HAL
open science

Le corps à l'œuvre

Marie-Madeleine Gladieu, Jean-Michel Pottier, Alain Trouvé

To cite this version:

Marie-Madeleine Gladieu, Jean-Michel Pottier, Alain Trouvé (Dir.). Le corps à l'œuvre. Gladieu, Marie-Madeleine; Pottier, Jean-Michel; Trouvé, Alain. ÉPURE, Éditions et presses universitaires de Reims, 8, 198 p., 2014, Approches interdisciplinaires de la lecture, ISSN 1771-236X, 978-2-915271-73-7. 10.4000/books.epure.1421 . hal-03000293

HAL Id: hal-03000293

https://hal.univ-reims.fr/hal-03000293v1

Submitted on 22 Sep 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

sous la direction de :
Marie-Madeleine Gladieu, Jean-Michel Pottier
et Alain Trouvé

Approches interdisciplinaires de la lecture n°8
Le corps à l'œuvre

épure
ÉDITIONS ET PRESSES UNIVERSITAIRES DE REIMS

Éditions et Presses universitaires de Reims

Le corps à l'œuvre

Marie-Madeleine Gladieu, Jean-Michel Pottier et Alain Trouvé (dir.)

DOI : 10.4000/books.epure.1421
Éditeur : Éditions et Presses universitaires de Reims
Lieu d'édition : Reims
Année d'édition : 2014
Date de mise en ligne : 11 septembre 2023
Collection : Approches interdisciplinaires de la lecture
EAN électronique : 9782374961958

https://books.openedition.org

Édition imprimée
Date de publication : 1 janvier 2014
EAN (Édition imprimée) : 9782915271737
Nombre de pages : 200

Ce document vous est offert par Université de Reims Champagne-Ardenne

Référence électronique
GLADIEU, Marie-Madeleine (dir.) ; POTTIER, Jean-Michel (dir.) ; et TROUVÉ, Alain (dir.). *Le corps à l'œuvre.* Nouvelle édition [en ligne]. Reims : Éditions et Presses universitaires de Reims, 2014 (généré le 22 septembre 2023). Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/epure/1421>. ISBN : 9782374961958. DOI : https://doi.org/10.4000/books.epure.1421.

Ce document a été généré automatiquement le 19 septembre 2023.

© Éditions et Presses universitaires de Reims, 2014
Licence OpenEdition Books

RÉSUMÉS

L'implication du corps dans la création artistique ne fait guère de doute : il constitue la quatrième dimension de l'arrière-texte, la plus secrète. Il en va de cette entité fuyante, proche et insaisissable, comme du temps selon saint Augustin : on croit savoir ce dont il s'agit, mais si on y réfléchit un peu, tout se brouille. Cet en-deçà du langage, culturellement (re)construit, fonctionne dans la langue comme un signe articulé à un référent barré, inaccessible. Encodant symboliquement la trace refoulée de pulsions ou hantée par la présence de cet innommable, la langue littéraire joue néanmoins le double jeu d'inscrire et d'*ex-crire* le corps, selon le mot d'Antonin Artaud.

MARIE-MADELEINE GLADIEU (DIR.)

Marie-Madeleine Gladieu est professeur de littérature et de civilisation hispano-américaines à l'Université de Reims Champagne-Ardenne, spécialiste du Pérou et de Vargas Llosa. Elle a publié divers ouvrages et articles sur la littérature d'Amérique hispanique ainsi que des ouvrages de méthodologie.

JEAN-MICHEL POTTIER (DIR.)

Jean-Michel Pottier est maître de conférences en langue et littérature françaises à l'Université de Reims Champagne-Ardenne. Dix-neuviémiste, spécialiste de génétique textuelle et de littérature pour la jeunesse, il est l'auteur d'ouvrages et d'articles traitant de didactique de la littérature.

ALAIN TROUVÉ (DIR.)

Alain Trouvé est maître de conférences en littérature française à l'Université de Reims Champagne-Ardenne, habilité à diriger des recherches. Vingtiémiste, théoricien de la littérature et de la lecture, il dirige depuis 2006 la revue *La Lecture littéraire*. Membre fondateur du groupe LEA (Lire en Europe Aujourd'hui) et ondateur du collectif de Recherche « Lire écrire d'un continent à l'autre », il a publié, entre autres, *Le Lecteur et le livre-fantôme* (Kimé, 2000), *Le Roman de la lecture* (Mardaga, 2004), et, avec Marie-Madeleine Gladieu et Jean-Michel Pottier, *L'arrière-texte. Pour repenser le littéraire* (2014).

SOMMAIRE

Avant-propos : inscrire/excrire le corps
Alain Trouvé

Corps culturels

De la fécondité poétique du boiteux
Karin Ueltschi
La sphère des Claude ou de la motivation du nom propre
Métaphores
Types littéraires : du forgeron au diable boiteux ou des monstres sacrés
La forge de mythes littéraires

Corps et violence dans les romans de la guerre interne au Pérou
Françoise Aubès

Yôko Ogawa : œuvrer au corps secret
Anne-Élisabeth Halpern
Le désœuvrement spatial : de la ruine à l'enfermement
Désœuvrement du corps social et altérations du corps physique
Œuvrer au désœuvrement du texte et du corps

Corps d'auteur et corps de lecteur

Écrits du corps enseignant
Jean-Michel Pottier
Le corps à l'intérieur du récit
Le corps de l'enseignant au bord du récit
Le corps absent
Le corps qui trahit
Le corps défaillant
Le corps incarcéré
Le corps éreinté
Le corps qui traduit

7779 : énigme du corps et corps de l'énigme selon Théâtre / Roman *d'Aragon*
Alain Trouvé
L'argument romanesque
Théâtre / Roman ou le corps parlé à plusieurs voix
Théâtre et multiplicité des corps
Corps parlant ou référent barré : 7779, l'énigme indéchiffrable
L'approche métaphorique/ analogique : 7.7.7.9. ou la circulation des signifiants
L'arrière-texte Ponge comme hypothèse interprétative du retour à Montchrestien

Les jeux du « je » : le dédoublement du corps à travers deux nouvelles fantastiques, « El otro » *de J. L. Borges et* « Invitación » *de Claudia Hernández*
Audrey Louyer-Davo
De l'auteur à la création, les traces du corps écrivant dans la nouvelle « *El Otro* »
De la création aux impressions sur le lecteur : le corps lisant dans la nouvelle « *Invitación* »
Questionner le dédoublement pour réconcilier le corps écrivant et le corps lisant

Figurations littéraires

Mallarmé, le corps, le poème
Maria de Jesus Cabral

L'Art, toujours, mais la vie chère et multiple, la nôtre (Mallarmé)
« Qu'on s'imagine un corps plein de membres pensants » (Pascal, *Pensées*)
« A whole one, I » (Hamlet, Shakespeare)
Le physique de la parole

Corps écrivant. Miguel Angel Asturias, César Vallejo et Mario Vargas Llosa
Marie-Madeleine Gladieu

L'indicible

À propos du roman de José Saramago : Les Intermittences de la mort
Roselis Batista R.

Résumé du roman

Bibliographie

Avant-propos : inscrire/excrire le corps

Alain Trouvé

1 Le corps, dont l'implication dans la création artistique ne fait guère de doute et que nous avons identifié ces dernières années comme une des dimensions de l'arrière-texte, est une entité fuyante, proche et insaisissable. Il en va de lui comme du temps selon saint Augustin : on croit savoir ce dont il s'agit, mais si on y réfléchit un peu, tout se brouille. Le dualisme âme / corps, hérité de Descartes, hante parfois encore le discours médical à l'occidentale lorsqu'il traite de la maladie comme d'un pur dysfonctionnement physiologique. Mais ce dualisme résiste mal à différentes observations montrant une interaction et une interdépendance.

2 Le corps des autres ou le nôtre dans la glace nous renvoient une image et Lacan a en ce sens érigé le stade du miroir en moment décisif dans la constitution de l'unité du moi. Mais il ne s'agit que d'une apparence : les peintres contemporains, de Picasso à Bacon, ont cassé cette illusion mimétique. Et les physiciens s'y sont mis, invitant à considérer le corps comme conjonction d'atomes ou de particules élémentaires.

3 Selon Deleuze et Guattari, il n'y aurait rien d'autre dans le corps que du social. Les corps objets du discours collectif seraient pris dans une série d'actes énonciatifs qui en constitueraient les attributs par des transformations incorporelles : « Il semble que ces actes se définissent par l'ensemble des *transformations incorporelles* ayant cours dans une société donnée, et qui *s'attribuent* au corps de cette société[1] ».

4 Objet évanescent, le corps est un signe articulé à un référent barré, inaccessible. Le discours psychanalytique lui accorde une large place comme siège des désirs ou pulsions. Le concept de pulsion, à la limite du psychique et du somatique, fait encore débat aujourd'hui. La pulsion serait pour Freud « excitation [physiologique] pour le psychisme », mais une excitation venue « de l'intérieur de l'organisme lui-même[2] ». Le même, plus tard, compléta son modèle en dédoublant pulsion de vie et pulsion de mort[3], laissant entrevoir, dans ce concept, l'importance de la construction culturelle.

5 Concernant le rapport entre le corps et la psyché, la traductibilité en mots de ce qui se jouerait de l'inconscient (articulé à une *physis*) à une forme possible de conscience, la

théorie psychanalytique oscille entre deux pôles. Très schématiquement résumé, s'opposent ou s'articulent ici les théories freudienne (du symptôme) et lacanienne (de la forclusion), selon une partition qui rejoindrait la distinction entre névrose (refoulement) et psychose (évitement).

6 Dans la névrose, le refoulement de contenus sexuels latents s'exprime en symptômes (psychiques ou corporels) susceptibles d'être interprétés. Ce refoulement prend trois formes : le rêve, le lapsus et le trouble obsessionnel inscrit dans le corps sous forme de phobies. Le corps est alors parlant / parlé, comme dans le cas de l'hystérique. L'art de l'analyse consisterait à permettre, par l'écoute et le relâchement de la censure, l'émergence des contenus refoulés. La textanalyse[4] se veut en ce sens écoute d'un désir particulier, attentive à une configuration textuelle et à ses résistances à l'interprétation. Dans la psychose, le divorce avec une part du réel est plus profond. Il y a évitement, « forclusion ». On doit ce terme à Lacan qui reprend et prolonge la réflexion de Freud sur les psychoses. Si le complexe d'Œdipe reste un concept nucléaire pour rendre compte de l'accès du sujet à l'altérité et à la symbolisation, la forclusion telle que l'entend Lacan signale l'existence de contenus non symbolisés auxquels il donnera le nom de Réel mais qui peuvent faire retour dans l'Imaginaire sous la forme d'hallucinations. La triade RSI – Réel, Symbolique, Imaginaire – tente de formaliser ce mécanisme. Encodant symboliquement la trace refoulée de sa présence ou hanté par l'innommable, le langage littéraire joue sur les deux terrains. Il inscrit le corps en le symbolisant, il l'*ex-crit* poétiquement, selon le mot d'Antonin Artaud[5].

7 Les articles qui suivent tentent de rendre compte de cette complexité. Ils replacent le corps parlé dans son contexte culturel, entre invariants et déclinaisons particulières. Karin Ueltschi étudie la « fécondité du boîteux » dans le répertoire universel ; Françoise Aubès montre, dans le contexte de « guerre interne au Pérou », le rôle de l'Histoire. Les romans de Yôko Ogawa portent la marque de la culture japonaise et laissent entrevoir un « corps secret » dont Anne-Élisabeth Halpern suit la trace.

8 La recherche d'une présence du corps dans l'œuvre implique de concevoir sous le signe de la multiplicité le rapport de l'écrivain à ses lecteurs (enseignants et élèves, selon Jean-Michel Pottier), de l'auteur aux acteurs, metteurs en scène et spectateurs (dans *Théâtre/Roman* d'Aragon, selon notre étude). Mais pour Audrey Louyer, la fiction fantastique, étudiée dans des nouvelles de J.-L. Borgès et de Claudia Hernández, met en communication secrète ces corps supposés distincts, réunis dans l'expérience littéraire. C'est encore cette trace littéraire que suit Maria de Jesus Cabral, étudiant chez Mallarmé l'empreinte corporelle dans le poème à travers les médiations de la voix et du rythme. De même Marie-Madeleine Gladieu s'attache à montrer chez Asturias, Vallejo et Vargas Llosa, les nuances d'un travail de figuration littéraire. Roselis Batista, enfin, souligne la façon drôle et profonde dont José Sarramago dans *Les Intermittences de la mort* invente un monde soumis provisoirement à la règle absurde d'une suspension de la mort, utilisant la fiction romanesque pour donner corps à l'indicible.

NOTES

1. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 102.

2. Sigmund Freud, « Pulsions et destins des pulsions », *Métapsychologie*, 1915, *OC*, PUF, 1988, XIII.

3. Sigmund Freud, « Au-delà du principe de plaisir », 1920, *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1968 ; *OC*, XV.

4. Voir à ce sujet les travaux de Jean Bellemin-Noël et notamment son livre *Psychanalyse et littérature*, Paris, PUF, « Quadrige », rééd. 2002.

5. Nous devons à Olivier Penot-Lacassagne le rappel de cette intéressante formule et le remercions au passage de sa communication orale dans ce séminaire.

AUTEUR

ALAIN TROUVÉ

Université de Reims Champagne-Ardenne, CRIMEL

Corps culturels

De la fécondité poétique du boiteux

Karin Ueltschi

La peinture était assez réussie. Annie était assez
contente, sauf pour l'homme.
– Je l'ai raté, il boite et ça ne se voit pas.[1]

1 Au commencement, il y eut une infirmité : la malédiction de la Genèse, qui est transformation du Verbe divin en choses et créatures, touche le pied de l'homme (plus exactement de la femme tout d'abord) : « Je mettrai l'hostilité entre toi et la femme, entre ta descendance et sa descendance. Celle-ci te meurtrira à la tête et toi, tu la meurtriras au talon » (Gn 3, 15). Le genre humain, par conséquent, est voué, ontologiquement, à la boiterie ; toute la Création en est modifiée ; l'œuvre du Verbe dont elle est issue en est changée. Le grand *Auctor* qu'est Dieu selon une conception médiévale très répandue – n'a-t-il pas écrit le Livre de la Création – a dû modifier sa copie si j'ose dire à la suite du péché de désobéissance de nos premiers parents. Mais cette boiterie ontologique sera vite reléguée dans une sorte d'inconscient ou, dans notre perspective, d'arrière-texte. Et pourtant !

2 Un lignage de boiteux traverse tout l'Ancien Testament ; l'Antiquité gréco-romaine connaît de son côté des familles boiteuses aussi notoires que celle d'Œdipe, et elle a vu naître Héphaïstos, Achille, Talos ; le Moyen Âge a hérité de ces figures, les a reprises et a continué à sa manière de tisser une mythologie des boiteux, puis les temps modernes ont à leur tour pris la relève. Et pourtant, les anciens Grecs, déjà, étaient embarrassés devant l'incongruité que représente ce boiteux dont l'allure, telle une excroissance, ne fait plus sens : tout se passe comme si, en matière de boiterie, l'œuvre littéraire une fois achevée avait enlevé le fil blanc qui servait à la coudre provisoirement. À nous de retrouver les traces de cette première et grossière fixation, qui nous ouvrira bien des clefs d'accès aux dimensions secrètes du texte et des mythes, à leur soubassement secret. Car nos enfants, aujourd'hui encore, continuent à mimer et à jouer cette histoire : il s'agit, tout simplement, de sauter, à la suite d'un petit caillou et *à cloche-pied*, de l'enfer (ou de la terre) au ciel, dans l'insouciance propre à leur âge : le corps est à l'œuvre et continue donc à exécuter ce dont la mémoire a perdu le fil. Essayons d'en retrouver quelques traces.

La sphère des Claude ou de la motivation du nom propre

3 Le latin a traduit l'allure du boiteux par le verbe *claudicare* ; celui-ci a donné naissance à un nom propre qui se trouve ainsi motivé : le nom de Claude identifie en effet un boiteux : nom et corps se trouvent inextricablement noués. L'association a été faite explicitement par Suétone au sujet d'un certain Claudius, bègue et boiteux, difforme de manière générale, si bien que longtemps, on s'est interrogé sur son aptitude à devenir magistrat. Auguste l'appelle d'ailleurs Tibère, comme si le nom de Claudius lui avait été donné en surnom et de surcroît, dans un deuxième temps seulement : « Lorsqu'il marchait, la faiblesse de ses jambes le faisait tituber, et quand il parlait, soit en plaisantant, soit de manière sérieuse, bien des choses le déshonoraient [...][2] ». Cicéron de son côté s'est intéressé à l'affaire. Il rapporte un jeu de mots devenu célèbre et souvent repris :

> Sp. Carvilius était resté fort boiteux d'une blessure qu'il avait reçue au service de la patrie ; et à cause de cette infirmité il avait honte de paraître en public. « Pourquoi ne pas t'y montrer, mon Spurius ? lui dit sa mère. Chaque pas que tu feras te rappellera ta valeur. » La parole est belle et sérieuse. – Et voyant Calvinus[3] qui boitait aussi, Glaucia disait : « Qu'est devenue la vieille question : num claudicat ? Le voilà qui clodicat. » Le mot est plaisant. Les deux traits cependant sont tirés de la même circonstance, une claudication.[4]

4 Ce jeu de mots sur *claudicat/clodicat* est une « allusion au changement d'opinions politiques du personnage, passé au parti populaire », et s'édifie en même temps implicitement sur l'association du nom propre et du verbe. En effet, les *Claudii* avec *au* sont patriciens tandis que *Clodius* avec *o* est plébéien : Cicéron (*Pro Caelio*) relate qu'un certain *Claudius* se fait *Clodius* lorsqu'il veut devenir tribun de la plèbe pour se donner des airs plus populaires. Il devient P. Clodius Pulcher, tribun de la plèbe en 59 av. J.-C. C'est un grand ennemi de Cicéron lequel ne se prive pas de raconter que P. Clodius « appartenait à la famille des Claudii, mais il avait modifié son nom en adoptant l'orthographe "populaire", *Clodius*, au lieu de l'aristocratique *Claudius*, nom patricien »[5].

5 Le nom de Claudius / Clodius est ensuite passé en français sous la forme de Claude. L'ancien français en connaît des variantes comme « Claudas » ou « Claudin[6] ». Or, Isidore de Séville, entre-temps, a consolidé ce mode de pensée à base d'analogie qui marquera l'argumentation et la pensée de tout le Moyen Âge : l'étymologie devient « le point de départ pour l'intelligence du monde terrestre et le principe déterminant de toute investigation scientifique[7] ». Ainsi, « le signifiant et la chose signifiée fusionnent au point que *Nisi enim nomen scieris, cognitio rerum perit* (*Etym.*, I, 12, 1[8]) ». Dans la littérature médiévale, les Claudas ne sont pas, *a priori*, des boiteux. Mais ce sont volontiers des personnages ambigus, ce qui est une manière de signifier la même chose – le fil blanc en moins ! Un atavisme est en jeu, à l'exemple de la famille des Labdacides, la famille d'Œdipe donc, renvoyant elle aussi comme les Claude à la boiterie : de l'aïeul au petit fils, les noms se suivent et évoquent tous « une difficulté à marcher droit[9] » : le grand-père d'Œdipe s'appelle Labdacos, ce qui signifie le « boiteux » ; c'est « celui qui n'a pas les deux jambes pareilles, de même taille ou de même force[10] ». Et son père, Laïos, est le « dissymétrique, le tout gauche, le gaucher[11] » ; enfin, Œdipe, le plus illustre peut-être des boiteux, est littéralement le « Pied gonflé[12] » parce qu'on lui a transpercé ou écrasé les pieds. On l'identifie non seulement à travers les cicatrices, mais aussi par sa démarche claudicante. Et ce n'est pas tout. Œdipe doit la vie au fait d'avoir su

répondre à une énigme au cœur de laquelle se trouve encore et toujours le pied. Pausanias fait d'ailleurs du sphinx (ou de *la Sphinge)* une fille bâtarde de Laïos, le père d'Œdipe ! L'énigme du sphinx porte donc, on le sait, sur l'identité d'une créature possédant successivement quatre, deux puis trois pieds : l'homme, répond Œdipe, l'homme dans sa subordination inéluctable au Temps, subordination que traduit justement son allure, sa manière de se déplacer : il rampe d'abord, marche droit et aisément ensuite, boite enfin et a besoin de s'aider d'une canne. Œdipe est donc exceptionnellement sage et rusé, pourvu de cette intelligence très particulière qui permet de se tirer de situations délicates et que les Grecs ont appelée la *mètis* ; l'ancien français utilisera le terme de *engien* avec à peu près les mêmes nuances ambiguës. Mais cela ne le protège pas pour autant : le Destin (l'Oracle), dont il porte à son insu les marques aux pieds, le rattrape et le condamne à devenir sacrilège en lui faisant enfreindre deux tabous. Après avoir tué son père et épousé sa mère, il finira boiteux *et* aveugle. Voilà l'« héritage » qu'Œdipe transmettra à sa descendance : on connaît l'atroce lutte fratricide qui opposera ses fils Polynice et Étéocle, conflit que le roman médiéval traduira par un règne qui « cloche » littéralement. Les deux descendants d'Œdipe, au lieu d'avancer de concert, s'entredéchirent ; si leurs ancêtres ont été boiteux, ils perpétuent cette marque de manière métaphorique du moins.

6 Plus près de nous, écoutons Maupassant, écoutons sa nouvelle *Clochette* qui a pour héroïne une « vieille couturière barbue et maigre » ; elle s'appelle Clochette parce qu'elle boite :

> Elle boitait, non pas comme boitent les estropiés ordinaires, mais comme un navire à l'ancre. Quand elle posait sur sa bonne jambe son grand corps osseux et dévié, elle semblait prendre son élan pour monter sur une vague monstrueuse, puis, tout à coup, elle plongeait comme pour disparaître dans un abîme, elle s'enfonçait dans le sol.[13]

7 Le corps à l'œuvre invente, à partir d'un mouvement, d'un mot de nouvelles signifiances poétiques, car scientifiquement, étymologiquement, le lien entre *cloche* et *clochier* ne tient pas : c'est une manière de métaphore, et ce que l'on appelle parfois l'étymologie poétique, celle qui se fonde sur des jeux de sons et de sens, et qui est extraordinairement efficace[14].

8 Abordons ce second niveau du « corps – boiteux – à l'œuvre » : il est forge de métaphores philosophiques, littéraires et théologiques qui constituent autant de chiffres ou soubassements poétiques.

Métaphores

9 Dans le sillage de la boiterie on rencontre un grand nombre d'expressions symboliques tissées autour de l'idée de dissymétrie, du non-droit, du tordu : une généralisation sémantique pourra faire du boiteux un homme dont le corps dans son intégralité est dans un état de dégradation, voire de déchéance globale ; la boiterie donne ainsi naissance à des exploitations figurées, d'abord essentiellement morales, mais aussi mythiques et poétiques. Pendant l'Antiquité, le boiteux est assimilé au tyran. La boiterie traduit également une ambiguïté énonciative : Apollon est appelé *loxias*, « qui marche de travers », à cause non pas d'un défaut ambulatoire, mais de l'ambiguïté de ses oracles. La logique chrétienne reste perplexe devant les boiteux : sont-ils infirmes parce qu'ils sont punis pour quelque faute héréditaire ou au contraire, leur fardeau

doit-il être lu comme une marque d'élection divine, dans les pas et à la suite du Christ souffrant ? En la personne du boiteux fusionnent chiffre biblique et satire sociale, mais aussi, simplement, misère humaine. Rappelons que l'Ancien Testament interdit à l'homme possédant un défaut corporel, et donc au boiteux, d'approcher de l'aliment qui servira au sacrifice[15] et d'entrer dans le Temple[16].

10 L'estropié est souvent un mendiant qui triche volontiers, soit en contrefaisant l'infirme, soit en exagérant la gravité de son affection. La pire des choses qui puisse lui arriver, c'est de croiser quelque saint calamiteux qui s'aviserait de le guérir. Comment continuer à gagner désormais sa vie, on vous le demande ? En d'autres termes, cette difformité – ou l'anormal, le « non-droit » ou le tordu – est très féconde en matière littéraire et mythique. En particulier, le boiteux se promène volontiers avec le nain, souvent lui-même difforme et boiteux. Le *Combat de Carnaval et de Carême* de Bruegel l'Ancien place un de ces malheureux dans le voisinage immédiat d'un nain, affublé, lui, d'un costume rayé, ce qui dit assez la position marginale que partagent ces deux malheureux[17]. Le nain possède notamment un lien profond avec les forgerons dont le signe distinctif est la boiterie aussi bien en Grèce, à Rome et chez les Scandinaves. Le forgeron Völund par exemple, nous enseigne la *Thidrekssaga*, a appris son art chez les nains, dans leur forge au fond de la montagne de Ballova. Un des nains-forgerons les plus célèbres est Reginn qui apparaît dans le cycle héroïque de Sigurđr Fáfnisbani dont il est le père nourricier[18]. Il forge une épée magique pour le héros Gramr. Le nain-forgeron Mime nous est également familier à travers l'adaptation de Richard Wagner. Il apparaît dans la *Thidrekssaga* (milieu du XIIIe siècle), laquelle reprend la tradition scandinave de la matière des *Nibelungen*. La parenté fondamentale entre le forgeron et le nain peut être illustrée par une autre donnée encore. Le mot allemand *Kobold*, qui désigne une sorte de gnome, a très probablement donné son nom, à travers une très légère altération seulement, au minerai appelé « cobalt » en français, *Kobalt* en allemand. Et Yves Vadé de comparer cette analogie avec le couple *Nickel* et *Kupfernickel*, littéralement « minerai de cuivre », mais renvoyant aussi à un sobriquet désignant le mineur, Nickel, abréviation de Nikolaus[19]. Volontiers, ces *Kobolde*, ces nains sont donc difformes et boitent, à l'exemple du magnifique Isabras aux pieds *bestornés*[20].

11 Mais d'autres lectures de l'infirmité au contraire valorisent les écarts dont elle est porteuse en soulignant ses possibles ressources surnaturelles : les Monstres sacrés ; le signe de boiterie reste cependant dans la sphère de l'implicite la plupart du temps.

