut être, en réalité, obèse ou on peut cumuler des victoires en étant appelé « *Le Gustafson de Grunelius de Pfister de Cummings de Westerman-Casanova* » (p. 137)⁵. Cela renvoie directement au numéro inscrit sur le bras des détenus des camps nazis, marqués à vie par cette expérience.

Les habitants de cette île n'envisagent pas la possibilité de renverser le gouvernement, de rendre justes et humaines les lois. Ce système, qui aurait dû être idéal, s'avère injuste et discriminatoire, mais cela n'entraîne pas de révolte. C'est pour cela que l'énergie se focalise dans la mauvaise direction : les Officiels pensent « *qu'un Athlète ulcéré, révolté par l'arbitraire des décisions, par l'iniquité des arbitrages par les abus de pouvoir, les empiétements, le favoritisme presque exagéré dont font preuve à tout instant les Juges, sera cent fois plus combatif qu'un Athlète persuadé qu'il a mérité sa défaite* » (pp. 149-150). C'est une frustration qui n'est pas exploitée dans le bon sens et qui montre que les Athlètes préfèrent s'autoculpaibiliser que d'analyser la justesse des sanctions et de se dresser contre les injustices.

Les vaincus sont sanctionnés de manière très dure, leur manque de performance sportive (ou de chance) est considéré comme une faute individuelle qui mérite un châtiment terrible. Ainsi, ils sont exclus de toute fête après la compétition et même privés du repas du soir : « *ce que l'Athlète tient au bout de sa victoire, c'est beaucoup plus que le prestige, nécessairement fugace, d'avoir été le plus fort, c'est, par la seule obtention de ce repas supplémentaire, la garantie d'une meilleure condition physique, la certitude d'un meilleur équilibre alimentaire et, par conséquent, d'une meilleure forme* » (p. 126). Cette réglementation, qui contrarie toute logique médicale, fait que seulement 264 Athlètes sur un total de 1320 peuvent avoir la chance de dîner lors d'un championnat de classement. Les repas habituels ont des carences appliquées de façon consciente par les gouverneurs situés dans la Forteresse. La sous-alimentation en glucides détermine les vainqueurs à en consommer trop lors des réceptions en leur honneur. Tous vainqueurs qu'ils sont, ils sont punis indirectement, car ivres et empiffrés, le lendemain ils ne gagneront plus.

⁵ Nous imaginons que pour un lecteur contemporain de Georges Perec, ces noms renvoient à des sportifs célèbres, ce qui devient plus hilare à cause de l'incongruité de l'association nominale.

Les Atlantiades sont les championnats où les instincts se déchaînent, où les sportifs deviennent parfois des bêtes sauvages, prêts à tuer l'autre pour obtenir un avantage :

Les pièges se tendent, les tractations s'échafaudent, les alliances se nouent et se dénouent dans les coulisses des Stades, dans les vestiaires, dans les douches, dans les réfectoires. [...] on achète l'indulgence d'un lutteur [...]. À quinze ou à vingt, des non-classés, des crouilles, qu'attire l'espoir insensé d'un avantage le plus souvent dérisoire, une demi-cigarette, quelques sucres, une barre de chocolat, un peu de beurre ramené d'un banquet, s'attaquent à un Champion d'un village voisin et le laissent pour mort (pp. 180-181).

L'administration ferme les yeux, car, pour elle, c'est la victoire obtenue qui compte, peu importe les moyens. Les Atlantiades sont des compétitions où les spectateurs ont le droit de crier leurs choix, les officiels leur permettant de se défouler, afin de leur donner l'impression que, par ces cris, ils se révoltent, pour ne pas le faire pour de vrai.

Les femmes sont elles aussi soumises à des Lois inhumaines. D'abord, il faut mentionner que les hommes et les femmes sont complètement séparés, les femmes tenues dans des « gynécées », justement pour (leur) suggérer que leur rôle est d'engendrer. Elles constituent une récompense offerte aux vainqueurs : une fois par mois, elles sont amenées sur le Stade central, déshabillées, poursuivies par les meilleurs Athlètes W et violées. Il n'y a qu'une fille sur cinq qui est gardée. Ensuite, les adolescentes sont employées dans des activités à utilité publique, jusqu'à leur maturité. La femme W n'a donc que deux fonctions : être un trophée (comme une sorte de proie de guerre) et procréer. Cette réduction du statut et de la valeur de la femme est toujours une forme de punition et d'extermination.

La vie des enfants contrevient à toute règle psychologique. Ils ne se confrontent à aucune autorité parentale (le père est inconnu), la mère s'occupe de son enfant jusqu'à l'âge de deux ans, ensuite ils vivent dans la Maison des Enfants. Ils y reçoivent une éducation commune, très sommaire, ils ne sont pas surveillés, on ne leur apprend que des choses utiles : les enfants plus grands apprennent aux petits à faire leur lit, laver leur linge, cuisiner ; leur liberté est totale. L'enfant W n'est pas du tout préparé à sa vie ultérieure de sportif, qui serait comme une sorte de punition pour le paradis de l'enfance dans lequel il a vécu jusqu'à ses quatorze ans : « *On ne lui a pas donné le goût du Sport, on ne l'a pas persuadé de la nécessité de l'effort, on ne l'a pas soumis aux lois dures de la compétition. [...] Nul ne l'a nourri du désir de dépasser, de surpasser les autres ; ses besoins spontanés ont été exaucés ; personne ne s'est élevé contre lui, personne n'a dressé contre lui le mur de son ordre, de sa logique, de sa Loi* » (p. 187). Dans une interprétation psychanalytique, le Surmoi ne savait pas réagir normalement devant des lois injustes, et c'est pourquoi il confondra l'autorité avec la punition (méritée ou imméritée). Dans une interprétation historique, Perceval suggère qu'en 1940, les gens étaient comme des

enfants innocents qui ne pouvaient pas concevoir qu'un être humain puisse se conduire de telle manière avec un autre être humain.

Les trois années de noviciat font de l'adolescent W un prisonnier : ses six premiers mois – « La Quarantaine » (rappelant celle des détenus) – « *il les passera menottes aux mains, fers aux pieds, enchaîné la nuit à son lit, et souvent même bâillonné* » (p. 189). Nous remarquons que l'adolescent n'est coupable de rien, mais qu'il est puni sans cause et même torturé. Après ces six mois, il portera, pour cette nouvelle étape de sa vie, un triangle blanc sur le dos de son survêtement [comme l'étoile de David par les Juifs], et un Athlète le prendra en charge, tandis que le jeune homme sera une sorte de serviteur pour son tuteur.

Les vétérans peuvent être laissés mourir de faim et de froid. Ceux qui deviennent de petits officiels sont à la merci de grands officiels. Cette société constitue une sorte de pyramide humaine qui écrase ceux qui en font la base, la hiérarchie est constituée souvent par le hasard des punitions et des privations : « *Les petits officiels, quel que soit leur rang, sont tout-puissants devant les Athlètes. Et ils font respecter les dures Lois du Sport avec une sauvagerie décuplée par la terreur. Car ils sont mieux nourris, mieux vêtus, car ils dorment mieux et sont plus détendus, mais leur sort est à jamais suspendu au regard courroucé d'un Directeur, à l'ombre qui passe sur le visage d'un Arbitre, à l'humeur ou à la facétie d'un Juge* » (p. 211).

Pour devenir Officiel W, les Lois offrent la solution du mérite (un certain nombre de victoires) ou celle du hasard (justement pour renforcer ce sentiment de relativisation des valeurs humaines). La loi se révèle particulièrement arbitraire ici aussi : « *Les grands Officiels ont tout pouvoir ; ils peuvent laisser faire, comme ils peuvent interdire ; ils peuvent entériner le choix du hasard ou lui préférer un hasard de leur choix ; ils peuvent décider, et revenir à tout instant sur leur décision* » (pp. 209-210).

Ces personnages d'un monde absurde reflètent, au-delà la fiction, une réalité mise en pratique par l'être humain, un moment sombre de ce que Georges Perec nomme « l'Histoire avec sa grande hache » (p. 17).

Conclusions

Ce qui transforme ce texte en une dystopie se révèle être justement le déséquilibre entre le crime et le châtement, loi de base dans une société normale, et l'enquête sur les causes du crime. Mais l'histoire de W n'est pas racontée par un détective neutre, qui veut établir la vérité. Dans ce monde infernal, divisé en Maîtres et esclaves, les hommes passent rapidement du statut du tortionnaire à celui de la victime. Les Châtiments réels pour des crimes inexistantes ou symboliques

entraînent une forte croyance dans un Destin extérieur à l'homme, et non plus dans le destin que l'homme se fait.

Ainsi, la devise de l'île W : *FORTIUS, ALTIUS, CITIUS* fait penser immédiatement à une autre devise célèbre : *LIBERTÉ, ÉGALITÉ, FRATERNITÉ*, où chaque terme a perdu sa force : les Athlètes ne sont pas libres, mais soumis à des règlements absurdes ; l'égalité ne fait plus la différence entre le vainqueur et le vaincu ; et la lutte pour la survie a transformé la fraternité en rivalité. Les seuls coupables sont les « meneurs du jeu », les Officiels de la Forteresse.

L'obsession de la Loi dans ce texte doit être associée aussi au fait que Georges Perec ne se veut pas un écrivain engagé ; il est un oulipien, et alors le transfert peut se faire rapidement vers les règles du « jeu » littéraire. Car toutes ces contraintes, absurdes et déshumanisantes, renvoient aux contraintes qu'aimaient utiliser les membres de l'Oulipo. Par ce jeu littéraire qui est une œuvre de fiction sur des « jeux olympiques », Georges Perec attire l'attention sur ce que des « contraintes » peuvent devenir si elles échappent à la contrainte la plus importante : respecter la vie humaine.

W ou le souvenir d'enfance est moins le livre d'un pardon que celui d'une accusation, d'un rappel perpétuel de l'histoire que la littérature procure par la (re)lecture. L'écriture a fonctionné aussi comme une thérapie pour l'auteur, mais cette mise en lumière directe ou intermédiée par la fiction d'une époque n'est qu'une catharsis partielle.

*Les contextes et les réminiscences artistiques
et philosophiques du crime
et/ou du châtement*

ANNA SLERCA
Università Cattolica de Milan

Le rapt de Guenièvre : l'hypothèse de l'influence de l'*Iliade* sur le *Chevalier de la charrette* de Chrétien de Troyes

The Abduction of Geneva: the hypothesis of an Iliad influence on the Chevalier de la charrette by Chrétien de Troyes

Abstract: The story of one of the most notorious crimes in French medieval literature, the kidnapping of Geneva, could find its roots in an ancient greek mythological tale. By my essay, I intend to demonstrate that there is probably a link between the *Chevalier de la charrette* of Chrétien de Troyes and the *Iliad* of Homer. A comparative reading of the two texts shows an influence by this epic poem on the French novel, the fifth book of the *Iliad* being concerned particularly, especially in relation to a parallelism Diomedes/Lancelot. This conclusion is partially confirmed by an analogy concerning the *Chevalier au lion* of Chrétien, and again the *Iliad*.

Keywords: Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la charrette*, Lancelot, Geneva, Homer, *Iliad*.

Au sujet du *Chevalier de la charrette*, l'un des romans les plus célèbres de Chrétien de Troyes, l'hypothèse d'un lien intertextuel précis avec l'épopée antique peut être envisagée. Avant d'aborder le point central de mon argumentation, c'est-à-dire une comparaison entre ce même roman médiéval et l'*Iliade* d'Homère, une analyse de son contenu pourrait s'avérer utile.

Le récit raconte le défi lancé par un chevalier, dont le lecteur apprend qu'il est Méléagant, le fils de Bademagu, le roi du pays de Gorre. Le défi est adressé à un champion de la cour arthurienne, et l'enjeu en est la liberté de la reine Guenièvre et d'un groupe de prisonniers qui sont retenus captifs au pays de Gorre. Keu devient le

champion de la reine et il part avec elle et avec son ravisseur. Le roi Arthur et Gauvain, puis Gauvain tout seul, les suivent.

Un chevalier, dont on apprend par la suite de la narration qu'il s'agit de Lancelot, sort d'un bois et demande à Gauvain l'un de ses chevaux : l'ayant obtenu, il part au galop. Gauvain le suit de près. Il voit bientôt par des signes évidents sur le terrain qu'une bataille a été menée. Le cheval de Keu est couvert de sang, par conséquent Keu doit être blessé, et le cheval de Lancelot a été tué, mais le héros est sain et sauf, puisque Gauvain le rencontre peu après. Par déduction, Méléagant a donc ravi la reine.

Cette bataille est fort énigmatique : on se demande, entre autres, de quelle manière Lancelot a pu en sortir vivant, vu le sort réservé à son cheval, et si le duel entre Keu et le ravisseur de la reine a eu lieu effectivement, comme il était prévu. L'on se demande aussi quand cette bataille a pu se dérouler, étant donné que Gauvain suivait Lancelot sans relâche. Il s'agit en tout cas d'un échec évident de Lancelot, que le texte ne sanctionne en aucune manière.

Gauvain et Lancelot poursuivent leur chemin ensemble. Lancelot demande à un nain qui conduit une charrette patibulaire de le renseigner au sujet du chemin à parcourir pour retrouver Guenièvre, et le nain l'invite à monter dans la charrette. Lancelot hésite une seconde, puis il monte. Gauvain décide de le suivre à cheval. Dans un château où il est logé pour la nuit, Lancelot subit victorieusement l'épreuve d'une lance enflammée qui tombe mystérieusement sur son lit. Par la suite, dans un cimetière, il soulève facilement la dalle d'un tombeau où son nom est écrit : une dalle que seulement le libérateur des prisonniers de Gorre est censé pouvoir soulever. Les deux amis se séparent. Après d'autres aventures, Lancelot participe à la bataille menée par un groupe de prisonniers révoltés. Il entre dans le pays de Gorre par un pont périlleux, le Pont de l'Épée, de l'autre côté duquel deux lions sont postés. Ces lions s'évanouissent soudain à sa vue.

Lancelot se bat contre Méléagant, mais il rencontre des difficultés, parce qu'il ne fait que tourner la tête pour voir Guenièvre, qui était accoudée à la fenêtre d'une tour pour mieux assister au combat. Une suivante de la reine lui donne à haute voix le conseil de se retourner pour la voir directement. C'est alors que Lancelot prend le dessus par rapport à son adversaire. Le père de ce dernier, se doutant que son fils sera tué, demande à Guenièvre d'intercéder pour que Lancelot arrête la lutte, et le duel est interrompu. Malgré les protestations de Méléagant, qui est convaincu qu'il pourrait encore gagner la compétition, la reine et les prisonniers sont libérés. L'affrontement entre les deux adversaires est renvoyé à une rencontre consécutive, à la cour d'Arthur. L'accord prévoit que la reine Guenièvre sera retenue captive si son champion n'est pas gagnant, ce qui reproduirait pratiquement la situation initiale du récit.

Après le duel, la reine refuse de s'entretenir avec son sauveur. Au cours d'un entretien ultérieur avec lui, Guenièvre révèle au héros l'explication de son étrange conduite : Lancelot a hésité un instant à grimper dans la charrette patibulaire ! Sur quoi elle lui accorde un rendez-vous pour la nuit suivante. Lancelot se blesse sérieusement aux mains en descellant les barreaux de la fenêtre de la chambre de Guenièvre. Bonheur des amants, que le narrateur ne raconte pas dans les détails, par discrétion. Méléagant découvre des taches de sang sur les draps de la reine : il croit qu'elles proviennent de Keu, qui n'était pas encore guéri de ses blessures, et il accuse le sénéchal d'avoir commis l'adultère avec Guenièvre. Lancelot se fait le champion de la reine, paradoxalement, et un deuxième duel entre Méléagant et Lancelot s'ensuit. Le combat singulier est interrompu une fois encore à cause de la requête faite par Bademagu à la reine. De toute évidence, le comportement de ce roi semble être incohérent : après tout, s'il voulait réellement protéger son fils, il n'avait qu'à libérer la reine et les autres prisonniers sans condition.

Lancelot part à la recherche de Gauvain, il tombe dans un piège et il est emprisonné à son tour. La reine revient à la cour arthurienne, escortée par Gauvain. Un tournoi est organisé pour fêter son retour. Lancelot apprend la nouvelle du tournoi et il quitte sa prison, après avoir promis à la femme de son geôlier de revenir. Une fois arrivé à la cour, il se bat incognito, mais la reine, qui l'a reconnu, lui envoie un message, exigeant qu'il se batte au pire de ses possibilités. Lancelot obéit, et le jour suivant il accepte également une deuxième injonction de ce genre. Finalement, la reine lui permet de se battre du mieux qu'il peut, et il se fait valoir. Après le retour de Lancelot dans sa prison, Méléagant décide de bâtir une tour imprenable où le héros est emmuré. Il doit attendre longtemps dans cette situation pénible, jusqu'au moment où la fille de Bademagu, qui s'était mise à sa recherche, le trouve et le fait évader. Lancelot rentre finalement à la cour, juste à temps pour se battre contre Méléagant, qui est tué par le héros au cours d'un dernier duel.