Types littéraires : du forgeron au diable boiteux ou des monstres sacrés

12 Les forgerons – ces démiurges originels – boitent avec constance dans bien des sphères culturelles, comme s'il s'agissait là d'un trait archétypique. Pensons à Héphaïstos[21], à Gobanon[22], à Völund (ou Wieland[23]) et au mystérieux Trébuchet (littéralement « celui qui tombe ») du *Conte du Graal* dont les nombreuses variantes du nom même renvoient à cette particularité ambulatoire[24], mais sans toujours la mentionner, sans toujours la rappeler. Pourquoi boite-t-on ? On peut très bien boiter parce qu'on a des pieds dépareillés. Ou plutôt : nous pouvons déduire la boiterie comme une nécessité à partir de ce phénomène étonnant qu'est l'hybridité. Il y a là quelque chose qui cloche, une histoire très ancienne. Le pied caprin renvoie aux satyres sylvestres de l'Antiquité, ainsi qu'aux centaures et aux sagittaires. Hérodote évoque un pays où habitent des créatures

aux pieds de chèvre[25]. Le Moyen Âge s'en saisit en particulier pour sa galerie de créatures démoniaques en émergence. Il les assortit alors volontiers de cornes, comme Isidore de Séville ou encore Jean de Mandeville[26]. Gautier Map peint un splendide pygmée assis sur un bouc et pourvu lui-même de pieds caprins, comme s'il s'agissait par ce dédoublement de mettre en exergue ce pied, c'est-à-dire sa nature bien spéciale[27]. De fait, cette créature viendra ravir le roi Herla en l'entraînant dans son monde souterrain, et en fera par la suite un mort-vivant évoluant captif dans un éternel entre-deux.

13 À côté du bouc, le cheval, à cause de sa très lourde charge mythique, est également apte à prêter son sabot à des créatures douteuses, à des êtres *divers* comme dit l'ancienne langue. Le plus célèbre « équipède » est sans aucun doute le diable de père de Merlin qui faisait partie des démons incubes. Les histoires développant cette croyance concernant les pieds équins du diable se multiplient désormais. Le diable se fera boiteux parce qu'il a *une* patte animale, qu'elle provienne d'un bouc, d'un cheval ou d'une autre créature encore. En allemand, on lui donne d'ailleurs le surnom de *Hinkebein*, littéralement « jambe boiteuse ». Il rejoint, par le truchement de Lucifer, l'antique Héphaïstos et toute la mythologie de ces personnages chtoniens que sont les forgerons et les nains, et dont la boiterie s'explique toujours par quelque chute brutale : Héphaïstos le boiteux appartient certainement à la strate la plus ancienne du panthéon grec : il reçoit le surnom de *Callopodion* (« qui a les pieds tordus », « cagneux ») ou *Amphigyeis* (« qui boite des deux pieds »). Les traditions nous ayant transmis les légendes le concernant occultent en partie la raison de sa boiterie, ou en délivrent des leçons contradictoires, montrant par là à quel point, dès le départ, le texte est mal à l'aise avec ce stigmate, et combien la perte de la clef embarrasse les auteurs. Et pourtant, ils le conservent comme étant un ingrédient déterminant de l'œuvre et des signifiances qu'elle doit refléter. Selon la version d'Hésiode, la plus intéressante pour notre propos, Héra, jalouse de Zeus qui a engendré Athéna sans passer par elle, montre par défi à son divin époux qu'elle est aussi habile que lui ; elle le prouve en donnant la vie à Héphaïstos sans sa collaboration. Malheureusement, ce fils ne lui plaît pas, peut-être parce qu'il est alors déjà boiteux et difforme. En tout cas, dépitée, elle le précipite du haut de l'Olympe ; c'est donc au plus tard à cause de cette chute qu'il se trouve affligé du corps disgracieux qui est le sien. Autre version, dans l'*Iliade*, c'est Zeus qui précipite Héphaïstos de l'Olympe, furieux parce qu'il a délivré sa mère Héra que lui, Zeus, a attachée par les pieds dans les airs avec une chaîne d'or[28], tableau qui rappelle singulièrement Œdipe pendu de la même manière à un arbre.

14 Lucifer connaîtra un destin semblable ; et même si aucun texte ne le dit explicitement, c'est bien sa chute qui est à l'origine, en partie du moins, de l'imagerie du diable boiteux : il a été précipité du ciel et donnera naissance à toute une série de grands et beaux diables littéraires, le Méphisto de Faust par exemple[29]. Quant au héros de Lesage, il présente des ressemblances avec le pygmée de Gautier Map :

> Ce petit monstre boiteux avait des jambes de bouc, le visage long, le menton pointu, le teint jaune et noir, le nez fort écrasé ; ses yeux qui paraissaient très petits, ressemblaient à deux charbons allumés ; sa bouche excessivement fendue, était surmontée de deux crocs de moustache rousse et bordée de deux lippes sans pareilles.[30]

15 Mais tout cela présuppose un fil blanc souterrain à l'origine du texte : la boiterie à l'œuvre : voyons donc comment certains mythes littéraires ont pu être forgés à partir de cet ingrédient comme « arrière-plan » ou « arrière-mythe ».

La forge de mythes littéraires

16 À cause de la malédiction originelle, tout le genre humain est ontologiquement marqué par une blessure au pied qui le rend boiteux de naissance, et qui rend son cheminement terrestre si laborieux. Il est donc logique que dans la lignée d'Israël, cette marque soit particulièrement manifeste, surtout à partir de l'homme qui a réitéré pour ainsi dire le péché originel, Caïn. Son crime contre son propre sang a fait de lui le premier être condamné à l'errance : « Tu seras errant et vagabond sur la terre », lui dit le Seigneur après l'accomplissement du meurtre d'Abel. C'est ainsi que le peuple juif commença sa longue marche. Et on peut naturellement présumer que Caïn bien avant le Juif errant qui endossera de manière exemplaire cette tragique destinée, est susceptible de boiter à force de marcher à travers la terre et le temps. Un second argument étaye cette présomption de boiterie du moins symbolique de notre ancêtre : le Zohar avance que Caïn est en réalité le fils du serpent et non pas celui d'Adam ! En toute logique, un défaut ambulatoire lui viendrait de cette filiation. Caïn perpétue donc pour ainsi dire le souvenir du péché de sa mère en devenant lui-même serpent « mordant » son frère Abel à mort et marquant par la suite toute sa descendance.

17 Bien des fils de cette dynastie boiteront en effet, de Noé au juif errant qui surgira au Moyen Âge : il est vrai qu'on brode parfois des événements ponctuels qui expliquent, rationalisent et réactualisent cet héritage. Noé, par exemple, et, surtout, Jacob, le père des douze tribus d'Israël :

> Un homme se roula avec lui [Jacob] dans la poussière jusqu'au lever de l'aurore. Il vit qu'il ne pouvait l'emporter sur lui, il heurta Jacob à la courbe du fémur [articulation de la hanche selon une autre tradition] qui se déboîta alors qu'il roulait avec lui dans la poussière [...]. Jacob appela ce lieu Peniel – c'est-à-dire Face-de-Dieu – car « j'ai vu Dieu face à face et ma vie a été sauve ». Le soleil se levait quand il passa Penouël. Il boitait de la hanche. C'est pourquoi les fils d'Israël ne mangent pas le muscle de la cuisse qui est à la courbe du fémur, aujourd'hui encore. Il avait en effet heurté Jacob à la courbe du fémur, au muscle de la cuisse (Gn 32, 23-33).

18 À l'issue de sa lutte avec l'ange, en même temps qu'un nouveau nom – Jacob est devenu Israël – il reçoit avec la bénédiction divine cette boiterie, signe de son contact désormais ineffaçable avec le mystérieux émissaire du Seigneur.

19 L'imaginaire médiéval exploitera ce lourd atavisme. Il en fera émerger la figure du juif errant, errant comme l'a été le premier ancêtre de la lignée, Caïn, le marqué du Seigneur : comme lui, l'« éternel juif » (*der ewige Jude*) comme dit l'allemand, boite sans aucun doute, à force de marcher à travers les siècles et les continents sans jamais trouver le repos, et ceci jusqu'au retour définitif du Christ. Curieusement, ou plutôt logiquement, il se trouve que la tradition en a fait un cordonnier. Enfin, surtout, sorte de point culminant de notre problématique, le génie analogique du Moyen Âge fera fusionner deux figures qui au départ n'ont aucune parenté avérée, ni de boiterie explicitement attestée pour l'un ; et pourtant, c'est grâce à elle que la fusion a lieu, comme signifiance d'une parenté profonde que le poète traduit ainsi. Il s'agit de la fusion d'un fils d'Israël, Judas, et d'Œdipe.

20 L'amalgame entre Œdipe et Judas a été fait pour la première fois par Origène (*Contra Celsum*, à propos de la prophétie du psalmiste concernant Judas, comparable à celle de l'oracle prédisant la destinée funeste d'Œdipe), simple juxtaposition dit Paull

Franklin Baum, qui n'en a peut-être pas moins frappé les esprits. Mais c'est une *Vie* latine du traître Judas écrite au début du XIIe siècle[31] qui entérine d'une manière catégorique cette parenté. Elle se trouve diffusée dans presque tous les pays et toutes les langues de l'Europe médiévale ; elle connaît une immense popularité si l'on en croit le grand nombre de manuscrits conservés, et sera « canonisée », pour reprendre le terme de Paull Franklin Baum, par Jacques de Voragine, qui la développe dans la *Vie* de Matthias, l'apôtre qui remplace Judas après la mort de celui-ci. En voici résumés les grands traits :

> Judas était le fils de parents juifs, Ruben et Cyboréa qui vivaient à Jérusalem. Une nuit, pendant son sommeil Cyboréa vit en rêve qu'elle était sur le point de concevoir un enfant qui allait provoquer la destruction de toute la race juive. Elle se confia à son mari qui lui conseilla de ne pas prêter attention à ce rêve, forcément inspiré par le démon. Cependant, au moment prévu, un fils naquit. On se rappela alors le rêve, et de peur qu'il pût devenir vrai, l'enfant appelé Judas fut exposé dans la mer dans une petite caisse qui fut poussée par le vent et les vagues jusqu'à une île nommée Scariot. La reine du lieu, qui n'avait pas d'enfants, découvrit le beau bébé. Elle fit courir le bruit qu'elle était enceinte et faisait nourrir l'enfant trouvé en secret, puis, lorsque cela devint plausible, elle le présenta publiquement comme son propre fils. Ainsi, Judas fut élevé en tant qu'héritier d'une couronne royale. Mais au bout d'un certain temps, la reine eut elle-même un fils du roi. Les deux enfants furent élevés ensemble. Peu à peu cependant, la malice de Judas devint manifeste. Il maltraitait souvent son « frère », malgré les remontrances de la reine qui finit, excédée, par lui révéler ses origines obscures. Fou de rage, Judas tua son frère puis s'enfuit en bateau à Jérusalem où ses bonnes manières tout comme ses instincts diaboliques lui assurèrent une place dans l'escorte de Pilate. Un jour, Pilate vit dans le jardin de son voisin un fruit qu'il convoita aussitôt. Judas se proposa. Ce qu'il ne savait pas, c'est que le jardin appartenait à son véritable père, Ruben. Avant que Judas eût pu saisir le fruit, Ruben surgit et une altercation survint. Et Judas le tua. Mais comme il n'y avait pas de témoins, on imputa le décès à une cause naturelle et avec la complicité de Pilate, Judas épousa la veuve, Cyboréa, sa propre mère. Laquelle demeura extrêmement soucieuse, pressentant quelque malheur. Questionnée par Judas, elle finit par lui révéler ses craintes, et Judas comprit alors son double crime de parricide et d'inceste. Inconsolables tous les deux, sur les conseils de Cyboréa, Judas finit par aller trouver Jésus en quête de pardon. C'est ainsi qu'il devint l'un des douze apôtres. Par la suite, on le sait, il vendit le Christ pour trente pièces d'argent, sa mauvaise nature ayant à nouveau fait surface, et se pendit enfin de désespoir après avoir rapporté l'argent.

21 Or, une des versions les plus anciennes en latin (la version appelée A par P. F. Baum[32]) mentionne une blessure des tibias de l'enfant Judas au moment de son exposition, détail qui fait donc de lui un boiteux comme Œdipe dès l'origine. Les versions ultérieures, et en particulier celle de Voragine, n'ont pas repris cet élément, que non seulement on ne devait plus goûter mais dont surtout on avait perdu toute trace d'intelligibilité ; on a déjà vu que les Grecs eux-mêmes étaient mal à l'aise avec ce problème de pied. C'est ainsi que la probable boiterie de Judas n'est que très rarement actualisée, ni reconnue comme véhiculant un résidu de mémoire ancestrale : le texte l'a effacée alors qu'elle concrétisait la parenté fondamentale et intrinsèque entre Œdipe et Judas, entre les Labdacides et les fils d'Israël, ce qui veut dire qu'elle contient le secret de l'identité et de la destinée du genre humain tout entier.

22 Que faut-il lire derrière tout cela[33] ? Quelle est la nature de ce chiffre poétique – si tant est qu'il y en ait un ; si tant est, surtout, qu'il n'y en ait qu'un seul ? On a affaire à une infirmité féconde, une infirmité qui est rupture de l'ordre et de rythme, qui a mis en

place une nouvelle création, non prévue, déviante. On peut penser ici aux « mutilations qualifiantes comme les appelait Georges Dumézil : paradoxalement, la mutilation « crée l'office dont elle supprime l'organe[34] ». Óðinn a « acheté sa science de l'invisible, fondement de son pouvoir, par la perte d'un de ses yeux[35] ». Savitar, lui, a sacrifié ses mains (il en a des substituts en or) alors qu'il est responsable des sacrifices, du don donc, tandis que Pūsan est édenté et mange de la bouillie alors qu'il protège le bétail. Dans cette logique, Týr qui a engagé sa main devient le Dieu de la justice ; désormais, il est le garant de l'ordre et de la paix. Ainsi donc, paradoxalement, il existe bien des « mutilations ou déficiences qualifiantes[36] », mais elles sont enfouies dans le soubassement de l'édifice signifiant : le mythe, le texte.

23 Le récit littéraire, *le conte* dit l'ancienne langue, a ainsi enterré le boiteux qui pourtant lui a dicté la trame de sa trame ; il est devenu une manière d'arrière-texte mais sans lequel l'édifice ne peut tenir debout. Prenons-en une dernière parabole, la figure du Roi Pêcheur du roman médiéval, repris depuis jusqu'à Julien Gracq. On ne dit jamais explicitement qu'il boite. Il est infirme, peut à peine se lever. Une flèche l'avait, dans le temps, *méhaignié parmi la cuisse*. Tout en étant empêché dans ses mouvements, il dispose de moyens de locomotion merveilleux : on le rencontre en train de pêcher dans une barque, puisqu'il ne peut plus chasser. Ensuite on le retrouve installé sur un lit bien au chaud dans son château, lui qui comme Saturne le boiteux, Saturne le mélancolique, a si froid, en ayant donc parcouru une certaine distance en bien moins de temps que le vigoureux Perceval. Ainsi donc, l'allure boiteuse indique la nature ambiguë de celui qui en est affligé – ou gratifié plutôt. Car il boite soit parce qu'il se tient de part et d'autre de frontières infranchissables aux hommes ordinaires, soit parce qu'il lui a été donné de revenir d'un voyage dans l'ailleurs, dont il rapporte ce stigmate indélébile comme le signe d'un savoir inaccessible aux hommes ordinaires : pensons à Héphaïstos qui habite les entrailles de la terre où se trouve la source de toute vie, pensons à Jacob qui ressort boiteux de sa lutte avec l'Ange : « celui qui a fait l'expérience du divin, celui-là boite désormais de ce pied qui l'attachait au monde et dont le nerf est maintenant desséché[37] ».

24 Le corps – souffrant – à l'œuvre : oui, c'est un texte qui s'écrit au pluriel, en volutes, infiniment. Il offre un exemple de ce que d'aucuns ont appelé les structures anthropologiques de l'imaginaire[38] qui constitue comme le squelette – par définition invisible – du corps et de tout texte.

NOTES

1. H. Grémillon, *Le Confident*, Paris, [Plon, 2010], Gallimard, « Folio », 2012, p. 42.

2. *Ceterum et ingredientem destituebant poplites minus firmi, et remisse quid uel serio agentem multa dehonestabant* [...]. Suétone, *Claude*, trad. C. Baroin, d'après l'édition de H. Ailloud, relu par J. Maurin, Paris, Les Belles Lettres, 1998. Voir aussi C. Baroin, « Le corps du prêtre romain dans le culte public : début d'une enquête », L. Bodiou, V. Mehl & M. Soria (dir.), *Corps ravagés, corps outragés, de l'Antiquité au Moyen Âge*, Turnhout, Brepols, 2011, p. 291-315.

3. Calvinus était goutteux. Dans le *Brutus* (34, 130), il est question de ses « douleurs dans les pieds » (*dolores pedum*).
4. Cicéron, *De oratore*, E. Courbaud & A. Ernoud (éd.), Paris, Les Belles Lettres (1928) 1966, II, p. 248-249.
5. *Cf.* P. Grimal, *Cicéron*, Paris, Fayard, 1986, p. 172-173.
6. Notons que Wace dans son *Brut* mentionne l'empereur Claudius en en faisant un contemporain de saint Pierre (v. 5094), mais sans la moindre allusion à une éventuelle boiterie (éd. J. Weiss, *Wace's* Roman de Brut, *A History of the British*, Exeter, The University of Exeter Press [1999], 2002, v. 4895 *sq.*). Il y est le grand-père de Gloi, *i.e.* du fondateur de Gloucester (v. 5080-5081).
7. H. Bloch, *Étymologie et généalogie. Une anthropologie littéraire du Moyen Âge français*, [University of Chicago, 1983], Paris, Le Seuil, 1989, p. 72-73.
8. F. Plet-Nicolas, *La Création du monde. Les noms propres dans le roman de* Tristan en prose, Paris, H. Champion, 2007, p. 82.
9. C. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, « Agora » [1958] 1974, t. 1, p. 246.
10. J.-P. Vernant & P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, Éditions de la Découverte, [1972] 1989, t. 2, p. 45.
11. *Ibid.*
12. Œdipe : *Oido* = enfler. *Pous* = pied.
13. Guy de Maupassant, « Clochette », *Contes et Nouvelles*, Paris, R. Laffont, « Bouquins », 1988, t. 2, p. 920-921.
14. Voir Ph. Walter, *Perceval, le pêcheur et le Graal*, Paris, Imago, 2004, p. 26 et R. Dragonetti, *La Vie de la Lettre. Le Conte du Graal*, Paris, Le Seuil, 1980.
15. Lévitique 21, 18.
16. *Caecus et claudius non intrabunt in templum*, « L'aveugle et le boiteux n'entreront point dans le temple. » 2 Samuel 5, 8 (II Reg. V, 8 dans la Vulgate).
17. M. Pastoureau, *L'Étoffe du diable. Une histoire des rayures et des tissus rayés*, Paris, Le Seuil, 1991.
18. Voir sa légende dans *Reginsmàl,* trad. R. Boyer & E. Lot-Falck, *Les Religions de l'Europe du Nord*, Paris, Fayard, 1974, note p. 214.
19. Y. Vadé, « Métal vivant. Sur quelques motifs de l'imaginaire métallurgique », *La forge et le forgeron. I. Pratiques et croyances. II. Le merveilleux métallurgique*, Paris, l'Harmattan, 2002-2003 (« Cahiers de la Société des Études Euro-Asiatiques », n° 11 et 12), t. 2, p. 39.
20. *La Bataille Loquifer 1*, éd. J. Runebarg, Helsingfors, 1913 (Acta Societatis Sicntiarum Fennica 38/2). Voir l'étude de C. Lecouteux, « Note sur Isabras », *Romania*, n° 103, 1982, p. 83-87.
21. Héphaïstos le boiteux appartient certainement à la strate la plus ancienne du panthéon grec : il reçoit le surnom de *Callopodion* (« qui a les pieds tordus », « cagneux ») ou *Amphigyeis* (« qui boite des deux pieds »). Il entre en littérature comme un « monstre essoufflé et boiteux, dont les jambes grêles s'agitent sous lui » (*Iliade*, 18, 410-411), qui est plus proche du nain que du géant, et de surcroît mal-aimé au commencement de sa vie, que sa boiterie en soit la cause ou la conséquence.
22. Gobanon (Gofannon) ou plutôt *Goibhniu*, le forgeron divin irlandais. Appartenant à la famille des Tuatha Dé Danam, c'est lui qui, au même titre que ses homologues, forge les armes des héros et même des dieux. V. Guibert de La Vaissière, « Le forgeron irlandais : de Goibhniu à Gobnait, le Gabha irlandais », *La forge et le forgeron...*, *op. cit.*, t. 1, p. 155-206.
23. Nous connaissons bien deux légendes à son sujet : celle que l'Edda poétique rapporte dans la *Völundarkviđa*, et « Wieland le forgeron » que l'on trouve dans la *Thiđrekssaga*.
24. *N'alez ses chiés Trabuchet non.* Chrétien de Troyes, *Œuvres*, D. Poirion (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1992, v. 3679.
25. Hérodote, *L'Enquête*, 4, 25, *Œuvres Complètes*, A. Barguet (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1964, p. 296.
26. J. de Mandeville, *Le Livre des merveilles du monde*, Ch. Deluz (éd.), Paris, CNRS, 2000, VII, p. 150.

27. *De nugis curialium*, p. 26. Texte dans K. Ueltchi, *La Mesnie Hellequin en conte et en rime. Mémoire mythique et poétique de la recomposition*, Paris, H. Champion, 2008, p. 48-59.
28. Voir par ailleurs deux versions contradictoires dans l'*Iliade* même, en comparant 1, 590 *sq*. et 18, 394 *sq*.
29. « *Was hinkt der Kerl auf einem Fuß?* », J. W. Goethe, *Faust*, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1982, t. I, p. 95.
30. A. R. Lesage, *Le Diable boiteux* [1707], Paris, Mouton, 1970, p. 88.
31. Deux des trois versions sont imprimées et publiées sous le titre de *Mediaeval Lives of Judas Iscariot* par E. K. Ranke, dans *Anniversary Papers by Colleages and Pupils of George Lyman Kittredge*, Boston, 1913, p. 305-316. P. F. Baum trouvera de son côté pas moins de quarante-deux textes conservés dans des manuscrits latins, dont il transcrit plusieurs dans son étude pour établir cinq « familles » ou « types » qu'il soumet à une étude comparative. Voir P. F. Baum, *The Medieval Legend of Judas Iscariot*, Gorgias Press LLC, 1916 (Analecta Gorgiana 73), p. 485 *et sq*.
32. Version A (xiie siècle) : *Nato autem infante pater in eo omen tale consideravit et expavit, tibias illius transfixit atque inter frutecta longius ab urbe Iherusalem collocavit*. P. F. Baum, *ibid*., p. 490.
33. Nous avons approfondi ces réflexions dans *Le Pied qui cloche. Du boiteux ou le lignage des boiteux*, Paris, H. Champion, 2011.
34. R. Boyer, « La dextre de Tyr », *in* F. Jouan & A. Motte, *Mythe et Politique*, Paris, Les Belles Lettres, 1990, p. 36.
35. G. Dumézil, *Les Dieux des Germains*, Paris, puf, 1959, p. 70.
36. *Ibid*., p. 91.
37. J. Chatillon, « De la claudication de Jacob selon Grégoire le Grand », *Revue du Moyen Âge latin*, 24, 1968, p. 28.
38. G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas / Dunod, (1969) 1984.

AUTEUR

KARIN UELTSCHI

Université de Reims Champagne-Ardenne, CRIMEL (EA3311)

Corps et violence dans les romans de la guerre interne au Pérou

Françoise Aubès

1 Dans la perspective d'une lecture contextuelle des littératures latino-américaines, corps et violence semblent indissociables. Il faut rappeler que le corps, « cette présence contradictoire[1] », même dans les représentations imaginaires, requiert une approche pluridisciplinaire dans des domaines aussi divers que la philosophie, l'anthropologie culturelle, le social, le biologique tout en restant dans le domaine de la narratologie ce que l'on pourrait appeler ce pivot narratif sur lequel se construit le personnage et pourquoi pas le narrateur. On peut en effet se poser la question du corps du narrateur, ce narrateur que l'on a essayé d'évacuer ou de contourner, en lui inventant un suppléant, un substitut qui est l'auteur implicite. Une question qui dans le cas de Vargas Llosa n'est pas à négliger. À preuve ces réflexions de l'auteur confiées au journaliste brésilien Ricardo Setti sur le corps :

> Quand un Péruvien – un être généralement extrêmement inhibé et limité dans sa vie corporelle – se rend au Brésil, il est d'abord ébloui et fasciné par la fierté et l'impudeur avec lesquelles les Brésiliens et notamment à Rio, cultivent leur corps. C'est l'inverse de ce qui se passe dans nos pays andins, la Bolivie, L'Équateur, le Pérou où nous avons une forte tradition d'auto répression, de honte de notre corps. [2]

2 Confidence anecdotique, extratextuelle bien sûr, mais qui peut aider à comprendre ce langage corporel dont Vargas Llosa dote ses personnages. Car il faut constater que chez Vargas Llosa, exception faite de ces fantaisies érotiques que sont *El elogio de la Madrastra* et *Los cuadernos de don Rigoberto*, le corps n'est guère aimable. Dans la représentation des personnages, Vargas Llosa en général utilisera plusieurs modalités empruntées à diverses écoles (on se souvient des fameux tropismes empruntés à Nathalie Sarraute « *el gusano de la conciencia* »). Le faire du personnage est prédéterminé par différents signes métonymiques soit physiques soit onomastiques. Je rappellerai l'animalisation des personnages tels que Jaguar pour la rapidité de ses attaques, Boa pour la longueur de son sexe, *Pichula Cuéllar* pour le contraire, El Esclavo pour cette échine qu'il sait si bien courber. Il y a toujours une faille, un point névralgique chez le personnage vargasllosien, révélateur de son identité profonde : la castration de Cuéllar dans *Los*

cachorros, le sexe flasque du Benefactor dans *La fiesta del Chivo*, les problèmes de prostate de l'ex-guérillero de *Historia de Mayta* ; ces dysfonctionnements physiques déclenchent leur programme narratif. Saúl Zuratas dans *El Hablador,* défiguré par une énorme tache de vin d'où son surnom *Mascarita*, trouvera son bonheur parmi les Indiens machiguengas à la peau tatouée au rocou ; rares sont les signes positifs : les jolis petits pieds blancs de la Pies Dorados contrastent avec le corps grassouillet et fatigué de la prostituée du *jirón* Huatica que fréquentent les cadets de *La ciudad y los perros*. Les yeux verts de Bonifacia deviennent l'emblème mystérieux de celle dont le nom de guerre est la Selvática dans *La casa verde.* Le corps fonctionne aussi comme la métaphore du corps social, hybride, bâtard, difforme comme celui de Paulino, *el injerto*, dans *La ciudad y los perros,* ou celui du León de Natuba dans cette cour des miracles qu'est la communauté de Canudos dans *La guerra del fin del mundo.*

3 Ces quelques exemples montrent que le problème de la représentation du corps se pose tant au niveau narratologique qu'idéologique, ce qui sera le cas pour notre corpus. Je vais donc m'intéresser plus particulièrement à la représentation du corps dans les romans de la guerre interne au Pérou (1980-1992), en montrant comment cette écriture de la violence va générer une rhétorique spécifique du corps, souffrant, violé, torturé, démembré, brûlé, dynamité.

4 Rappelons le contexte historique : entre 1980 et 1992, le Pérou va connaître ce que l'on a appelé la décennie de la violence car, à la crise économique qui va laminer à partir des années quatre-vingt tous les pays d'Amérique Latine, s'ajoute la violence de la « guerre interne ». Alors que les Péruviens connaissent le retour de la démocratie après vingt-deux ans de régime militaire, un groupe dissident du Parti communiste péruvien qui s'appellera Parti communiste péruvien Sentier Lumineux et qui se revendique surtout de la pensée guide de son *leader* Abimael Guzmán, la « quatrième épée du marxisme léninisme », va déclencher le début de la lutte armée, de façon spectaculaire : en brûlant des urnes dans un petit village des Andes – rappelons que pour la première fois les paysans analphabètes accédaient au droit de vote –, en accrochant aux réverbères de Lima des chiens éventrés, portant une pancarte sur laquelle était écrit : mort au traître Deng Xiaoping[3]. Ce mouvement qui prône la guerre au capitalisme, la haine des villes, le retour à une sorte de monde agraire archaïque, l'ordre moral et dont un des modèles reste Pol Pot et ses Khmers rouges, va étendre son rayon d'action depuis Ayacucho, ville où est né Sentier Lumineux, jusqu'à Lima et dans la forêt. Si Sentier Lumineux, dans les communautés les plus reculées, fait des adeptes – ses membres se présentent comme les justiciers qui vont régler les problèmes de vol de bétail etc. –, rapidement les paysans se rendront compte que la révolution prônée par les Sentiéristes ne respecte pas leurs traditions. Les méthodes de Sentier Lumineux sont brutales, faites pour impressionner, terroriser les paysans ; comme cette façon de « prendre » un village, de réunir les villageois sur la place du village, de faire comparaître devant le tribunal révolutionnaire, c'est-à-dire les *comuneros* eux-mêmes, tous ceux qui sont considérés comme des traîtres, des vendus, des collabos, le maire par exemple, et de les exécuter publiquement en utilisant non pas les armes à feu (il faut réserver les munitions pour attaquer les postes de police), mais de façon traditionnelle, la pierre qui sert à écraser le visage – le mot « *chancar* », briser et écraser, est un des verbes qui revient le plus régulièrement – les faux, les instruments agraires pour faire saigner longuement la victime : « on nous a traités comme ou pire que des animaux », disent les survivants. Le gouvernement de Belaúnde Terry ferme les yeux, mais quand,

en 1983, venus enquêter à Uchuraccay, huit journalistes sont massacrés dans cette zone des Andes, est déclaré l'état d'urgence et carte blanche est donnée à l'armée, à la police, aux troupes de choc formées à la lutte antisubversive, les *Sinchis*. Ceux dont le métier est de rétablir l'ordre, de protéger les citoyens, se surpasseront dans le non-respect des droits les plus élémentaires, comme l'a montré courageusement le rapport de la *Comisión de la verdad y reconciliación* publié en 2003. Les victimes de la guerre interne seront majoritairement les paysans des communautés andines éloignées, pris entre deux feux : entre Sentier Lumineux qui les exécute quand ils osent désobéir, et l'armée qui les torture et les élimine, les accusant de collaborer avec Sentier lumineux. Le roman va-t-il s'emparer d'un tel sujet ?

5 Quand on parle de cette période, on pense en premier lieu évidemment au roman de l'écrivain péruvien le plus connu en Europe, Prix Nobel de littérature en 2010, Mario Vargas Llosa ; il publie en 1993 *Lituma en los Andes* roman où en toile de fond Sentier lumineux bat la campagne (traduction du très militaire « *batir el campo* »). *Lituma en los Andes* marque le retour de Vargas Llosa à la littérature, à son travail de romancier, à sa vocation première abandonnée au profit de son entrée en politique dès 1987 ; sa candidature malheureuse aux élections présidentielles de 1990 sera vécue comme une défaite cuisante, une blessure narcissique, ce que traduisent d'une certaine façon les aventures de *Lituma dans les Andes*, aventures de ce personnage qui monte en grade depuis sa première apparition en 1959 dans une des nouvelles de *los Jefes* « Un visitante ».

6 Mais dès les années quatre-vingt-cinq, apparaissent des nouvelles, de courts récits, écrits par des écrivains que l'on peut qualifier de provinciaux, exception faite du critique Julio Ortega, auteur de *Adiós, Ayacucho* publié en 1986. Les écrivains liméniens *criollos*, cosmopolites (le champ littéraire péruvien reste très conflictuel) ne se sentant pas vraiment concernés. Ce qui caractérise la facture de ces œuvres, c'est leur réalisme brutal ; sous couvert de la fiction se construit un nouveau champ sémantique qui est celui de la mort violente. Certes le roman péruvien depuis l'Indépendance est un roman réaliste, dont le dénouement comme celui du roman indigéniste est la mort violente des *comuneros* impuissants face au grand propriétaire qui envoie l'armée pour réprimer leur révolte ; mais un nouveau type de violence va imposer un nouveau type d'écriture. De même que la Shoah a signifié soudain l'apparition d'un type de mort spécifique, génocide moderne par extermination de masse, dans une sorte d'industrialisation de la mort, de même dans le cas péruvien, on verra apparaître une certaine représentation de la mort inspirée d'abord par la réalité révélée au plus grand nombre par les événements d'Uchuraccay en 1983 (assassinat par des Indiens iquichanos de huit journalistes partis enquêter dans un village de la sierra) et le rapport de la commission dont Vargas Llosa sera le président ; en effet on y décrira par le menu la façon dont les journalistes seront tués. La mort s'accompagne de tout un rituel que l'on retrouvera ensuite dans la fiction : afin que le mort ne dénonce pas son assassin, on lui crève les yeux, on lui coupe la langue, on lui brise les chevilles, on lui écrase le visage ; la commission d'enquête fournira le premier script, comme une sorte d'arrière-texte de la représentation de la mort violente dans la production littéraire de époque ; puis vingt ans plus tard, en 2003 ce sera la publication du rapport de la *Commission de la Vérité et de la Réconciliation* qui constituera cet inépuisable réservoir de l'horreur que sont les témoignages des survivants sur les massacres, tortures et autres atrocités. Ainsi dans les premiers romans que je qualifierai de réalistes, le récit avance inéluctablement vers un dénouement affreux où la description de la mort violente est le moteur de la

diégèse. Ce sont des « récits limites ou récits impossibles », car souvent pour « redonner du corps » au narrateur dynamité, démembré, on lui redonne une voix, il devient un narrateur posthume, modalité typique de l'écriture de la mémoire[4] : « réincorporer » ce mort dynamité, comme dans *Adiós, Ayacucho* où Alfonso Canepa, mort vivant, disloqué, dynamité, va à Lima demander réparation au président de la République, Belaunde Terry.

7 Mais ce qui peut être considéré comme un véritable chronotope récurrent[5], c'est la fosse commune, le charnier où selon un *modus operandi* toujours semblable, les paysans sont poussés dans un ravin, les troupes antisubversives lancent des grenades, font exploser les corps et les recouvrent grossièrement de terre.

8 Dans le roman de Félix Huamán Cabrera, *Candela quema luceros* (1989), les *Sinchis* rassemblent les *comuneros* supposés avoir collaboré avec l'ennemi ; Cirilo, un habitant du village, assiste impuissant au massacre de tous les habitants de Yawarhuaita, que les *Sinchis* vont enterrer pêle-mêle dans la terre :

> Tous se mirent à creuser des trous immenses et profonds, creusez le plus profond possible ! et là ils les jetèrent comme des sacs de patates, certains étaient encore en vie, d'autres mouraient les uns sur les autres, d'autres étaient déjà des cadavres, les femmes, les enfants, qui sifflaient à midi pour que le vent pousse leurs cerfs-volants. Tous entassés avec de la terre dessus, putain ![6]

9 Cirilo, devenu fou, exhumera ensuite les corps massacrés des villageois de Yawarhuaita et les remettra à leur place c'est-à-dire chez eux :

> [...] Cirilo, racle la terre et donne des coups de bêche jusqu'à butter sur la première forme : il nettoie, il tire ; c'est Viro Rojas, Le maire ! La langue coupée, les yeux crevés.[7]

10 Un personnage récurrent sera celui de la mère qui inlassablement cherche le corps de son fils. À la fin de *Rosa Cuchillo*, roman de Oscar Colchado, Rosa localise la fosse commune où Liborio-Túpac, enrôlé malgré lui dans les colonnes sentiéristes, est supposé se trouver :

> Tout plein de rapaces voletaient au fond du ravin quand elle arriva. Le bec tout sale, ils récupéraient des morceaux de chair qui n'avaient pas été enterrés. Ici et là on apercevait des lambeaux de vêtements, du sang sur les rochers, sur la paille. Des mèches de cheveux, des intestins dévidés comme des fils, des morceaux de côte en train de sécher. Et elle eut beau chercher des restes reconnaissables de son fils, elle n'en trouva pas.[8]

11 Il s'agit de la *quebrada* Balcón, sinistre toponyme qui renvoie à une réalité hors-texte avérée, lieu de massacres de paysans par les *Sinchis*, les troupes d'assaut. Qu'il s'agisse de Sentier Lumineux ou des forces antisubversives, le but est de faire disparaître, de nier toute identité, d'annihiler. Sentier lumineux interdit le rituel de l'enterrement ; les corps restent le long du chemin, mangés par les chiens et les cochons[9]. Les forces de l'ordre massacrent des communautés entières ; ces faits deviennent de véritables topoï, dans tous les romans, même ceux des années plus tardives. Le sociologue péruvien Nelson Manrique explique :

> Les massacres ne produisent pas de morts mais des cadavres. La condition de mort suppose la définition du statut de la personne avec son identité [...] celui qui a disparu du monde des vivants définit à travers le rituel funéraire sa nouvelle identité, celle avec laquelle son souvenir sera inscrit dans la mémoire des vivants. Mais les massacres produisent des morts sans identité.[10]

12 La disparition des corps, sciemment dynamités, semble faire partie d'un plan qui consiste à aller jusqu'à nier la mort, donc l'existence de ceux qui ont toujours été

considérés comme des citoyens de seconde catégorie ; ces corps-sujets, incarnation d'une personne, sont réduits à des déchets, à des détritus, des excréments qu'il faut évacuer, d'ailleurs on appelle aussi les charniers des *botaderos de cadáveres*, mot habituellement réservé aux décharges d'ordures ; ici ce sont des décharges de corps. Ces paysans n'intéressent personne, ils sont traditionnellement invisibles. Ce ne sont pas les disparus argentins, militants, professeurs, étudiants, syndicalistes. On constate comme une sorte de continuité dans la non-visibilité des indiens, qui correspond à la représentation habituelle de l'indien de son vivant, dans sa corporéité même, comme une collectivité dont les membres sont indifférenciés (voir les intellectuels du début du XXe siècle comme José de la Riva Agüero, ou Ventura García Calderón), indiens silencieux comme la pierre, muets, sournois. Une lecture postcoloniale signalerait que le subalterne (l'indien) est enfermé dans un stéréotype selon la volonté [du colonisateur] [qui est celle] « d'objectiver, d'encapsuler, d'emprisonner, d'enkyster[11] ». L'historien Flores Galindo dans *Buscando un inca. Utopía e identidad en los Andes* signale comment l'indien est habituellement associé à la pierre :

> Une image fréquente dans la littérature péruvienne a toujours été d'identifier l'indien à la pierre. Image ambivalente. D'un côté elle fait allusion à sa résistance, à sa ténacité, à ce savoir durer... De l'autre côté on suggère le silence, le manque d'expression, même l'impossibilité d'entendre un quelconque message [...] L'image lithique renvoie aux mythes andins [...] Aux peurs des blancs.[12]

13 Ce cliché sera battu en brèche par José María Arguedas. Dans *Los ríos profundos*, le jeune héros, Ernesto devant le mur inca à Cuzco sent tout à coup les pierres vibrer, bouger, comme un corps de chair et de sang.

14 À côté de ces représentations réalistes, il faut citer aussi celles qui sont plus métaphoriques ou allégoriques et qui renvoient au mythe d'Inkarrí, recueilli par José María Arguedas, réactualisé dans les années soixante. Comme tous les mythes, il s'agit d'une série de récits associés à la Conquête et ses conséquences, le corps mutilé de la nation indienne, décapitée :

> L'Inka des Espagnols [qu'on appelle aussi dans d'autres versions du mythe Españarrí] a emprisonné Inkarrí, son semblable, on ne sait pas où. On dit que seule existe la tête de Inkarrí. Et depuis sa tête, il pousse en profondeur. On dit qu'il pousse jusqu'aux pieds. Alors Inkarri reviendra. Quand son corps sera complet. Il n'est pas encore revenu aujourd'hui. Il va revenir. Il va revenir chez nous si Dieu donne son consentement. Mais on ne sait pas si Dieu va décider qu'il revienne.[13]

15 On remarque l'amalgame voire le syncrétisme entre la cosmovision andine et peut-être l'idée de l'incorporation des chrétiens dans le corps mystique, dont les membres sont les chrétiens et la tête le Christ. Sentier lumineux va utiliser la cosmovision andine, le grand *pachacuti* : le renversement du monde – soudain ceux qui étaient en haut seront en bas – et surtout ce mythe d'Inkarri qui est un mixte de plusieurs événements historiques : Atahualpa est exécuté par strangulation en 1533, Tupac Amaru I le dernier inca est égorgé et sa tête est exposée sur la place de Cuzco en 1572 puis enterrée ; enfin Tupac Amaru II, qui se dit descendant du dernier Inca, mène la rébellion contre les Espagnols, mais il échoue ; il sera arrêté, écartelé, démembré, décapité à Cuzco en 1781 ; ses dernières paroles : « je reviendrai et je serai des milliers », trouveront un écho dans les slogans sentiéristes : « La révolution a mille yeux, mille oreilles ».

16 Certains auteurs reprendront le mythe d'Inkarrí en faisant une lecture allégorique des massacres comme Julio Ortega dans *Adiós, Ayacucho*, dès l'incipit : « Je suis venu à Lima pour récupérer mon cadavre[14] », telles sont les paroles prononcées par Alfonso Canepa,

pantin désarticulé sans jambes sans bras, paysan massacré par les policiers qui l'accusent de collaboration ; il demande des comptes au président de la République : « Eh, Écoute-moi Belaúnde, criai-je. Rends-moi mon corps. Où a-t-on caché mes os[15] ? » Le récit utilise le registre du grotesque, de l'invraisemblance, de l'humour macabre pour raconter les tribulations de celui qu'on appelle un « E.T. andin », « l'Abominable hommes des neiges péruviennes », soit un corps mutilé, un lambeau d'homme à la recherche de sa complétude, d'une sépulture décente et d'une visibilité historique qu'il trouvera en se glissant dans le sarcophage de Pizarro dans la cathédrale de Lima. Julio Ortega a raconté comment lui était venue l'idée d'une telle farce macabre : à l'origine de cette nouvelle, la photo d'un *leader* paysan tué et brûlé par la police, en 1984 « un résidu humain, noir et calciné avec un moignon macabre, une silhouette douloureuse et grotesque à la fois. J'ai pensé aussitôt que ce corps représentait la violence dans son absurdité extrême[16] », d'où le désir d'écrire, comme il l'explique, plutôt qu'un récit réaliste, une parodie, une satire, seule forme capable de représenter l'irreprésentable. Il s'est donc posé le problème de l'écriture de cette violence et il lui a semblé que rien n'était plus démonstratif et probant que d'imaginer l'histoire de ce résidu humain, grotesque et extrême image de l'horreur. Santiago Roncaglio, vingt ans plus tard, dans *Abril rojo*, utilise le mythe d'Inkarrí pour créer le suspense ; le commandant Carrión est un véritable psychopathe ; peut-être traumatisé par la période de la guerre interne qu'il a vécue en direct, ce *serial killer*, ce Frankenstein andin, tue, découpe, démembre, brûle ses victimes pour, dit-il dans son délire messianiste, reconstituer le corps de Inkarrí, le tout selon une liturgie macabre – Roncagliolo s'est inspiré du film *Seven*, de David Fincher sorti en 1996, l'histoire de sept meurtres basés sur les sept péchés capitaux – celle de la semaine sainte et des différentes stations du chemin de croix. Cette spectacularisation de la mort n'a d'autre objet comme dans tout *thriller* que celui de créer des sensations fortes. *Abril rojo* et *Lituma en los Andes*, récompensés par des prix littéraires en Europe, sont sans doute écrits à l'usage de lecteurs européens. Dans *Lituma en los Andes*, les trois individus disparus, disparitions sur lesquelles enquête Lituma, n'ont pas été tués par Sentier Lumineux mais sur l'instigation de ce diabolique couple Dionisio et Adriana, ils ont été sacrifiés, mangés, digérés. Le roman perd alors toute crédibilité historique, voire tout sérieux pour devenir un roman d'aventures avec certes pour toile de fond les Andes et tous leurs « mystères ».

17 La production narrative au Pérou, qui a tenté de mettre en fiction le thème de la violence dès le début de la guerre interne, a élaboré une nouvelle poétique de l'horreur dans une sorte de littérature testimoniale. Puis à partir des années 2000, on assiste en littérature à une sorte de phénomène commercial, de banalisation de cette période, la plupart des écrivains se sentant presque obligés d'écrire sur le Sentier lumineux.

18 On comprend alors qu'il y a deux façons d'aborder la violence, les premiers romans ont mis en scène presque exclusivement des séquences hautement dramatiques ; les autres ont surtout décrit une violence structurelle, souvent magico-religieuse ; c'est oublier que la violence contre le corps, ce marqueur identitaire, loin d'être neutre dans le contexte qui nous intéresse, est avant tout une pratique politique contre le corps de l'autre[17]. Ce que les écrivains de la première heure avaient parfaitement compris.

NOTES

1. *Cf.* Michela Marzano, *La Philosophie du corps*, Paris, PUF, 2007, « Que sais-je ? », p. 8.

2. Mario Vargas Llosa, *Sur la vie et la politique. Entretiens avec Ricardo A. Setti* [1986], Paris, Belfond, 1989, p. 100.

3. C'est le successeur de Mao, considéré comme un révisionniste ; il engage la Chine dans la voie du libéralisme économique.

4. *Cf.* le narrateur d'outre-tombe apparaît dans les romans qui ressortissent de l'écriture de la mémoire en Espagne à partir des années quatre-vingt ; *cf.* Georges Tyras, « Mémoire d'outre-tombe ; narration posthume et témoignage dans le roman contemporain espagnol » *in* Emmanuel Bouju (dir.), *L'Engagement littéraire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005.

5. « Centres organisateurs des principaux événements contenus dans le sujet du roman, dont les "nœuds" se nouent et se dénouent dans le chronotope. C'est lui, on peut l'affirmer, qui est le principal générateur du sujet », Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 237-238.

6. « *Después todos los brazos hicieron huecos inmensos y profundos ¡lo más hondo que puedan! y allí los aventaron como papa deshecha, algunos todavía con vida igual morían, los hombres unos sobre otros, ya cadáveres, las mujeres, los niños que silbaban al medio día para que el viento levantara sus cometas. Todos amontonados y tierra encima ¡carajo!* ». Félix Huamán Cabrera, *Candela quema luceros*, Lima, Ediciones Retama, 1989, p. 179.

7. « [*Sobre la tierra Cirilo está sacándole el alma al polvo, sudoroso,] escarba y da palada tras palada, hasta chocar con el primer bulto. Limpia, jala. Es Viro Rojas ¡El Vara Presidente! Con la lengua cortada, los ojos acuchillados* », *Ibid.*, p. 28.

8. « *Los huishqus llenecitos revoloteaban abajo en el fondo de la quebrada cuando llegó. Con el pico sucio de tierra rescataban como sea algunos pedazos de carne que no habían sido sepultados del todo. Parte se veían jirones de ropa, sangre salpicada por las rocas, sobre la paja; mechones de pelos, tripas deparramadas como hilos, pedazos de costillas blanqueando. Y por más que buscó restos reconocibless de su hijo, no los halló.* » Oscar Colchado, *Rosa Cuchillo*, Lima, Imprenta Universidad Nacional Villareal, 1997, p. 216.

9. *Cf. Hatun Willakuy*, les témoignages de la CVR : « Pendant les années de la violence, comme faisant partie d'une stratégie de la terreur, on interdit les enterrements. Les corps sans vie devaient rester exposés à la vue de tous. Leur déshonneur posthume était une leçon – de soumission et silence – pour la communauté ; "Ainsi meurent les mouchards". Tous ceux qui mouraient sur le chemin, mouraient avec cette pancarte ». « *Durante los años de violencia, como parte de la estrategia de terror, se prohibió la realización de entierros. Los cuerpos sin vida debían quedar expuestos a la vista de todos. Su deshonra póstuma era una lección-de sumisión y silencio- para la comunidad "Así mueren los soplones". Todos los que morían por el camino, morían con su letrero* ». *Hatun Villakuy*, versión abreviada del informe final de la Comisión de la verdad y reconciliación, p. 362.

10. « *Las masacres no producen muertos sino cadáveres. La condición de muerto supone la definición del estatus de una persona con identidad [...] Aquel que ha desaparecido del mundo de los vivos define a través del ritual funerario su nueva identidad, aquella con la que su recuerdo será inscrito en la memoria de los vivos. Pero las masacres producen fallecidos sin identidad* ». *Cf.* Nelson Manrique, « Memoria y violencia. La nación y el silencio » (2003) cité dans Luis Fernando Chueca, « Desentierros, des-identificaciones, desapariciones. Apuntes sobre las representaciones de la violencia política en tres poemas peruanos recientes », *Ajos y záfiros*, n° 8/9, 2007, p. 72.

11. Frantz Fanon, « Racisme et culture », in *Pour la Révolution africaine* (1964), Paris, La Découverte, 2004, cité par Homi Bhabha, *Les Lieux de la culture* [1994], Paris, Payot, 2007, p. 145.

12. « *Una imagen frecuente en la literatura peruana, ha sido identificar al indio con la piedra. Imagen ambivalente. De un lado se alude a su persistencia, a la tenacidad, a ese saber durar... De otro lado se*

sugiere el silencio, la carencia de expresión, incluso la imposibilidad de entender cualquier mensaje [...] La imagen lítica remite a los mitos andinos; [...] a lo temores de los blancos [...] », Alberto Flores Galindo, *Buscando un inca. Identidad y utopía en los Andes*, La Habana, Casa de las Américas, 1986, p. 315.

13. « *El Inka de los españoles apresó a Inkarrrí su igual no sabemos donde. Dicen que sólo la cabeza de Inkarrí existe. Desde la cabeza está creciendo hacia adentro; dicen que está creciendo hacia los pies. Entonces volverá Inkarrí, cuando esté completo su cuerpo. No ha regresado hasta ahora. Ha de volver. Ha de volver a nosotros si Dios da su asentimiento. Pero no sabemos dicen si Dios a de convenir en que vuelva* ». Alejandro Ortiz Rescaniere, *De Adaneva a Inkarri. Una visión indígena del Perú*, Lima, Retablo de papel ediciones, 1973, p. 142.

14. « *Vine a Lima a recobrar mi cadáver* », Julio Ortega, (1986) *Adiós, Ayacucho*, *in* Gustavo Faverón Patriau, *Toda la Sangre*, Lima, Grupo Editorial Matalamanga, 2006, p. 67.

15. « *Óyeme Belaunde! Grité. Devuélveme mi cuerpo. ¿Dónde han escondido mis huesitos*? », *Ibid.*, p. 69.

16. ORTEGA, Julio, *La representación de la violencia*, Disponible à partir de : http://www.hemi.nyu.edu/eng/seminar/usa/text/ortega_paper.html

17. *Ibid.*

AUTEUR

FRANÇOISE AUBÈS

Université Paris Ouest Nanterre-La Défense, EA 369 CRIIA

Yôko Ogawa : œuvrer au corps secret

Anne-Élisabeth Halpern

1 L'un des premiers romans modernes est l'œuvre d'une femme, japonaise qui, sous le pseudonyme de Murasaki Shikibu, au début du XIe siècle, a ouvert avec le *Roman du Genji* la voie à une longue tradition d'écriture féminine dans une société japonaise très misogyne et machiste. Si les femmes japonaises ont peu écrit du XIIIe au XIXe siècle, elles se sont rattrapées ensuite et au XXe siècle, dans un Japon où la dominance mâle a dû lâcher du lest social, ces romancières ont en commun d'être d'une grande lucidité psychologique, sans illusion sur les rapports sociaux, et dans le refus du sentimentalisme auquel on voudrait trop souvent les réduire. Même dans l'univers des mangas contemporains, ceux qui sont créés par des femmes sont souvent moins mièvres que ceux des hommes.

2 Le pays du soleil levant est un territoire culturel où le corps est remodelé (du sumo à la geisha), maîtrisé par le rite (du nô au sepukku) ou par la gestuelle sociale (sauf dans l'intimité, les corps ne se touchent pas), malmené (violence des représentations érotiques, cruauté relevée dans l'Histoire), en tout cas jamais absent quoique dans une posture d'effacement. Mais c'est aussi le pays où est perçue avec acuité la fragilité du corps sujet aux tremblements de terre quasi quotidiens (sans compter les grands séismes tels celui du Kanto en 1923, de Kobe en 1995, du Tohoku de 2011), aux typhons, etc., mais éprouvé aussi par l'histoire sur son territoire (Hiroshima, Nagasaki). Sous ce corps tantôt exhibé (pagne des sumos ou des serfs) tantôt dissimulé (kimono), sous l'apparente neutralité des sentiments, existe un corps secret, animé de pulsions, d'émotions.