L'étude des sources de ce roman fournit l'indice qu'un repère important a été probablement méconnu¹. Ayant moi-même eu l'occasion de m'occuper d'une

¹ Cf., entre autres, au sujet du rayonnement de ce poème grec : M.R. Jung, *La légende de Troie en France au Moyen Âge : analyse des versions françaises et bibliographie raisonnée des manuscrits*, Bâle-Tübingen, Francke, 1996 ; E. Baumgartner, L. Harf-Lancner, *Entre fiction et histoire. Troie et Rome au Moyen Âge*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997 ; V. Prosperi, *Omero sconfitto. Ricerche sulla Guerra di Troia dall'antichità al Rinascimento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013 ; M. Ternes, « Influences de l'épopée antique sur la littérature anglo-saxonne, de la fin de l'Antiquité à l'époque de Geoffrey Chaucer », [in] R. Chevallier (dir.), *Colloque : l'épopée gréco-latine et ses prolongements européens*, Paris, Les Belles Lettres, 1981, pp. 187-98 ; M.J. Clarke, « Achilles, Byrthnoth and Cú Chullain. Continuity and Analogy from Homer to the Medieval North », [in] M.J. Clarke, B.G.F. Currie and R.O.A.M. Lyne (dir.), *Epic Interactions : Perspectives on Homer, Virgil and the Epic Tradition, presented to Jasper Griffin by former pupils*, Oxford-New-York, Oxford University Press, 2006, pp. 243-367 ; Ph. Damon, « The Middle of Things : Narrative Patterns in the Iliad, Roland and Beowulf », [in] J.D. Niles (dir.), *Old English Literature in Context. Ten Essays*, Cambridge, D.S. Brewer-Rowman & Littlefield, 1980, pp. 107-17.

lecture comparée des romans de Chrétien et de l'*Illiade*, j'ai signalé récemment une convergence entre le *Chevalier au lion* de Chrétien et le poème d'Homère : l'analogie concerne en particulier l'épisode du duel entre Hector et Achille d'un côté, et celui de la lutte entre Yvain et le géant Harpin de la Montagne de l'autre. Et ce, au cours du colloque sur l'épopée de l'Antiquité à la Renaissance, organisé par D. Buschinger à Amiens en mars 2015, où j'ai présenté une communication portant sur les analogies thématiques et textuelles qui existent entre la *Chanson de Roland* et l'*Illiade*².

En renvoyant au texte de ma communication sus-citée pour d'autres citations à ce sujet, je me borne à citer ici les passages suivants de l'*Illiade* et du *Chevalier au lion* respectivement, pour permettre une comparaison. Au l. XXII du poème grec, le lecteur assiste à la fuite d'Hector et à sa poursuite par Achille, ceci avant le duel qui les opposera : « Aussi dans les montagnes, le milan, rapide entre les oiseaux, d'un élan aisé, fond sur la colombe timide. Elle se dérobe et fuit. Lui avec des cris aigus, se rapproche à bonds pressés : son cœur lui enjoint de la prendre. Ainsi, Achille, ardent, vole droit sur Hector, qui fuit, pris de peur, sous le rempart de Troie, et qui joue, rapide, des jarrets » (vv. 139-145)³. Quelques dizaines de vers après ce passage, le texte revient sur la scène : « Ainsi qu'un homme dans un rêve n'arrive pas à poursuivre un fuyard, et que celui-ci à son tour ne peut plus le fuir que l'autre le poursuivre ; ainsi Achille, en ce jour, n'arrive pas plus à atteindre Hector à la course qu'Hector à lui échapper » (vv. 199-201). À comparer avec les vers du *Chevalier au lion* qui s'ensuivent :

Et mesire Yvains de randon
 Quant qu'il puet après esperonne.
 Si com gerfaus grue randonne,
 Que de loins vient et tant l'aproche,
 Qu'il le quide mais n'i touche,
 Ainsi fuit chil, et chil le chace
 Si pres, a poi qu'il ne l'embrace ;
 Et si ne s'en puet pas rataindre,
 Si est si pres quë il l'ot plaindre
 De la destreche quë il sent ;
 Mais tous jours au fuïr entent,
 Et chil du cachier s'esvertue,
 Qu'il crient sa paine avoir perdue
 Se mort ou vif ne le detient (vv. 880-91)⁴.

² A. Slerca, *La Chanson de Roland et l'Illiade : analogies thématiques et textuelles*, [in] *L'épopée : le héros entre l'histoire et le mythe de l'Antiquité à la Renaissance en Occident*. Colloque organisé à Amiens par D. Buschinger (11-13 mars 2015). La communication est à paraître dans les *Actes* de ce colloque.

³ Homère, *Illiade*, P. Mazon (éd. et trad.), Paris, Les Belles Lettres, 2002 (nouv. éd.), 3 vol.

⁴ Chrétien de Troyes, *Yvain ou le Chevalier au lion*, D.F. Hult (éd. et trad.), [in] *Id., Romans*, Paris, Librairie Générale Française, 1994, pp. 705-936. La critique a signalé comme source probable de ce passage du *Chevalier au lion* les vers 533-40 du livre I des *Métamorphoses* d'Ovide. Or, il est à remarquer qu'Ovide

Même si le hasard peut entrer en compte, il n'est pas impossible d'admettre une influence de l'*Illiade* sur ce roman, comme je l'ai soutenu au cours du colloque en question.

Venons-en à une comparaison de ce genre concernant le *Chevalier de la charrette*. Cette comparaison a permis d'établir que le livre V du poème homérique était concerné en particulier, et que quelques parallélismes parmi les personnages pouvaient être signalés, le parallèle Diomède/Lancelot en premier lieu. Voici un relevé forcément synthétique des données que j'ai repérées par ma recherche.

1. Le thème de la protection par un personnage surnaturel et le thème de l'anneau magique

L'histoire du *Chevalier de la charrette* raconte que la fée qui a élevé Lancelot pendant son enfance – les textes successifs l'appellent la Dame du Lac – le protège continuellement, et qu'elle lui a donné un anneau magique. Cet anneau possède des qualités particulières, car il permet au héros de reconnaître ce qui est réel de ce qui est dû à un enchantement (vv. 2345-55, 3124-30)⁵.

Or, au livre V de l'*Illiade*, dont le protagoniste est Diomède, l'un des principaux guerriers grecs de ce poème, le lecteur apprend que la déesse Athéné protège constamment le héros. Cette déesse inspire même à Diomède la force paternelle, celle qui caractérisait son père Tydée à l'époque de la guerre de Thèbes, dont il avait été l'un des protagonistes. Et au surplus, elle donne à Diomède le pouvoir de distinguer les dieux des hommes pendant la bataille : « Maintenant combats sans crainte les Troyens, Diomède ; je mets en ta poitrine la fougue intrépide qu'en brandissant son bouclier montrait Tydée, le bon meneur de chars. J'écarte aussi de tes yeux le brouillard qui jusque'ici les recouvrait. Tu sauras de la sorte distinguer un dieu d'un homme » (vv. 124-28). Le parallélisme Diomède/Lancelot se double donc dans ce cas d'un parallélisme Athéné/Dame du Lac, à cause de l'analogie entre le pouvoir de l'anneau et le don de prévoyance reçu par la déesse Athéné, respectivement.

2. Les thèmes de la charrette/du char de bataille

Toujours au cours du livre V du poème homérique, Diomède refuse de monter dans le char de son ami Sténélos. Celui-ci s'est aperçu que Pandarus et Énée se

ne reprend pas tous les détails du texte-source homérique, des détails que l'on peut lire par contre dans le roman de Chrétien : par exemple, le poète latin remplace les actants de la métaphore ornithologique d'Homère par un chien et un lièvre.

⁵ Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la Charrette*, Ch. Méla (éd. et trad.), [in] Id., *Romans*, Paris, Librairie Générale Française, 1994, pp. 495-704.

rapprochaient d'eux d'une manière menaçante et il invite par conséquent Diomède à l'accompagner dans son char afin de s'éloigner de ce danger (vv. 255-56). Par sa réponse, Diomède affirme qu'il n'a pas l'habitude de s'enfuir, et que la déesse Athéné ne lui permet pas d'avoir peur : « Ne parle pas de fuir : aussi bien j'imagine que je ne t'écouterai pas. Il n'est pas de mon sang de combattre en se déroband, encore moins de se terrer ; ma fougue est toujours intacte. Mais je répugne à monter sur un char. Non, non, j'irai à eux ainsi, comme je suis : Pallas Athéné m'interdit la peur » (vv. 252-56).

Ce passage est à comparer au refus de Gauvain de monter sur la charrette patibulaire, et aussi à la décision de Lancelot d'y monter (v. 323 ss.). Bien que le contexte du roman français soit différent de celui du poème antique, le thème est si particulier que son traitement dans les deux ouvrages en question est tout à fait frappant.

3. Le thème du « regard d'en haut » (ou « théichoscopie »)

Dans l'une des scènes qui précèdent la première bataille du récit homérique, le roi Priam se trouve sur le rempart de la ville de Troie avec Héléne, et il lui demande le nom des guerriers grecs prêts à se battre, qu'il ne connaît pas : « Avance-toi, ma fille, assieds-toi devant moi. Tu vas voir ton premier époux, tes alliés et tes amis [...] Je voudrais par exemple connaître le nom de ce guerrier prodigieux. Quel Achéen est-ce donc que ce héros si noble et puissant ? [...] » (III, vv. 162-163, 166-168). En réponse, Héléne lui indique les principaux chefs de l'armée grecque sur le champ, Agamemnon, Ulysse, Ajax.

Un parallélisme au sujet de cette scène est mis peut-être en place par Chrétien dans le roman qui nous intéresse ici. L'on se rappelle sans doute que Guenièvre se trouve à la fenêtre d'une tour, avec le roi Bademagu, pour observer Lancelot et son adversaire, qui s'opposent l'un l'autre pour la première fois (v. 3570 ss.). La suivante de la reine lui demande le nom du chevalier Lancelot, un nom qu'elle affirme ne pas connaître, et Guenièvre consent à le lui révéler :

– Dame, por Deu et por le vostre
 Preu, vos requier, et por le nostre,
 Que le non a ce chevalier
 Por ce que il li doie eidier
 Me dites, se vos le savez - (vv. 3651-55).

4. Le thème des duels interrompus

Le thème de la protection surnaturelle est lié dans l'*Illiade* à deux, au moins, des duels qui s'avèrent y être interrompus. Le premier de ces affrontements a lieu entre

Pâris et Ménélas, et il est arrêté par la déesse Aphrodite, au moment où le frère d'Agamemnon allait prendre le dessus sur son rival. Pour empêcher la défaite de son protégé, Aphrodite fait en sorte que Pâris soit environné d'un brouillard épais, et elle l'emporte en cachette dans le palais royal. Agamemnon affirme alors que la victoire revient à Ménélas, même si le duel n'est pas terminé (III, vv. 456-60). À comparer avec le premier duel entre Lancelot et Méléagant, qui est interrompu à la suite de la requête que Bademagu adresse à Guenièvre. Le père du ravisseur de la reine affirme à cette occasion que c'est bien Lancelot qui est le gagnant, même si le duel n'est pas conclu (vv. 3821-27).

Le combat singulier entre Hector et Ajax est tout aussi bien interrompu : cette fois-ci, les hérauts des deux parties s'interposent entre les héros, à cause de l'obscurité qui survient (VI, vv. 279-82). Hector et Ajax décident alors de recommencer la lutte le jour suivant, mais le duel n'est pas repris : le lendemain, en effet, les chefs grecs et troyens s'accordent pour établir une trêve. Parallèlement, dans le roman de Chrétien, le deuxième duel entre Lancelot et Méléagant est interrompu encore par Bademagu, qui cette fois-ci s'interpose lui-même entre les combattants, d'une manière analogue, en quelque sorte, au contenu du passage homérique en question : « Et li rois entredeus se fiert » (v. 5026).

Ce thème est traité plusieurs fois dans le *Chevalier de la charrette*. Entre autres, la bataille des prisonniers révoltés est arrêtée à cause de l'obscurité, mais inexplicablement, elle n'est pas recommencée le lendemain (vv. 2267-2518) : ceci, conformément à l'affrontement entre Hector et Ajax, comme nous venons de le voir. Et l'on peut citer aussi l'épisode de la jeune fille menacée de viol : Lancelot la défend contre son agresseur, mais son action est interrompue par la demoiselle elle-même. Ce qui est intéressant à remarquer, c'est le fait qu'il existe à ce propos un rapprochement textuel possible avec le poème grec. L'agresseur de la jeune fille est blessé au cou pendant sa lutte contre Lancelot :

Et cil de la hache l'encontre
La ou l'espaule au col se joint,
Si que l'un de l'autre desjoint (vv. 1164-66).

Et Diomède blesse de la sorte l'un de ses adversaires, au début du livre V de l'*Illiade* : « Alors il fait sa proie d'Astynoos et d'Hypeiron, pasteur d'hommes. Il touche le premier de sa lance de bronze, au-dessus de la mamelle, l'autre de sa grande épée, tout près de l'épaule, à la clavicule, et le coup sépare le cou de la nuque et du dos » (vv. 144-47)⁶.

⁶ Homère utilise ce motif une deuxième fois, à propos du duel entre Hector et Teucros, mais dans ce cas une pierre remplace l'épée : « Dans sa main, il [c'est-à-dire, Hector] prend une pierre et va droit à Teucros ; son cœur lui enjoint de l'atteindre. Déjà Teucros de son carquois a sorti une flèche amère. Il l'a posée sur la corde, qu'il tire le long de l'épaule, à l'endroit où la clavicule sépare du cou la poitrine, là un coup porte le

5. Le thème des ordres contradictoires adressés à un guerrier

À ce sujet, au livre V de l'*Illiade*, un ordre de la déesse Athéné enjoint à Diomède de ne pas se battre contre les dieux, à l'exception d'Aphrodite : « Si quelque dieu dès lors te vient ici tâter, garde-toi de combattre en face des divinités immortelles – sauf une : si la fille de Zeus, si Aphrodite entre dans la bataille, elle, frappe-la de ton bronze aigu » (vv. 129-32). Encore dans ce livre, Diomède ayant grièvement blessé Énée d'une pierre, le dieu Apollon s'occupe de défendre le prince troyen. Par conséquent, il menace le héros grec qui s'était rapproché de lui, et il exige à son tour que Diomède ne lutte pas contre les dieux :

Tels sont les propos qu'ils échangent. Cependant Diomède au puissant cri de guerre s'élançait contre Énée. Il sait bien qu'Apollon en personne étend son bras sur lui ; mais il n'a pas respect même du dieu puissant : il est toujours avide d'immoler Énée et de le dépouiller de ses armes illustres. Par trois fois il s'élançait, brûlant de le tuer ; par trois fois Apollon repousse avec rudesse son écu éclatant. Une quatrième fois, il bondit, pareil à un dieu ; mais Apollon Préserveur, d'une voix terrible le semonce et dit : – Prends garde à toi, fils de Tydée, arrière ! et ne prétends pas égaler tes desseins aux dieux : ce seront toujours deux races distinctes que celle des dieux immortels et celle des humains qui marchent sur la terre (vv. 431-42).

Diomède se retire peu à peu de la bataille, mais Athéné lui reproche son manque de courage. Il réplique alors qu'il a agi de cette manière, uniquement dans le but de respecter la volonté de la déesse, qui lui avait interdit de se battre contre les dieux. Athéné avoue alors être en colère contre Arès, qui lui avait promis faussement de rester en dehors de la mêlée : elle encourage donc Diomède à le frapper, et le héros, aidé activement par sa protectrice divine, le blesse au ventre (V, v. 800 ss.).

Tout ceci est à comparer avec les exhortations de Guenièvre à Lancelot, à l'occasion du tournoi de Noauz : la reine lui adresse en effet, par l'intermédiaire de l'une de ses suivantes, une exhortation injonctive, deux fois répétée, afin qu'il se batte au pire de ses possibilités. Et par un message consécutif, elle l'autorise à se battre du mieux qu'il peut, sans fournir d'explication quelconque à son comportement contradictoire (vv. 5379-6076).

6. Le parallélisme Énée/Lancelot

Le personnage de Lancelot se prête aussi à une comparaison avec celui d'Énée. Leur lien avec le thème fantasmatique est similaire, en quelque sorte, comme j'ai

mieux. C'est là même qu'Hector au casque étincelant l'atteint, en plein élan, de sa pierre aigüe » (VIII, vv. 323-27).

l'intention de le démontrer. En effet, Apollon forge un fantôme d'Énée, et il profite de ce stratagème pour conduire le prince troyen loin de la mêlée, afin de le soigner (V, v. 449 ss.)⁷.

Or, une lecture possible du roman de Chrétien fait état d'un protagoniste fantasmatique, du moins en partie. Par exemple, Gauvain, qui est le neveu du roi Arthur, ne reconnaît pas Lancelot quand il le rencontre, bien que ce dernier soit l'un des chevaliers arthuriens. Et encore, ni Gauvain ni le roi Arthur ne se soucient d'aller à sa recherche une fois qu'il est devenu captif. En général, ses aventures sont plutôt inconsistantes : par exemple, la reine est enlevée dans des circonstances peu claires au lecteur, en ce qui concerne la bataille de l'exorde, à laquelle Lancelot est censé avoir participé, et elle est libérée par un duel dont le dénouement n'est pas clair non plus, puisque Lancelot et Méléagant devront le recommencer plus tard. L'élément merveilleux concernant le héros pose également des énigmes, surtout à propos du lit « périlleux », de la dalle du tombeau qui porte son nom et de la disparition des lions, « prouvant par là que certaines difficultés que le héros est censé rencontrer sont plus apparentes que réelles. On peut tout de même se demander si ces difficultés sont des illusions »⁸. Le pays de Gorre semble tout aussi bien irréel en partie : par exemple, Lancelot rencontre un groupe de prisonniers révoltés (vv. 2267-518), ceci avant de passer le Pont de l'Épée : un pont qui pourtant était indiqué sans aucun doute dans le texte comme l'entrée de ce royaume (vv. 653-54, 2956-3155). Le narrateur « joue sur l'hésitation entre le naturel et le surnaturel. Cette hésitation est favorisée par le style elliptique, par la discontinuité du récit [...], par la stratégie du silence, ou du retard dans l'information, dont le narrateur fait preuve à l'égard de son public », comme D. Poirion l'a affirmé⁹. Le personnage de Lancelot est fluide, en quelque sorte, et son anonymat initial le confirme.