3 Pourtant le corps n'étant pas du langage, se pose la question de son passage dans la littérature. Ogawa y répond en lui faisant occuper l'espace et en métaphorisant cette inscription spatiale. Le corps secret affleure à la surface de l'espace géographique et littéraire. Plus largement, la littérature japonaise est à la mesure de ces comportements du corps matériel et les récits, notamment, sont souvent des histoires de corps au moins autant que des questions de psychologie, qu'il s'agisse de Kawabata, Mishima, Soseki, Tanizaki, Inoue, Abe, etc. En particulier, elle égrène une galerie infinie de

personnages pervers ou physiquement démunis, une littérature de la cruauté au sens artaudien du terme, dans laquelle Ogawa a trouvé presque naturellement sa place. Pour autant, ce corps romanesque n'est pas ancré dans un univers spécifiquement japonais, quoique son évolution au sein de la société japonaise induise des sensations et des sentiments difficilement exportables.

4 Née en 1962, Yôko Ogawa a étudié à l'université Waseda à Tokyo (comme Murakami Haruki), puis travaillé à Okayama et est devenue écrivain en 1986. Pour sa prose simple et sans remous apparent, elle a reçu de nombreux prix, notamment le prix Kaien pour *La Désagrégation du papillon* (son premier roman) en 1988, puis le prix Akutagawa pour *La Grossesse* (1991) qui l'adoubent comme romancière.

5 Elle appartient à une constellation de romancières japonaises contemporaines au nombre desquelles Yôko Tawada écrivant en allemand à cause de Kafka et se référant à Butor[1], mais aussi Yûko Tsushima, fille du romancier Ozamu Dazai et révoltée contre l'aliénation féminine. En un sens Ogawa est également proche de Rieko Matsuura qui, avec *Pénis d'orteil*, propose une analyse du désir et de l'identité sexuelle se réclamant de Mishima et Genet, ou des réflexions amères de l'héroïne de *Kitchen* de Banana Yoshimoto.

6 À 13 ans, Ogawa lit le *Journal* d'Anne Frank : « Avec ce livre, j'ai rencontré les mots. Et la cruauté. Celle de l'Holocauste, d'Hiroshima »[2]. Ce récit fondateur de l'écriture est le témoignage d'une jeune fille, sans prétention au littéraire, dont la sobriété de l'écriture est en décalage avec l'horreur du contenu, pour une relation où le corps est contraint, maintenu au secret. « Mots » et « cruauté » s'équivalent dans une certaine mesure et en eux se correspondent deux drames de l'Histoire du XXe siècle : les bombardements américains sur le Japon et les camps d'extermination nazis. Cette entrée en littérature sous le signe du négatif dans l'Histoire donnera lieu à une vingtaine de récits (nouvelles, romans) à ce jour, en apparence simples et rationnels, mais dans lesquels affleurent fantasmes du corps et cruauté fétichiste dans une société en décrépitude.

Le désœuvrement spatial : de la ruine à l'enfermement

7 Les lieux privilégiés de ces récits sont ceux, publics, où le corps n'est que de passage, et sans avoir eu le choix de s'y trouver (orphelinat, cité universitaire, hôtel, maternité, hôpital), espaces paradoxalement mal protégés au rebours de leur fonction première, ou, à l'inverse, emblématiques d'une fixation mortifère (musée). Ce sont des lieux de fiches, d'organisation, mais dont la fonction classificatrice peine à contrer leur effondrement général. Ils sont en effet généralement vétustes (la maternité de *La Grossesse*, l'orphelinat de *La Piscine*), se dégradant peu à peu (le laboratoire de *L'Annulaire*), ou en voie d'abandon (la résidence des *Abeilles*).

8 Ce sont également des lieux secrets au sens étymologique : séparés, à part, à la périphérie urbaine ou écartés du centre social, au rebours encore de leur fonction officielle les plaçant, théoriquement, au cœur du dispositif collectif. Ainsi, *La Piscine* se déroule dans un orphelinat en banlieue d'une ville, valant comme expansion du corps de la narratrice tenu au secret.

9 Quoique gagnés par un délabrement inéluctable, ces espaces restent un tant soit peu habités : résidence universitaire des *Abeilles* désertée sauf par son directeur et le cousin de la narratrice, maternité presque en ruines de *La Grossesse* où accouche quand même

une jeune femme, laboratoire dans une ancienne résidence universitaire de *L'Annulaire* où logent encore deux vieilles pensionnaires. L'hôtel comme assoupi d'*Amours en marge* fait moins office de pension que de lieu de réunions occasionnelles.

10 Au lieu de les protéger, les murs, tout délabrés qu'ils fussent, construisent la prison des corps qui y sont cloîtrés, volontairement ou non. Et parfois jusqu'à un emboîtement vertigineux. Ainsi la jeune narratrice de *La Piscine,* enfermée entre les murs d'un orphelinat dont elle ne peut sortir puisqu'elle est la fille du directeur, contemple-t-elle, dans une piscine couverte, le corps d'un adolescent, plongeur aux lignes parfaites, capable d'entrer sans remous dans l'eau et d'en ressortir comme indemne. Cette même narratrice empoisonne une autre petite orpheline avec un chou à la crème moisi qu'elle extirpe d'une boîte conservée dans un tiroir. Des murs de l'orphelinat au chou fourré de moisissure qui finira dans l'estomac de la fillette, en passant par les maillots moulants de l'adolescent dans le bocal de la piscine, la chambre exiguë de la narratrice, l'espace tout entier empêche la liberté et le développement, et favorise même les actes extrêmes.

11 Le directeur de la cité universitaire des *Abeilles* a, lui, perdu l'usage de ses deux bras et d'une jambe. Cloîtré dans sa résidence, puis dans sa chambre et enfin dans son lit, avec la cage thoracique qui se déforme autour de son cœur qu'elle écrasera bientôt, il est la proie de l'espace de son corps avant que d'être la victime des espaces géographiques. Ou encore : les spécimens de souvenirs naturalisés dans *L'Annulaire* encombrent peu à peu le bâtiment – une ancienne résidence universitaire encore. Au moment d'écouter une partition dont la propriétaire veut naturaliser le son et l'atmosphère musicale, quatre personnages se retrouvent dans la chambre exiguë d'une vieille pensionnaire qui n'en est jamais sortie, occupée par un piano qui dévore toute la place.

12 L'enfermement du corps est du reste triple : d'abord contraint dans les espaces devenant des extensions corporelles de son empêchement, il est ensuite en proie à l'abandon social qui isole les sujets, et enfin, il connaît l'emprisonnement des organes et du cerveau dans une enveloppe corporelle qui est tout sauf intacte.

Désœuvrement du corps social et altérations du corps physique

13 Les espaces partiellement désaffectés sont le signe d'un désœuvrement social généralisé qui, à l'échelle des personnages, se manifeste, physiquement et existentiellement, par la dissolution des contours du corps sinon vraiment désintégré, du moins ayant perdu son intégrité première. S'ils sont matériellement entiers, les corps chez Ogawa sont soit mentalement déséquilibrés, soit morts. L'organisme, très vite, se morcèle et se réduit à une collection de membres (tel le directeur de la cité universitaire des *Abeilles*) ou d'organes disparates (une cicatrice à la joue, un bout de doigt sectionné dans *L'Annulaire*, comme indépendants du corps), offrant l'image d'une société dont la cohésion a été perdue, moins par manœuvre délibérée que par délitement involontaire.

14 Dans cette ténuité d'action, qui n'est pas nulle pourtant et engage souvent des processus vitaux, l'œuvre du corps désœuvré se défait et l'on assiste à une disparition programmée des êtres et des choses contre laquelle seul le classement est une arme de lutte à peu près efficace, un substitut physique de la mémoire peu fiable : le temps n'est

en effet pas moins délétère que l'espace dans cet univers. Ainsi en va-t-il du classement des spécimens de souvenirs stockés dans des tubes au laboratoire du professeur Deshimaru :

> Tous les spécimens sont rangés et conservés par nos soins. C'est la règle. Bien sûr, nos clients peuvent venir leur rendre visite quand ils le désirent. Mais la plupart des gens ne reviennent jamais ici. C'est le cas aussi pour la jeune fille aux champignons. Parce que le sens de ces spécimens est d'enfermer, séparer et achever. Personne n'apporte d'objets pour s'en souvenir encore et encore avec nostalgie. (L'Annulaire, 23)

15 Les personnages sont si peu corporels et individualisés que leur identité se réduit à un prénom (Aya et Jun de *La Piscine*), voire une initiale (Y dans *Amours en marge*). Très peu ont un nom de famille (Deshimaru dans *L'Annulaire*). La dame pianiste qui meurt n'est désignée que par son numéro de chambre (309), comme les numéros des tubes conservés dans cet étrange laboratoire. L'humanité se réduit à une nomenclature et l'identité se résume à un corps approximatif.

> [Directeur de la cité U] La première fois que je rencontre quelqu'un, je ne fais jamais attention à sa tenue ni à sa personnalité. La seule chose qui m'intéresse, c'est son corps en tant qu'organisme. Uniquement l'organisme. (Les Abeilles, 100)
> Quand je me souviens des gens, c'est d'un corps composé de bras, de jambes, d'un cou, d'épaules, d'un buste, d'un bassin, de muscles et d'os. Il n'y a pas de visage. [...] C'est comme si je feuilletais un dictionnaire médical. (Les Abeilles, 100-101)

16 Ces corps amenuisés à la taille d'une entrée de dictionnaire, ou condensés jusqu'à s'insérer dans un tube à essai sont en outre marqués par des fêlures mentales aux séquelles physiologiques ou franchement des blessures physiques qui ont modifié leur rapport au monde. Ils sont le plus souvent la monstration de la déviance, du manque, de la douleur. Pour un rare corps parfait, tous les autres sont malades, handicapés : la surdité dans *Amours en marge*, l'aphasie dans *La Mer*, la confrontation avec la mort dans *Le Musée du silence* et dans *Une parfaite chambre de malade*, le directeur de la cité universitaire unijambiste et sans bras des *Abeilles* et dont les côtes se déformant écrasent peu à peu le cœur, le corps difforme de la sœur de la narratrice dans *La Grossesse* – cette dernière étant envisagée comme monstruosité.

17 Amputations, blessures, lésions plus ou moins graves, ou carrément disparitions (l'étudiant en mathématiques, le cousin dans *Les Abeilles*) sont le lot de tous les personnages. Vieux, ils sont du reste voués à une mort proche : la vieille pensionnaire pianiste de *L'Annulaire* ; le vieillard dans *Hôtel Iris* qui retarde ce moment par une aliénation sadomasochiste de la narratrice, le frère d'*Une parfaite chambre de malade*, que sa sœur vient souvent voir puisqu'elle est secrétaire du centre universitaire médical où il meurt.

18 Même les corps apparemment parfaits et intègres sont minés : l'adolescent plongeur de *La Piscine* est un orphelin solitaire qui ne trouve pas de famille d'accueil, le cousin au corps athlétique des *Abeilles* a disparu comme l'autre étudiant de mathématiques aux mains parfaites, etc. L'intégrité physique, suspecte en soi, est, ailleurs, l'enveloppe du sadisme : Deshimaru, le directeur de l'institut dans *L'Annulaire* offre ainsi des souliers diaboliques à son employée et l'aliène jusqu'à sa mort supposée. Quant à la narratrice de *La Grossesse* elle envisage difficilement la normalité d'un couple :

> Cela m'apparaît un peu comme une étrange entité gazeuse. Un corps éphémère, sans contours ni forme, qu'on a du mal à distinguer dans la transparence de son flacon triangulaire, au laboratoire. (La Grossesse, 145)

19 Les corps supposément « normaux » et ordinaires, eux, sont absents : le mari de la narratrice des *Abeilles* est en Suède et essaie de la faire venir, en vain. Ou morts : ainsi le compagnon de Ryoko qui se suicide et dont on apprend la vie après-coup et surtout son talent à classer les parfums (*Parfum de glace*). Ce corps morcelé, partitionné, est l'image extérieure d'un inconscient que la romancière veut scruter, à la marge, sans frontières délimitées et attendues, comme elle le précise dans un entretien :

> Je souhaite révéler à travers mes récits la face cachée de l'homme, la faiblesse et la sauvagerie qui sont en chacun de nous. Je n'ai jamais considéré qu'il existait une morale : le beau et le laid, le bien et le mal, le blanc et le noir ne s'opposent pas, ils se côtoient, s'emmêlent de façon très équivoque. Je m'intéresse à la limite vaine qui est censée les séparer.[3]

20 Il faudrait analyser en détail par exemple le dispositif d'*Une petite pièce hexagonale* sorte de confessionnal psychanalytique installé dans une piscine.

21 Aucun espoir n'est à attendre pour tous ces personnages pris dans le vertige de leur perte. On pense à Tanizaki, à Mishima, au cinéma d'Oshima et de Kitano. Ogawa est manifestement influencée par des romanciers contemporains tels que Haruki Murakami. On y entend également une petite musique désespérée comme chez Capote, Carver ou Auster.

Corps animal, corps obscène

22 Ce désœuvrement des corps ouvre la possibilité de la cruauté aussi bien que de l'obscène. Indiscrétion même, impudicité, fracture du secret érigé en bien absolu, l'obscène est ce qu'on doit éviter ou cacher[4] ; il appelle le voile ou le détour. L'étymologie viendrait de la composition de *ob-* (devant, et donc au-dehors au vu de tous) et de *scaena* (lieu extérieur de verdure aussi bien que la scène où s'exhibe l'action théâtrale) d'un *skênê* grec qui articulait déjà intérieur et extérieur désignant une tente ou une cabane. Psychiquement, l'obscène est le contraire de la pudeur associée à la rougeur du visage (principalement les femmes, évidemment...) valant comme seul signe visible d'un secret qu'on eût voulu maintenir dissimulé, quand l'obscène exhibe, au contraire. Il y a obscénité dans les œuvres d'Ogawa en ce sens que la morale de l'action en est absente, et que le sujet renonce facilement à son corps intime, tout comme il est prêt à lâcher le corps d'autrui. C'est le rapport problématique des corps qui fonde leur obscénité, au sens où Bataille lie l'obscène à une animalité spirituelle, passée par le filtre de l'humain, une animalité humaine qui est affaire de relation :

> Nous ne pouvons dire : « ceci » est obscène. L'obscénité est une relation. Il n'y a pas de « l'obscénité » comme il y a du « feu » ou du « sang » mais seulement comme il y a, par exemple, « outrage à la pudeur ». Ceci est obscène si cette personne le voit et le dit, ce n'est pas exactement un objet, mais une relation entre un objet et l'esprit d'une personne.[5]

23 Ainsi, à la suite d'un épisode fétichiste au cours duquel Deshimaru offre de nouvelles chaussures à la narratrice lui enjoignant de ne plus jamais les quitter, les deux protagonistes font l'amour, mais les corps ne sortent ni assouvis, ni exaltés de cet échange clinique (dans une salle de bains désaffectée) :

> Nous étions restés tellement longtemps sans bouger que j'avais l'impression d'avoir été transformée en un spécimen incorporé à lui. (L'Annulaire, 50)

24 La fusion des corps demeure, de façon attendue, un horizon inatteignable, pour les adultes aussi bien que pour les adolescents à peine pubères :

> Je suffoquais du désir de me baigner à la source qui se trouvait au plus profond de sa douceur, avant d'essuyer mon corps au coton douillet de son âme. (La Piscine, 27)

25 Faute de cette communion, la narratrice jouira des pleurs d'un bébé qu'elle empoisonnera tranquillement. Au corps parfait mais provisoire – puisque d'un adolescent qui demeure orphelin sans famille d'accueil –, la jeune fille oppose donc le corps de Rie, bébé d'un an et demi :

> Les cuisses des bébés, si différentes soient-elles, foncées et parsemées de taches, irritées par une éruption quelconque, ou couvertes de stries tellement elles sont potelées, attirent toujours mon regard. Les cuisses des bébés deviennent érotiques à force d'être sans défense, et semblent d'une fraîcheur étrange, comme si elles appartenaient à un autre être vivant. (La Piscine, 33)

26 Érotisme et sadisme se mêlent ici, la narratrice rêvant « qu'au bout d'un moment ses cuisses veloutées se couvrent de moisi comme un duvet teint avec une poudre colorée ».

> Chaque fois que j'apercevais la poubelle au sous-sol, j'imaginais des moisissures se développant sur ses cuisses (La Piscine, 47)

27 Les pleurs de l'enfant « si violents qu'ils faisaient craindre une quelconque rupture à l'intérieur de son corps », assouvissent son « *sentiment de cruauté* » (*La Piscine*, 34). Cette cruauté est poussée jusqu'au crime, puisque la narratrice, Aya, finit par lui faire manger un chou à la crème moisi :

> Elle était comme un paquet de chiffons mouillés. Des petites taches rosées parsemaient ses joues, ses mains et ses cuisses. C'était comme si le chou à la crème pourri avait corrompu ses viscères, donnant ainsi naissance à des moisissures rosées. (La Piscine, 54)

28 Le corps enfantin est non seulement un terrain favorable à la cruauté, mais encore il est obscène parce qu'il exhibe, justement, ce que le corps adulte dissimule et garde secret :

> Alors qu'en parvenant à l'âge adulte, chacun arrive à trouver quelque part un endroit secret pour y cacher angoisse, solitude, peur ou tristesse, les enfants n'arrivent pas à dissimuler, et dispersent tout sous forme de pleurs. Je voudrais lécher tranquillement ces larmes. Je voudrais, en passant ma langue sur cet endroit fragile qui suppure, blesser encore plus profondément le cœur humain. (La Piscine, 35)

29 Même encore à l'état de fœtus, le corps enfantin tombe sous le coup de la suspicion d'obscénité. Dans *La Grossesse*, la narratrice ne comprenant plus l'éloignement du corps de sa sœur enceinte qu'elle trouve particulièrement obscène et pathologique, cuit pour elle de la confiture de pamplemousses américains dont elle la gave alors qu'elle a lu que les pesticides employés pour leur culture sont nocifs pour les embryons. La cruauté s'exerce alors contre la mère et l'enfant à venir. La fin de la nouvelle raconte l'accouchement de la mère, et la visite de la narratrice à la maternité, allant « à la rencontre du bébé détruit de [sa] sœur » (*La Grossesse*, 196).

30 L'obscénité en lien avec l'érotisme ne se manifeste pas seulement par un trop-plein d'apparition, d'exhibition, mais parfois par un manque : c'est l'érotisme d'une cicatrice sur la joue et d'un bout d'annuaire manquant qui conduira deux jeunes filles à s'offrir en sacrifice au taxidermiste très étrange de *L'Annulaire* auquel elles laisseront leur peau, à strictement parler, leur vie, suppose-t-on puisque rien n'est explicitement dit.

31 Le lien, originel, entre souffrance et esthétique (le sentir relevant de l'*aesthesis*) est prégnant dans cet œuvre romanesque tout entier. Il l'est encore davantage si l'on songe que l'esthétique, sortant la sensation de son immédiateté, la métamorphose en objet

sinon d'art, du moins culturel. Le langage endosse manifestement cette fonction dans le travail d'Ogawa.

Œuvrer au désœuvrement du texte et du corps

32 En général le récit est conduit par une narratrice à la première personne (sauf *Le Musée du silence*), comme indifférente au monde, mais capable de commettre l'irréparable sans état d'âme, sans jugement moral, presque involontairement, par ennui. Ces narratrices omniscientes ne livrent que peu de leurs pensées, préférant distiller le compte rendu d'actions ordinaires qui s'égrènent dans la répétition des jours et qui mettent en jeu tel ou tel organe du corps, comme indépendant de la pensée, et comme reste désastreux d'un tout qui s'est éparpillé dans le détail.

33 Les personnages d'Ogawa sont en effet souvent sans emploi social, ne participant pas à l'hyper activité de la société japonaise : la tante qui s'occupe vaguement de son cousin et du directeur de la cité U (*Les Abeilles*), Aya, la jeune narratrice de *La Piscine*, la jeune femme enceinte (*La Grossesse*) et même la sœur de cette dernière vantant mollement et sans y croire les mérites de la crème fouettée quelques jours par mois dans un supermarché. Le désœuvrement généralisé induit un pacte de lecture souvent déceptif : la fin des nouvelles laisse le lecteur sans explication et libre d'interpréter les faits à sa guise, en vertu de ses propres fantasmes. Les narratrices poursuivent jusqu'à la fin leur inactive participation au monde tout comme au récit. Quoique la narration soit souvent présentée de manière analytique, voire scientifique, avec une manie du classement ou de la série, il demeure toujours une part non négligeable d'inexplicable et d'inexpliqué, comme si le narrateur ne se donnait même pas la peine d'exposer les motifs ou les conclusions de ses récits.

34 Le corps symbolique que représentent les paroles rentrées et tues, le poids coercitif du silence aussi bien que la claustration à laquelle condamne toute parole contribuent à cette atmosphère d'étouffement, de secret oppressant, d'enfermement généralisé. Espace linguistique et espace géographique sont interchangeables dans leurs effets d'isolement dramatique du sujet.

Le langage linceul du corps, bruit du corps

35 Chez cette romancière, en effet, le langage, racontant la disparition du corps, y supplée, devenant le corps lui-même. « Qu'est-ce qui reste du corps dans le langage écrit ? »[6] se demandait Meschonnic. Tout et rien, puisque le récit s'efforce d'œuvrer comme substitut à la mort, mais que la disparition n'est jamais compensée par son expression. La mort n'en sort que plus obsédante. Pas de mythologie de la disparition humaine, dans cette œuvre, et pas de salut non plus dans l'écriture, au fond. Le langage ne transcende pas la corporéité, pas plus qu'il ne rédime la souffrance. Ogawa engage un jeu de cache-cache entre matérialité du corps, sa dématérialisation par la mort, et son impossible réincarnation par le langage. L'impression ressentie est alors celle d'un défi que se lancent respectivement langage et corps. Celui-ci n'est admirable qu'à proportion de sa supériorité sur celui-là. L'adolescente contemplant le corps du jeune Jun s'entraînant au plongeon, en éprouve un plaisir, au sens strict, ineffable :

> Est-ce parce qu'il s'enfonce dans la vallée reculée du temps, là où les mots n'arrivent jamais ? (La Piscine, 10)

36 Dans les albums de photos qu'elle feuillette, elle voit des générations d'orphelins et elle au milieu :

> Je fixe douloureusement cet album qui ne contient ni ma taille ni mon poids à ma naissance, ni l'empreinte de mon pied faite à l'encre de Chine, ni instantanés de nous trois. Et le bruit sec que je fais en le refermant ressemble à celui de ma famille écrasée sous la masse des orphelins. (La Piscine, 18-19)

37 Quand le papier prend le dessus sur le corps, c'est au détriment de ce dernier. Pourtant le mouvement de Jun dans la piscine rappelle très exactement à Aya celui du père mouillant sa pierre à encre et y frottant son bâton d'encre avant de calligraphier. Donc corps et corpus entrent dans une relation dialectique sans fin.

38 Un épisode de *L'Annulaire* est à cet égard significatif. Deshimaru, le naturaliste, fait un croc en jambe à sa jeune secrétaire, narratrice, qui laisse tomber la casse de *kanjis* (idéogrammes). Il l'oblige ensuite à les ramasser sans jamais l'aider, l'observant froidement, accroupie et passant la nuit à reconstituer la boîte des caractères.

> C'était comme si tous les mots répertoriés dans le dictionnaire s'étaient retrouvés en vrac sur le sol. Je suis restée un instant immobile, me retrouvant à genoux après ma culbute. (L'Annulaire, 71)

39 Ramassant le caractère signifiant « cristal » :

> Je l'ai saisi avec la main gauche, et il est venu se caler exactement à l'endroit de la partie manquante de mon annulaire. (L'Annulaire, 73)

40 Or on sait depuis le début du texte que la perte de ce bout de doigt dans l'entreprise de limonade où elle travaillait est le point de focalisation de tout son organisme :

> La seule chose qui m'a fait souffrir, c'est le fait que je me demandais où était passé le morceau de chair arraché à mon doigt. L'image qu'il m'en restait était celle d'un petit bivalve rosé comme une fleur de cerisier, souple comme un fruit mûr. Il tombait au ralenti dans la limonade et restait au fond, tremblotant avec les bulles. (L'Annulaire, 12)

41 La prothèse que constituerait le caractère d'imprimerie n'est pas organique mais minérale (cristal). Le langage extirpe le corps du biologique, le déshumanise et lui assigne une forme définitive, comme Deshimaru fixe les souvenirs dans des tubes à essai.

42 Inversement, lorsque la parole s'assimile à des organismes vivants, leur dimension biologique, et plus du tout linguistique, est si insupportable qu'on voudrait les tuer, comme en a la tentation Aya dans *La Piscine* :

> J'avais envie d'écraser entre mes doigts ses lèvres qui se tortillaient sans arrêt comme deux chenilles. (La Piscine, 26)

43 Et remplacer les corps par des mots :

> Je regardais les lèvres visqueuses de ma mère tout en donnant des petits coups de baguettes dans du gras de viande. Puis je passais la bouteille de sauce à Jun dans le but de l'entendre me dire merci, ce qui avait le pouvoir de faire disparaître la sensation d'écœurement que j'éprouvais. (La Piscine, 27)

44 Naturellement, c'est la mère, à la fois corps géniteur et langue première, qui suscite ce dégoût incoercible.

45 Névrosé du silence et de la parole à la fois, le corps ogawaïen pourrait guérir, en apparence, par le langage, dans une sorte de traitement homéopathique. C'est ce que montre le traitement (médical comme romanesque) des troubles de l'audition dont souffrent la narratrice et les autres patients d'*Amours en marge*. Les protagonistes

relatent ces dysfonctionnements dans des groupes de paroles ; les résultats seront publiés dans un journal dont le numéro suivant portera sur « l'aphasie psychogène » … Les corps dissolvent leurs troubles sensoriels et se dissolvent eux-mêmes en quelque sorte dans leur inscription linguistique grâce à un sténographe génial, capable de fixer, dans l'écriture, les sensations corporelles :

> Si je transcris rapidement un mot plein de sentiment, l'émotion qui s'est répercutée dans l'atmosphère en même temps que la voix est instantanément enfermée dans ce mot pendant que mon stylo se déplace. (Amours en marge, 91)

46 Comme le naturaliste de *L'Annulaire*, Y sait fixer sur le papier souvenirs et traces mémorielles qui, se réincarnant, échappent à leur évanescence mentale, pour redevenir des corpuscules – graphiques en l'occurrence. Le talent du sténographe est le fait de son corps évoqué comme parfaitement *écrit* et qui parle « japonais comme un vrai Japonais » (p. 12) qu'il n'est pourtant pas :

> Il avait des traits absolument magnifiques. La ligne de ses yeux, de son nez, de son menton ressortait nettement dans la lumière, comme si elle avait été tracée avec un crayon bien taillé. Bien sûr, le contour de ses oreilles était également si régulier qu'il était difficile de les imaginer malades. (Amours en marge, 12-13)

47 Il est plus efficace que le lâche mari de la narratrice qui lui apporte un carnet sur lequel il a écrit ce qui justifie leur divorce au lieu de le lui dire de vive voix.