Le nombre des rapprochements thématiques est donc assez important, bien que la liste ne soit pas exhaustive. En outre, ces similarités concernent quelques-uns des thèmes principaux du *Chevalier de la charrette*, par exemple, le thème du refus de monter sur un char et celui des injonctions contradictoires adressées à un héros.

À quelle conclusion faudrait-il parvenir en partant de ces informations ? Le texte homérique est-il l'une des sources du roman qui raconte les aventures de Lancelot ? Sans l'affirmer de manière tranchante, j'estime qu'il est difficile d'exclure tout

⁷ Sur le personnage d'Hector, cf. entre autres J.M. Redfield, *Nature and Culture in the Iliad : The Tragedy of Hector*, Chicago, Chicago University Press, 1975.

⁸ S. Bayrav, *Symbolisme médiéval. Bérout, Marie, Chrétien*, Istanbul-Paris, 1957, p. 136.

⁹ D. Poirion, *Avant-Propos* de l'édition du *Chevalier de la charrette* de Chrétien de Troyes, L. Foulet et K.D. Uitti (éd.), Paris, Classiques Garnier, 1989, p. V.

à fait cette possibilité, qui impliquerait donc la connaissance de l'*Iliade* par Chrétien de Troyes¹⁰.

Si mon hypothèse est valable, le récit du rapt de Guenièvre acquiert par ce biais une résonance mythologique particulière, qui relie ce thème à l'histoire de l'adultère d'Hélène et Pâris, et à l'histoire troyenne en général.

¹⁰ N'oublions pas qu'à l'époque de Chrétien, et non seulement, le poème homérique faisait partie de l'enseignement dans les écoles de Constantinople. Un contemporain de Chrétien de Troyes, Eustathe de Thessalonique, maître de grammaire et de rhétorique à l'École patriarcale de Constantinople, a rédigé un commentaire des poèmes homériques, avant 1195.

KRYSTYNA MODRZEJEWSKA

Université d'Opole

Le geste enfantin de l'Antigone de Jean Anouilh

The childish gesture of Antigone by Jean Anouilh

Abstract: In his version of the myth of Antigone (1944), Jean Anouilh sets the story in the contemporary context, opposing a revolted woman and a responsible, conscious ruler who tries to save his niece from death, no matter what it takes. Their confrontation shows that their motivations are unconciliable. Creon's reasons are those of a wise and tired man who is afraid of being lonely while getting old and who considers power as a heavy duty. Therefore, Antigone's reasons seem to be childish, while her stubbornness and impetuosity prove that she's not a mature person able to settle the argument. The consequence of her decisions will be her own death, as well as the one of her fiancé, and Creon will become a widower. The play, performed in Paris under occupation, gained some new possibilities of interpretation in the context of fault, innocence, collaboration and resistance of the slaved man.

Keywords: myth, Antigone, Anouilh, politics, power.

Lorsque la pièce est jouée pour la première fois, en février 1944, Paris est toujours occupé. Ayant obtenu le visa de la censure allemande, *Antigone* est jouée au Théâtre de l'Atelier. La critique officielle de l'époque, affiliée au régime de Vichy, ne tarit pas d'éloges sur l'œuvre, et lui donne rapidement un sens politique. On fait du personnage d'Antigone un représentant du chaos, du désordre, une insoumise qui met en danger sa vie et celle des autres. Créon, au contraire, est vu comme un roi esclave de son devoir, qui doit se résoudre malgré lui à appliquer un juste châtement. L'assimilation est quasiment immédiate, Antigone est l'emblème d'une Résistance dévoyée, tandis que Créon est à la fois Pétain et Laval, l'incarnation d'une autorité dévouée qui fait don d'elle-même à son pays. Les cercles de la Résistance opèrent la même identification, mais, bien sûr, sans lui

accorder la même valeur. Antigone est une résistante valeureuse qui n'accepte aucune compromission et dont l'intransigeance se heurte à la lâcheté du pouvoir en place.

Nombreux sont ceux qui considèrent également qu'Anouilh fait la part belle à Créon et adopte de ce fait une position politique en faveur de la collaboration¹. Des articles virulents sont écrits dans la presse clandestine pour dénoncer *Antigone* comme l'œuvre d'un suppôt des nazis. Une conclusion différente est apportée soixante ans plus tard. Créon, par son discours, prône une gestion au jour le jour, une autorité ferme mais sans principes généraux, sans idéal humaniste. Ses propos évoquent par ailleurs certains des plus fameux discours du maréchal Pétain. Mais si sa bienveillance, sa volonté de sauver Antigone malgré elle peuvent le rendre touchant, la façon dont il fait exécuter ses ordres a un effet inverse. Ses gardes sont insupportables d'étroitesse de vue et de brutalité ; leur vulgarité les condamne, et cette condamnation rejaillit sur l'autorité dont ils sont le bras.

Il est certain qu'*Antigone* n'est pas une pièce politique qui milite en faveur de la résistance, mais l'attention accordée au personnage d'Antigone interdit de voir dans l'œuvre une apologie de la collaboration. Il faudrait plutôt y voir une pièce qui joue sur les thèmes fondamentaux de son époque, l'engagement et le compromis, mais sans chercher à prendre partie à tout prix, car « [c]ette médiation sur l'impossible préservation de la pureté dans l'exercice du pouvoir fut un triomphe. Le succès de la pièce, jamais démenti, a peut-être finalement porté préjudice à l'ensemble de l'œuvre d'Anouilh, que l'on réduit souvent à la seule *Antigone* »².

La personnalité de Créon est totalement différente chez Sophocle et chez Anouilh. Dans l'original grec, Créon est le tyran de Thèbes, autoritaire et absolu, qui essaie de se débarrasser d'Antigone pour assurer son pouvoir. Chez Anouilh, Créon tente de la sauver malgré elle. À la fin de la pièce, le Créon antique est brisé, écrasé. Le Créon moderne s'en va poursuivre sa tâche avec résignation.

La désacralisation de la distinction royale influence l'attitude d'Antigone. Chez Sophocle, Antigone n'est qu'un instrument des dieux destiné à punir Créon pour avoir voulu imposer une différence entre les deux frères ennemis qui sont morts ensemble et qui auraient dû recevoir une sépulture commune. La motivation d'Antigone constitue un problème toujours débattu et jamais résolu. Sophocle oppose de façon évidente deux types de lois dans *Antigone*, les lois divines et les lois humaines, les lois indicibles et les lois écrites. Antigone se révolte en toute liberté et revendique l'antériorité des lois de la famille sur les lois de l'autorité

¹ Cf. Gabriel Marcel, « Le tragique chez J. Anouilh de Jézabel à Médée », [in] *Revue de Paris*, juin 1949 ; J. Sauvenay, « L'*Antigone* de Jean Anouilh » [in] *Hier et demain*, n° 9, 1944 ; J. Vier, *Le théâtre de Jean Anouilh*, Paris, CDU et SEDES, 1976, pp. 87, 121 ; A. Barsacq, « L'Atelier pendant près de 15 ans », [in] *Cahiers de la Compagnie M. Renaud – J.-L. Barrault*, mai 1959, Paris ; T. Malachy, *Jean Anouilh, Les problèmes de l'existence dans un théâtre des marionnettes*, Paris, Nizet, 1978, pp. 22-23 ; Ph. Todd, *Anouilh*, trad. M. Sineux, Edimbourg, Olivier and Boyd, 1968.

² *Le Robert des grands écrivains de langue française*, Paris, 2000, p. 8.

politique. Le devoir d'Antigone et celui de Créon ne sont pas d'essence morale, mais littéraire : ils dépendent de la volonté de l'auteur de la pièce, de ce qu'impose le mythe. Accomplir son destin, pour Antigone, c'est se confondre avec son mythe, c'est obéir à ce qu'attend le spectateur. Créon et Antigone s'affrontent dans un combat qui dépasse tout jugement moral, et les deux reçoivent leur justification, puisqu'il ne semble pas y avoir de responsabilité personnelle. La scène de la confrontation entre Créon et Antigone est l'une des plus célèbres de l'*Antigone* grecque à cause de la tension qui s'y exprime. Les répliques, enchaînées d'une façon serrée, opposent les personnages et leur vision du monde. L'opposition que fait valoir Sophocle entre les deux caractères irréconciliables fait que la scène du jugement qui devait avoir lieu tourne à l'affrontement verbal, à une scène de confrontation dont Créon ne parvient à se tirer qu'en coupant court à la discussion et en délivrant une brutale sentence de mort. Il apparaît sous les traits d'un tyran qui exerce un pouvoir absolu, violent et injuste, tandis que le Créon d'Anouilh cherche à comprendre et à sauver Antigone ; mais sa vision du monde n'est pas encourageante : elle ne séduit pas.

L'Antigone d'Anouilh ne prétend pas ne représenter qu'elle-même, et fait d'un geste seul, et non de la parole, une manifestation contre l'oppression. Elle est celle qui dit « non », qui veut en finir au plus vite avec la vie ; elle refuse de parler à un Créon qui se répand en discours. Anouilh supprime la fonction politique de la parole qu'il réduit à un simple instrument d'échange. Il refuse tout aspect religieux et trouve dans le seul nom d'Antigone les justifications de son geste.

La stratégie du Créon d'Anouilh est très intéressante. Il sait que la mort d'Antigone est le synonyme d'une grande solitude, de la mort de son fils et de son épouse. Sauver Antigone veut dire éviter la solitude de Créon. La question de son égoïsme se pose et s'impose. Mais il sait aussi que la mort d'Antigone est inévitable. La question n'est pas « si » mais « quand ». Toute la tension dramatique est dans l'attente de la mort d'Antigone. Cependant, les efforts de Créon, dès le début de la pièce, montrent le visage humain du roi, qui propose à sa nièce de rentrer chez elle, de se coucher, de dire qu'elle est malade, qu'elle n'est pas sortie depuis hier et lui, il fera disparaître les gardes³. Elle n'accepte pas, elle s'oppose à Créon, qui tente de la subjuguier sous son autorité. Il cherche des arguments d'une autre nature. Il la provoque :

Tu as peut-être cru que d'être la fille d'Œdipe, la fille de l'orgueil d'Œdipe, c'était assez pour être au-dessus de la loi. [...] Si tu avais été une servante, tu n'aurais pas douté que tu allais mourir, tu serais restée à pleurer ton frère chez toi. Seulement tu as pensé que tu étais de race royale, ma nièce et la fiancée de mon fils, et que, quoi qu'il arrive, je n'oserais pas te faire mourir (A, 67).

³ J. Anouilh, *Antigone*, Paris, La Table Ronde, 2002, p. 65. Les citations suivantes de cette édition sont signées (A, n° de la page).

La réponse d'Antigone ne le satisfait pas. Il renforce son propos de la famille d'Antigone, évoquant surtout le passé douloureux et en particulier celui de son père. Il commente avec ironie :

L'orgueil d'Œdipe. Tu es l'orgueil d'Œdipe. Oui, maintenant que je l'ai trouvé au fond de tes yeux [...] Tu as dû penser que je te ferais mourir. Et cela te paraissait un dénouement tout naturel pour toi, orgueilleuse ! Pour ton père non plus (A, 68).

Là encore, Créon est convaincu qu'il réussira à sauver Antigone, qu'il trouvera les moyens et les mesures pour la soumettre à sa volonté, à son autorité royale. Il lui rappelle le passé de sa famille, où la transgression des normes était fréquente :

L'humain vous gêne aux entournures dans la famille. Il vous faut un tête-à-tête avec le destin et la mort. Et tuer votre père et coucher avec votre mère et apprendre tout cela après, avidement, mot par mot. Quel breuvage, hein, les mots qui vous condamnent ? Et comme on les boit goulûment quand on s'appelle Œdipe, ou Antigone. Et le plus simple après, c'est encore de se crever les yeux et d'aller mendier avec les enfants sur les routes... (A, 68).

Il essaie de convaincre Antigone de changer sa décision. Il lui montre sa philosophie du pouvoir, son image du roi, différente de celle d'Œdipe, de celle qu'elle connaît. Représentant la figure d'un roi beaucoup plus humain que ses prédécesseurs, il s'attend à être traité autrement qu'un roi tyran. Il attend que l'on comprenne sa situation d'homme qui serait condamné à la solitude jusqu'à la fin de sa vie. C'est pourquoi ses arguments sont variés :

Thèbes a droit maintenant à un prince sans histoire. Moi, je m'appelle seulement Créon, Dieu merci. J'ai mes deux pieds par terre, mes deux mains enfoncées dans mes poches et, puisque je suis roi, j'ai résolu, avec moins d'ambition que ton père, d'employer tout simplement à rendre l'ordre de ce monde un peu moins absurde, si c'est possible (A, 68).

Il se présente comme un homme modeste, responsable, sensible, qui réalise ses tâches quotidiennes, celles de la vie normale qui ne se distingue pas : « Ce n'est pas une aventure, c'est un métier pour tous les jours et pas toujours drôle, comme tous les métiers. Mais puisque je suis là pour le faire, je vais le faire... » (A, 69).

Il continue en changeant de stratégie. Il lui parle des autres possibilités de résoudre ce conflit, qui pourrait être réglé avec « du pain sec et une paire de gifles » (A, 69). Puis il cherche à la blesser dans sa féminité, dans ses ambitions de garder une zone de protection. Il la touche aux points les plus fragiles montrant fortement sa position de domination incontestable :

Tu ne t'es pas regardée, moineau ! Tu es trop maigre. Grossis un peu, plutôt, pour faire un gros garçon à Hémon. Thèbes en a besoin plus que de ta mort, je t'assure. Tu vas rentrer chez toi tout de suite, faire ce que je t'ai dit et te taire. Je me charge du silence des autres. Allez, va ! Et ne me foudroie pas comme cela du regard (A, 69-70).

Il joue aussi sur les sentiments familiaux, rappelant à Antigone qu'ils sont liés par le sang, qu'il l'aime et que lui, son oncle, lui a offert sa première poupée. Il ne se prive pas de parler. Il touche des aspects très éloignés du passé d'Antigone. Il ironise, bienveillant, mais la traite avec supériorité, lui reprochant le passé de sa famille ainsi que son physique malingre. Il ne lui épargne pas le conseil de grossir un peu. Il joue ici à l'oncle attentionné qui, malgré la gravité du problème, arrivera à trouver une solution et restaurera l'équilibre. Elle ne devra pas payer son acte d'insubordination car il a des moyens et en profitera. Ils continuent. Créon s'assure encore une fois qu'elle est au courant du sort de celui qui oserait rendre à Polynice, « un révolté et un traître », les honneurs funèbres. Et pourtant tout doucement elle déclare aller enterrer son frère. Créon qualifie ce geste d'absurde. Il essaie de la convaincre allant jusqu'à montrer le faux de la tradition selon laquelle l'ombre de la personne est condamnée à errer à l'infini si on ne jette pas sur le cadavre un peu de terre en même temps que la formule du prêtre. Il lui dévoile cela en dénonçant les prêtres de Thèbes, « ces pauvres têtes d'employés fatigués écoutant les gestes, avalant les mots, bâclant ce mort pour en prendre un autre avant le repas de midi » (A, 72).

Chez Sophocle, les motifs d'Antigone, quels qu'ils soient, sont d'essence sacrée. Chez Anouilh, la valeur religieuse disparaît. Les dieux ne sont jamais évoqués par exemple, et même l'essence religieuse des rites qu'Antigone accomplit semble passer à l'arrière-plan. La description du geste d'Antigone désacralise tout : l'odeur de charogne, l'apparence de bête fousseuse, même la petite pelle d'enfant contribuent à ôter toute valeur divine à ces rites miséreux et vaguement repoussants. Créon s'étonne qu'elle risque la mort parce qu'elle a refusé à son frère « ce passeport dérisoire, ce bredouillage en série sur sa dépouille, cette pantomime » (A, 72). Il constate qu'elle aurait été la première à avoir honte, qu'elle a « déjà l'air d'un petit gibier pris » (A, 73).

À ces paroles, elle découvre qu'elle ne peut plus supporter la façon de mener cette conversation par Créon qui s'attendrit sur elle. Elle avoue ne pas avoir un courage éternel. Néanmoins, Créon, changeant légèrement de stratégie, continue ses efforts afin de la convaincre d'abandonner son projet. Il présente des images de tortures physiques cruelles pour qu'elle change d'avis, pour qu'elle se soumette à sa volonté. Il a le pouvoir et les moyens de lui faire mal. Il l'exprime, en insistant toujours sur son image de bon roi :

Si j'étais une bonne brute ordinaire de tyran, il y aurait déjà longtemps qu'on lui aurait arraché la langue, tiré les membres aux tenailles, ou jetée dans un trou. Mais tu vois dans mes yeux quelque chose qui hésite, tu vois que je te laisse parler au lieu d'appeler mes soldats ; alors, tu nargues, tu attaques tant que tu peux. Où veux-tu en venir, petite furie ? (A, 75).

La tension devient de plus en plus palpable. Il perd patience, ce que prouve son geste. Il lui fait mal au bras, il la serre de plus en plus fort ; elle pousse un petit cri.

Créon, dont les yeux rient, ricane qu'il devrait lui tordre le poignet ou lui « tirer les cheveux comme on fait aux filles dans les jeux » (A, 76). Et pourtant, il lui pose encore une fois la question :

Cela ne te semble pas drôle, tout de même, ce roi bafoué qui t'écoute, ce vieil homme qui peut tout et qui en a vu tuer d'autres [...] et qui est là, à se donner toute cette peine pour essayer de t'empêcher de mourir ? (A, 76).

On arrive au point culminant. Créon, encore prêt à la sauver, qualifie ses efforts pour sauver la « petite peste » de perte de temps. Encore une fois il confirme que les affaires urgentes attendront, parce qu'il ne veut pas la laisser mourir dans une histoire de politique – elle vaut mieux selon lui :

Parce que ton Polynice, cette ombre éplorée et ce corps qui se décompose entre ses gardes et tout ce pathétique qui t'enflamme, ce n'est qu'une histoire de politique. [...] Tu crois que cela ne me dégoûte pas autant que toi, cette viande qui pourrit au soleil ? [...] Mais pour que les brutes que je gouverne comprennent, il faut que cela pue le cadavre de Polynice dans toute la ville, pendant un mois (A, 77).

Antigone le qualifie d'odieux, ce qu'il confirme, car c'est le métier qui le veut. Il lui explique qu'il le fait parce qu'un jour il s'est réveillé roi de Thèbes : « Et Dieu sait si j'aimais autre chose dans la vie que d'être puissant » (A, 78). Il n'a pas dit non, car il se serait senti comme un ouvrier qui refusait un ouvrage. Et cela n'aurait pas été honnête. Antigone ironise que lui avec sa couronne, ses gardes, son attirail, peut seulement la faire mourir tandis qu'elle peut ne pas l'écouter. Elle constate qu'elle lui fait peur, qu'il doit l'écouter jusqu'à la fin, qu'il est « trop sensible pour faire un bon tyran » (A, 79).

Pour la première fois, les rôles s'inversent dans leur combat. Antigone affirme sa supériorité sur Créon. Elle met en question sa façon d'exercer le pouvoir, son habitus. C'est elle, Antigone, qui offre l'image d'une héroïne dont la déchéance même définit la dignité et la royauté. Ayant la parole, Antigone en profite pour continuer son estimation de la situation :

Pauvre Créon ! Avec mes ongles cassés et pleins de terre et les bleus que tes gardes m'ont faits aux bras, avec ma peur qui me tord le ventre, moi je suis reine (A, 80).

Elle paraît avoir gagné la bataille. La réaction de Créon, d'ailleurs, confirme cette idée :

Alors, aie pitié de moi, vis. Le cadavre de ton frère qui pourrit sous mes fenêtres, c'est assez payé pour que l'ordre règne dans Thèbes. Mon fils t'aime. Ne m'oblige pas à payer avec toi encore. J'ai assez payé (A, 80-81).

C'était le maximum des possibilités de Créon dans ce combat. Sa force de conviction, tout son pouvoir ne sont plus efficaces. C'est un tournant dans sa

stratégie car la tension est au zénith. Les didascalies informent le lecteur que Créon la secoue soudain et, hors de lui, crie :

Mais mon Dieu ! Essaie de comprendre une minute, toi aussi, petite idiote ! J'ai bien essayé de te comprendre, moi. Il faut pourtant qu'il y en ait qui disent oui (A, 81).

Créon présente l'image du pays la décrivant avec la métaphore de la barque qu'on mène. La barque prend de l'eau – l'image du crime, de la bêtise, de la misère. Le gouvernail ballotte, l'équipage ne veut plus rien faire, « il ne pense qu'à piller la cale et les officiers sont déjà en train de se construire un petit radeau confortable » (A, 81). Il ajoute qu'ils envisagent de prendre avec eux toute la provision d'eau douce. La situation est d'autant plus dramatique que les relations extérieures du pays ne sont pas bonnes. Le danger à la frontière aggrave encore la situation difficile du dirigeant :

Et le mât craque, et le vent siffle, et les voiles vont se déchirer, et toutes ces brutes vont crever toutes ensemble, parce qu'elles ne pensent qu'à leur peau, à leur précieuse peau et à leurs petites affaires (A, 81).

Créon veut qu'elle comprenne la complexité de la situation réelle, à laquelle il faut s'adapter, oubliant l'égoïsme : sauver le pays à tout prix. Car il faut le défendre contre l'ennemi intérieur et extérieur. La situation de grand danger demande une réaction rapide, sans étiquette, « on gueule un ordre et on tire dans le tas, sur le premier qui s'avance » (A, 82). On n'a pas le temps de « faire le raffiné, [...] de se demander s'il ne faudra payer trop cher un jour et si on pourra encore être un homme après » (A, 82). Créon lui montre une situation où compte l'intérêt public, la paix du pays, le bien commun et non les intérêts particuliers :

Cela n'a pas de nom. C'est comme la vague qui vient de s'abattre sur le pont devant vous ; le vent qui vous gifle, et la chose qui tombe dans le groupe n'a pas de nom. C'était peut-être celui qui t'avait donné du feu en souriant la veille. Il n'a plus de nom. Et toi non plus tu n'as plus de nom, cramponné à la barre. Il y a plus que le bateau qui ait un nom et la tempête (A, 82).

Dans cette image métaphorique, Créon dévoile sa conscience, sa grande responsabilité et la quantité de difficultés qu'impose le gouvernement. Pour décrire sa fonction, Créon recourt à plusieurs métaphores : la barque, le navire du gouvernement pris par la tempête et abandonné de tous, sauf de l'homme qui tient la barre. Sa fonction est décrite en termes d'« office » (A, 11), de « métier » (A, 77), d'« ouvrage » (A, 78), de « besogne » (A, 121). La fonction de roi est systématiquement désacralisée, ravalée au rang d'un simple métier, assumé par devoir, sans plaisir. Créon dispose d'un « bureau » (A, 104). Il n'est plus qu'un fonctionnaire du pouvoir, sans aura. Cependant, dans ce grand monologue, il prouve sa force. Il invite Antigone à jouer sérieusement. Il lui réclame d'être adulte, responsable et consciente des problèmes complexes, des réactions dont les résultats se font

attendre. Il lui montre la difficulté du monde dont il est responsable. Dans ce contexte, le grand geste d'Antigone perd de sa valeur. Il devient enfantin. Ce grand monologue dévoile aussi que leurs motivations sont inconciliables.

L'une des images les plus fortes qu'impose le texte d'Anouilh est celle d'Antigone grattant la terre de ses mains nues. Le geste de l'héroïne de Sophocle consistait à répandre de la poussière sur le cadavre. L'image naît d'une hypothèse de Créon : « Tu es sûr que ce n'est pas une bête en grattant ? » (A, 50). La comparaison reste ensuite associée à Antigone, même lorsque sa culpabilité est établie : « On aurait dit une petite bête qui grattait » (A, 63), ou « Tu as déjà l'air d'un petit gibier pris » (A, 73). La force de l'image tient (à) un double rôle. La petite bête prise au piège s'identifie facilement à l'héroïne maigre, noire et suscite la pitié. Le geste d'Antigone est ramené à celui, instinctif, d'une bête fousseuse.

La comparaison d'Antigone avec d'autres « femmes à histoires »⁴ s'impose. L'ardeur de l'Électre de Giraudoux tient à une confrontation passionnée entre pouvoir et amour. Comme plus tard l'Antigone d'Anouilh, Électre refuse la mesquinerie du pouvoir, mais en proposant un nouveau terme d'échange. Tandis qu'Antigone se replie sur elle et accomplit son geste pour elle-même, car elle ne supporte pas la médiocrité de ce qu'on lui propose, Électre élargit son monde jusqu'à l'universel, sans limites. Tendresse et justice sont pour elle deux mots d'ordre qui impliquent à la fois le don de soi et l'acceptation totale des autres. Antigone est celle qui refuse, Électre est celle qui reçoit. De ce fait, il n'existe aucun désir de pureté chez Électre. Les détails de la vie quotidienne qu'elle évoque sont justement le pauvre bonheur qui fait frémir Antigone d'horreur⁵. Antigone craint la vie avec ses compromis et son usure de tous les jours. Selon Paul Ginestier, même si l'on interprète *Antigone* comme l'impossibilité de l'absolu, le message ne change pas. Si Créon le confirme en se contentant du relatif, Antigone le proclame par une révolte nihiliste : elle veut tout, tout de suite et que ce soit entier – ou alors elle refuse⁶. L'envie de s'évader d'une existence fade et équivoque, Rachel Juan la présente comme une abolition du quotidien, une transfiguration terre à terre en un temps dense et heureux, une fuite hors de la médiocrité quotidienne⁷.

La dette d'Anouilh envers Sophocle est grande. Ses personnages, ainsi que ceux de Sophocle, se définissent par leur étrangeté par rapport à la norme commune. Personnalités exceptionnelles, ils manifestent par leur volonté le désir constant d'aller jusqu'au bout, jusqu'au terme de ce qu'ils s'imposent. Antigone ne se laisse arrêter par rien. Elle est digne de son père. Mais elle est aussi un personnage solitaire et autonome dont la volonté montre l'étendue de la puissance.

⁴ L'expression giralducienne concernant Électre.

⁵ J. Giraudoux, *Électre*, II, 8.

⁶ P. Ginestier, *Jean Anouilh*, Paris, Seghers, 1969, p. 69.

⁷ R. Juan, *Le thème de l'évasion dans le théâtre de Jean Anouilh*, Paris, Nizet, 1973, pp. 20-21.

La raison de son geste est endogène, elle vient du plus profond d'elle-même. Son opiniâtreté ne tient pas à la fidélité à un principe, mais à elle-même. Ainsi, elle se définit par un jeu de double référence, à l'Antigone grecque dont la conduite est déjà tracée, et au personnage moderne. Lire Anouilh sans connaître Sophocle, au moins en résumé, est impossible. La connaissance de l'original grec permet de définir les véritables dessous de la pièce, les motivations d'Antigone. La présence de l'œuvre de Sophocle à l'arrière-plan donne la possibilité de saisir la complexité des relations entre les personnages et la façon dont ils se définissent. Anouilh respecte un cadre général. Mais un détail vient parfois se glisser. Il trouble cette image. Anouilh procède comme Giraudoux. Il recourt à l'anachronisme, un procédé littéraire qui consiste à déplacer dans le temps un objet ou une personne et à les faire intervenir à une époque qui n'est pas la leur. La pelle d'enfant dont Antigone se sert pour accomplir le rite funéraire, la pelle de vacances, est un objet moderne, totalement incongru dans un contexte antique. L'objet décrit joue un rôle symbolique pour Antigone. Elle s'en sert pour signer son passage, comme un indice adressé à Créon. De même, la cigarette sur laquelle Polynice tire narquoisement après avoir frappé son père, symbolise son insolence et sa brutalité, ce qui motive l'effondrement provisoire d'Antigone. Ces anachronismes sont autant des clins d'œil de l'auteur, rappelant au public que la pièce concerne aussi son époque.

La scène qui oppose Antigone à Créon en est d'autant plus pathétique, particulièrement lorsqu'elle est prête à faire volte-face, car on voit Antigone lutter pour rester elle-même. Dans l'esprit des spectateurs du temps, de telles scènes offrent un écho terrible, immédiat, celui des résistants qu'on torture pour obtenir des aveux ou des trahisons. En détournant la pièce de Sophocle et en l'inscrivant dans un contexte moderne, Anouilh lui impose un changement d'éclairage en même temps que des thèmes et des réflexions personnelles. La question de l'innocence, celle du bonheur, l'introspection théâtrale lui donnent l'occasion de réfléchir sur le concept de la tragédie et sur l'écriture.

Le théâtre d'Anouilh est avant tout celui d'un grand technicien qui a parfaitement assimilé les leçons de ses maîtres, ce qui lui permet de pousser assez loin les innovations formelles. Sa langue, pleine de souplesse, qui, parfois, ne se refuse pas les mots d'auteur, comme des clins d'œil à un théâtre passé qu'il savait apprécier, est avant toute faite pour être dite. Il avoue que Giraudoux lui a appris qu'on pouvait avoir au théâtre une langue poétique et artificielle qui « demeure plus vraie que la conversation sténographique »⁸.

Adeptes de la réplique brève et cinglante, Anouilh ne dédaigne pas non plus le lyrisme et l'emphase de la tirade, comme dans les célèbres variations d'Antigone sur le bonheur. Le duel entre « un ouvrier du pouvoir » et « la femme à histoires »,

⁸ Cité d'après P. Vandromme, *Jean Anouilh, un auteur et ses personnages*, Paris, La Table Ronde, 1965, p. 41.

entre le bonheur facile et la sérénité tragique, a montré sa virtuosité dans son grand jeu avec la tradition aussi bien qu'avec le temps moderne. Ce duel montre aussi que Créon, malgré sa volonté de sauver Antigone, l'a tuée, non par son ordre, mais par sa vision du monde, par les images de la brutalité de ses frères, par les images des rites de la société fondés sur l'hypocrisie et par sa vision du bonheur.

TOMASZ KACZMAREK
Université de Łódź

La Maison des Remparts, ou le tragique dans le théâtre de Henri-René Lenormand

La Maison des Remparts – tragedy in Henri-René Lenormand's theater

Abstract: Despite the boulevard theatre ruling over Parisian scenes, Henri-René Lenormand wrote dramas explicitly referring to the tragic human condition. Comparable to naturalists, Lenormand showed his characters falling victims not of the gods in the same manner as it was, for example, in ancient theater, but their own incomprehensible and devastating instincts. The French writer finds, as Ibsen and Strinberg did, the fate but not in some supernatural powers, but in a complicated human nature leading men up to their imminent disaster. In the *La Maison des Remparts* we are taking part in a slow but inevitable fall of the main characters, who being exposed to some unknown destructive powers are unable to do anything else except to speed their own defeat.

Keywords: tragedy, moral decline, Henrik Ibsen, Henri-René Lenormand

Jules Monnerot a écrit en 1969 que « le drame du vingtième siècle tourne de plus en plus le dos à la tragédie »¹. Ce constat repose surtout sur la conviction que malgré l'attachement des annonciateurs du drame moderne à l'émouvant antique, tels August Strindberg ou Henrik Ibsen, leurs œuvres n'impliquent aucunement le *pathēi mathos*, l'idée de la catharsis et celle de la purgation, éléments indispensables au tragique. Ce raisonnement quelque peu simpliste supposerait que « le tragique » serait exclusivement lié aux concepts d'Aristote et qu'il n'aurait pas été sujet à des modifications tout à fait naturelles au cours des siècles. Et, tout de même, les

¹ Propos cités par P. Grioux, « Vie : Gengangere (Les Revenants, 1881) d'Henrik Ibsen », [in] *Théâtre, tragique et modernité*, sous la dir. de M. Lazzarini-Dossin, Éditions scientifiques et internationales, Bruxelles, 2004, p. 105.

Scandinaves renouent avec la tradition antique pour présenter la condition précaire de l'homme « moderne » en proie à ses contradictions internes. Sans doute, leur vision est moderne, car elle ne renvoie plus aux anciens dieux qui intervenaient malicieusement dans la vie des personnages, le *fatum* étant déplacé de l'extérieur vers l'intérieur. Søren Kierkegaard a le pressentiment de l'avènement de la nouvelle tragédie qui rejettera les vieux concepts d'Aristote, de Hegel. Or, il imagine une nouvelle Antigone, torturée par une angoisse indéfinissable : « sa vie ne s'épanouit pas comme celle de sa sœur grecque, elle n'est pas tournée vers le dehors, mais vers le dedans ; la scène ne se passe pas dans le monde extérieur, mais dans le for intérieur ; c'est une scène de l'esprit »². De fait, Strindberg et Ibsen brossent des personnages dont les tares, tapies en eux-mêmes, les poussent inexorablement vers une catastrophe imminente. « Chaque auteur s'efforce ainsi de raviver la vocation première du théâtre étymologiquement chargé de donner à voir. Il s'agit en l'occurrence de montrer une réalité insoupçonnée, la mécanique profonde du moi, à l'épreuve d'un tragique existentiel quotidien »³.

Ces deux auteurs étrangers ont laissé une empreinte indélébile sur le drame français qui, sous l'emprise des Nordiques, combat avec fermeté le mélodrame. De fait, parmi les écrivains qui s'inspiraient ouvertement des apports du Nord, figure Henri-René Lenormand (1882-1951), qui intériorise le destin néfaste de ses personnages dont la faiblesse psychologique les amènera à une fin tragique. À l'instar du Norvégien et surtout du Suédois⁴, le dramaturge français trouve une nouvelle expression du tragique, qui se manifeste à travers le déterminisme, relent naturaliste qui pesa sur les auteurs de la Seine pendant des décennies après le déclin « officiel » de cette esthétique. « La notion de déterminisme [...] éliminait l'idée même de responsabilité. Or, le tragique est lié à la notion de responsabilité, individuelle ou collective »⁵. Cela dit, après les découvertes psychanalytiques, la culpabilité a été ramenée aux strates inconscientes du psychisme humain, ce qui rend l'existence de l'homme encore plus tragique puisqu'il ne comprend pas les forces qui dirigent sa vie.

Dès la fin du XIX^e siècle, l'homme a cessé d'être considéré comme un être parfaitement logique et raisonnablement cernable ; c'est alors que l'écrivain français se pose la question du malheur qui ronge les humains. Il en arrive à la

² S. Kierkegaard, « Le Reflet du tragique ancien sur le tragique moderne », [in] *L'Alternative*, trad. H. Tisseau, Paris, Orante, 1970, p. 148.

³ I. Durand-Benguigui, « Le personnage-reflet dans le théâtre d'Henrik Ibsen et d'August Strindberg. Pour une approche comparatiste de l'illusionnisme scandinave », *TRANS-* [En ligne], 1/ 2005, mis en ligne le 27 décembre 2005, <http://trans.revues.org/109>, consulté le 30 novembre 2015.

⁴ Cf. K. S. White, *The development of Lenormand's Principles and purposes as a dramatist*, Ann Arbor, Michigan University, 1958.

⁵ M. Gravier, « Le tragique dans les drames modernes d'Ibsen et de Strindberg », [in] G. Antoine et J. Jacquot, *Le théâtre tragique*, Paris, Éditions du CNRS, 1962, p. 384.

conclusion que le mal réside en eux sans qu'ils aient fait quoi que ce fût. Et pourtant, l'être humain est accusé et demande à entrer en repentance. L'homme qui naît est porteur du péché et c'est pour cette raison qu'il devra être châtié. Telle est la représentation désolante et forcément pessimiste de la condition de l'homme que nous retrouvons dans plusieurs pièces de Lenormand, où, au demeurant, on perçoit l'inquiétude métaphysique de Dostoïevski, sauf que la dimension christique est rejetée par l'auteur des *Ratés*⁶.