48 Le sommet de cette liaison, à la fois seule issue possible et tentative vaine, entre système symbolique et corps, est probablement atteint dans *La Formule préférée du professeur* : un vieux professeur de mathématiques, devenu amnésique à la suite d'un accident, se réfugie dans les chiffres et réduit les êtres à des suites de nombres. La coïncidence ou non des nombres attachés à la date de naissance de ses interlocuteurs avec des nombres fétiches pour lui, détermine la qualité de leurs relations sociales et affectives avec eux :

> Regardez cette merveilleuse suite de nombres. La somme des diviseurs de 220 est égale à 284. La somme des diviseurs des 284 est égale à 220. Ce sont des nombres amis. C'est une combinaison très rare. Fermat ou Descartes n'ont réussi à en trouver qu'une paire chacun. Ce sont des nombres liés par la grâce d'un arrangement divin. Vous ne trouvez pas que c'est beau ? Que votre anniversaire et les chiffres gravés à mon poignet soient reliés par une chaîne aussi merveilleuse ? (La Formule préférée du professeur, p. 30)

49 Le langage, comme les corps de tous ces personnages, s'amenuise jusqu'à la quintessence minimale de sa formulation : en deçà de la syntaxe, du lexique, les seules suites de nombres sont à même de prendre en charge l'expression humaine enfouie au plus secret de ses possibilités, au plus élémentaire de la symbolisation.

50 Le secret est en effet ce qui s'est retiré dans un lieu, qu'il soit corps, *corpus* ou texte. L'œuvre romanesque serait ainsi le corps secret du corps, à la fois son oblitération et le garant de son inaccessibilité. On n'en voit que la peau, le papier, quand ses viscères aussi bien que la souffrance sont dissimulés dessous : étonnamment non dit, ou à peine pris en considération dans ces récits, le mal physique éprouvé est comme évacué de la vie du corps pourtant meurtri. La narration fait office de cataplasme sur la chair abîmée ou sur le chemin de sa destruction. Le secret se dérobe à l'explicite, et constitue finalement comme une plaie dans le sens d'un manque, un vide, une blessure de la signification. Le corps ogawaïen vaudrait comme exhibition forcenée aussi bien que maintien radical du secret. Non comme contenu mais comme entourage du vide. Or, le corps réapparaît en force sous le corpus, sorte de déplacement du Moi-Peau d'Anzieu, à

un Moi-Papier, une écriture-peau, ce qui expliquerait mieux l'apparence lisse de cette prose romanesque qui semble effleurer la matière des choses et des êtres, alors même qu'elle fouille au scalpel et sans aménité les entrailles dévastées de nos vies.

Éditions utilisées pour les romans de Yôko Ogawa cités

51 Tous les romans sont traduits du japonais par Rose-Marie Makino et publiés aux éditions Actes Sud (Arles).

52 *Amours en marge*, « Babel », 2009.

53 *Hôtel Iris*, 2000.

54 *L'Annulaire*, 1999.

55 *La Formule préférée du professeur*, « Babel », 2008.

56 *La Mer*, 2009.

57 *La Petite Pièce hexagonale*, 2004.

58 *La Piscine, Les Abeilles, La Grossesse*, « Babel », 1998.

59 *Le Musée du silence*, 2003.

60 *Le Réfectoire un soir et une piscine sous la pluie* suivi de *Un thé qui ne refroidit pas*, 1998.

61 *Parfum de glace*, 2002.

62 *Tristes revanches*, « Babel », 2008.

63 *Une parfaite chambre de malade* suivi de *La Désagrégation du papillon*, « Babel », 2005.

NOTES

1. Voir par exemple *Train de nuit avec suspects* proche par certains aspects de *La Modification*.
2. *Lire*, septembre 2000.
3. Entretien avec Catherine Argand, *Lire*, septembre 2000.
4. Thierry Tremblay, « Réflexions sur l'obscénité », *La Voix du regard* nº 15, automne 2002, p. 109.
5. Georges Bataille, *L'Érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, « Arguments », 1957, p. 240.
6. Henri Meschonnic, « La voix-poème comme intime extérieur », *in* Marie-France Castarède & Gabrielle Konopczynski (dir.), *Au commencement était la voix*, Ramonville-Saint-Agne, Érès, 2005, p. 61-62.

AUTEUR

ANNE-ÉLISABETH HALPERN

Université de Reims Champagne-Ardenne, CRIMEL

Corps d'auteur et corps de lecteur

Écrits du corps enseignant

Jean-Michel Pottier

1 Parler du corps enseignant, plus particulièrement des écrits du corps enseignant présente le double risque de généraliser (et de donner à croire que cela est possible) et, par là même, d'entrer dans le champ des sciences de l'éducation. Il paraît très facile, à partir de quelques exemples, de méconnaître l'extrême variété des situations, d'en déduire des vérités définitives pour l'enseignement et, donc, de se tromper. De même, entrer de plain-pied dans un domaine tel que celui des sciences de l'éducation peut amener à utiliser des textes comme des documents, des instruments, en privilégiant un aspect, une caractéristique, en les réduisant et, par voie de conséquence, à se tromper également.

2 Parler des écrits du corps enseignant, une fois que seront balayés les jeux de mots, c'est tenter de conférer un statut particulier aux propos des auteurs. Concernant moins une interrogation sur la condition physique du professeur dont il sera tout de même un peu question – mes propos concerneront certains écrits littéraires, intégrant d'une manière ou d'une autre la question du corps de l'enseignant. La question sera donc de savoir quel peut être le statut du corps dans certaines œuvres et si le corps peut faire œuvre.

3 D'un point de vue méthodologique se pose le problème du choix à opérer. Un grand nombre de textes, appartenant à des genres différents – mémoires, romans, autofictions, entretiens – ont paru depuis les années 1970 soulignant l'importance de l'école, de sa représentation en littérature. On pourrait établir une liste impressionnante de textes : de Michel Butor à Édouard Bled, de Georges Perros à Daniel Pennac ou Gisèle Bienne… J'ai pris le parti de choisir quelques exemples très contemporains d'auteurs vivants, publiant encore et qui ont eux-mêmes connu la vie enseignante. Outre la valeur de témoignage, ils confèrent à leurs propos une autre dimension que je tenterai de définir. Cependant, afin de faire jouer les contrastes, le choix a été fait de quelques exemples issus du roman naturaliste car la distance et le regard nous révèlent d'intéressantes perspectives. Voici donc présenté un double parcours, envisageant d'un côté le corps de l'enseignant à l'intérieur du récit, comme sujet du récit, de l'autre saisissant le corps de l'enseignant au bord du récit, comme source du récit.

Le corps à l'intérieur du récit

4 Dans le roman naturaliste, le corps de l'enseignant apparaît de manière récurrente. Si la chose peut paraître surprenante, il n'en demeure pas moins que de nombreux écrivains de la fin du siècle saisissent chez le professeur ou l'institutrice le prétexte à une analyse sociale, mais aussi, dans l'optique zolienne, physique et nerveuse. Sans doute, les grandes lois scolaires des débuts de la IIIe République firent-elles naître un nouveau personnage de roman. Ainsi dans *Vérité*, le dernier roman paru du vivant de Zola[1], le personnage principal, Marc Froment, appartient au corps des instituteurs de la République. On le voit, la distinction homme-femme apparaît au travers d'un cantonnement hiérarchique et social. L'homme de l'enseignement appartient plutôt aux professions supérieures : dans *Vérité*, Zola dépeint bien évidemment l'instituteur, mais il détaille avec plus de précision l'inspecteur primaire, Mauraisin, à la figure de traître, qui ne regarde que de côté et l'inspecteur d'Académie, Le Barazer. Lorsqu'elle apparaît, la femme n'est évoquée que comme institutrice, attachée aux rituels scolaires, mais sans véritable envergure intellectuelle. Ainsi est-ce le cas de Mlle Rouzaire, l'institutrice présente au moment de la découverte de la victime :

> C'était une rousse de trente-deux ans, pas belle, grande, forte, avec une face ronde, criblée de taches de rousseur, de gros yeux gris, une bouche décolorée, sous un nez pointu, qui annonçait une dureté rusée et avaricieuse. Bien que laide, elle avait eu, disait-on, des complaisances pour l'inspecteur primaire, le beau Mauraisin, ce qui assurait son avancement. Elle était d'ailleurs tout acquise à l'abbé Quandieu, le curé de la paroisse, aux capucins, aux bons frères eux-mêmes ; et elle conduisait en personne ses élèves au catéchisme et aux cérémonies religieuses.[2]

5 Pour prolonger cette première incursion, il faut la précision de la représentation du corps de l'enseignant exécutée par un écrivain fort éloigné des réalités d'un métier qui, à l'époque des années 1880, acquiert un capital symbolique particulièrement important. Les caractéristiques s'attachent à dépeindre le corps d'un individu et non le corps enseignant lui-même. L'exemple des hommes est, à cet égard, particulièrement évocateur. Les instituteurs sont multiples chez Zola. Pour ne prendre qu'un exemple, il convient de citer le personnage de l'instituteur Lequeu, dans *La Terre* en 1887. Il apparaît comme un être perpétuellement mal à l'aise, aux contradictions violentes, gardien d'un ordre scolaire mais prônant des théories anarchistes. Quelques notations suffisent à camper le personnage :

> C'était le maître d'école, un fils de paysan, qui avait sucé la haine de sa classe avec l'instruction. Il violentait ses élèves, les traitait de brutes et cachait des idées avancées sous sa raideur correcte à l'égard du curé et du maire. Il chantait bien au lutrin, il prenait même soin des livres sacrés ; mais il avait formellement refusé de sonner la cloche, malgré l'usage, une telle besogne étant indigne d'un homme libre.[3]

6 Caractérisé par son « air rogue et maussade »[4], il laisse une image particulièrement négative dans l'esprit et les propos des villageois :

> À Rognes, tenez, ils ont un instituteur, ce Lequeu, un gaillard échappé à la charrue, dévoré de rancune contre la terre qu'il a failli cultiver. Eh bien ! comment voulez-vous qu'il fasse aimer leur condition à ses élèves, lorsque tous les jours il les traite de sauvages, de brutes, et les renvoie au fumier paternel, avec le mépris d'un lettré ?[5]

7 Dans *Le Petit Chose*, le personnage principal incarné par Daniel Eyssettes présente un tout autre visage. C'est l'angoisse ici qui domine et qui constitue véritablement une

situation de blocage dans la relation avec les élèves. Daniel Eyssette est maître d'étude et, à ce titre, il exerce auprès d'élèves peu amènes :

> C'est si terrible de vivre entouré de malveillance, d'avoir toujours peu, d'être toujours sur le qui-vive, toujours méchant, toujours armé ; c'est si terrible de punir – on fait des injustices malgré soi –, si terrible de douter, de voir partout des pièges, de ne pas manger tranquille, de ne pas dormir en repos, de se dire toujours, même aux minutes de trêve : « Ah ! mon Dieu !... Qu'est-ce qu'ils vont me faire maintenant ? »[6]

8 Si le corps paraît passif, tout entier enfermé dans une perception négative, il va néanmoins reprendre contact avec la réalité, mais d'une manière forte, ici encore empreinte de violence. C'est un véritable corps à corps qui se déroule au moment où un élève, le petit marquis de Boucoyran, « terreur de la cour des moyens », refuse d'obéir et assène un coup de règle en fer au maître d'étude :

> Le misérable tenait cachée sous sa tunique une énorme règle en fer. À peine eus-je levé la main qu'il m'asséna sur le bras un coup terrible. La douleur m'arracha un cri. Toute l'étude battit des mains.
> « Bravo marquis !»
> Pour le coup, je perdis la tête. D'un bond, je fus sur la table, d'un autre sur le marquis ; et alors, le prenant à la gorge, je fis si bien, des pieds, des mains, des poings, des dents, de tout, que je l'arrachai de sa place et qu'il s'en alla rouler hors de l'étude, jusqu'au milieu de la cour... Ce fut l'affaire d'une seconde ; je ne me serais jamais cru tant de vigueur.[7]

9 Cette scène que ne renieraient pas certains observateurs de la vie scolaire contemporaine marque bien une évolution sensible. Les mots du corps, présents dans ce passage, manifestent la violence de la réaction tout en transformant réellement le personnage en une sorte d'animal furieux. Lorsque le corps est absent, c'est qu'il subit l'assaut de sentiments paralysants. Lorsqu'il est présent, il devient envahissant et métamorphose l'être : l'éducateur devient panthère.

10 La présence du corps est souvent plus manifeste quand il est question de l'institutrice. D'une manière générale, l'institutrice dépeinte par les romanciers naturalistes semble elle aussi aux prises avec des contradictions d'un autre type. Tantôt, elle est marquée par l'ennui le plus profond. Gustave Guiches présente le cas de Céleste Prudhommat dans son roman éponyme. Éduquée par des religieuses, formée aux principes chrétiens, elle connaît brusquement le succès en passant l'examen qui va la conduire à sa nouvelle profession. Le narrateur s'attache à la représenter au moment de l'épreuve :

> Céleste portait l'uniforme du couvent, la robe noire tombant d'une pièce et cachant, déformant la poitrine grêle. Ses cheveux noirs, épais, aplatis en bandeaux, miroitaient dans les mailles de la résille, et dans cet encadrement, son visage ressortait ainsi qu'un médaillon de marbre d'une exquise pureté. La rugosité populaire, effacée par six années de frottement bourgeois, n'avait pas laissé la tache de son hâle sur le teint mat. Seul le front était bien de la race, un front étroit et entêté. Les yeux noirs aussi, agrandis par l'effarement exprimaient l'inquiétude, la souffrance d'une timidité combattue, une méfiance naturelle, une vague sentimentalité. Ils avaient le regard remontant qui s'essaie et quelquefois des lueurs vives, des fixités volontaires. La bouche, avec ses lèvres épaisses, des lèvres à baiser, rouge d'un sang fiévreux, de cette fièvre d'une jeunesse trop tôt éclatée, ainsi qu'une venue malsaine de chair et d'esprit.[8]

11 Le portrait est ici fort éloquent. Dans sa composition même, il traduit clairement l'évolution prochaine du personnage. Personnage marqué par une rigueur extrême, elle glissera lentement vers une sensualité que confirme sa liaison avec Jacques Mauvalon.

Maîtresse d'école, maîtresse d'elle-même, elle connaîtra le relâchement de l'ennui et la soumission aux sentiments les plus constants. Au fond le personnage aura toujours vécu une forme d'insatisfaction et donc de désir frénétique.

> Elle ne pouvait éternellement durer, cette claustration qui verrouillait sa jeunesse, cette existence qui la vouait pour des gages de domestique au défrichement de cerveaux plus inentamables que le rocher de Sainte-Marie ! Et ce désert qui l'environnait, cette étendue plate, carbonisée, rasée de végétation sur laquelle pesait comme un brouillard de marécage, une inconsolable tristesse ! Pourtant la vie éclatait en elle, cognait son cœur à la briser, aiguillonnait ses sens avivés par les fièvres de ses lectures. Des souffles ardents cuisaient sa chair. Des tendresses impétueuses ou alanguies l'emportaient vers l'amour d'une créature qui serait toute à elle, qui la prendrait toute.[9]

12 Mais l'histoire d'amour fait long feu. La conscience professionnelle décline ; les élèves, les unes après les autres, rejoignent l'école confessionnelle. Céleste reçoit sa révocation et se suicide.

13 Sur un mode moins larmoyant, Louis Desprez et Henry Fèvre furent les écrivains du scandale. Dans *Autour d'un clocher*, les deux écrivains, dont le premier était le fils de l'inspecteur d'Académie du département de Haute-Marne, choisirent de dépeindre avec truculence et verve rabelaisienne les amours interdites de l'abbé Chalindre et de l'institutrice, Irma Delafosse dans le petit village haut-marnais de Vicq-Les-Deux-Églises. L'ouvrage qui fut condamné valut à l'un de ses auteurs, Louis Desprez, un mois d'emprisonnement à Sainte-Pélagie, en février 1885. Cette incarcération sera à l'origine de la maladie qui emportera Desprez en décembre de la même année. Il est évident que les portraits de l'institutrice avaient de quoi effrayer les nostalgiques de l'ordre moral. La dimension sensuelle est immédiatement présente lorsqu'est présentée l'institutrice, Irma Delafosse :

> Rondelette, Mlle Delafosse ; deux yeux languissants ; deux pupilles noires très larges, cerclées de jaune comme celles des grenouilles ; un nez qui se troussait du bout, pendu à un front bas où frisottaient des cheveux châtains ; deux lèvres rouges minaudaient ; une belle charnure, en somme, à corsage crânement gonflé et à gigues plantureuses.[10]

14 Extrait du texte, sans que soient données d'autres informations, le portrait dans sa truculence ne révèle rien qui ne serait propre à un agent de l'Instruction publique. C'est justement là que peut résider son intérêt. En effet, sans doute pourrait-il être question de corps inattendu. Loin de la rigidité initiale de Céleste Prudhomat, le corps d'Irma Delafosse attise la concupiscence de l'abbé Chalindre. Lors d'un déplacement à Chauny en Champagne – l'actuelle ville de Chaumont – l'abbé Chalindre observe Irma Delafosse dans le tortillard qui les conduit à la ville :

> M. le curé s'était installé en face de Mlle Delafosse qu'il se surprit, tout honteux, à dévisager. Oui, il la dévisageait, M. l'abbé, papillonnait de l'œil, frôlait les fossettes, les cils, le bout du nez, le coin des lèvres, le cartilage de l'oreille, si bien qu'il s'en léchait les babines et en avait l'eau à la bouche. Mais il se secoua, fit la grimace, se serra les cuisses, se tourna vers la portière où les vitres cliquetaient dans le tintamarre du train. La campagne défilait, affolée, comme saoule, déhanchée, culbutée, saccadée, titubant, les arbres trébuchant, les collines tournoyant sous le dévidement sempiternel du fil télégraphique.
>
> M. le curé, étourdi, se rencoigna dans son angle, nez à nez avec Mlle Irma. Gentillette vraiment, cette fille dodue au sourire fade. Du visage, M. le curé fit une descente dans le cou, visita le corsage dont le gonflement crâne l'intimidait, puis se risqua sur le ventre qui avait l'air de souffler d'aise et finalement jusque dans l'entrebâillure des cuisses où, sous l'étoffe, M. le curé devina probablement quelque

> mignonne cachette à péchés, vu l'empourprement de ses oreilles qui en rougirent jusqu'au tympan, comme si le diable les lui eût tirées.[11]

15 Le lieu clos formé par le compartiment du wagon où se trouvent les voyageurs constitue l'endroit propice à une suspension de l'action et laisse place à un portrait effectué du point de vue de l'abbé Chalindre. Si le curé est toujours nommé par sa fonction, le personnage d'Irma Delafosse subit une transformation qui la fait passer d'un statut social reconnu (Mlle Delafosse) à celui d'une femme plus marginale (Mlle Irma) plus proche de l'image de la prostituée que de celle de l'institutrice. Dans le regard porté sur Irma s'opère donc une réflexion sur le jeu des limites et sur la transgression possible de ces limites. Le rappel de la mention du diable, en fin de séquence, souligne la conscience encore présente du risque que représente Irma Delafosse pour l'abbé Chalindre. Ce franchissement des limites aura lieu à plusieurs reprises dans une fièvre physique extrême. Le scandale est évidemment total : « L'Éducation publique dans les bras de la Religion »[12] conclut la lettre adressée au préfet par le conseil municipal de Vicq-Les-Deux-Eglises. L'affaire est entendue : l'abbé Chalindre, faute de fidèles, changera de diocèse, tandis qu'Irma Delafosse, ayant vu tous ses élèves quitter l'école, sera purement et simplement révoquée.

16 Il est intéressant de noter au terme de ce premier parcours deux images du corps de l'enseignant. Le corps masculin finalement peu développé n'intervient que de manière ponctuelle dans le déroulement de l'histoire. En revanche, le corps féminin apparaît comme beaucoup plus marquant et agissant. Le corps ne devrait pas exister, ni chez l'instituteur et moins encore chez l'institutrice, ni chez le prêtre, ni chez la représentante de l'Instruction publique, ni chez le représentant de l'Esprit saint. Mais ce corps apparemment absent réapparaît dans ses manifestations les plus crues. Il constitue en fait le cœur même de l'œuvre. Il est un agent de la narration : l'histoire met en scène le corps, ses configurations et ses actions. Refusé au départ, le corps réapparaît comme centre de gravité de l'histoire. Cette même histoire qui s'achève par la radiation même du corps.

Le corps de l'enseignant au bord du récit

17 Pour un professeur, entrer dans le corps enseignant consiste à rejoindre un groupe, on dit souvent une corporation. On évoque parfois, de manière péjorative, l'« esprit de corps », formule intéressante sur laquelle il faudra revenir. Mais c'est souvent aussi quitter un corps. Le souvenir est encore présent du professeur ou du maître revêtu d'une blouse grise. Le « hussard noir de la République »[13] n'est-il pas, dans cette absence de couleur, et, dans le même temps, dans la fusion avec l'idéal républicain ? Choix de l'institution pour unifier un corps, mais aussi pour gommer toute singularité, l'instituteur est l'agent de l'institution.

18 Que disent alors les enseignants eux-mêmes ? C'est à ce parcours plus intime que je voudrais inviter maintenant. Il ne s'agira pas de reprendre des travaux descriptifs, assurés dans le champ des sciences de l'éducation[14] ou de rappeler l'incidence du corps dans l'activité pédagogique. Il s'agit d'essayer, répétons-le, de saisir ce en quoi le corps peut constituer un déclencheur de l'œuvre. L'enseignant-écrivain apporte beaucoup à la réflexion sur le métier d'enseignant, tout comme à la question de l'écriture. Il apparaît même souvent comme un des meilleurs théoriciens de la question de l'enseignement. La distance qu'il s'oblige à prendre avec son propre métier, avec son

expérience, permet au mieux d'associer théorie et expérience. Cette confiance une fois accordée à l'écrivain, nous pourrons alors étudier comment le corps de l'enseignant dans ses propres écrits peut apparaître comme absent, puis comment il se manifeste comme un corps voleur et enfin comme un corps valeur.

Le corps absent

19 Lorsque le professeur se fait écrivain de son propre univers, de son univers de travail, il arrive fréquemment que l'essentiel du contenu ne traite en aucune manière du corps dans la classe, ni même du corps en lui-même. Il s'agit bien au contraire d'envisager les questions intellectuelles de l'enseignement, l'idéologie présente, plus souvent la certitude des pesanteurs et des difficultés. Le philosophe François George publie en 1973 *Prof à T.* Il raconte son histoire, celle de son affectation comme professeur de philosophie dans un lycée ardennais. L'ensemble de ce récit met en scène un jeune professeur, venu de 1968, fort controversé dans ses techniques d'enseignement. Si le professeur est perçu comme un trublion (l'inspectrice dira de lui qu'il est un « pitre, un polichinelle, un paltoquet, un pantin péniblement piteux »[15]), l'image qu'il donne du corps enseignant, duquel on aura compris qu'il se démarque très rapidement, est celle toute négative de sa soumission et de sa bêtise :

> Les profs aiment être humiliés, ils aiment avoir la trouille. Leur vie est passionnante, pleine de suspense : quand viendra l'inspecteur ?[16]

20 La principale mention récurrente du texte de François George est celle de castration :

> Fonction de l'école. L'école dit : « donne-moi ton désir de vivre, je te donnerai en échange ton salut, non ça je ne peux pas, mais ton intégration sociale, c'est encore mieux, c'est plus concret ». Appelez ça castration si vous voulez.[17]

21 Ce radicalisme qu'il faut bien affubler du terme de comique, tellement aujourd'hui il semble avoir vieilli et être décalé face aux vrais enjeux de l'école, fait l'impasse sur les réalités sociales de l'enseignement. Il ne dit rien non plus des réalités physiques. Au fond, il rejoint cette écriture du ressentiment si fréquente lorsqu'il est question d'école et d'enseignement.

Le corps qui trahit

22 Il faut bien reconnaître que l'évocation du corps de l'enseignant s'effectue dans des textes très contemporains. Les moments où apparaît le corps correspondent donc bien à des situations de référence particulièrement difficiles à vivre. La jubilation naturaliste n'existe plus, de même que n'existe plus cette inscription dans une histoire. Cependant, dès que le corps est inscrit dans l'œuvre, il semble jouer contre l'individu lui-même. Dès qu'il se manifeste, il se dérobe, il est atteint. Sa mention correspond souvent à renforcer la fragilité de l'enseignant. Alors que, souvent, les élèves sont évoqués dans leur activité, leur dynamisme, le corps de l'enseignant, tel qu'il est présenté apparaît comme particulièrement précaire. En quelque sorte, il vole à l'enseignant sa stabilité et la puissance dont il aurait besoin, il rend très précaire son action.