Le thème du drame porte sur la déchéance des personnages que causent l'abus d'alcools et l'effet des brouillards épais. À l'instar des naturalistes, Lenormand tient à donner tous les détails précis des conditions de leur dégradation. René Malfilâtre, un *pater familias*, est un ivrogne invétéré qui boit sans relâche tout au long de la pièce. Ses mauvaises habitudes se révèlent dès sa première apparition sur scène par de fugitifs tremblements de la main, des à-coups d'irritation ou de jovialité, qui annoncent déjà ses crises de *delirium tremens* à la fin du drame. Son fils, André, a la même passion pour l'alcool, mais aussi pour les escapades nocturnes chez les prostituées – il la partage avec son père et son grand-père. Son aspect physique trahit le mal qui le ronge intérieurement. Malgré son jeune âge, ses vêtements sont négligés et son visage marqué de taches de rousseur exprime l'ennui qu'il veut maladroitement dissimuler. Des regards fuyants et des plis au coin de la bouche témoignent de sa sournoise tristesse. Il est froid envers sa femme Sophie et indifférent à l'encontre de son père. Il apparaît comme un « fantôme » privé de tout sentiment, sauf pour ses enfants qu'il chérit sincèrement. L'histoire de cette famille démoralisée et banqueroutière ressemble par plus d'un trait à celle des familles ibsénienne atteintes de maladies héréditaires. Ici, c'est l'alcoolisme qui dégrade psychologiquement et physiquement tous les personnages. Pélagie, l'ancienne prostituée et maîtresse de René, alcoolique elle aussi, s'occupe de l'éducation du petit André. C'est elle qui pousse le jeune homme à la débauche et à l'ivrognerie (elle cachait des fioles d'eau-de-vie dans le cartable du collégien). Devenu père de deux enfants, André dénonce vertement l'influence néfaste de cette « femme de bordel », mais il est incapable de la mettre à la porte. Comme dans les drames d'Ibsen, tout le mal a été commis avant le commencement de l'action. C'est par ce biais-là qu'il réalise sa version de la tragédie. Maurice Gravier reconnaît cette originalité de l'écrivain norvégien, ce qui concerne aussi le drame de Lenormand : « le héros tragique, de tout temps, vit dans l'obsession de ce retour du passé, de cette irruption du passé dans le présent. L'oracle qui menace Œdipe (et sanctionne une faute du passé) va irrévocablement s'accomplir. L'oracle, c'est le passé dans le présent »⁷. Nous assistons alors à des conséquences désastreuses : le passé empiète sur la situation

⁶ Lenormand a écrit *L'esprit souterrain*, pièce en 3 actes qui est une adaptation du texte de Dostoïevski.

⁷ M. Gravier, *op. cit.*, p. 385.

initiale de la pièce. Dans la scène d'ouverture, on reconnaît bien Strindberg qui, comme dans *La Sonate des spectres*, tente à travers les personnages tourmentés de démasquer les usurpateurs qui, comme des vampires, tyrannisent les autres. André accuse la vieille amazone d'avoir inoculé dans ses veines un mal dont il ne peut plus se détacher. Mais il ne se sent pas bien dans le rôle du justicier, car la même Pélagie fait tomber le masque de l'hypocrisie qui, selon elle, a été transmise de génération en génération dans la famille des Malfilâtre. Les accusations réciproques ne vont pas trancher sur la question du vrai coupable ni de la victime, et pourtant la punition s'impose à tout le monde.

Comme il l'a fait dans d'autres pièces, Lenormand a placé ses héros dans une « termitière » maeterlinckienne, où tout est « ténèbres, oppression souterraine, âpreté, avarice sordide et ordurière, atmosphère de cachot, de baigne et de sépulcre »⁸. Tous les personnages se meuvent comme des enterrés vivants que la propriété de la Duverie absorbe, les engloutissant presque, sans leur donner une quelconque possibilité d'évasion. Le dramaturge français crée une atmosphère d'étouffement insupportable qui rend les pauvres hommes incapables d'agir. Malgré les détails réalistes qui sont manifestes, Lenormand semble peindre dans ce microcosme une condition humaine fort précaire qui touche toute l'humanité. Tout en restant attaché aux préceptes naturalistes, il érige son histoire sur le plan universel et de ce point de vue, s'éloigne du simple réalisme. Tous les éléments, surtout d'ordre matériel, contribuent à instaurer une atmosphère claustrophobe et insupportable. Il n'est donc pas étonnant que le climat, évoqué avec minutie par l'auteur, joue un rôle destructeur comme dans ses pièces dites « climatiques ». Pélagie, par exemple, se sent psychiquement affaiblie par la moiteur omniprésente ; ne supportant plus l'humidité excessive de la Duverie, elle constatera sur un ton désabusé : « je me sens toute élue dans une mouillure pareille »⁹. La présence des marécages dominant sur le manoir constitue ainsi un enfermement pour les pauvres personnages abandonnés par Dieu et livrés à leurs instincts incontournables.

Tous les protagonistes s'enlisent ainsi dans la décrépitude annoncée par la pluie incessante et ne peuvent que se livrer inlassablement à d'interminables ruminations. En le faisant, telles des « loques humaines », ils semblent incarner une énergie inconsciente plutôt que des caractères. Tels des automates, ils se laissent entraîner dans l'absurdité de leur existence.

Le deuxième acte se déroule entièrement dans le boxon, la Maison des Remparts, dirigée par une robuste matrone, la mère Bunel. Même si Lenormand évite de lui prêter la truculence et le cynisme outrancier des « maquerelles » de théâtre, elle tient des propos impudents, par quoi elle ressemble à certains héros de Wedekind.

⁸ M. Maeterlinck, *La vie des termites*, Paris, Charpentier & Fasquelle, 1926, p. 226.

⁹ H.-R. Lenormand, *La Maison des Remparts*, [in] *Théâtre complet 10*, Paris, Albin Michel, 1942, p. 13.

C'est par ces mots qu'elle vante son lupanar : « On est mieux, ici, que nulle part ailleurs dans le pays. Pour le confort, le sans-gêne et la rigolade, il n'y a pas de maison honnête qui batte mon vieux bordel ! Chez moi, l'homme se sent un homme. Et il fait ça, pour le progrès de l'humanité »¹⁰. Pourtant, les filles qui vendent leur corps à des inconnus souffrent énormément, moralement et physiquement. Malgré les réflexions sur leur condition humiliante, elles ne sont pas à même de s'évader de la claque : une force incompréhensible et effrayante les pousse à continuer à faire commerce de leurs services charnels. Elles rêvent de liberté, mais leurs désirs ne sont que chimères. Tout en restant conscientes d'être des victimes, elles savent bien que personne n'est responsable de cette injustice. Julie, l'une des prostituées, dira ceci à propos de son métier : il lui permet de « connaître toutes les bêtises, les illusions et les folies qui travaillent les hommes, ça donne envie de mourir. Ce n'est pas leur désir qui me dégoûte. Leur désir est aussi naturel, aussi simple que celui des ânes que j'entends appeler leurs ânesses, au petit matin, dans le brouillard des prairies »¹¹. Ce ne sont pas seulement les « professionnelles » qui sont affligées par les tourments de leurs instincts. Les hommes qui fréquentent les maisons publiques sont aussi bien des victimes que des bourreaux en même temps. Le témoignage de Floret, ancien séminariste, révèle la manière dont sa jeunesse a réveillé chez lui des besoins sexuels, qu'il n'arrive pas à dompter :

Tous les enfants s'écrivaient des billets doux. En classe, nous nous parlions par signes. Défaire sa cravate voulait dire : je te donne rendez-vous. Se gratter la main : je t'embrasse. Les frères donnaient des matinées théâtrales. Les petits jouaient les rôles de femmes. Les grands en étaient amoureux. Il y avait des baisers, des caresses. Et le dimanche, dans tout le séminaire, c'était le vice en grand... même dans les cours, même dans les escaliers. On se confessait le lendemain... J'ai vécu là sept ans, dans la prière et la luxure¹².

Lenormand peuple de cette manière son drame d'êtres malheureux qui cherchent éperdument le bonheur. Tous répètent obsessionnellement qu'ils ont « le cafard », qu'un mal intérieur dévore leur âme. C'est pourquoi ils se livrent à l'alcool, qui est devenu une fatalité tragique pour l'homme moderne. Floret, cité ci-dessus, déclare : « si je ne buvais pas, il y a longtemps que je me serais tué »¹³. Malgré tout, l'écrivain glorifie les femmes aux mœurs légères, surtout en campant les portraits tragiques de Julie et de Lolita qui ont trouvé l'innocence dans l'abaissement et dans leur « amour asexué ». Elles seules semblent capables de sauver l'humanité, mais rien de tel n'advient jamais et elles devront payer cher leur ingénuité. Julie, qu'André veut tirer de la Maison des Remparts, échoue, tuée probablement par

¹⁰ *Ibidem*, p. 89.

¹¹ *Ibidem*, p. 100.

¹² *Ibidem*, pp. 81-82.

¹³ *Ibidem*, p. 82.

René (mais ceci ne sera jamais prouvé), qui n'accepte pas la relation honteuse qu'entretient son fils. Néanmoins, c'est le même René qui visite régulièrement depuis des années la maison de tolérance et qui tombe amoureux de la jeune fille. Le dramaturge dépeint amèrement un monde précipité dans le gouffre de la catastrophe. Sans doute, il s'en prend à la société embourgeoisée qui voit sa dégringolade irréversible, mais dans ce drame, il préfère montrer avant tout la précarité de l'existence humaine dans sa dimension tragique. La déchéance du monde se manifeste surtout à travers le relâchement des rapports interhumains et les répulsions omniprésentes entre les protagonistes. Nous assistons au renversement des sentiments, car l'amour demande en contrepartie l'exécration. Les dialogues pleins d'obscénités trahissent la haine que se portent les héros de cet enfer terrestre. André hait son père à tel point qu'il le voit dans son imagination piétiné par une bête sauvage « et qu'on le rapporte, tout défoncé, tout sanglant », « Je vois, poursuit-il, les détails de la scène. Je ne veux penser qu'à cela »¹⁴. Le fils déteste d'autant plus le père, vu qu'il a hérité de ce dernier les mêmes faiblesses. René qui n'échappe pas à l'attrait de la sensibilité de Julie abhorre la jeune fille : « si je te voyais morte, là, sur le lit, je ne m'en ferais pas plus que si tu étais une génisse crevée dans un fossé »¹⁵.

Malgré la faiblesse de certaines scènes qui frôlent le mélodrame, cette pièce n'en possède pas moins quelques aspects symboliques et expressionnistes. Déjà par son appellation, *La Maison des Remparts* figure l'enfermement des filles, du péché qu'il faut dissimuler devant la société. Les brouillards reflètent aussi l'obscurité du psychisme humain. Si les didascalies ne suggèrent pas toujours cette symbolique, ce sont les personnages qui l'évoquent. Lolita, rêvant en vain à une nouvelle vie, parle constamment d'une barque espagnole qui devrait l'emporter loin de la maison de la mère Bunel, le port étant envasé depuis une trentaine d'années. Julie appelle souvent son amie colibri, comme l'oiseau qui tente de s'échapper de sa cage. Floret, névrosé, perçoit dans la nature les malheurs de l'existence humaine : « les pins aux bras convulsés vers le ciel, là-bas sur la lande, sont en prière depuis des siècles. Et la justice de Dieu ne descend toujours pas sur nos marécages ». Plus loin, ajoute-t-il comme s'il était en transe : « C'est l'ennui, le remords. Ceux qui s'en éloignent ne sont pas changés en statues de sel, mais en spectres poussiéreux. Et ceux qui restent s'enlisent mollement, comme les pêcheurs de crevettes qui se laissent surprendre au creux des chaudrons, sur la grève »¹⁶.

On pourrait dire que Lenormand transforme le drame domestique des naturalistes en un vrai « drame intime », comme l'a fait Ibsen bien avant lui. Déjà dans *Les*

¹⁴ *Ibidem*, p. 105.

¹⁵ *Ibidem*, p. 110.

¹⁶ *Ibidem*, pp. 173-174.

Revenants, le dramaturge norvégien modifie l'espace dramatique « en un écran sur lequel seront projetés les scénarios fantasmatiques et les pulsions inconscientes des personnages »¹⁷. Tous les personnages du dramaturge français parlent d'une faute héréditaire qui pèse sur leur vie, et, ce qui semble le plus bouleversant, ils doivent se soumettre au châtement. Ceci est explicitement exprimé par madame Alving du drame d'Ibsen :

[...] nous sommes tous des revenants. Ce n'est pas seulement le sang de nos père et mère qui coule en nous, ce sont aussi de vieilles idées, des croyances mortes. Elles sont mortes, mais n'en sont pas moins là, au fond de nous-mêmes, et jamais nous ne parvenons à nous en délivrer. Que je prenne un journal et me mette à lire : je vois des fantômes surgir entre les lignes. Il me semble, à moi, que le pays est peuplé de revenants, qu'il en a autant que de grains de sable dans la mer. Et puis, tous, tant que nous sommes, nous avons une si misérable peur de la lumière !¹⁸

Jusqu'ici, Lenormand avait brossé les portraits des pécheurs, mais il ne manque pas d'introduire un juge d'instruction, ce personnage fort mystérieux qui agira en redresseur de torts. C'est lui qui dénonce sévèrement les délits des habitants de la Duverie qui, à ses yeux, représentent toute l'humanité dépravée. Éprouvant un fort dégoût pour cette humanité, il préfère collectionner les marionnettes, qui lui paraissent plus humaines que les hommes. Ce sont elles qui figurent la douleur de notre existence, c'est à elles qu'il s'adresse chaque fois pour prononcer son verdict. Un jour, René trouve une racine présentant une vague analogie avec la forme humaine. Le juge qui l'examine s'exclame : « elle est terrible, là... et là... Tous ces supplices qu'elle a subis. Mais ils ne l'ont pas purifiée. Aucun remords de ses crimes. Rien que le désespoir. Celle-là est mûre pour l'enfer »¹⁹. Ce n'est pas par hasard que René trouve cette racine, qui ne s'avère être, en fin de compte, que sa propre projection, la matérialisation de son malheur et de son destin. Le juge porte dans son sac beaucoup d'autres racines et marionnettes ; et il explique : « elles évoquent la forme humaine dans ce qu'elle a de plus tourmenté. Ce sont, pour moi, des images d'une humanité torturée par le désir, ou la souffrance, ou l'espoir. Des images ressemblantes, parce qu'elles sont hideuses, presque effrayantes »²⁰. Ce juge, dont nous ne connaissons pas le nom, appartient à l'espèce des vampires devant lesquels l'homme devient impuissant. Ses traits démoniaques sont évoqués par Cora, l'une des prostituées, et par la tenancière de la maison close. La première s'affaisse pendant l'interrogatoire en balbutiant : « Vous me serrez comme un citron dans la presse »²¹, et l'autre s'incline devant la volonté diabolique du magistrat :

¹⁷ J.-P. Sarrazac, *Théâtres Intimes*, Arles, Actes Sud, 1989, p. 17.

¹⁸ H. Ibsen, *Les Revenants*, [in] *Drames contemporains*, La Pochothèque, 2005, pp. 320-321.

¹⁹ H.-R. Lenormand, *La Maison des Remparts*, op. cit., p. 55.

²⁰ *Ibidem*, pp. 55-56.

²¹ *Ibidem*, p. 150.

« J'aurais tenu bon, hochant la tête, mais le juge m'a influencée. Il m'intimide, le juge »²². Le juge n'hésite pas à accuser tout le monde, car, selon lui, toute l'humanité déchue est responsable de la mort de Julie. La seule punition du véritable assassin sera l'acquittement. L'enquête policière ne donne pas de preuve de la culpabilité de René mais, rongé par le remords, celui-ci ne trouvera jamais la paix. Son corps sera tordu (par le repentir ou par le regret d'avoir perdu sa maîtresse), tout comme la racine qu'il a trouvée. De fait, cette racine est l'oracle moderne à l'égard du tortionnaire.

*

La misère, la couardise, l'envie de se souiller et l'enfoncement vers la chute sont pour Lenormand des aspects douloureux de l'existence de l'homme moderne. Dans la pièce analysée, nous retrouvons l'atmosphère dostoïevskienne de l'abaissement de l'être humain, envisagé cependant hors du contexte chrétien qui avait guidé l'écrivain russe. Celui-ci, comme François Mauriac, croyait, malgré les atrocités commises par un criminel, en sa rédemption divine. Ici, les personnages, inconscients de la faute inscrite tout de même dans leur ADN, pour ainsi dire, ne sont pas vraiment responsables de leurs actes, ce qui n'empêche pas qu'ils n'éviteront pas la punition. Dans ce contexte, ces pauvres hères subissent une peine perverse, d'autant plus impitoyable qu'arbitraire, de la part du destin inconnu. Ce qui les détruit, c'est une force ombrageuse, qui ne connaît pas la notion de culpabilité, forgée par la tradition judéo-chrétienne. Lenormand retrace ainsi la misère de l'homme dans un monde hostile et incompréhensible. Il ne s'agit pas uniquement de précarité matérielle ou morale, mais aussi de détresse existentielle. En le faisant, le dramaturge dénonce l'hypocrisie de la moralité occidentale empêtrée dans la rhétorique religieuse. Contrairement aux protagonistes de Dostoïevski, les « ratés » de Lenormand ne pensent pas au rachat éventuel. Ils n'attendent pas l'absolution, mais s'apprentent à une punition aussi cruelle qu'inacceptable :

Ce sont des inquiets, des tourmentés. Ils ne cessent de s'analyser lucidement ; ils se posent des questions précises sur leur nature, leur destin. Mais aucune réponse ne saurait les contenter, puisqu'aucune ne peut expliquer et toute la vie, et l'homme entier. Ils ne connaîtront donc jamais le repos ; leur existence durant, ils seront torturés par cette soif de connaître. Et quand le rideau tombe [...] bien des particularités nous échappent à eux-mêmes²³.