Le corps défaillant

23 Dans cette perspective, il convient de ménager une place à la question du corps défaillant. Le récit multiplie les occasions de signaler la fragilité du corps. Dans *Le Portique*, Philippe Delerm raconte l'histoire d'un professeur de lettres, Sébastien Sénacal, dont le martyre se traduit par de constants vertiges. L'incipit du roman intègre immédiatement le corps :

> Ce recul infime du corps, quand il ouvrait la fenêtre du salon donnant sur le jardin.[18]

24 Le texte entier est placé sous le signe de ce recul initial. C'est le souvenir de Réglisse, le chat noir, mort deux ans auparavant, qui a laissé une trace précise qu'analyse Delerm dans son texte. Très vite, le narrateur commente l'attitude de Sébastien :

> On garde tout. Les gens, les bêtes, les choses qu'on aimait sont là dans notre corps, nous attachent au-delà des mots. En d'autres temps, cette idée-là aurait beaucoup plu à Sébastien. Il avait tellement voulu habiter le monde avec des gestes, des rites, sentir se diffuser cette chaleur qu'il connaissait en lui. Mais quelque chose était tombé. Il se sentait si veuf et lourd, dans le petit matin, en reculant pour rien lorsqu'il ouvrait la fenêtre du salon. À cause de Réglisse ? Non, ce n'était pas une tristesse aussi précise. Plutôt comme une espèce de fragilité désagréable et vaine, et la fenêtre refermée n'y changeait rien. La tête presque vide, le corps lourd de mémoire, il était traversé.[19]

25 Très rapidement, la dépression se déclare au beau milieu de l'exercice professionnel :

> C'était un vendredi matin, juste au début de sa journée au collège, à huit heures. Depuis quelque temps, Sébastien appréhendait les premières minutes de son premier cours. Ce quart d'heure passé, il retrouvait une assurance, des automatismes, parvenait à se détendre lui-même en lançant une plaisanterie. [...] Un vertige l'avait pris au moment de noter les demi-pensionnaires et les absents ? En relevant la tête il s'était senti vaciller : la salle n'était plus qu'un long couloir éblouissant, un élève l'interrogeait, mais il ne pouvait percevoir ses paroles. Il avait tenté de respirer, de se reprendre, s'était lancé dans la lecture à voix haute de la nouvelle de Giono L'Homme qui plantait des arbres. Mais rien à faire. Au bout de quelques phrases, il s'était mis à haleter, et les élèves avaient commencé à se regarder d'un air interrogateur. La jambe gauche de Sébastien tremblait. Il songea un instant aux six heures de cours qu'il devait assurer, et, blême, finit par s'excuser : Je...Je crois que je vais devoir vous quitter. Je ne me sens pas trop bien...[20]

26 Suivent alors de nombreuses séquences qui signalent le malaise du professeur tant dans son établissement, dans sa profession, que dans son existence privée. Le chevauchement des deux univers est manifeste et le malaise contamine tous les instants. Le professeur se sent ainsi bousculé par l'instauration d'un nouveau mode de fonctionnement auquel il n'adhère pas et qui contribue à renforcer le malaise qu'il éprouve. Le personnage fait le bilan de sa vie, comme son corps lui en intime l'ordre. Deux éléments vont lui permettre de sortir de l'impasse qu'il connaît : la construction d'un portique et une inspection. Le portique, qui sera détruit à la fin du roman, symbolise le signal d'une nouvelle entrée dans le monde plus familier avec lequel il doit renouer ; quant à l'inspection, un moment d'analyse particulièrement acerbe, elle est l'occasion de rompre avec le corps enseignant. Ici point de revendication, ni d'esprit de corps, mais la simple occasion de renouer avec sa propre intimité.

Le corps incarcéré

27 Il ne serait pas exact de dire que le corps n'apparaît qu'amoindri ou affaibli. Il peut s'imposer aussi, mais le plus souvent, il est alors perçu comme un corps prisonnier. L'exemple de Pierre Bergounioux est tout à fait emblématique. Reprenant des notes d'une décennie[21], le jeune professeur qu'il est alors (il est âgé d'une trentaine d'années) est affecté dans un collège de la région parisienne. Normalien, il partage son activité entre l'enseignement et la création littéraire et artistique (il est écrivain et sculpteur). Les premières années d'enseignement ne constituent pas une découverte. De nombreuses notes indiquent la difficulté d'accepter une forme de réclusion au sein du collège. Le rythme des jours de classe est lancinant, heureusement interrompu par les vacances qui, nous le verrons, constituent un véritable temps de transformation. L'espace perçu – le collège, la salle de classe – constitue un territoire particulièrement oppressant. C'est une impression d'enfermement que donne à vivre l'écrivain :

> 14 septembre 1982 – Ce jour sera, comme l'an dernier, celui que je sacrifierai tout entier au métier, au travail aliéné.[22]

28 Le travail quotidien du professeur est présenté par Bergounioux comme un moment de dissociation. À plusieurs reprises, au long de ces premières années, l'écrivain note une difficulté à se recomposer :

> J'avais cessé de m'appartenir et c'est comme de relever d'une maladie, comme si j'avais perdu du sang, de l'être, en abondance.[23]

29 Le *Carnet de notes* rappelle combien la situation est difficile, pénible, mais Pierre Bergounioux sait aussi reconnaître que le sacrifice est limité dans le temps :

> 23 mars 1982 – Grisaille, fraîcheur. Mais qu'importe ! C'est un mardi, que je passerai tout entier au collège à troquer du temps, de la peine, des contrariétés contre la possibilité de subsister. Je sors fourbu, sans avoir pu m'instruire un peu à aucun moment. Mais de quel autre métier aurais-je pu m'accommoder ? Celui que j'exerce est le seul qui me laisse le temps d'explorer l'ombre énorme qui nous environne, de lire les livres qui l'éclairent comme des lampes. Sans le loisir de m'y enfoncer chaque fois que je peux, le plus longtemps possible, je crèverais.[24]

30 Cette note met bien en évidence tout le profit que l'écrivain peut tirer du métier qu'il exerce, tout en réaffirmant cette forme de claustration qu'il éprouve à maintes reprises.

Le corps éreinté

31 Une autre manifestation apparaît de manière constante dans les notes de Pierre Bergounioux. Le corps est toujours très présent, mais toujours fatigué, épuisé. Les réseaux lexicaux, les images sont innombrables qui disent la fatigue de l'exercice d'enseignement. Bergounioux n'hésite pas à souligner combien il est « rompu », « vidé », « amoindri », « fourbu ». À maintes reprises, Pierre Bergounioux souligne qu'il est submergé « d'une âcre, d'une atterrante lassitude »[25], que son ennui est « corrosif ». Les effets de l'enseignement à des classes passent même par la manifestation d'un emballement :

> 4 décembre 1981 : L'effort d'enseigner, l'acharnement que j'y mets me portent au cœur et me donnent des accès de tachycardie. Il faudrait prendre du recul avec les êtres, les choses, le métier, la vie. Mais c'est ce dont je suis incapable par tempérament.[26]

32 Les notes égrènent ainsi les multiples manifestations de la fatigue :

> 12-3-1983 – Il me semble gravir une longue rampe raboteuse en portant une charge qui s'appesantit à mesure, et la crainte d'être terrassé par la fatigue ajoute à l'effort. [27]

33 L'esprit, lui-même, est atteint :

> 3-6-1983 – Il fait beau et chaud, enfin. Comme la maîtresse est absente, Jean reste à la maison. Je le fais lire puis me rends au collège. Heures longues des vendredis après-midi. Je me sens gagné d'une fatigue écrasante. La liaison de l'âme et du corps se distend. Les gestes s'alentissent, la pensée devient pénible, incertaine, floue, parler une opération difficile où j'hésite à me risquer.[28]

34 Par contamination, la réalité du monde se transforme :

> 16-9-1983 – Au collège à une heure, pour trois heures longues de cours. Ennui, fatigue. L'espace d'une seconde, je coule un œil vers le dehors que le soin fastidieux, fatigant d'enseigner, déréalise.[29]

35 L'image même du calvaire semble se dessiner. La réalité est là : le métier d'enseignant constitue avant tout une épreuve physique. Si les cadres de l'Éducation nationale insistent, auprès des jeunes enseignants notamment, sur l'idée que l'on embrasse là le plus beau métier du monde, ils omettent d'insister sur une des composantes majeures du métier d'enseignant : l'épreuve physique que constitue l'exercice de la profession. Reconnaissons tout de même que ces propos sont souvent tenus par ceux-là même qui ont quitté la relation quotidienne avec les élèves. Cependant, progressivement émerge de cette fatigue, de cette lente érosion de la « vocation » la conception de l'école que dessine Bergounioux :

> 25-9-1984 – En soirée, à Orsay, avec des collègues enseignants, un « camarade ouvrier élu ». Je développe les thèses rigoureuses que Bourdieu a avancées voilà vingt ans, sans convaincre mes interlocuteurs du caractère réformiste des mots d'ordre du Parti. Toute qualification professionnelle est bonne, à leurs yeux. L'école s'est acquittée de sa mission quand elle a fourni un titre, quel qu'il soit, à quelqu'un. Personne ne veut voir qu'elle ratifie l'inégalité sociale, qu'elle est, dans les sociétés développées, l'instrument majeur et méconnu comme tel, du maintien de l'ordre établi.[30]

Le corps qui traduit

36 Il n'est cependant pas question d'en rester à une analyse purement négative de l'image du corps dans les écrits du corps enseignant. Pierre Bergounioux, lui-même, ne saurait figer ainsi l'image de sa profession. Le corps dans ses écrits, comme dans d'autres, constitue aussi la source d'une valeur beaucoup plus positive.

37 Il est vrai que le travail, tel que le présente Bergounioux entrave jusqu'à la pensée. Néanmoins, l'écrivain et le lecteur, unis dans la même personne, reconnaissent aussi que le corps, reposé, recréé par le temps de vacances, peut créer. L'ensemble du *Carnet de notes – 1980-1990* constitue un précieux recueil génétique. Bien que soit absent le détail des transformations que l'auteur fait subir à ses manuscrits, Pierre Bergounioux n'a de cesse d'évoquer le travail de l'écriture. Réservés aux moments sans classe, les moments d'écriture s'enchaînent. Ils apparaissent comme la continuité même. Si l'on suit ce que dit l'écrivain, si le métier n'est pas perçu comme créatif, il fait le lien. Il est cependant clair que Bergounioux cherche à sortir du corps enseignant pour entrer dans

le corps de l'œuvre. C'est à ce prix qu'il est possible de créer. Le corps rompu ne permet pas l'œuvre. Certains passages évoquent clairement ce passage :

> 1-3-1983 – J'enseigne avec entrain, tape des textes pour les quatrièmes, corrige des interrogations de grammaire. Je cherche des signes, au jardin. Les feuilles des lupins, des jonquilles, des lys, pointent.
> Malgré la fatigue, je reprends mon récit au commencement. J'essaie de le purger des approximations, des gaucheries. Je fais des phrases trop longues. C'est un de mes vices. Je me crois tenu par mimétisme, d'envelopper une chose dans une seule et unique coulée syntaxique, alors que, justement, le registre symbolique est autonome, relativement.[31]

38 D'autres écrivains ont pris en compte l'importance du corps dans la spécificité du métier d'enseignant qui est la transmission. Dans *Présent ?*, la romancière et éditrice Jeanne Benameur développe une réflexion tout à fait singulière à partir du métier d'enseignant. Professeur de lettres, elle a quitté ce métier en 2000 car elle considérait que le métier d'enseignant n'était pas compatible avec le domaine de la création. Lourd et riche de son expérience, le récit rencontre tour à tour les principaux personnages d'un collège : la principale, la jeune élève qui porte un prénom américain (Cindie, Samantha, Laureen), le factotum et son regard, le professeur de sciences de la vie et de la terre, la voix du professeur de français. Tous sont soumis à l'importance du corps. Le titre lui-même, en faisant référence à l'appel en classe, intègre cette dimension du corps :

> Un rituel.
> Les professeurs s'assurent, nom après nom, que les élèves sont bien là.
> De quelle présence s'assure-t-on ainsi chaque matin ?
> On fait l'appel à l'armée, dans les prisons, à l'école.
> Comme si, dans les lieux clos, il fallait toujours que la présence soit établie. Il faut un registre, une feuille ; il faut noter. C'est un comble.
> Est-ce que la clôture crée le doute ?[32]

39 Les présents, ce sont bien les élèves « physiquement » là. Pour Jeanne Benameur, l'école est d'abord une présence et des présences. Néanmoins, deux manifestations du corps s'imposent dans l'ouvrage. Tout d'abord l'évocation de la situation de la jeune professeure de SVT qui s'absente de plus en plus souvent : elle est seule, délaissée, chez elle, elle fait à nouveau défaut :

> Son corps enseignant, il est ici.
> Son intelligence, sa patience, son savoir, tout pourrit sans caresse. Elle a besoin de mains sur elle. Elle se racornit, comme les feuilles de certaines plantes quand elles manquent d'eau. Elle peut juste attendre qu'il revienne ou qu'elle reparte le voir. Toute la vie suspendue dans l'intervalle.
> Sans son corps elle ne peut pas enseigner.
> C'est comme ça. Elle n'a de tête que si tout le corps vit. Et elle a beau essayer de penser autrement, elle n'y arrive pas. Elle pense par la peau ; elle en avait la prescience, avant, quand elle était encore entière, heureuse, mais c'était juste jouer à se faire peur, un frisson. Maintenant depuis des mois ici, elle en a la preuve. Son corps la mène dans la vie et elle découvre un gouffre. Le corps peut manquer à l'appel.[33]

40 La situation ne s'améliorera pas jusqu'à la délivrance de l'été ou l'espoir de ne plus voir d'élèves. La présence du corps défaillant est ici évidente et le corps apparaît véritablement comme un langage. Le corps devient le traducteur du malaise, de l'incapacité profonde à affronter.

41 Mais, dans le livre de Jeanne Benameur, le corps est aussi ce qui permet l'accès à la littérature. C'est le professeur de français qui, par sa voix, permet l'entrée dans la langue et donc dans la littérature :

> Combien de temps leur reste-t-il, à certains, pour entendre de vrais textes ? Dans combien de temps vont-ils se retrouver, abrutis, à vivre une vie dont on aura retiré tout le suc, une vie dont le temps se passera à gagner de l'argent en faisant des choses auxquelles on ne croit pas pour s'acheter des choses que d'autres passent leur vie à fabriquer et auxquelles ils ne croient pas non plus. Absurdité. Et la vie ? Et la vie dans tout ça ? C'est un gagne-pain la vie ? Nom de Dieu ! Alors quoi ! il ne leur donnerait pas, à ces jeunes gens, ces jeunes filles, au cœur encore battant, ce qui fait qu'il est là, lui, devant eux, présent ? Au nom de quoi ? d'un programme dont tout le monde se fout ? Et il continuerait pendant une heure puis eux puis toutes à s'emmerder et à les emmerder parce qu'il n'aurait pas osé, osé faire ce qu'il sent juste.
> La seule vraie façon d'entrer dans une langue c'est par ce qu'elle a de plus beau, de plus secret. Comme une femme. Il faut la découvrir au-delà du fard et des petites rides d'application à la nullité quotidienne. On découvre une langue par son mystère, ce qui nous touche là où on ne savait même pas qu'on existait. C'est cela la littérature. Et rien d'autre. Et on est grand et on est beau quand on a pénétré un texte. Il n'y a pas d'autre voie. Il faut oser. La fureur et la douceur ? Extrêmes. Sans se poser de questions inutiles. Sans se laisser arrêter par les mots. Juste se laisser prendre. L'auteur, tous les auteurs veulent cela : être « pris aux mots ». C'est pour cela qu'ils écrivent. C'est pour cela qu'ils passent, seuls, oui seuls, tant d'heures dans leur vie. Leur silence ne vaut que par ça. L'entrée dans leurs mots. C'est leur espérance. Et lui, lui qui est professeur de lettres, il peut ouvrir par sa voix à tous ces jeunes gens, ces jeunes filles, la porte de leur silence. Alors, il lit, oui il lit. Et toute son espérance est que sa lecture les aide à grandir. Vraiment. Le professeur de lettres, pour la première fois, depuis quand ? prend place devant ses élèves.[34]

42 Si le corps paraît souvent défaillant, la voix permet de révéler le monde, de donner accès à l'image, et, dit Jeanne Benameur, de conduire à la liberté.

43 Au terme de ce double parcours qui a conduit du corps inscrit dans l'œuvre au corps obstacle ou catalyseur de l'œuvre, il reste à poser la question de la valeur qui, en soi, fonde le texte et l'amène précisément au statut d'œuvre. Dans les deux cas, le corps apparaît comme central, quand bien même sa place varierait. Mais là n'est finalement pas la question.

44 Dans un article récent, issu d'un colloque intitulé « Qu'est-ce qui fait la valeur d'un texte ? », François Rastier définit deux conditions indispensables à la reconnaissance du texte comme œuvre :

> Cela dépend du caractère qui le rend singulier, irremplaçable et lui permet ainsi d'ouvrir la tradition interprétative qui peut l'ériger en classique. Si l'on identifie ce caractère au style, une perspective subjectisante peut le rapporter à l'auteur et l'expliquer par sa biographie psychologique, alors qu'une perspective objectisante le rapporte à des formes textuelles particulières.[35]

45 Ainsi, le roman naturaliste fait du corps le centre de l'histoire racontée, mais, paradoxalement, les romans en question, *Autour d'un clocher* et *Céleste Prudhomat*, n'ont pas laissé grand souvenir dans les mémoires. D'autre part, les textes de Philippe Delerm, Jeanne Benameur et Pierre Bergounioux réunissent les conditions évoquées par François Rastier, mais la distance temporelle qui nous sépare de leur parution et qui apparaît comme nécessaire pour les fonder comme classiques n'a pas encore eu ses effets. Corps de l'enseignant faisant œuvre : il est difficile de l'affirmer précisément. L'esprit de corps résiste. Au fond, ne peut-on pas considérer simplement

le corps comme force agissante du point de vue narratif et source d'une œuvre du point de vue génétique ?

NOTES

1. Le roman transpose dans l'univers scolaire l'Affaire Dreyfus : au tout début des vacances scolaires, un jeune enfant Zéphirin est retrouvé assassiné après avoir été violé. « Et là sur la descente de lit, le pauvre petit corps de Zéphirin gisait, en chemise, étranglé, la face livide, le cou nu, portant les marques des abominables doigts de l'assassin. La chemise souillée, arrachée, à demi-fendue, laissait voir les maigres jambes écartées violemment, dans une posture qui ne permettait aucun doute sur l'immonde attentat ; et l'échine déviée apparaissait, elle aussi, la pauvre bosse que le bras gauche rejetait par-dessus la tête, faisait saillir. Mais cette tête, malgré sa pâleur bleuie, gardait son charme délicieux, une tête d'ange blond et frisé, un visage délicat de fille, aux yeux bleus, au nez fin, à la bouche petite et charmante, avec d'adorables fossettes dans les joues, lorsque l'enfant riait tendrement. » (ZOLA, 1014). L'instituteur juif Simon est accusé car il semble avoir été confondu par une boule de papier qui a servi à bâillonner la victime. Cette boule de papier contient un modèle d'écriture « Aimez-vous les uns les autres » qui peut révéler le coupable. Après une longue enquête, le véritable coupable est découvert : il s'agit du frère Gorgias, un des religieux enseignant à l'école religieuse voisine.
2. Émile Zola, *Vérité*, in *Œuvres complètes*, t. VIII, Paris, Cercle du livre précieux, 1964, p. 1014.
3. É. Zola, *La Terre*, in *Les Rougon-Macquart*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », t. IV, 1966, p. 409.
4. *Ibid.*, p. 498.
5. *Ibid.*, p. 491.
6. Alphonse Daudet, *Le Petit Chose*, Partie I, chapitre 7, in *Œuvres*, t. 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1986, p. 50.
7. *Ibid.*, p. 67.
8. Gustave Guiches, *Céleste Prudhomat*, Paris, Arthème Fayard, « Sélect Collection », s.d., p. 7.
9. *Ibid.*, p. 20.
10. Louis Desprez & Henry Fèvre, *Autour d'un clocher, roman de mœurs paysannes*, Aiglemont, Mont Analogue, 1992, p. 55.
11. *Ibid.*, p. 97.
12. *Ibid.*, p. 255.
13. Formule propre à Charles Péguy dans *L'Argent* (1913) : « Nos jeunes maîtres étaient beaux comme des hussards noirs. Sveltes ; sévères ; sanglés. Sérieux, et un peu tremblants de leur précoce, de leur soudaine omnipotence. »
14. On peut ainsi se reporter au livre de Claude Pujade-Renaud, par ailleurs auteur d'une œuvre romanesque importante, intitulé *Le Corps de l'enseignant dans la classe*, Paris, éditions ESF, 1983. Issu d'une thèse, l'ouvrage prend appui sur une enquête fondée sur des entretiens menés avec des professeurs. C. Pujade-Renaud évoque « le mal-être de l'enseignant », « l'appréhension du corps des élèves », « l'autorité naturelle en question » (passant par le corps), « la tenue vestimentaire », « la sexualisation du rapport pédagogique » et « le jeu du contact et de la distance ».

15. François George, *Prof. à T.*, Paris, Union générale d'éditions, « 10-18 » ; 1098, 1976 (1973), p. 105.
16. *Ibid.*, p. 100.
17. *Ibid.*, p. 138.
18. Philippe Delerm, *Le Portique*, Paris, Gallimard, (Éditions du Rocher, 1999), « Folio » ; n° 3761, 2002, p. 11.
19. *Ibid.*, p. 12-13.
20. *Ibid.*, p. 21.
21. Pierre Bergounioux a publié trois tomes couvrant les années 1980-1990, 1990-2000 et 2000-2010 (éditions Verdier). Nous ne nous intéresserons qu'au premier de ces volumes.
22. Pierre Bergounioux, *Carnet de notes, 1980-1990*, Lagrasse, Verdier, 2006, p. 151.
23. *Ibid.*, p. 292.
24. *Ibid.*, p. 112.
25. *Ibid.*, p. 92.
26. *Ibid.*, p. 91.
27. *Ibid.*, p. 189.
28. *Ibid.*, p. 210.
29. *Ibid.*, p. 246.
30. *Ibid.*, p. 342.
31. *Ibid.*, p. 186-187.
32. Jeanne Benameur, *Présent ?* Paris, Denoël, 2006 (Gallimard, « Folio » ; 4728, 2008, p. 14-15).
33. *Ibid.*, p. 36.
34. *Ibid.*, p. 85-86.
35. François Rastier, « Du texte à l'œuvre : la valeur en question », *in* Christine Chollier (dir.), *Qu'est-ce qui fait la valeur du texte ?* Reims, Éditions et presses universitaires de Reims, 2011, p. 67.

AUTEUR

JEAN-MICHEL POTTIER

Université de Reims Champagne-Ardenne, CRIMEL

7779 : énigme du corps et corps de l'énigme selon *Théâtre / Roman* d'Aragon

Alain Trouvé

Tout abord du Réel est tissé par le nombre
(Lacan, RSI)

1 Le théâtre est sans doute, parmi les genres littéraires, celui qui donne le plus intensément à éprouver l'implication du corps dans la création. De façon plus éclatante et ostensible, le corps y est en quelque sorte démultiplié : au corps d'auteur projeté dans la fiction répondent les corps d'acteurs jouant les personnages, celui du metteur en scène marquant de son empreinte physique le spectacle, ceux des spectateurs entrant en résonance avec la scène.

2 *Théâtre / Roman* explore cette multiplicité. Le théâtre n'y est pas simple métaphore de l'écriture littéraire : il se fait matière romanesque, les métiers liés à la représentation s'incarnant en des personnages. Cet ultime roman d'Aragon parut en 1974, quatre ans après la mort d'Elsa Triolet. Comme Mallarmé, Aragon a souvent convoqué l'image du théâtre dans son écriture poétique[1]. Ni l'un ni l'autre n'ont écrit à proprement parler une œuvre théâtrale comparable par exemple à celle d'un Hugo. La connaissance précise et diversifiée des problèmes posés aux gens de théâtre dans la seconde moitié du vingtième siècle[2] est d'autant plus remarquable dans le livre qui nous intéresse.

3 *Théâtre / Roman* est également un texte de la vieillesse qui montre de diverses façons les défaillances de la mémoire et de la parole. La voix du narrateur est infiltrée par celle de l'Écrivain, à partir duquel s'organise la seconde partie. Le texte parfois dérape en glossolalie ou semble s'enliser dans l'autodestruction ou le décousu. Il s'ouvre ainsi à l'altération des facultés, qu'on ne saurait confondre avec l'altérité. Si l'altérité se construit par l'accès au symbolique, l'altération est solidaire d'une sorte de dé-symbolisation et du retour de la pensée vers le chaos psychoaffectif des premiers âges[3]. Cette altération de la parole est-elle poétiquement accueillie ou effective, comme le laissent parfois entendre certains critiques imputant la confusion bien présente au sein

du texte au rang – négatif – des avatars du grand âge ? C'est plutôt la première hypothèse qui guidera l'analyse qui va suivre.

4 Aragon ne laisse pas de jouer avec des intertextes, les reprenant ou introduisant des inédits. Parmi les nouveaux venus, Anthoine de Montchrestien, écrivain baroque du début du XVIIe siècle, disciple peut-être impertinent de Malherbe, selon Aragon. Montchrestien qui avait épousé la cause des protestants est mort tragiquement en 1621 des suites d'une embuscade et l'on n'aurait retrouvé sur son corps comme seul document qu'un mystérieux papier portant les chiffres « 7.7.7.9. ». Autour de cette énigme, le texte d'Aragon opère un certain nombre de variations qui ne sont pas sans rapport avec la question qui nous préoccupe. À l'hypothétique corps à l'œuvre que donne à pressentir la lecture par une série d'inscriptions, de dissonances et sous la forme radicale de l'énigme du corps répond un corps de l'énigme coïncidant avec le corps de l'œuvre, poétiquement construit. Ce balancement de l'interprétation correspond à deux des modalités de l'arrière-texte mises au jour dans ce séminaire[4] : celle d'une entité physique obscurément présente et celle de l'intertexte caché.

L'argument romanesque

5 Les premières pages situent l'action en 1966. La longue didascalie d'ouverture se change en monologue intérieur : un acteur plus si jeune, Romain Raphaël (quarante ans), alias Denis, réfléchit à l'occasion de son anniversaire sur sa situation et son métier. On sonne à la porte et des suppositions naissent, jamais confirmées sur le Vieux qui aurait monté l'escalier. « C'est un type qui veut s'introduire dans ma vie » (p. 29). Une forme de fantastique affecte la narration.

6 Romain Raphaël erre dans les cafés, rêve éveillé, reçoit et commente une lettre du Vieux envoyée de Zurich, s'imagine dans le rôle du Vieux, évoque ses amours passées. Défilent ainsi Marie, Morgane et Violette, mention récurrente et fantomatique. Anecdotes et rencontres alternent : Milou, alias le lévrier, le comédien raté, abuse une passante en simulant le deuil. Le chapitre « Morgane, de fil en aiguille » croise à partir d'un lieu l'année 1942 et le souvenir plus ancien de la rencontre de la mère de Romain Raphaël, en 1925, avec Colette, dans la même ville de Cabourg. Le micro-récit « Aurore », esquisse en trois chapitres un vaudeville tragique. Romain Raphaël y tient le rôle de l'amant d'Aurore. Le mari homosexuel, Alexandre, se tue dans une course de voitures au Mans. La première partie est entrecoupée de chapitres inclassables : « Thérèse », écrit en vers irréguliers, « Les mots, Madame », dans le registre du poème en prose, conjuguent toutes les voix de l'amour hétérosexuel sur le mode auto et intertextuel. Le récit flirte avec le schème picaresque lié au thème du comédien itinérant.