Sur ce point, les « ratés » de Lenormand rappellent les gueux de Beckett, qui prennent conscience de l'absurdité de leur vie, du néant qui les entoure et qui est enfoui en eux-mêmes. Telle est l'expression du tragique dans le théâtre français de tout le XX^e siècle.

²² *Ibidem*, p. 117.

²³ P. Blanchart, « Le théâtre de Henri-René Lenormand. Apocalypse d'une société », [in] *Masques, revue internationale d'art dramatique*, 1947, p. 195.

PATRYCJA BOBOWSKA-NASTARZEWSKA
Université Nicolas Copernic de Toruń

La source du mal dans l'homme. Essai d'analyse de la problématique de la faute sur l'exemple des symboles présentés par Paul Ricœur dans *La Symbolique du mal*

The source of evil in man. An attempt to analyse the issue of guilt on the example of the symbols presented by Paul Ricœur in The Symbolism of Evil.

Abstract: In this paper the author intends to deal with the issue of evil in the world seen in philosophical and religious terms. The philosopher whose thoughts will be placed in the centre of attention is a French thinker Paul Ricœur and his view of "guilt" in the biblical sense in a work entitled *The Symbolism of Evil*. The objective of the paper is to find an answer to the question how "guilt" is manifested in the primary experience of sinful man in the eyes of the hermeneutic philosopher. The interpretation will be concerned with the primary symbols of evil: defilement, sin, and guilt. The analysis should be read within a broader range of considerations showing Paul Ricœur as a philosopher heading towards a comprehensive depiction of man and his endeavours to know himself.

Keywords: evil, symbols of evil, defilement, sin, guilt, Paul Ricœur, *The Symbolism of Evil*.

1. Introduction

La question du mal dans l'homme est mise au centre des réflexions philosophiques précoces de Paul Ricœur. Le philosophe français se rend compte du paradoxe du « serf-arbitre » de l'homme, en écrivant : « selon nous, l'impénétrabilité du mal consiste surtout dans le fait que le mal, commencé toujours grâce à la volonté et par

la volonté, est à la fois présent auparavant pour la volonté – il est aussi bien l’acte que l’*habitus*, il prend naissance et en même temps existe déjà »¹. Dans son herméneutique, Paul Ricœur essaie de trouver l’explication de ce phénomène. Il choisit « le chemin détourné » de la réflexion, durant lequel il interprète des symboles et des mythes, mais aussi d’autres œuvres de la culture, parce qu’il est d’avis que chaque expérience humaine est conditionnée par la langue². Ricœur commence donc ses considérations par l’analyse du texte parce que l’œuvre écrite incarne la transmission du *sacrum*, de la sphère oubliée par l’homme³. Grâce à l’interprétation et au déchiffrement des symboles et des mythes, l’homme commence à comprendre son existence : « la connaissance de soi-même se passe à l’intermédiaire du monde de l’ouvrage »⁴.

Dans la présente analyse, nous donnons la parole à Paul Ricœur, puisque nous nous occuperons des symboles du mal mentionnés par le philosophe français dans l’ouvrage intitulé *La Symbolique du mal*⁵. Dans ce livre, Paul Ricœur a essayé de trouver une réponse à la question : « d’où vient le mal dans le monde ? ». Il faut tout au début souligner que selon la philosophie pratique de Ricœur, « le mal est une catégorie d’action, pas de théorie. On se bat contre le mal, en renonçant à l’expliquer » et encore : « avec le mal l’on n’entre que dans la relation contre. Le mal est ce qui existe, mais ce qui ne doit pas exister, l’on ne peut pas dire pourquoi il existe. C’est ce qui “ne devrait pas exister” »⁶.

2. Les symboles originels du mal : la souillure, le péché, la culpabilité

Le premier symbole présenté par Ricœur est la souillure. À ce symbole archaïque est liée la problématique du pur et de l’impur. La conscience de la faute se mêle avec la crainte de l’impur, que plusieurs rituels essaient d’éliminer par des actions sophistiquées. Dans le cas de la souillure, il faut énumérer quatre questions

¹ „Nieprzenikliwość zła polega naszym zdaniem przede wszystkim na tym, że zło, zawsze rozpoczynające się dzięki woli i przez nią, jednocześnie jest już przedtem obecne dla woli – jest jednocześnie aktem i *habitus*, powstaje a zarazem już jest”. A. Dobosz, « Symbolika zła a filozofia praktyczna Paula Ricœura », [in] *Filo-Sofija*, 2001, p. 72.

² E.A. Mukoid, *Filozofia zła: Nabert, Marcel, Ricœur*, Kraków, UNIVERSITAS, 1993, p. 55.

³ A. Dobosz, *op. cit.*, p. 73.

⁴ E.A. Mukoid, *op. cit.*, p. 55.

⁵ P. Ricœur, « La Symbolique du mal », [in] *idem, Philosophie de la volonté*, vol. 2, Éditions Points, 2009.

⁶ „Nie wchodzimy z nim [ze złem – A.D.] w relację inną niż relacja przeciw. Zło jest tym, co jest, a co nie powinno być, ale o czym nie możemy powiedzieć, dlaczego jest. Jest to «nie powinno – być».” Cit. d’après : A. Dobosz, *op. cit.*, p. 73.

principales⁷. La première question concerne la représentation du mal caché derrière l'image symbolique de la souillure. Le mal y signifie une substance dangereuse, pernicieuse qui nous infecte par un simple contact physique. Cette conception confronte notre conscience philosophique avec un certain paradoxe, notamment que « l'impur n'est pas mesuré par l'imputation d'un agent responsable mais par la violation objective d'un interdit »⁸. La représentation du mal comme « contact infectant » témoigne « d'un stade où le mal et le malheur n'ont pas été dissociés, où l'ordre éthique du malfaire n'est pas discerné de l'ordre cosmobiologique du mal-être : souffrance, maladie, mort, échec »⁹. Ricœur note que surtout les interdictions sexuelles jouent un rôle important.

La deuxième question, indiquée par Druet et Ganty, concerne « un sentiment spécifique qui est de l'ordre de la Crainte. L'homme entre dans le monde éthique par la peur et non par l'amour »¹⁰. Dans ce cas, la souillure n'est plus un événement objectif et devient un événement subjectif. Il y a la terreur éthique : « Car elle [la souillure] est déjà crainte éthique, qui, à un niveau supérieur de la conscience de mal, sera le danger d'être un mort dans la cité des fins »¹¹. De plus, la souillure demande la peine : « La vengeance fait souffrir. Et ainsi, par l'intermédiaire de la rétribution, tout l'ordre physique est assumé dans l'ordre éthique ; le mal de souffrance est relié synthétiquement au mal de faute. [...] Ce mal-pâtir tient au mal-agir comme la punition procède inéluctablement de la souillure »¹². C'est pourquoi l'éthique se mêle à la souffrance qui prend une signification éthique et devient un symptôme du mal : « si tu souffres, si tu es malade, si tu échoues, si tu meurs, c'est parce que tu as péché »¹³.

Le troisième trait caractéristique de la souillure est le fait qu'elle n'a jamais été une tache, une impureté. L'image de la souillure a survécu parce qu'elle avait, dès le début, la force du symbole. La symbolique de la souillure est visible grâce aux rites : « de même que le rite supprime symboliquement, la souillure infecte symboliquement »¹⁴, et encore : « Dès lors la souillure, en tant qu'elle est "l'objet" de cette suppression rituelle, est elle-même "symbole" du mal : la souillure est à la tache ce que la lustration est au lavage ; la souillure n'est pas une tache ; c'est une tache symbolique »¹⁵.

⁷ F.-X. Druet, E. Ganty, *Rendre justice au droit. En lisant « Le Juste » de Paul Ricœur*, Namur, Presse Universitaire de Namur, 1999, p. 98.

⁸ P. Ricœur, *op. cit.*, p. 230.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*, p. 233.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*, p. 234.

¹³ *Ibidem*, p. 235.

¹⁴ *Ibidem*, p. 238.

¹⁵ *Ibidem*, p. 239.

Le dernier élément important dans la réflexion sur la souillure est lié à la terreur éthique : la terreur de la transgression du tabou. La terreur éthique a été prononcée et devient un aveu : « Bref, c'est en se réfractant dans la parole que la crainte libère sa visée plus éthique que physique »¹⁶. Selon Ricœur, l'on peut énumérer trois niveaux de tension de la terreur. Le premier demande de prononcer une peine juste. Le deuxième attend la fin de la souffrance et le troisième porte de l'espoir : « [...] si *l'exigence* de la juste punition enveloppe *l'attente* d'une punition qui ait un sens par rapport à l'ordre, cette attente enveloppe *l'espérance* que la crainte elle-même disparaisse de la vie de la conscience, au terme de sa sublimation »¹⁷.

Le deuxième symbole interprété par Ricœur dans *La Symbolique du mal* est le péché. Le philosophe français explique qu'un exemple évident du passage de la souillure au péché est représenté par l'aveu des péchés de Babylon. Le symbole de la souillure est dominé par le symbole de la « liaison », donc de quelque chose d'extérieur. Le pécheur supplie : « Puisse le mal qui est dans mon corps, dans mes muscles et mes tendons, s'en aller aujourd'hui »¹⁸. La catégorie qui dirige la notion du péché est la catégorie « devant Dieu ». Ricœur écrit que « devant Dieu » ne signifie pas « devant le Tout Autre ». Au début, il y avait l'Alliance entre Dieu et l'homme. Le péché est entraîné par la violation de cette Alliance et désigne le silence de Dieu. Ricœur écrit : « il [*le péché*] n'est pas la transgression d'une règle abstraite, – d'une valeur –, mais la lésion d'un lien personnel ; c'est pourquoi l'approfondissement du sens de cette liaison primordiale qui est Esprit et Parole [...] ainsi du début à la fin le péché est une grandeur religieuse et non morale »¹⁹. À la notion du péché est liée la menace du « Jour du Seigneur ». Pourtant, selon Ricœur, ce n'est pas une menace intérieure à l'histoire. Il n'y a rien sur « l'enfer » ni sur « les peines éternelles » hors du temps de l'histoire et hors de l'espace de la géographie²⁰. De plus, « le Jour de Yahvé » ne consiste pas seulement en la catastrophe et le désastre. Le prophète qui annonce la destruction prochaine y adjoint une promesse de conciliation. Dans les psaumes, le pécheur découvre que la séparation avec Dieu reste toujours une relation avec Dieu. La relation dialogique entre l'homme et Dieu est visible dans les mots du psaume 130 [129], où David avoue : « ô Dieu, j'ai péché contre toi : “Des profondeurs je crie à toi, Yahvé” »²¹. Le péché est « contre » Dieu, cependant l'existence humaine est « devant » Dieu. Par comparaison à la souillure, le péché comme écart par rapport à l'ordre, la déviation par rapport à la voie droite ne représente pas une substance dangereuse,

¹⁶ *Ibidem*, p. 246.

¹⁷ *Ibidem*, p. 248.

¹⁸ *Ibidem*, p. 252.

¹⁹ *Ibidem*, p. 257.

²⁰ *Ibidem*, p. 273.

²¹ *Ibidem*, p. 275.

mais une relation interrompue. Le pécheur s'éloigne de Dieu et l'oublie. En conséquence, il devient le néant. À ce moment-là, c'est la « colère de Dieu » qui apparaît. Pourtant, Dieu ne blâme pas l'homme ; au contraire, il l'aide. Il y a là un symbole du « pardon ». À ce moment, les trois symboles ricœurïens se pénètrent, se complètent et se donnent du sens.

D'après Ricœur, le péché ne peut pas être perçu comme l'opposition entre « le rien » de la vanité et « quelque chose » de la souillure. Conformément à ce qu'écrit Søren Kierkegaard, le péché est aussi une position grâce aux traits dits réalistes²². Cependant, ce réalisme du péché n'est visible qu'avec l'accès à un nouveau moment de la conscience du péché : le sentiment de culpabilité. « Le sentiment de culpabilité coïncidera exactement avec la conscience que le coupable prend de lui-même et ne se distinguera pas du *pour soi* de la faute »²³. Le réalisme du péché entraîne le regret des péchés oubliés ou effectués involontairement. Le péché est vu par « le regard absolu de Dieu ». L'homme ne devient pas alors l'objet. Ce n'est pas « le caractère proprement dégradant de la situation d'être-regardé-par-Dieu » qui joue un rôle fondamental :

[...] Le sens primordial de ce regard, c'est de constituer la *vérité* de ma situation, la justesse et la justice du jugement éthique susceptible d'être porté sur mon existence. C'est pourquoi ce regard, loin de faire échec à la naissance du Soi, en suscite la prise de conscience ; il entre dans le champ de la subjectivité comme la *tâche* de se mieux connaître ; ce regard qui *est* fonde le devoir-être de la conscience de soi. L'examen de conscience est ainsi justifié : mon propre regard sur moi-même veut être absolu par la conscience de soi ; je désire me connaître tel que je suis connu²⁴.

Le moment culminant de cette autoconnaissance, acquise grâce au regard absolu de Dieu, est « la sagesse » qui découvre « la vanité » de l'homme. Mais l'homme ne devient pas l'objet. Le croyant deviendrait à ses yeux l'objet quand la croyance à la vérité et à la justice de Dieu déséquilibrerait, pareillement à Job. Jusqu'à ce moment, tous les traits des péchés analysés par Ricœur affirment qu'il apparaît « à l'intérieur » de l'existence, contrairement à la souillure qui arrive de l'extérieur. Cependant, le péché en tant que souillure ne peut pas s'identifier à la conscience de culpabilité. Il est alors en même temps de l'intérieur (subjectif) et objectif, ce que Ricœur exprime dans le passage suivant : « le péché est ainsi un mal “dans quoi” l'homme est pris. C'est pourquoi il peut être à la fois personnel et communautaire, transcendant à la conscience, connu de Dieu seul dans sa réalité et sa vérité »²⁵.

Ricœur commence ses considérations sur le troisième symbole du mal, à savoir sur la culpabilité, par la constatation suivante : « Culpabilité n'est pas synonyme de

²² *Ibidem*, p. 288.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*, p. 291.

²⁵ *Ibidem*, p. 301.

faute »²⁶. Druet et Ganty soulignent que les analyses précédentes de Ricœur sur la souillure et le péché ont permis de passer de la « civilisation de la honte » à la « civilisation du péché »²⁷. Maintenant, il faut s'occuper de la culpabilité pour indiquer de nouveaux éléments qui apparaissent. Ricœur déclare qu'il y a trois directions dans lesquelles l'on peut réfléchir sur la culpabilité. Tout d'abord, dans la direction d'une réflexion éthico-juridique sur le rapport de la pénalité à la responsabilité ; ensuite, dans le sens d'une réflexion éthico-religieuse sur la conscience fine et scrupuleuse ; et enfin, dans la voie d'une réflexion psycho-théologique sur l'enfer de la conscience accusée et condamnée²⁸. « Rationalisation pénale à la manière grecque, intériorisation et affinement de la conscience éthique à la manière paulinienne de la misère de l'homme sous le régime de la Loi et des œuvres de la Loi, voilà trois possibilités divergentes que véhicule la notion de culpabilité »²⁹. Ces trois oppositions s'opposent deux à deux : « la *rationalité* du Grec contre la religiosité du Juif et du chrétien ; l'*intériorité* de la "piété" contre l'*extériorité* de la cité ou celle du salut par la grâce ; l'*antilégalisme* paulinien contre la loi du tribunal et contre la loi mosaïque »³⁰. Selon Ricœur, pour saisir la dialectique interne de la culpabilité, il faut la mettre dans une dialectique plus vaste, celle des trois symboles originels du mal :

La culpabilité se *comprend* par un double mouvement à partir des deux autres *instances* de la faute : un mouvement de rupture et un mouvement de reprise. Un mouvement de rupture qui fait émerger une instance nouvelle – l'homme *coupable* – et un mouvement de reprise par lequel cette expérience nouvelle se charge du symbolisme antérieur du péché et même de la souillure pour exprimer le paradoxe vers lequel pointe l'idée de faute, à savoir le concept d'un homme responsable et captif, bref le concept du *serf-arbitre*³¹.

Il est important que ce double processus consiste, d'un côté, en le fait que « la culpabilité s'affranchit de la souillure et du péché », et de l'autre, à prendre leur symbolisme originaire. Le péché constitue le moment ontologique de la faute, tandis que la culpabilité en est le moment subjectif. Ricœur explique que le péché désigne une situation réelle de l'homme devant Dieu indépendamment de la conscience ou l'inconscience de l'homme. Cependant, la culpabilité apparaît au moment où l'homme devient conscient de la réalité du péché. Elle est accompagnée par la terreur de la peine : « Le châtement ainsi anticipé étend son ombre sur la conscience présente qui sent *peser* sur elle le *poids* de cette menace »³². Cette

²⁶ *Ibidem*, s. 307.

²⁷ F.-X. Druet, E. Ganty, *op. cit.*, p. 106.

²⁸ P. Ricœur, *op. cit.*, p. 307.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibidem*, p. 308.

conscience de la charge d'un « poids » joue un rôle primordial dans la problématique de la culpabilité. Ricœur déclare que dans le cas de la souillure, la terreur est un moyen d'intériorisation contre l'extériorité du mal ; cependant, « la culpabilité est un moment contemporain de la souillure elle-même ». De plus, Ricœur souligne que l'homme « n'a pas besoin d'être l'auteur du mal pour se sentir chargé de son poids et du poids de ses conséquences. Être coupable, c'est seulement être prêt à supporter le châtement et se constituer en sujet de châtement. C'est en ce sens, et en ce sens seulement, que la culpabilité est déjà impliquée dans la souillure »³³. Ce genre de culpabilité peut être désigné comme responsabilité : l'homme responsable serait prêt à se charger de ses fautes. Pourtant, l'être humain se sent responsable avant d'être un agent du mal : « Ce qui est premier, ce n'est plus la réalité de la souillure, la violation objective de l'Interdit, ni la Vengeance que cette violation déchaîne, mais l'usage mauvais de la liberté, ressenti comme une diminution intime de la valeur de moi »³⁴. En effet, la relation entre la culpabilité et le péché change. On est en train d'échanger « le réalisme » du péché contre « le phénoménisme » de la culpabilité. Ce processus finira avec l'omission du sens religieux du péché, quand « l'homme est coupable tel qu'il se sent coupable ». De plus, dans le cas de la culpabilité, il y a « un jugement d'une imputation personnelle du mal ». Au lieu de dire « nous » dans l'aveu des fautes, il y a « je ». L'individualisation de la culpabilité entraîne l'individualisation du péché. Un péché individuel, personnel donne l'espérance que le salut sera aussi individuel, personnel. Selon Ricœur, la culpabilité a des degrés : « Alors que le péché est une situation qualitative – il est ou il n'est pas –, la culpabilité désigne une grandeur intensive, capable de plus et de moins »³⁵, et encore : « [...] l'homme est entièrement et radicalement pécheur, il est plus ou moins coupable : avec une échelle des peines »³⁶. Dès lors, la justice est mesurée par comparaison à la justice humaine, pas à la justice absolue, inaccessible à l'homme. En effet, au lieu « du regard de Dieu » apparaît « l'homme-mesure » et, par conséquent, la différence entre la faute individuelle et le péché communautaire, alors entre la culpabilité individuelle et l'accusation collective, devient plus évidente.

3. Conclusion

L'herméneutique de Paul Ricœur, pareillement à la réflexion de Jean Nabert et Gabriel Marcel, n'explique pas définitivement le phénomène du mal dans le monde.

³³ *Ibidem*, p. 309.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*, p. 314.

³⁶ *Ibidem*, p. 315.

Le philosophe français ne donne pas une seule réponse à la question : « d'où vient le mal dans l'homme ? ». Il y a deux raisons principales à cet état de choses. Premièrement, car il n'est pas possible de trouver une réponse unique à la question du mal. Deuxièmement, car le mal est un phénomène impensable, inexplicable et, en effet, l'on peut recommencer la discussion à l'infini³⁷.

Les réflexions de Ricœur sur les symboles du mal esquissées ci-dessus doivent être interprétées dans une plus vaste perspective. Dans *La Symbolique du mal* puis dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*³⁸, Ricœur esquisse le chemin à suivre pour l'homme qui veut comprendre « sa propre réalité ». Dans les signes de la culture, il y a un témoignage qui appelle l'être humain à son déchiffrement. Grâce au décodage du message ainsi contenu, l'homme est capable de donner du sens et de la valeur à ses actions. Il devient un sujet conscient de ses propres comportements. Pour une lecture vraie et juste des symboles et des mythes du mal, pour une découverte de la sphère du *sacrum*, pour une compréhension de soi-même et de la réalité qui l'entoure, le penseur doit suivre le chemin indiqué par Ricœur.

Pour conclure, il sied d'observer que l'herméneutique philosophique a une grande influence sur l'herméneutique biblique, ce qui est tellement visible dans la réflexion de Paul Ricœur dans *La Symbolique du mal*. Dans le texte du prêtre Zdzisław Pawłowski intitulé *Teoria opowiadania P. Ricœura i jej zastosowanie w Instrukcji « O interpretacji Pisma Świętego w Kościele »* [*La théorie du récit de P. Ricœur et son application dans L'Instruction « Sur l'interprétation de la Bible dans l'Église »*], l'auteur déclare que le projet de l'herméneutique philosophique proposé par Paul Ricœur met toute la problématique de l'herméneutique dans une nouvelle perspective³⁹. *Instrukcja « O interpretacji Pisma Świętego w Kościele »*, publiée en 1993, énumère trois noms de philosophes dont les ouvrages ont une influence primordiale sur l'image actuelle de l'herméneutique biblique, à savoir : Martin Heidegger, Hans-Georg Gadamer et Paul Ricœur⁴⁰. De plus, *Instrukcja « O interpretacji Pisma Świętego w Kościele »* se concentre sur les nouvelles méthodes de l'interprétation et, par conséquent, actualise la Bible, l'enrichit par l'addition de l'étape finale du processus herméneutique : l'adaptation du sens du texte par ses lecteurs. Il faut dépasser les conditions historiques du texte, dans le cas du texte biblique, pour déchiffrer la signification du texte pour les lecteurs d'aujourd'hui. Sans doute, ce n'est pas le lecteur qui domine le texte, mais au contraire, c'est le texte qui influence le lecteur et entraîne son changement :

³⁷ E. Mukoid, *op. cit.*, p. 192.

³⁸ P. Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.

³⁹ Z. Pawłowski, Ks., « Teoria opowiadania P. Ricœura i jej zastosowanie w Instrukcji o Interpretacji Pisma Świętego w Kościele », [in] *Studia Włocławskie*, vol. 1, en ligne, web.diecezja.wloclawek.pl/TTN/Tom_1/pawlowski.rtf (page consultée le 12 janvier 2016).

⁴⁰ *Ibidem*.

Le processus d'adaptation de la signification du texte commence au moment où il [*le lecteur*] se rend compte de sa propre situation existentielle. L'actualisation ne consiste donc pas en la réalisation pratique de la signification du texte. Le texte dit plutôt quelque chose sur le lecteur, quelque chose de nouveau. Le sens de la Bible se dévoile au lecteur au moment où il acquiert la vérité sur lui-même. En effet, dans le processus d'actualisation, il y a le dialogue infini entre la situation existentielle du lecteur et la signification du texte biblique ; c'est un dialogue qui entraîne *la fusion des horizons* du monde du lecteur et de celui du texte⁴¹.

⁴¹ „Proces przyswajania znaczenia tekstu rozpoczyna się w momencie, gdy uświadamia on [*czytelnik*] sobie własną sytuację egzystencjalną. Aktualizacja zatem nie polega na praktycznym urzeczywistnieniu znaczenia tekstu, raczej tekst mówi coś o czytelniku – coś, czego on przedtem nie wiedział o sobie. Sens Pisma Świętego objawia się czytelnikowi w tej samej chwili, w której przejmuje on tę nową prawdę o samym sobie. W procesie aktualizacji odbywa się więc nieustanny dialog pomiędzy sytuacją egzystencjalną czytelnika a znaczeniem tekstu biblijnego – dialog, który sprawia *stapianie się horyzontów* świata czytelnika i świata tekstu” (Z. Pawłowski, *op. cit.*).

MAŁGORZATA GAMRAT
Université de Varsovie

« La fin du monde est mon seul rêve » : l’image poétique et musicale du *Juif errant* de Pierre-Jean de Béranger. Quelques exemples interartistiques¹

*“The End of the World is my Dream” : poetical and musical image
of The Wandering Jew by Pierre-Jean de Béranger.
Some interartistic examples*

Abstract: In this paper the author discusses the legend of wandering Jew that is present in poetry and music in the 19th century on the examples of a poem by Pierre-Jean de Béranger. The poet himself set his text in music, but he didn’t compose it, he only took a pre-existent music, an aria very famous in his epoch that allowed him to diffuse the poem quickly and for large public. Some composers, e.g. Ernest Doré and Franz Liszt, set his poem – *Le Juif errant* – in music, and other artists used it as an inspiration for their works of art. The connections of arts (music, poetry and engraving) can be found in *La Légende du Juif errant* created by Gustave Doré, Ernest Doré, Pierre Dupont and commented by Paul Lacroix.

Keywords: Pierre-Jean de Béranger, the legend of the Wandering Jew, Gustave Doré, Ernest Doré, Pierre Dupont, Franz Liszt

1. Le Juif errant au XIX^e siècle – quelques remarques préliminaires

Le mythe, puis la légende : le Juif errant est un personnage de la culture européenne qui fait partie de l’imagination populaire, un personnage qui fascine par le crime qu’il commet et par le châtement qu’il doit endurer. On observe l’apparition de cette légende, très importante pour la littérature du voyage, au XIII^e

¹ Ces recherches sont financées par le Centre National de la Science dans le cadre d’un stage post-doctoral sur la base de la décision DEC-2013/08/S/HS2/00528.

siècle, et on remarque plusieurs variations sur son crime contre Jésus-Christ². Son châtement est toujours le même – il vit éternellement, son corps se renouvelle et il traverse le monde sans repos et sans joie. Il va le faire jusqu’au retour du Christ car il refusa à Jésus allant avec sa croix vers la Golgotha non seulement un instant de repos sur le seuil de sa maison, mais aussi toute pitié, toute compassion³. Eugène Sue, bien que son roman ne soit pas axé autour du personnage titulaire, celui du Juif errant, explique l’histoire de ce dernier très clairement en ces termes :

On sait que, selon la légende, le Juif errant était un pauvre cordonnier de Jérusalem. Le Christ, portant sa croix, passa devant la maison de l’artisan, et lui demanda de se reposer un instant sur un banc de pierre situé près de la porte – Marche!... marche!... lui dit durement le juif en le repoussant. – C’est toi qui marcheras jusqu’à la fin des siècles!... lui répondit le Christ d’un ton sévère et triste⁴.

L’histoire du malheureux Juif gagne une popularité assez large vers la fin du XVIII^e siècle et au XIX^e, quand les artistes, grands et petits, de la plume et du pinceau, ainsi que ceux de la lyre et des tons ont essayé d’interpréter cela de différentes manières. On peut recenser quelques œuvres parmi les plus célèbres : un poème intitulé *Der ewige Jude* de J.W. von Goethe (1774), *Song for the wandering Jew* de William Wordsworth (1800), un récit intitulé *Tablettes du Juif errant* d’Edgar Quinet (1823), le roman-feuilleton *Le Juif errant* d’Eugène Sue (1844/45), *La Légende du Juif errant* de Pierre Dupont illustrée par Gustave Doré (1856) ou un pompeux grand opéra en cinq actes *Le Juif errant* de Jacques-François Halévy dit Fromental Halévy (1852 ; livret d’Eugène Scribe et Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges)⁵.

À part l’histoire principale et le crime inexcusable, on applique à cette légende différentes problématiques. Parfois on y met l’image du destin du peuple juif appliquée à l’histoire de l’errant ; parfois, à la base de la légende, on présente des problèmes sociaux. C’est justement ce que présente dans son roman Eugène Sue, qui, en mettant en relief la malédiction qui suit le Juif, fait un réquisitoire contre l’intolérance religieuse et contre le fanatisme. « [I] présente une réhabilitation des Juifs, une reconnaissance de leurs persécutions par les catholiques [...], et la

² Pour en savoir plus sur le mythe du Juif errant, voir : E. Knecht, « Le Juif errant. Éléments d’un mythe populaire », [in] *Romantisme*, n°9, 1975, pp. 84-96 ; M.-F. Rouart, *Le Mythe du Juif errant*, Paris, José Corti, 1988 ; M. Massenzio, « Le Juif errant entre mythe et histoire. Trois variations sur le thème de la Passion selon le Juif errant », *Annuaire de l’École pratique des hautes études (EPHE)*, n°115, 2008, en ligne, <http://asr.revues.org/106> (page consultée le 8 avril 2016).

³ Pour en savoir plus sur l’histoire du personnage du Juif errant, voir : G. Milin, *Le cordonnier de Jérusalem. La véritable histoire du Juif errant*, Rennes, PUR, 1997 ; M. Massenzio, *Le Juif errant ou l’art de survivre*, Paris, Éditions du Cerf, 2010.

⁴ E. Sue, *Le Juif errant*, Paris, Laffont, 1983, p. 428.

⁵ La bibliographie du mythe du Juif errant se trouve dans les articles de Edgar Knecht : « Le mythe du Juif errant. Esquisse de bibliographie raisonnée (1600-1844) », [in] *Romantisme*, n°8, 1974, pp. 103-116 ; « Le mythe du Juif errant », [in] *Romantisme*, n°12, 1976, pp. 95-102 et « Le mythe du Juif errant, Échos et survivances (1862-1960) », [in] *Romantisme*, n°16, 1977, pp. 101-115.

condamnation des stéréotypes liés à la figure du Juif », comme le souligne David Ravet⁶. Edgar Quinet, de son côté, se focalise sur l'aspect du savoir et des observations faites par le Juif pendant des siècles d'errance, ce que l'auteur envisage comme une sorte de bonheur. Ces remarques faites par le Juif permettent de critiquer et de piquer la société du début du XIX^e siècle.

Pierre-Jean de Béranger et sa vision poético-musicale de la légende

En 1829, Pierre-Jean de Béranger se réfère à la légende du Juif errant dans une de ses fameuses chansons⁷. Ce poète du peuple a employé ce genre hybride qu'est la chanson comme « un moyen d'initier le peuple à la poésie, de donner une poésie au peuple, de faire surgir des poètes du peuple »⁸. Béranger lui-même l'a expliqué d'une manière plus simple : « [l]e peuple, c'est ma muse »⁹.

Ses chansons ont gagné une popularité extraordinaire et ont été diffusées dans différents milieux, chantées aussi bien par les ouvriers que dans les salons de la bourgeoisie, et même ceux de l'aristocratie. Évidemment, « [l]e succès de ses chansons repose sur leur contenu, en adéquation avec les sentiments dominants, la nostalgie d'une époque de grandeur nationale, la haine de la réaction cléricale, l'aspiration démocratique », ce que souligne Sophie-Anne Leterrier¹⁰. Mais ses productions littéraires, conçues pour être chantées, ont aussi une grande valeur artistique, poétique à proprement parler par leur langage, leur vocabulaire ou leur versification.

La légende du Juif errant semble être pour Béranger une histoire qui lui permet d'expliquer certains problèmes qui lui sont proches, comme il l'indique dans la *Préface* du recueil *Chansons nouvelles et dernières*, d'où vient le poème *Le Juif errant*. Le sujet met au premier plan l'errance, qui ne finit jamais et qui cause une fatigue extrême ; il discute aussi les proportions entre le crime et le châtement, qui, du point de vue du Juif, n'est pas adéquat. Dans ce texte, on voit le Juif et son errance éternelle en tant que symbole de l'humanité qui souffre jusqu'à la fin des temps, et que Dieu met à l'essai, punit puis lui enseigne la charité et la compassion :

Vous qui manquez de charité,
Tremblez à mon supplice étrange.
Ce n'est point sa divinité,
C'est l'humanité que Dieu venge¹¹.

⁶ D. Ravet, « Le mythe du Juif errant dans la littérature et la peinture au XIX^e et XX^e siècles », [in] *Astrolab*, n°19, mai/juin 2008, p. 4, en ligne <http://www.crlv.org/astrolabe/majuin-2008/le-juif-errant> (page consultée le 24 avril 2016).

⁷ S.A. Leterrier, *Béranger. Des chansons pour un peuple citoyen*, Rennes, PUR, 2013, p. 312.

⁸ *Ibidem*, p. 235.

⁹ P.-J. de Béranger, *Préface*, [in] *Chansons nouvelles et dernières*, t. 3, Paris, Perrotin, 1833, p. 16.

¹⁰ S.A. Leterrier, *op. cit.*, p. 10.

¹¹ P.-J. de Béranger, « Le Juif errant », [in] *idem, Chansons nouvelles et dernières, op. cit.*, p. 78.

La demande de charité ouvre ce poème, ce qui souligne son importance dans ce texte :

Chrétien, au voyageur souffrant
Tends un verre d'eau sur ta porte !¹²

Le manque de charité est la cause du châtement parce qu'elle est une nécessité et un signe de l'humanité, nécessaire pour que l'homme soit l'homme. La punition du crime du Juif est une errance éternelle qui ne connaît pas de repos, bien qu'il demande un instant de retraite :

Seul, au pied d'arbustes en fleurs,
Sur le gazon, au bord de l'onde,
Si je repose mes douleurs,
J'entends le tourbillon qui gronde.
[...]
Eh ! Qu'importe au ciel irrité
Cet instant passé sous l'ombrage ?¹³

Il demande la pitié, mais un tourbillon qui le pousse à marcher lui ordonne toujours : « reste debout, [...] passe »¹⁴. Cette errance a commencé au moment où le Juif a commis son crime et elle durera jusqu'à la fin du monde ; cette dernière est le « seul rêve »¹⁵ du Juif. Il court toujours, en témoin de l'histoire, des événements grands et petits, il observe les siècles qui arrivent l'un après l'autre, les générations qui passent et il souffre car il a conscience du temps très court de la vie humaine – il dit avec grande tristesse :

Ces enfants à qui je souris,
Mon pied balaiera leur poussière¹⁶.

Dans la *Préface* de ce recueil poétique, l'auteur confie que « [l]e bonheur de l'humanité a été le songe de [sa] vie »¹⁷. Il enseigne donc quelles choses sont essentielles ; la charité et la compassion occupent ici une place très importante. Il nous rappelle aussi que la vie passe vite et qu'on ne peut pas refuser son aide à quelqu'un qui en a besoin.

Pour que son œuvre soit largement diffusée, le poète emploie différents moyens, tels que : la transmission orale, les copies de manuscrits, les journaux et les recueils poétiques imprimés, enfin, les « éditions destinées aux différents publics »¹⁸. Parmi les stratégies orales, on voit une association des paroles et des mélodies qui offre la

¹² *Ibidem*, p. 75.

¹³ *Ibidem*, pp. 76-77.

¹⁴ *Ibidem*, p. 78.

¹⁵ *Ibidem*, p. 75.

¹⁶ *Ibidem*, p. 77.