7 Notre attention se portera sur quatre chapitres en position médiane dans cette première partie et réunis sous le titre « *Daniel ou le metteur en scène* ». Romain Raphaël et Daniel discutent d'une pièce du dramaturge Montchrestien : *Les Lacènes* et de la façon dont l'acteur pourrait entrer dans le rôle de Cléomène. Une certaine tension règne entre les deux protagonistes. Les effets de brouillage identitaire signalés dès le début trouvent encore un écho : Romain Raphaël se demande ainsi s'il n'est pas l'inventeur de Daniel.

8 Dans la deuxième partie, qui n'occupe qu'un quart du livre, l'Écrivain, foyer de la parole, s'attribue l'invention de Romain Raphaël. Cette mutation narratologique coïncide avec celle des catégories génériques : le roman s'entend alors comme exploration de l'homme par le jeu de l'écriture, le théâtre, comme théâtre mental de l'écrivain. Quant à la poésie, tiers absent du titre, elle est convoquée peut-être en tant que voie d'accès à une forme supérieure de connaissance.

Théâtre / Roman ou le corps parlé à plusieurs voix

9 Élargissons d'abord l'investigation à l'ensemble de la première partie. Le corps pensé s'énonce à travers les voix qui se mêlent. Il coïncide parfois avec l'apparence physique. Dans « *Jouer Dom Juan (ou le physique de l'emploi)* », il est question de l'âge de l'acteur, peut-être problématique pour se rendre crédible dans la peau de son personnage. L'acteur est aussi un corps physiologique, une chair : « Écoute avec tes oreilles de lynx faire à la trace Cléomène avant d'entrer toi dans sa chair » (p. 207). L'imaginaire littéraire est nourri par les connaissances anatomiques de l'auteur Aragon qui fut dans sa jeunesse médecin auxiliaire, fonction qu'il exerça à la fin de la Grande Guerre. L'acteur « devant le faux miroir », – miroir de l'écriture ou de la parole ? – voit ou imagine un corps écorché :

> Ah si « Peau neuve » m'était conté
> Si le miroir était un vrai miroir de verre j'y verrais
> Tous mes muscles les longs les larges les serpents les châles
> Cordes boules crochets rubans crabes dans
> La nacre aponévrose et ce sourd
> Frémir de la force ô mon orage intérieur [...] (p. 82)

10 Des souvenirs du lexique chirurgical informent le discours : « Prenez garde, les tissus, ça se déchire, ne déplacez pas les érignes[5]... » (p. 162). Le corps est aussi le siège du désir, des pulsions, dirait-on en psychanalyse, de ce complexe d'émotions et de sensations qui constitue la pâte de l'écriture littéraire :

> Connais-tu ce feu dans l'homme pour une femme jamais vue une femme d'après-midi tu sais dans cette ombre étouffante du jour quand le sang plus en toi se fait fort qu'un désir Daniel. (p. 225)

11 Soumis à l'épreuve décapante de l'art et spécialement du théâtre, le corps est en proie au double mécanisme de destruction / construction, métaphorisé par la maison :

> Cela pourrait se dire d'une maison dont une bourrasque vient d'arracher le toit ou pire... une maison désœuvrée, un toit détaché, sans l'être tout à fait, du corps d'œuvre, comme un chapeau mis de travers, et c'est une brusque prise de conscience des greniers, un homme est une maison toujours, encore en construction, supposez qu'un avion la heurte de l'aile, assez qu'il en tombe des briques ou qui sait ? [...] Il monte en moi l'odeur des caves, le sentiment du vide d'où aller, du que devenir maintenant, pourquoi m'a-t-elle abandonné ? (p. 42)

12 L'image de la maison invite à ne pas dissocier corps et esprit et à penser dans la complexité de ses interrelations l'entité psychosomatique. La cave, associée dans la pensée de Romain Raphaël à une récente séparation amoureuse, devient à la fois le lieu de ce qu'on rejette au plus profond de soi et celui d'une sorte de vacuité psychique. Avec l'image de cette maison, Aragon revisiterait-il en écrivain la seconde topique freudienne[6] pour la complexifier ?

13 Une même perte identitaire guette l'amant blessé et le vieillard en proie au travail de sape de la vieillesse. La fin versifiée de la « Prose au seuil de parler », qui précède le récit, fait entendre le corps souffrant du locuteur-auteur. À la souffrance du deuil impossible se mêle la faillite tragique de l'idéal[7] :

> En scène en scène
> Et derrière le rideau les chaînes des fantômes se traînent
> On attache un homme presque nu contre un poteau de carton peint
> On avive de fard ses plaies on lui arrache
> Une à une les flèches des Sébastien
> Et le carmin de chaque bouche atteste
> Le sang intérieur détourné de sa source
> La fleur du meurtre à la frontière transparente des abîmes

14 Les différents discours du corps construisent donc l'image d'une entité déchirée, mêlant de façon inextricable les dimensions physique et psychique, récusant au passage le dualisme âme-corps.

Théâtre et multiplicité des corps

15 À ce désordre intérieur s'ajoute dans l'expérience littéraire, spécialement théâtrale, un autre facteur de dissonance lié à la convocation de personnes différentes. Ce passage d'une entité à une autre se fait entendre sur un plan métaphorique, si l'on comprend, selon une des suggestions possibles du titre, *Théâtre / Roman*, l'écriture romanesque comme théâtre. Derrière la voix prêtée au personnage pointe alors celle de l'auteur :

> Voilà que je m'arrête et ne me reconnais pas
> M'aurait-on mis le cœur d'un autre
> Quel dormeur bat en moi
> Mes mains ne sont plus mes mains Plus mes pieds
> Mes pieds je n'ai plus
> Plaisir de moi-même (p. 70)

16 Si l'on envisage le théâtre au sens propre du terme, la discordance s'accroît. Parlé, pensé, le corps est fixé dans les mots de l'écrivain selon une configuration originale, propre à chaque grand créateur. L'un des défis posés à l'acteur est donc d'entrer avec son corps de chair dans cette chair mise en mots :

> Assez, assez. C'est le supplice du caméléon, qu'à peine on pose sur une étoffe il en prend les sentiments, et là-dedans (il se frappe la poitrine) se croisent des poignards de toutes les couleurs : Ibsen, Tchekhov, Strindberg, Maeterlinck, Bernard Shaw, Pirandello, John Millington Synge, Beckett... Et Becque, Renard, Jarry, Bataille, Feydeau pendant qu'on y est, ah, j'oubliais Wedekind et Lorca ! C'est comme si on te pratiquait plusieurs fois la greffe du cœur, ou pis, les glandes, les hormones, les couilles d'un autre, si on te changeait le sang à tout bout de champ, à tout bout de chandelle. On te vous jette aux lumières devant la foule noire, et tu vas pour elle ouvrir ton corps, montrer tes vaisseaux bleus et rouges, comme sur les images, presque symétriques, la peur palpitante des poumons, les radars intérieurs, l'insomnie des nerfs, mais ce que tu vas dire d'une bouche étrangère, les mots te sont soufflés dont tu n'en combines pas l'enchaînement toi-même, tu couches dans des centaines de bras inconnus. Ceux qui ont payé pour pataugent dans tes plaies. (p. 162)

17 De l'Acteur au Metteur en scène, la violence n'est pas moins grande :

> Je [l'Acteur] suis là dans ma chair et mon sang Mon théâtre à moi qui dépend de l'ampleur de mon geste de ma voix des mouvements secrets de mon ventre mon

> charme
> Et toi
> Ton théâtre n'est pas le mien Tout autre mon mystère
> Que ce halètement de toi cet emphysème de rouquin
> Cette fureur qui glapit dans tes bronches
> Et ce n'est qu'un autel de fortune élevé pour satisfaire
> En toi ce goût d'une enfance maudite
> Toi qui cherches partout une pierre propice
> À tes sacrifices humains (p. 221)

18 Enfin, entre le corps de l'Acteur et la figure du Personnage, corps imaginaire projeté dans une configuration verbale, c'est encore la non-coïncidence qui l'emporte

> mais je te vois en proie à toi-même repoussant le sort l'âme et le corps de Cléomène cette possession cet envahissement de toi par un autre on ne sait de quel effroi refusant ton rôle ou le feignant refuser ou craignant devant toi l'abîme devant toi l'attrait irrésistible de l'abîme au fond de quoi pourtant tu vas rouler tu roules (p. 210)

19 Articulées à une forme textuelle commune, les idiosyncrasies personnelles maintiennent dans la lecture et plus encore dans le spectacle théâtral un fort coefficient d'hétérogénéité qui constitue peut-être le ciment paradoxal de l'expérience artistique. Voici donc pour les résonances du corps parlé. Qu'en est-il à présent du corps écrivant, si l'on admet que derrière ce théâtre devenu argument romanesque, se trouve l'écrivain ?

Corps parlant ou référent barré : 7779, l'énigme indéchiffrable

20 On va s'intéresser au corps comme siège des pulsions et affects inconscients, tout en sachant que ce corps reste pensé à travers des catégories culturelles que la psychanalyse a posées, catégories dont Aragon a une connaissance précise. D'un côté, la névrose, symptôme à déchiffrer, inscrit dans les troubles du corps ou dans les images dont le sujet se délecte un contenu refoulé inconscient, susceptible d'être décrypté. De l'autre, la psychose, articulée à la forclusion lacanienne, affirme le primat de l'Imaginaire sur le Symbolique et correspond littérairement à des formes d'évitement rebelles à l'interprétation. Le corps peut ainsi être à la fois parlé/parlant et muet/énigmatique.

21 Pour la version névrotique, on se reportera à la belle étude consacrée par Roselyne Waller au chapitre « L'Acteur rêve-t-il ? »[8]. De façon ostensible et non sans malice, l'auteur a laissé quelques indices encourageant ce genre de lecture : « *Idée de réveil* : Si l'homme de l'escalier était le professeur Sigmund Freud ? Il faudrait tout relire autrement. » (p. 103). En ce sens, Roselyne Waller analyse le rêve prêté au personnage, rêve habité par des images angoissantes de couloir obscur qui pourraient symboliser le retour à l'expérience traumatisante de la naissance.

22 « Jamais de ma vie, je n'avais ainsi peiné vers un but incertain, une clarté confuse et toujours reculée », dit le sujet rêvant (p. 90). Les images du carrefour et de l'accident, qui hantent également ce rêve, peuvent être reliées à la rencontre mortelle d'Œdipe et de Laïos à un carrefour. Elles renvoient dans l'œuvre d'Aragon de façon récurrente à la thématique paternelle. Le biographème personnel d'Aragon, fils naturel du préfet de police Louis Andrieux, éclaire un aspect de son écriture[9]. L'évocation de la pièce de

Shakespeare *Mesure pour mesure* serait encore la transposition déguisée de cette thématique familiale. Mais la seconde partie de l'article de Roselyne Waller est consacrée à mettre en question cette lecture. Il s'agit d'un rêve littéraire, écrit. Plutôt d'un rêve éveillé (fantasme) et de sa transposition littéraire. On observe une condensation des intertextes shakespeariens. Le rêve est aussi fortement surdéterminé. La formule « Traduise qui peut » (p. 97) appliquée au texte de Shakespeare prend valeur emblématique et fournit judicieusement le titre de l'article. Elle met en garde contre l'illusion d'une remontée facile à des causes profondes. Rappelons à ce propos la haute estime d'Aragon pour Freud[10], mais la dérision dont il use pour évoquer le freudisme, application mécanique, traduction trop facile.

23 Avec la forclusion, notion forgée par Lacan, on quitte la lecture symptomatique. Il existe une forte couleur lacanienne dans *Théâtre / Roman*. Quelque chose de similaire au rapport avec Freud se laisse deviner : un brin d'impertinence et de pastiche, mais une estime réelle. La forclusion, non plus parole interdite mais évitement, trouve un écho dans le titre en forme de calembour : *Comment taire ?* (p. 41).

24 On note aussi, réciproquement, un intérêt de Lacan pour Aragon. Les années 1964-1974 qui précèdent *Théâtre / Roman* constituent la grande décennie lacanienne. Dans le *Séminaire XI* (1964), Lacan cite deux vers du « Contre-Chant » (*Le Fou d'Elsa*) – « je suis ce malheureux comparable aux miroirs / Qui peuvent réfléchir mais ne peuvent pas voir » –, pour ouvrir sa réflexion sur ce qui, dans le regard, échappe à la conscience mais que l'art donne à percevoir obliquement. La citation intervient dans la partie intitulée « Du regard comme objet petit *a* ». Parti de cette citation d'Aragon, Lacan s'attarde sur le crâne dans la figure oblongue représentée en bas du tableau d'Holbein, *Les Ambassadeurs*. En écho, Romain Raphaël dit au metteur en scène Daniel : « Dans ce que je vois il y a toujours ce que je ne vois pas » (p. 222). On relève d'autres calembours lacaniens : le « cygne à terre » (p. 191), variante anti-mallarméenne de l'auteur, écrite en trois mots et qui revient page 218, ou encore « l'allangueu sa-vente », dans le chapitre sur le pseudo-Molière. Mentionnons enfin « Le nom du phallus » (p. 320).

25 C'est dans cette lumière particulière qu'il convient peut-être de placer l'histoire de Montchrestien relatée dans les quatre chapitres de « *Daniel ou le metteur en scène* ». Pour expliquer son choix, Daniel conte à Romain Raphaël la vie de Montchrestien en commençant par sa mort :

> Il y avait une fois à Falaise en Normandie un fils d'apothicaire appelé Mauchrestien et dit au lendemain qu'il mourut le poète Malherbe à M. de Pereisc ne fut sur lui rien trouvé d'écrit qu'un billet avec ce chiffre 7779 mais de savoir ce que cela voulait dire il n'y a moyen son valet même ne sait pas ou ne l'a voulu savoir ... De lui pour écrire modifiant le nom des siens de Mauchrestien en Montchrestien moins hérétique naquit la tragédie des Lacènes ou femmes de Laconie ayant l'absent sous-titre de La Constance (p. 212)

26 Daniel a de fortes raisons de s'identifier à ce Montchrestien, et de vouloir représenter sa pièce *Les Lacènes*, raisons que découvre progressivement son interlocuteur :

> Voici que je comprends l'âge qui est le tien
> Je calcule Impossible Et pourtant c'est écrit
> Près du pli bleu que fait ici la veine un chiffre
> Tatoué qui redonne mémoire aux mots dits
> Tout à l'heure sans autrement y prendre garde
> Au bras d'un enfant l'arithmétique azur des bagnes
> 7779

> Quel âge avais-tu Daniel et tout à coup la vie entière a pris un sens autre que des mots Autre est devenu le jour autre la nuit (p. 231)

27 De Montchrestien, le huguenot mort pour une cause perdue, à Daniel, déporté par les nazis qui réduisaient l'homme à un matricule, puis engagé comme son inventeur Aragon, jusqu'à l'aveuglement, on devine une série d'analogies qu'il ne s'agit pas ici de décrire en détail.

28 Ce qui retient en un premier temps est un corps absent, au propre ou au figuré et les quatre chiffres auxquels il se réduit. Le corps de Montchrestien, tombé dans une embuscade, « percé de pertuisanes à la tête comme au ventre et l'épaule d'un coup de pistolet fracassée » connaît en un second temps une disparition plus radicale : il « se vit par la suite à la Brière emprès Domfront rompu disjoint grillé qu'on dispersât ses cendres au vent » (p. 214). Le billet à quatre chiffres est donc tout ce qui reste de ce corps supprimé. Le matricule des camps répète symboliquement cette négation qui s'étend encore, par métaphore, à l'auteur de *Théâtre / Roman*. Faut-il à tout prix chercher un code et une traduction ? Ne convient-il pas plutôt de s'arrêter sur l'impossible équivalence du chiffre et du corps, de méditer sur cette proposition de Lacan, exactement contemporaine : « tout abord du Réel est *tissé* par le nombre »[11] ? Le Réel, en langage lacanien, est le non symbolisable, comme le corps, en un sens. Libre au lecteur de chercher sous cette série de chiffres des équivalences, d'entendre quelque chose comme un mètre impair perturbé par la variation du quatrième chiffre, ou de s'aventurer s'il le souhaite dans une hypothétique traduction numérologique. Gageons que dans l'esprit du texte qui nous intéresse, plus importante est peut-être en un premier temps la reconnaissance de l'impasse interprétative.

L'approche métaphorique/ analogique : 7.7.7.9. ou la circulation des signifiants

29 Les deux parties du livre, « L'HOMME DE THÉÂTRE » et « L'ÉCRIVAIN » mettent néanmoins en correspondance le roman du personnage et l'aventure de l'écriture, réalisant une approche poétique de l'indicible. On passe du corps à l'œuvre au corps œuvré et l'on se rapproche de ce que Didier Anzieu avait nommé *Le Corps de l'œuvre*[12], montrant que l'idiolecte auctorial, le grain de la voix, pour parler comme Barthes, s'élaborent dans l'interférence d'affects, partiellement liés au corps par le jeu des pulsions, et de discours venus de la société et retravaillés par la langue de l'auteur.

30 De Montchrestien à Aragon, grâce aux relais fictifs de Cléomène, héros de la pièce *Les Lacènes*, de Daniel et de Romain Raphaël, s'établit un réseau de correspondances. La série « 7.7.7.9. » n'est plus formule chiffrée à traduire précisément, elle devient l'emblème du monstrueux historique et de l'autre indicible. Cependant les analogies circonstancielles entre les sujets sont indiquées. Il n'est pas indifférent d'apprendre que Montchrestien fut aussi l'auteur « de ce *Traité de l'œconomie politique* par quoi chez nous débute une science qui donna le travail pour la source des richesses » (p. 214). Un précurseur de Marx, en quelque sorte. Ou que selon l'argument des *Lacènes* résumé / rêvé par Daniel / Aragon, Cléomène condense en lui les traits du réformateur social et du tyran personnel : « l'héritier du tyran que voici roi reprend le chemin des pauvres et si bien qu'en lui les peuples salueront continué Lycurgue ». Mais « Un jour / [...] pour lui viendra d'en lui-même confondre son pouvoir et le peuple » (p. 208). Cléomène préfigure ainsi Staline et le destin de l'Union Soviétique, tandis que la

fascination de Daniel pour le duo Montchrestien / Cléomène, s'alimente à un destin personnel qui conduit de l'expérience des camps nazis à l'engagement communiste :

> Daniel quel âge avais-tu quand ta peau fut au plus tendre marquée [...]
> Peut-être t'avaient-ils là-bas brisé les dents peut-être est-ce là-bas que tu pris fureur d'un monde autre toujours qu'il ne t'était donné D'un monde par toi par je ne sais quel monstre ta folie engendré Rebâti Peut-être (p. 228).

31 La coïncidence des figures du tyran stalinien et du communiste radicalise l'autocritique implicite[13] et demeure problématique pour qui se souvient du prix du sang payé par de nombreux militants communistes dans la résistance à Hitler. Mais il ne s'agit pas tant de superposer, à l'instar de théoriciens parfois trop pressés, que d'articuler et de donner au lecteur à méditer certaines résonances, sans gommer ce qui différencie les figures poétiquement mises en relation. Ainsi ce Montchrestien qui épousa sur le tard la cause des huguenots se trouve pris dans un réseau d'implications personnelles qui suggère une figure complexe mêlant l'aventurier au politique :

> Et sur ce temps où grandit Anthoine où se croisent les poignards le meurtre est de droit passent les bandes adverses par les villages incendiés ce temps d'Agrippa d'Aubigné qui fut à Montchrestien sa jeunesse mêle-t-il sans doute les convictions les ambitions les entreprises lui qu'on chasse de France pour un duel triché [...] ou [...] qu'on soupçonna de faire de la fausse monnaie [...]. (p. 213-214)

32 À la radicalité d'un André Green soulignant dans *Le Travail du négatif* l'inaccessibilité de l'inconscient présent seulement comme trace, il conviendrait peut-être d'opposer la position plus souple de Lacan qui refuse la traduction univoque mais semble souvent plaider pour une surdétermination, perceptible dans le réseau. Ce qui s'imposerait à l'esprit, par-delà la diversité des destins mis en résonance, serait le désordre suggéré par la duplication imparfaite d'un mètre impair, mètre baroque : « 7.7.7.9. ». Un passage des *Écrits* lui fait écho :

> Le moi de l'homme moderne a pris sa forme [...] dans l'impasse dialectique de la belle âme qui ne reconnaît pas la raison même de son être dans le désordre du monde.[14]

33 L'accord / désaccord des vies humaines trouve dans le théâtre un terrain d'expression paroxystique. L'impossible confusion des expériences cède la place à un tiers précieux : l'échange. Le discours de Daniel expliquant à Romain la destinée de Montchrestien s'interrompt sur un décrochement narratif à valeur allégorique :

> Les grincements du paysage font éclater le monologue en mille éclats perçants Aussi quelle idée est-ce là de parler des Tragédies de Montchrestien à l'aisselle d'un de ces lieux nouveaux récemment baptisés échangeurs où plusieurs routes font gestes de danseuses autour de nous et descendant leurs bras se croisent comme ficelles sur un paquet postal d'où s'en vont les chemins dépelotonnés ainsi que toutes parts d'un costume des fils arrachés tandis que gesticulent à angle droit les embrouilleurs de carrefours (p. 214-215)

34 Entre les vies humaines qui se croisent dans la lecture des œuvres et s'agrègent dans l'expérience théâtrale, se produit dans le meilleur des cas quelque chose comme un échange. L'écriture-lecture devient corps composite, porteur de l'effervescence du multiple, comme le suggère l'image de l'échangeur résolue en pantin ou en marionnette. Dans la diversité des corps vivants, désirants et parlants ne subsiste peut-être qu'un dénominateur commun : l'idée d'un enracinement physique dans le réel. Une seconde intuition poétique en offre la formule dans un aphorisme démarquant le poème en prose de Baudelaire, *Anywhere out of the world*. Le narrateur reprend – récrit –

en écho : « Ailleurs n'importe où dans le monde » (p. 215). Serait-ce la formule de l'expérience littéraire ?

35 Pour que cette expérience ait tout son sens, il convient de penser au bout de la chaîne le lecteur dans sa corporéité et comme entité distincte du couple auteur-texte. Le chapitre « L'Anonyme » (fin de I) semble en faire l'annonce : « *L'Homme écrit* du roman n'a d'existence que pour autant qu'il devienne l'homme lu » (p. 386).

L'arrière-texte Ponge comme hypothèse interprétative du retour à Montchrestien

36 On peut encore, donnant à l'arrière-texte lectoral[15] toute son efficience, risquer une hypothèse qui rétablirait ici quelque chose comme le chaînon intertextuel manquant. C'est alors le nom de Ponge qui peut-être devrait être prononcé comme le quatrième terme d'un rapport d'équivalence et l'une des clefs possibles de l'exhumation d'un auteur ancien presque tombé dans l'oubli. Aragon serait à Montchrestien ce que Ponge affirma quelque dix ans plus tôt vouloir être vis-à-vis de Malherbe, un écho et un continuateur de l'époque moderne. *Pour un Malherbe*, livre somme, avait en 1965 sonné comme un manifeste poétique et fut reconnu comme tel par la nouvelle avant-garde de « Tel Quel », celle-là même qui avait pris avec Aragon des distances. La référence Malherbe devient sous la plume de Ponge l'emblème de la lutte contre le lyrisme comme profusion, de la maîtrise de la langue dans l'adéquation à la chose dite. Un ordre conquis sur le désordre, incompatible avec toute altération de la parole.

37 Si le nom de Ponge est tu, il n'est pas interdit de supposer que *Théâtre / Roman* constitue, souterrainement, quelque chose comme une réplique esthétique au *Malherbe*[16] pongien. Malherbe, quant à lui, est bien présent. L'anecdote de la mort de Montchrestien vient de sa correspondance avec Monsieur de Pereisc, assez longuement citée. Contre Malherbe classique Aragon postule un Montchrestien baroque. Il s'éloigne de la lecture universitaire qui en fait souvent un disciple de Malherbe. René Fromilhague, par exemple, évoque un Montchrestien corrigeant son exubérance baroque grâce aux conseils de Malherbe[17]. Françoise Charpentier, dans un sens qui converge avec la lecture aragonienne, souligne dans l'œuvre de Montchrestien, l'idée de l'inconstance du monde et des choses[18]. Elle note encore que « le courage, [chez Montchrestien] est une disposition qui relève presque autant du corps que de la psyché »[19].

38 Sans doute faudrait-il enfin, pour donner consistance à cette hypothèse, songer à un autre acteur présent-absent, Jean Ristat, Ristat, l'ami et témoin des dernières années d'Aragon, qui joua un rôle de premier plan dans la publication, à partir de 1974, de *L'Œuvre poétique*[20], Ristat, interlocuteur important de Ponge dont il accueillit les textes dans sa revue *Digraphe*, publiant notamment en 1977, la version longue du poème *La figue*, sous le titre *Comment une figue de paroles et pourquoi*[21].

39 Le corps, dimension majeure de l'art, fait donc l'objet d'une attention exceptionnelle dans *Théâtre / Roman*. Aux nombreuses approches verbales s'ajoute, plus profonde et plus secrète, une mise en abîme poétique de son inaccessibilité comme référent barré, dont le billet « 7.7.7.9. » donne la version emblématique. On touche ainsi à l'une des limites de l'exploration arrière-textuelle contrainte de décrire le seuil au-delà duquel il ne lui est pas possible d'aller.

40 C'est bien à la poésie qu'Aragon assigne la fonction de transgresser les limites de l'indicible, en accueillant au sein de l'écriture ce chaos qui la met en péril, en organisant à l'échelle de l'Histoire et du monde une rêverie sur les destinées humaines croisées. Par ce biais, Aragon sort de sa solitude tragique pour se trouver des frères en humanité et donne à sa folie individuelle une plus large dimension. Cet envahissement de l'écriture par le délire du corps et de la psyché est délibérément anti-pongienne ; elle relève, si on lui accorde quelque crédit, d'une des autres acceptions de l'arrière-texte, celle d'un intertexte caché.