¹⁷ P.-J. de Béranger, *Préface*, [in] idem, *Chansons nouvelles et dernières*, op. cit., p. 11.

¹⁸ S.A. Leterrier, op. cit., p. 81.

possibilité d'aller vers les gens qui ne savent pas lire ni écrire. Ils apprennent la poésie par le moyen de la musique¹⁹. C'est pourquoi Béranger choisit une mélodie populaire à l'époque, bien connue de tout le monde, qui sert à transmettre son texte très vite. Normalement, le texte ajouté à une mélodie déjà connue doit correspondre à son ambiance et il entre en relation avec le texte qu'elle a véhiculé avant. On voit ces relations mais cela n'ajoute rien au texte de Béranger, parce que la musique n'est ici que porteuse du texte. En revanche, elle semble l'influencer non pas par les paroles qu'elle a portées auparavant, mais par les moyens plutôt techniques qu'elle impose : le rythme et la métrique des phrases, la construction des strophes et aussi les répétitions du texte accordant la structure périodique des phrases musicales.

Comment a-t-on découvert l'inspiration musicale du texte de Béranger ? Il nous l'explique lui-même en publiant ses poésies : les textes sont suivis d'informations précisant sur quel air il faut les chanter. Le poète a associé *Le Juif errant* à une mélodie composée par Amédée de Beauplan, tirée de son opéra comique *Chasseur rouge*. La mélodie, très populaire dans la première moitié du XIX^e siècle, est simple et facile à chanter par un chanteur non éduqué en art du chant et même en musique. Bien qu'elle soit notée en tonalité do majeur, elle est assez calme, douce et mélancolique ; elle le doit au tempo modéré, au rythme bercé d'une sicilienne et à la mesure 6/8 (voir Fig. 1). L'ambiance de la musique et son caractère correspondent donc bien à l'histoire du pauvre Juif condamné à traverser le monde jusqu'à la fin des temps.

LE JUIF ERRANT.

Air du Chasseur rouge (de M. Amédée de Beauplan).

N^o 267.

Chrétien au vo - ya - geur souff - rant Tends un
ver - re d'eau sur ta por - te Je suis je suis le juif er -
rant Qu'un tour - bil - lon tou - jours em - por - te Qu'un tour - bil -

Figure 1. Pierre-Jean de Béranger, *Le Juif errant*, musique d'Amédée de Beauplan, m. 1-9

¹⁹ Cela semble être une des plus anciennes méthodes de transmission du savoir par les générations, mais c'est aussi la base de la méthode d'enseignement de la musique proposée au début du XIX^e siècle par un ami de Béranger – le fondateur de l'orphéon en France, Guillaume-Louis Bocquillon (Bocquillon-Wilhem).

Le Juif errant de Pierre-Jean de Béranger selon Franz Liszt

En 1847, à la veille des mouvements révolutionnaires en Europe et juste avant le retour de la popularité de Béranger, Franz Liszt se réfère à la légende du Juif errant en mettant en musique le poème du poète français. Pour le musicien lui-même, c'est le moment où il décide de mettre un terme à sa carrière de virtuose vagabond car il était très fatigué par tous les voyages effectués sans cesse à travers l'ancien continent²⁰.

Le compositeur ne reprend pas toutes les sept strophes du poète, il fait son propre choix, en créant ainsi un texte poétique « alternatif ». Il ne met en musique que trois strophes : la première, la deuxième et la dernière. Grâce à lui, on obtient donc une autre version du texte de Béranger et aussi une variation sur la légende que le musicien commence ainsi : la demande de charité – d'un verre d'eau, et la présentation du Juif errant qui court le monde en rêvant sa fin, qui seule peut lui apporter le repos. Puis, on apprend depuis quand le châtiment dure : « [d]epuis dix-huit siècles, hélas ! »²¹. Enfin, on arrive à la charité vue d'une perspective plus globale – en tant que chose universelle et importante pour l'humanité entière.

Le choix des strophes poétiques mises en musique n'est pas le seul changement dans la matière littéraire fait par le compositeur ; il répète également plusieurs fois les vers qu'il juge importants. En en ajoutant 32, Liszt crée une sorte de refrain arrivant après le premier puis le deuxième couplet – il y met en relief la notion d'errance éternelle : « Tourne la terre où moi je cours, / Toujours, toujours, toujours »²². Puis, à la fin, il coupe ces paroles et à leur place il répète la conclusion du texte concernant l'humanité : « Ce n'est point sa divinité, / C'est l'humanité que Dieu venge »²³.

Comment est la vision musicale de ce texte poétique ? Tout d'abord, très différente de celle de Béranger. Liszt ne pense pas au peuple qui devrait apprendre la poésie par le moyen de la musique, il pense à l'interprétation musicale du texte. Contrairement à l'air du *Chasseur rouge*, la musique de Liszt est très pompeuse et difficile pour les interprètes, elle exige des compétences techniques virtuoses, une voix capable de chanter les airs brillants d'opéra et un piano qui est comme un orchestre entier, où le pianiste doit employer tous les registres de l'instrument. Il devrait posséder aussi une technique des octaves et des accords brillante, parce que le compositeur demande ce type de jeu : octaves et accords joués dans un tempo rapide et sur tout le clavier du piano. La nuance *piano* fait un contraste inattendu –

²⁰ Dans l'année 1847/1848, Liszt finit sa carrière de virtuose, en prenant un poste à Weimar. Il rencontre également Caroline Sayn-Wittgenstein, qui devient sa compagne. La fatigue de plusieurs années de voyages a pu faire que le musicien s'identifia au sujet du texte de Béranger.

²¹ P.-J. de Béranger, « Le Juif errant », [in] idem, *Chansons nouvelles et dernières*, op. cit., p. 75.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*, p. 78.

on aboutit à une musique bouleversée dans son mouvement et calme dans l'échelle du volume sonore. Cela ressemble à une confession vite faite, comme on dit des choses qu'on veut avouer et oublier tout de suite.

Comme il en a l'habitude, Liszt se réfère au figuralisme et à l'illustration musicale pour mettre en relief les passages importants et mieux présenter les paroles poétiques. On peut en citer deux exemples. Le premier, c'est le mot « voyage » souligné par la direction ascendante de la mélodie vocale et dans l'accompagnement du piano. Le deuxième, c'est l'illustration musicale du deuxième vers du texte : « tends un verre d'eau sur ta porte », surtout du fragment « d'eau sur ta porte », où, en appuyant sur le dernier mot, le compositeur répète le même son assez bas avec différentes valeurs rythmiques, ce qui évoque l'action de frapper à la porte (voir Fig. 2).

Figure 2. Franz Liszt, *Le Juif errant*, m. 11-16

Dans la version musicale de la légende du Juif errant de Franz Liszt, on voit plutôt la passion et la révolte contre le destin de l'humanité que la complainte d'un personnage condamné à l'errance éternelle à la suite de son crime. En analysant le volume sonore et les difficultés techniques, on peut supposer que cette œuvre est écrite suivant l'esthétique du grand opéra, qui était très populaire en Europe à cette époque. L'association entre la musique de chambre et l'opéra est assez juste et claire si l'on regarde les manuscrits gardés dans les archives à Weimar, où l'on a deux esquisses de cette œuvre pour voix et orchestre qui ressemblent à des fragments d'un opéra jamais écrit²⁴.

Quand on discute des différences entre la vision musicale donnée par Béranger et celle de Liszt, il faut souligner ce qui est commun à ces deux versions. Il y a deux éléments qui ne sont visibles que sur la partition et uniquement pour quelqu'un qui connaît assez bien la musique du compositeur hongrois. Il garde la mesure 6/8 avec ses accents berçants et l'idée d'employer la musique déjà existante. Il ne s'agit pas de la musique d'un autre compositeur, ce qui pourrait faciliter la diffusion du morceau, mais d'une œuvre de Liszt lui-même. Il a ajouté une ligne vocale (qui double la mélodie du piano) à une pièce virtuose pour piano seul – *Morceau de salon, étude de*

²⁴ Voir les déposés à Goethe-und-Schiller-Archiv à Weimar ; syn. GSA 60/B20 et GSA 60/B21.

perfectionnement de la Méthode des Méthodes de Fétis, qu'il a composée en 1840. Puis, en 1852, il a supprimé la ligne vocale, refait la partie du piano et changé le titre – *Ab irato* – ce qui aboutit à une autre pièce pour piano seul, pleine de passion et de violence, où, à travers les passages virtuoses, on se souvient du drame du Juif errant²⁵.

La Légende du Juif errant de Pierre Dupont illustrée par Gustave Doré

Quelques années après l'essai de Franz Liszt, la légende du Juif errant est devenue le sujet d'une expérience artistique et esthétique réunissant trois arts. Il s'agit de l'œuvre de Pierre Dupont et des Doré, où l'iconographie, la poésie et la musique se croisent. La musique fait partie du texte – de la *Notice bibliographique sur la légende du Juif errant* écrite par Paul Lacroix (dit bibliophile Jacob). Suite aux choix des auteurs principaux et des collaborateurs, on observe une œuvre non seulement interartistique, mais aussi une sorte de fusion de l'art et des lettres.

Dans la *Notice bibliographique sur la légende du Juif errant*, Paul Lacroix cherche d'abord les sources de la légende, qu'il juge impossibles à trouver²⁶, puis il cite et commente les ouvrages où le Juif apparaît. Parmi les textes littéraires, il évoque quelques morceaux de musique, entre autres l'opéra de Halévy et deux chansons, l'une adaptée et l'autre composée spécialement pour cette publication. La première pièce, à en croire Paul Lacroix, est une adaptation nouvelle d'une mélodie ancienne. Il s'agit d'une complainte notée pendant le passage du Juif par Bruxelles en 1774, et cet air est le seul témoignage authentique de cet événement²⁷. Pour ce qui est de la publication, elle a été « revue, corrigée et non augmentée »²⁸, et suivie par l'accompagnement au piano composé par Ernest Doré.

Quant au texte de cette complainte, il touche avant tout la notion d'errance perpétuelle et la douleur qu'elle apporte au sujet qui voit les siècles passer. La musique, tout comme dans la vision musicale de Béranger, n'est que la porteuse du texte. Elle est simple et facile à chanter, ce qui correspond bien au personnage qui la chante. Cette mélodie triste, c'est une sicilienne, une danse en mesure 6/8, lyrique et bucolique à la fois, très simple et douce, elle berce par son mouvement rythmique caractéristique (voir Fig. 3). L'accompagnement du piano ajouté par Ernest Doré est d'une écriture chorale, simple et appuyant le rythme de la mélodie chantée. Cette

²⁵ Pour en savoir plus à ce sujet, voir : M. Gamrat, *Między słowem a dźwiękiem. Pieśni na głos i fortepian Franza Liszta*, Warszawa, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2016, pp. 151-152.

²⁶ Cf. Paul Lacroix, « Notice bibliographique sur la légende du Juif errant », [in] *La légende du Juif errant*, compositions et dessins par Gustave Doré, poème avec prologue et épilogue par Pierre Dupont, Paris, Michel Lévy Frères, 1856, p. 7.

²⁷ Voir : *ibidem*, p. 9.

²⁸ *Ibidem*.

The image shows a musical score for the first five measures of 'Complainte du Juif errant'. It features a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Andantino' and the dynamic is 'mf'. The piano part is marked 'p' and 'Louré.' (Loure). The lyrics are: 'Est - il rien sur la ter - re Qui soit plus sur - pre - nant'.

Figure 3. *Complainte du Juif errant*, m. 1-5

dance pastorale vient de la Sicile, de l'Italie – on a donc ici une information codée dans la musique qui indique où l'errance du Juif a commencé : en Italie, ou plutôt, en Rome antique.

La deuxième pièce de musique mise dans cette publication est une chanson composée par Ernest Doré, intitulée *Ballade de Béranger*. Le texte du poète du peuple est présenté dans le commentaire comme la poésie « la plus grande, la plus populaire, la plus philosophique, la plus poétique de toutes ces compositions inspirées par la légende du Juif Errant »²⁹. La nouvelle version musicale du poème de Béranger est un remplacement de l'ancienne mélodie inspiré par les gravures de Gustave Doré et par les vers du poète³⁰. Le compositeur garde la construction strophique du texte poétique et met en musique toutes les strophes.

Comme l'explique l'auteur, cette ballade pour voix principale ne garde pas la mesure 6/8, elle est écrite en 4/4. Le tempo est modéré, comme chez Béranger, mais le caractère change – ce n'est point une danse, la sicilienne, mais une marche (comme indiqué par Doré : « tempo di marcia ») en do mineur avec une mélodie notée en valeur rythmique large (blanches) et un rythme pointé typique, ce qui fait que cela ressemble à une marche funèbre (voir Fig. 4). Cela met en relief très clairement la tristesse, la douleur et le malheur du Juif errant, qui marche lentement et marchera sans cesse jusqu'à la fin du monde.

L'écriture du piano est assez élevée – l'instrument fait office d'orchestre, semblablement à la version de Liszt. Il en est de même pour le grand volume sonore, la richesse du registre instrumental et des nuances. On peut remarquer aussi l'expression pompeuse qui lie ces deux compositions. Le morceau de Doré n'exige pas un interprète de technique virtuose, mais il n'est pas destiné aux amateurs. On peut conclure que cette ballade de Doré, du point de vue de la qualité musicale, de l'expression, de la sonorité et du niveau technique, se place entre la musique prévue pour ce texte par Béranger et la version de Liszt.

²⁹ *Ibidem*, p. 10.

³⁰ Voir : *ibidem*.

Figure 4. Ernest Doré, *Le Juif errant*, m. 1-16

Le poème de Pierre Dupont qui suit la musique et la *Notice bibliographique sur la légende du Juif errant* profite bien de toute la tradition du Juif errant dans la culture européenne évoquée par Lacroix dans son discours. Déjà dans le *Prologue*, on voit le dialogue avec les œuvres poétiques, musicales et graphiques qui l'ont précédé : « Marche et serre de près ces fameux devanciers »³¹. La notion mise au premier plan est celle de l'errance et de la malédiction, qui cette fois-ci finit : le Juif reçoit la dernière charité de Jésus-Christ et meurt heureux que son châtement arrive à son terme :

Ses pieds poudreux peuvent se reposer,
 Son vieux bâton doit enfin se briser.
 Jésus, d'un geste, à sa droite l'invite.
 Lors, un concert d'immense charité
 S'élève au ciel, par les anges chanté.
 Le sang du Christ au front du Juif s'efface.
 Plus de combats de caste ni de race !
 Alléluia pendant l'éternité !³²

Les interprétations poétiques et musicales mises et évoquées dans cet ouvrage sont fermées par l'iconographie qui, de son côté, a évolué de la vignette romantique vers le grand format d'illustration, ce qui a bien marqué l'histoire de cette dernière³³. Pour compléter cette brève analyse de *La légende du Juif errant*, donnons la parole à Philippe Kaenel, qui résume la partie iconographique d'une manière très juste :

[...] les grandes illustrations de Doré mettent moins l'accent sur l'action et les personnages, comme dans l'imagerie populaire traditionnelle, que sur les paysages *fantasmagoriques* au sens premier du

³¹ Pierre Dupont, « Le Juif errant », [in] *La légende du Juif errant*, op. cit., p. 14.

³² *Ibidem*, p. 18.

³³ Ph. Kaenel, *Le Métier d'illustrateur (1830-1880) : Rodolphe Töpffer, J.J. Grandville, Gustave Doré*, Genève, Droz, 2005, p. 409.

terme, puisqu'ils servent littéralement d'écran et de support aux projections mentales coupables qui poursuivent Ahasvérus. Doré joue non seulement sur les genres (le paysage, le portrait, la scène de genre, de bataille ou la vision eschatologique de la dernière planche), mais encore sur les registres. L'illustrateur combine le grotesque et l'épique, le pittoresque et l'excentrique³⁴ (voir Fig. 5).



Figure 5. Gustave Doré, *La légende du Juif errant*, coll. BnF.

Bien que ce soit une œuvre à plusieurs auteurs, *La légende du Juif errant* est cohérente et construite logiquement. Chaque partie, chaque art est complémentaire par rapport aux autres ; ils peuvent être présentés séparément et fonctionner

³⁴ Idem, « Une légende graphique. La figure du Juif errant revue par Gustave Doré (1852-1856) » [in] S. Delneste, J. Migozzi, O. Odaert, J.-L. Tilleul (éd.), *Les racines populaires de la culture européenne*, Bruxelles, Peter Lang, 2013, p. 105.

indépendamment l'un de l'autre : le poème, le discours, la musique et la gravure ; mais, réunis, ils font une œuvre complète, unique dans sa structure, son esthétique et son expression artistique.

Le mythe du Juif errant, sa légende si fortement présente dans la culture européenne du XIX^e siècle, est une mine de possibilités pour des recherches artistiques, esthétiques, philosophiques, historiques (dont l'histoire de la religion) et littéraires. On la retrouve même aujourd'hui dans des situations quotidiennes, comme un des topoï de notre culture et de l'art : au théâtre, au cinéma, dans les salles de concert, dans les galeries d'art, dans les textes littéraires et ceux sur la littérature. Cette légende semble être une source d'inspiration qui ne s'asséchera pas pendant encore longtemps.

KOREKTA
Fabrice Marsac

REDAKCJA TECHNICZNA
Natalia Musiał

SKŁAD I ŁAMANIE
Jolanta Kotura

PROJEKT OKŁADKI
Jolanta Brodziak
Na okładce wykorzystano obraz Zygmunta Moryty

© Copyright by Opole University
Opole 2016

ISSN 2392–0637

Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, ul. Dmowskiego 7-9, 45-037.
Nakład: 150 egz. Wydanie I. Składanie zam.: e-mail: wydawnictwo@uni.opole.pl
Druk: EXPOL P. Rybiński, J. Dąbek Spółka jawna, ul. Brzeska 4, 87-800 Włocławek
e-mail: expol@wloclawek.home.pl