41 Il y a lieu, sans doute, de considérer *Théâtre / roman* comme le dernier grand manifeste littéraire d'Aragon et de lui appliquer cette ultime définition de la « *volonté de roman* » glissée dans les dernières pages : le roman présente le « double caractère contradictoire d'expliquer et de compliquer » (p. 508). Les catégories génériques ici repensées tendent à se rejoindre : poésie, roman, critique, même, toutes engagées dans un processus de connaissance. Cela peut s'appliquer par extension à la théorie de l'arrière-texte. La réflexion littéraire sur l'arrière-texte aurait-elle quelque chose à voir avec un « roman de la lecture »[22] ?

NOTES

1. On peut penser en particulier au texte « La Chambre d'Elsa », inséré dans le livre-poème *Elsa*, en 1959.

2. Voir à ce sujet, Martine Noël, « La notion de théâtre dans Théâtre / Roman », *Recherches Croisées sur Aragon et Elsa Triolet*, n° 5, Annales littéraires de l'université de Besançon, n° 535, 1994, p. 169-195.

3. Voir à ce sujet la communication de Didier Marz, « Altérité, altération », *in* M.-M. Gladieu et A. Trouvé (dir.), *Lire l'hétérogénéité romanesque*, Reims, Epure, « Approches Interdisciplinaires de la Lecture » ; 3, 2009, p. 19-35.

4. Voir à ce sujet notre volume de synthèse : M.-M. Gladieu, J.-M. Pottier et A. Trouvé, *L'Arrière-texte, Pour repenser le littéraire*, Bruxelles, Peter Lang, 2013.

5. Érigne : (chirurgie) « crochet pointu, monté sur un manche, qui sert à soulever certaines parties du corps et à les maintenir écartées » (*Le Petit Robert*).

6. Le Ça, Le Moi, le Surmoi (*Le Moi et le Ça*, [1923], repris dans *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1968).

7. La révélation des crimes de Staline lors du XXe congrès du PCUS en 1956 n'a pas permis au régime de s'amender. Soutenu par Aragon au-delà de toute raison et au nom de l'idéal communiste, l'espoir placé dans les forces politiques œuvrant en principe à l'émancipation de tous a reçu un coup terrible quelques années avant la parution du roman avec l'invasion en 1968 de la Tchécoslovaquie par les chars soviétiques. Le martyre de saint Sébastien représente l'impasse tragique alors vécue par le poète.

8. Roselyne Waller, « "Traduise qui peut" : à propos d'un chapitre de *Théâtre / Roman* d'Aragon, "L'Acteur rêve-t-il ?" », *La Lecture littéraire*, n° 9, CRIMEL, 2007, p. 111-129.

9. Voir à ce sujet Roselyne Waller, *Aragon et le père, romans*, Strasbourg, PU de Strasbourg, 2001.

10. Freud est situé à la même hauteur qu'Einstein et Rimbaud dans le *Traité du style* qui parle à leur sujet des grands « postes émetteurs » (*Traité du style*, 1928, Paris, Gallimard, rééd. « L'Imaginaire », p. 70).
11. Lacan, *Séminaire XXII*, 1974-1975, transcription recueillie sur le site de Serafino Malaguarnera, disponible à partir de : http://gaogoa.free.fr/Seminaires_HTML/22-RSI/RSI14011975.htm
12. Didier Anzieu, *Le Corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1981.
13. Lire à ce sujet Maryse Vassevière, « Autofiction et mentir-vrai chez Aragon : les aveux de la génétique », *in* Jean-Louis Jeannelle et Catherine Viollet (dir.), *Genèse et autofiction*, Actes du séminaire « Autobiographie » de l'ITEM, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant, 2008.
14. Lacan, *Écrits*, Paris, Le Seuil, 1966, I, p. 161
15. Voir à ce sujet, *L'arrière-texte*, *op. cit.*
16. Voir à ce sujet notre article, « À propos de l'intertexte Montchrestien dans *Théâtre / Roman* : hypothèses sur un arrière-texte », *in* M.-C. Mourier et R. Waller (dir.), *Aragon,* Théâtre / Roman*, un singulier pluriel*, Valenciennes, PU de Valenciennes, 2015.
17. Selon Fromilhague, qui suit en cela la leçon de Raymond Lebègue, Montchrestien aurait subi l'influence de Malherbe au point de corriger sa pièce *La Sophonisbe* entre 1596 et 1601, après la rencontre avec son aîné (*op. cit.*, p. 151) : correction de certaines rimes (association voyelles et diphtongues, rimes d'homonymes), et influence de la philosophie stoïcienne des *Consolations.* (René Fromilhague, *La Vie de Malherbe, Apprentissages et luttes (1555-1610)*, Paris, Armand Colin, p. 151)
18. Françoise Charpentier, *Pour une lecture de la tragédie humaniste, Jodelle, Garnier, Montchrestien*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1979.
19. *Ibid.*, p. 69.
20. Aragon, *L'Œuvre poétique*, Paris, Livre Club Diderot, 15 volumes, 1974-1981.
21. Francis Ponge, *Comment une figue de paroles et pourquoi*, Paris, Flammarion, « Digraphe », 1977.
22. Voir à ce sujet notre essai, *Le Roman de la lecture*, Liège, Mardaga, 2004.

AUTEUR

ALAIN TROUVÉ

Université de Reims Champagne-Ardenne, CRIMEL

Les jeux du « je » : le dédoublement du corps à travers deux nouvelles fantastiques, « *El otro* » de J. L. Borges et « *Invitación* » de Claudia Hernández

Audrey Louyer-Davo

1 Se poser la question du « corps à l'œuvre » dans la littérature fantastique nous conduit tout d'abord à distinguer plusieurs images du corps : à première vue, il s'agit d'un ensemble d'éléments, les organes, qui interagissent dans un organisme biologique doté d'un fonctionnement interne et d'un aspect extérieur. Mais se pose alors la question du rapport de cet organisme avec le monde et de l'influence de son environnement sur son fonctionnement. Le corps peut se concevoir comme le siège de sensations et d'émotions ressenties physiquement, comme la douleur en est l'exemple *a priori* le moins polémique, ou d'émotions influencées par l'environnement culturel dans lequel évolue le corps, par exemple la colère ou la tristesse : c'est la différence – simple en apparence – entre le « corps objet » et le corps comme « construction culturelle ». Ces émotions sont ressenties, mais elles peuvent être aussi exprimées, dans le cas qui nous intéresse, par le biais du langage, et ces traductions en mots peuvent prendre la forme de création littéraire. C'est alors qu'il devient pertinent de différencier deux corps : le corps de l'auteur, qui ressent et écrit, et le corps du lecteur, qui lit et ressent. Quels sont ensuite les moyens de transmettre l'émotion recherchée ? On a pu voir dans ce séminaire que la voix et le rapport à l'espace, c'est-à-dire des aspects de la perception, peuvent être des recours utilisés par les auteurs. Dans les nouvelles que nous allons étudier, on se propose de chercher des points de contact, en utilisant les termes de Paul Ricœur[1], entre la sphère du « moi » (la perception que j'ai de mon propre corps) et la sphère de l'autre (un autre moi qui va lire mon texte). L'intermédiaire utilisé pour établir ce lien, c'est le personnage de fiction, dans la mesure où l'auteur l'utilise, même

si c'est parfois de manière illusoire, pour développer ses sentiments, que le lecteur s'approprie ensuite.

2 En quoi la littérature fantastique peut-elle être un angle d'approche original dans ce contexte ? Les points de contact entre les deux sphères que nous venons d'évoquer, ce sont entre autres des angoisses inexpliquées, mais partagées, ou encore un sentiment d'étrangeté. Quand ces impressions sont mises en scène dans un jeu avec le lecteur, on peut dire qu'il s'agit de fantastique. La question du double, motif récurrent de la littérature fantastique, tout comme celui de la fragmentation, nous semble apporter des éléments de réponse à ce problème. L'interrogation qui guidera notre exposé sera donc la suivante : comment l'écriture fantastique, parce qu'elle peut réaliser des métaphores, parce qu'elle a cette capacité à rendre littéral le sens figuré, peut résoudre le paradoxe du corps lisant / écrivant par le biais du dédoublement ?

3 Notre travail se centrera dans un premier temps sur la nouvelle « *El Otro* » de Jorge Luis Borges, où nous repèrerons les traces dans le texte du passage du corps écrivant à la création littéraire. Mais comme à notre sens, la question du corps ne se limite pas à cet aspect, on étudiera ensuite comment le texte fantastique peut susciter chez le lecteur des impressions physiques et des émotions par l'analyse de la nouvelle « *Invitación* » de Claudia Hernández[2]. On verra enfin dans quelle mesure la dichotomie corps lisant / corps écrivant peut se révéler inopérante, ou plutôt illusoire, à travers une approche plus scientifique du corps et de son dédoublement. Car, que ce soit le corps qui écrit ou le corps qui lit, il y a dans les deux cas le corps qui vit. De plus, tout corps qui écrit un texte le fait d'après une certaine lecture du monde et des œuvres littéraires et tout lecteur transcrit en images, écrit mentalement le texte qu'il lit.

4 Face à la polysémie du fantastique, une précision méthodologique est nécessaire. Les trois critères retenus pour étudier l'effet fantastique sont ceux présentés par David Roas dans son essai *Tras lo límites de lo real*[3]. Tout d'abord, on considèrera que le fantastique obéit à une logique de la transgression qui provient d'un conflit entre la réalité et l'impossible, sachant que la réalité est définie comme une construction, une convention dont les fondements sont discutables et qu'au lieu de la réalité, mieux vaudrait parler de « notre idée de » la réalité, qui doit être placée dans le contexte des croyances et des connaissances d'une époque. Le lecteur ressent également la peur, terme lui aussi polysémique qu'il conviendra d'analyser : ce sera notre second critère. Enfin, le fantastique opère sur le langage, à travers une rhétorique qui consiste à exprimer ou suggérer l'inexprimable ; on en verra donc quelques modalités.

De l'auteur à la création, les traces du corps écrivant dans la nouvelle « *El Otro* »

Résumé et caractéristiques fantastiques du texte

5 Dans la nouvelle, il s'agit d'une rencontre entre un certain Borges, qui est le narrateur, et un homme qui s'avère être le même Borges, mais plus jeune. Les frontières spatio-temporelles sont donc brouillées et chacun des deux personnages est persuadé que l'autre n'existe pas et essaye de le lui prouver. Précisons d'ores et déjà que l'auteur joue avec l'illusion consistant à créer une identité entre le personnage et l'auteur, et que par

là même, il efface les frontières entre le créateur et la création. On verra pourtant comment transparaissent des aspects du corps de Borges écrivant ce récit.

6 Dans quelle mesure ce texte peut-il être considéré comme un texte fantastique ? On recense d'abord un certain nombre de transgressions. La première porte sur l'espace : « Nous sommes en 1969, et dans la ville de Cambridge » dit l'un, tandis que l'autre affirme « Moi, je suis à Genève, sur un banc, à quelques pas du Rhône[4] ». La deuxième porte sur le fonctionnement de la mémoire du point de vue de la chronologie, et elle est soulevée par le jeune Borges : « Si vous avez été moi, comment expliquer que vous ayez oublié votre rencontre avec un monsieur âgé qui, en 1918, vous a dit que lui aussi était Borges ? ». La troisième transgression est aussi de l'ordre de la mémoire, telle que la présente le vieux Borges : « quand on se souvient, on ne peut se retrouver qu'avec soi-même. C'est ce qui est en train de nous arriver, à ceci près que nous sommes deux ». La dernière transgression concerne une preuve matérielle, qui fait utiliser l'un des cinq sens, la vue. À propos d'un billet que lui tend le vieux Borges, le jeune homme de 1918 réagit : « Ce n'est pas possible, s'écria-t-il. Il est daté de 1964 ! ».

7 À ces transgressions correspondent des tentatives d'explication, comme penser que c'est un rêve, envisager l'oubli de la rencontre ou admettre l'inexplicable, solution qui ferme la nouvelle et constitue le vertige souvent créé par Borges dans ses nouvelles : « La rencontre fut réelle, mais l'autre bavarda avec moi en rêve et c'est pourquoi il a pu m'oublier ; moi, j'ai parlé avec lui en état de veille et son souvenir me tourmente encore ». L'effet fantastique ne vient donc pas de l'hésitation ou de l'incertitude revendiquée par Todorov[5], mais du constat de l'« inexplicabilité » du phénomène, inexplicabilité qui est d'ailleurs parfaitement admise un peu plus haut : « Je lui proposai de nous revoir le lendemain, sur ce même banc situé à la fois dans deux époques et deux endroits ».

8 Par ailleurs, des expressions telles que « avec horreur », « avec anxiété », « un peu perdu », ponctuent le récit et révèlent la peur partagée des personnages. L'image de cette peur est parfois développée : « La peur élémentaire de l'impossible qui apparaît pourtant comme certain l'effrayait » ; il faut noter dans cette phrase deux idées principales qui relèvent du fantastique : l'impossible et la peur. Si l'on s'appuie sur la théorie de David Roas, l'impossible se définit de la manière suivante : « L'impossible, c'est ce qui [...] ne peut être, ce qui est inconcevable (inexplicable) selon [la] conception [du réel qu'emploient aussi bien les personnages que les récepteurs[6] » ; néanmoins, l'impossible est une condition nécessaire mais non suffisante du fantastique : dans le merveilleux, l'impossible est amené à se produire. Conjugué à la peur, une peur métaphysique qui conduit à la perte de sens face à un monde qui nous était familier, il permet la création de l'effet fantastique. Dans le cas concret, il s'agit de la peur du double. Se trouver face à son double est impossible car cette idée entre en contradiction avec le sens même du mot « individu », étymologiquement l'être qui ne peut être divisé. « Cela n'est pas possible et pourtant cela *est*[7] », comme nous dit un personnage du « Livre de sable », autre texte de notre auteur. Voyons comment nous est transmise l'image du double dans la nouvelle.

Le double et l'unité

9 Du point de vue linguistique, le dédoublement transparaît dès le début de la nouvelle à travers le jeu des pronoms : « Ce qu'il sifflait, enfin, ce qu'il essayait de siffler (je n'ai

jamais eu beaucoup d'oreille) était l'air créole de *La Tapera* ». À la différence de la troisième personne qui les éloigne en début de phrase, la première personne du singulier employée avec le passé composé, qui renvoie à un événement passé ayant une résurgence dans le présent, crée dans le fragment entre parenthèses un rapprochement entre les deux personnages. Ce rapprochement brouille les limites chronologiques : de quel « je » s'agit-il ?

10 Borges, bibliothécaire et fils d'un amoureux des livres, joue également avec l'intertextualité. La mention du *Double* de Dostoïevski comme lecture du jeune Borges fait sens. Si le roman du Russe pose la question du dédoublement de la personnalité, elle le fait à travers un personnage sain d'esprit qui sombre peu à peu dans la folie à mesure que son double occupe et envahit son univers. En revanche, les deux textes utilisent différemment l'effet fantastique dans la mesure où la nouvelle de Dostoïevski fait intervenir des personnages périphériques qui interagissent avec le héros et son double tandis que chez Borges, le point de vue interne et la limitation à deux personnages seulement réduisent l'effet au seul narrateur homodiégétique. On ressent toutefois des points communs dans le trouble et l'inquiétude des deux personnages au long du texte et dans le malaise à la fin de la nouvelle, malaise perceptible au milieu du texte de Dostoïevski[8]. La mention de « Mon *alter ego* » nous rappelle un autre texte fantastique, celui de Stevenson, *L'étrange cas du Dr Jekyll et de Mr Hyde* (1886), à cette différence près que la peur n'est pas conçue de la même manière : si au XIXe siècle elle a un objet défini, les meurtres de Hyde, au XXe et précisément dans cette nouvelle elle est plutôt du registre de l'angoisse, une angoisse face à l'infini et à l'impossible. En tous cas, on distingue à travers ces exemples trois types de doubles différents : chez Dostoïevski, c'est un « double miroir », une réplique identique au personnage et qui prend sa place. Avec Stevenson, il s'agit de ce qu'on pourrait appeler un « double pourfendu » en hommage à Calvino, un dédoublement qui correspond à deux traits de caractère et deux personnalités du personnage ; on précise que le double pourfendu est d'autant plus inquiétant pour le lecteur qu'il révèle que l'impossible, l'inadmissible réside finalement en nous-mêmes. Chez Borges enfin, c'est un « double bifurqué », écho des sentiers du jardin dans une autre nouvelle de l'auteur : ici, le vieux Borges a suivi un chemin possible de son existence et retrouve celui qu'il a été auparavant.

11 Le double est un thème de prédilection de notre auteur. On observe chez Borges un phénomène d'autoréférence, consistant à créer des échos entre ses propres textes. En effet, en lisant cette nouvelle on pense au texte *Borges et moi*[9], qui s'apparente à un essai dans lequel l'auteur assume et revendique son dédoublement, et ce avec beaucoup d'humour. Il conclut son texte sur une pirouette rhétorique qui confond à nouveau l'auteur et « l'autre ». C'est ainsi que dans notre nouvelle, la relation entre le narrateur et son double est tantôt conflictuelle, tantôt complice, les deux ipséités « se » connaissant, en précisant que ce pronom a ici à la fois une valeur réfléchie et réciproque comme l'illustre le texte : « Nous mentions tous les deux et chacun de nous savait que son interlocuteur mentait ». À ce dédoublement de fait répond une tentative de réconciliation, une recherche d'unité qui passe par la passion pour la littérature, et en particulier par la mention d'un vers de Victor Hugo qui conduit à un sentiment de soulagement : « Hugo nous avait réunis », un point de contact grâce au partage d'un sentiment esthétique face à la beauté d'un texte littéraire.

> Là, sombre et s'engloutit, dans des flots de désastres,
> L'hydre Univers tordant son corps écaillé d'astres ;
> Là, tout flotte et s'en va dans un naufrage obscur ;

Dans ce gouffre sans bord, sans soupirail, sans mur,
De tout ce qui vécut pleut sans cesse la cendre ;
Et l'on voit tout au fond, quand l'œil ose y descendre,
Au-delà de la vie, et du souffle et du bruit,
Un affreux soleil noir d'où rayonne la nuit ![10]

12 Mais, ironie du sort, ou vertige borgesien, l'hydre est justement cette créature impossible à éliminer car de son corps surgissent deux têtes chaque fois que l'on parvient à en couper une…

13 Si l'on essaye enfin de considérer le texte sous l'angle d'un phénomène de création littéraire, on notera qu'il s'agit également de la rencontre entre deux étapes de la vie de Borges. Didier Anzieu, qui dans son ouvrage sur le corps[11] propose une lecture psychanalytique de l'œuvre littéraire, précise les étapes de la création et en distingue deux principales, qui se révèlent peut-être dans notre nouvelle à travers cette rencontre, incarnées par les personnages. Ce sont selon Anzieu deux manières d'apprivoiser les pulsions de mort qui hantent le créateur. Il oppose d'une part l'œuvre de jeunesse, qui est la construction d'un corps-rempart contre la mort, ce qui semble transparaître dans le discours du jeune Borges par exemple à travers le désir de solidarité entre tous les hommes[12], à l'œuvre de maturité, qui pour sa part « réalise le symbole balzacien de la peau de chagrin qui s'approche de la mort[13] », et dont le vieux Borges est conscient lorsqu'il souligne que cinquante années ont passé et qu'il se sent éloigné des préoccupations de son congénère.

Traces autobiographiques et présence du corps de l'auteur

Le double, le père ?

14 Voyons à présent quelles traces du corps écrivant sont perceptibles dans la nouvelle. Lorsque le vieux Borges prédit à son interlocuteur « Tu donneras des cours comme ton père », on peut envisager ici la figure paternelle comme possible double. Il est vrai que le père de Borges, Jorge, était un avocat cultivé, propriétaire d'une immense bibliothèque, polyglotte, devenu à demi-aveugle, professeur, traducteur, essayiste et romancier, et présentait donc de nombreux points communs avec son fils. Doit-on en déduire que le vieux Borges de notre nouvelle pourrait être un fantôme de son père ? Un indice peut permettre de l'affirmer ; ce vieux Borges déclare : « Je ne serais guère surpris que l'enseignement du latin soit remplacé par celui du guarani », quand Jorge Borges, lui, méprisait la langue espagnole au profit de l'anglais, langue qu'il considérait comme plus pure et plus noble. Toutefois, Jorge Luis semble, grâce au processus de l'écriture fantastique, dépasser cette image du père : « Moi qui n'ai pas été père, j'éprouvai pour ce pauvre garçon, qui m'était plus intime que s'il eût été de ma propre chair, un élan d'amour ». L'impossible qui est néanmoins réalisé dans l'écriture suscite chez le narrateur des émotions et des impressions qui sont elles aussi impossibles.

Autre trace : la cécité de Borges

15 Rappelons quelques détails biographiques de Borges : il a souffert d'une maladie héréditaire, l'amblyopie. Par ailleurs, l'année où son père est mort, en 1938, le soir de Noël, il a un accident : il heurte le coin d'une fenêtre ouverte en se rendant chez une amie, et se blesse à l'œil. Hospitalisé, il est ensuite victime d'une septicémie et craint de ne plus pouvoir écrire. On trouve des réminiscences de cet accident et de la souffrance

vécue dans sa nouvelle « *El Sur* ». Ce handicap qui a affecté le corps de l'auteur est souligné dans le texte « Quand tu auras mon âge, tu auras presque complètement perdu la vue. Tu ne verras que du jaune, des ombres et des lumières. Ne t'inquiète pas. La cécité progressive n'est pas une chose tragique. C'est comme un soir d'été qui tombe lentement » : s'il est vrai que le jaune est l'une des dernières couleurs que Borges dit avoir été capable de percevoir[14], cette mention évoque pour nous les papillons jaunes des *Cent ans de solitude* de Gabriel García Márquez qui annoncent la mort des personnages, mais l'on peut voir que l'auteur semble ici tout à fait serein face à cette maladie. Celle-ci a été le motif central de deux de ses textes poétiques, inspirés du poète anglais Milton[15].

16 Si l'on s'intéresse maintenant à la conséquence de cette infirmité sur le corps écrivant, non pas comme simple mention, mais comme phénomène influant sur l'acte d'écriture, on apprend qu'au milieu des années 1950, « son amblyopie s'aggrave et il devient presque complètement aveugle : il lui est interdit d'écrire ; pour rédiger un texte, il dépend de la présence d'un familier – généralement sa mère – à qui le dicter[16] ». En 1972, date de la rédaction de la nouvelle « L'autre », c'est donc le cas. Et l'assistance dont il bénéficie est perceptible vers la fin du texte : « Je lui dis qu'on allait venir me chercher ».

17 S'il reste toujours une illusion autour de l'identité auteur-personnage – il ne faut pas négliger la dimension de « jeu » accordée à la littérature de la part des auteurs du fantastique et en particulier de Borges, on peut néanmoins voir comment l'auteur laisse transparaître par l'écriture des expériences, des angoisses ou des sensations propres à son corps. Si le fait de se retrouver face à un « *ipse* » qui est aussi un « *idem* » préoccupe le narrateur, il est peut-être tout aussi intéressant d'étudier comment le lecteur, ce corps qui lit, peut percevoir le dédoublement.

De la création aux impressions sur le lecteur : le corps lisant dans la nouvelle « *Invitación* »

18 Passons maintenant du côté de la réception et voyons comment le corps lisant peut participer ou être sollicité dans la création littéraire. Cette courte nouvelle de Claudia Hernández peut nous aider à poser quelques jalons. Il s'agit d'une Salvadorienne qui a publié dans les années 2000 plusieurs recueils composés de récits ou de courtes nouvelles qui mêlent effet fantastique et esthétique du poème en prose.

Résumé et caractéristiques fantastiques

19 On assiste dans ce texte à la rencontre de la narratrice avec un double plus jeune et un double plus âgé, deux doubles qui *s'unissent* (si l'on peut dire…), qui s'associent du moins, pour l'expulser de chez elle, et la laisser seule, à la rue, errant dans la ville après l'avoir incitée à sortir. L'ensemble du récit est ponctué de petits effets de réel[17] : la vue depuis la fenêtre, la descente des escaliers, la clé autour du cou, la serrure à la fin de la nouvelle, la ville en sont quelques exemples manifestes.

20 On note une transgression, celle du dédoublement, dès la première phrase : « je jetais un œil par la fenêtre de ma chambre lorsque, soudain, je me vis passer[18] ». L'impossible est donc présent au début du récit, de manière directe, sans mise en scène comme le

font Borges ou les auteurs du fantastique classique. La tentative d'explication apparaît elle aussi assez vite : « J'ai pensé que c'était mon imagination[19] ». La seconde transgression a lieu avec l'apparition du deuxième double : « alors j'*entendis* ma voix – mais pas ma voix d'enfant ni ma voix d'*aujourd'hui*, ma voix de quand je *serai* bien vieille [nous soulignons][20] », phrase dans laquelle se mêlent trois repères chronologiques, passé / présent / futur, trois instances temporelles elles-mêmes indépendantes des trois personnages dont il est question dans la nouvelle.

21 En tous cas, l'impossible entre bien en contradiction avec notre idée du réel mais peut-être pas avec celle qu'en a la narratrice, qui ne semble pas manifester de surprise face aux événements. En effet, et c'est là la différence avec Borges, le sentiment de peur qui d'ordinaire découle du sentiment d'impossible n'est pas exprimé par le personnage, il semble même que c'est plutôt de l'amusement au début de la nouvelle, puisque la narratrice sourit. Mais l'on se rappelle aussi que le rire peut être associé à une manifestation diabolique, et que le personnage, quand il cesse de sourire, s'exclut du groupe, groupe qui est ensuite marqué par ce rire (« éclat de rire », « moqueuse », « Elle se moquait de moi », « elle sourit »[21]) à mesure que l'héroïne se perd dans la ville et que l'amusement et la légèreté laissent place à l'angoisse.

Sollicitation du lecteur

22 Si la narratrice est invitée à sortir de chez elle, le lecteur est, lui, invité à participer à la construction énigmatique du récit.

« Je » et jeux du langage

23 Il semble important de voir comment en particulier dans ce texte, le lecteur est impliqué dans le processus de dédoublement par le biais du langage. Les doubles acquièrent leur autonomie dès lors que la narratrice les individualise, et utilise un tiret pour créer ces personnages : « moi-enfant » (« *yo-niña* »), et « moi-vieille » (« *yo-vieja* »). Cependant, l'auteur opère des confusions entre les personnages par le jeu des temps verbaux et des personnes : « moi-enfant apparus », « je m'arrêtai face à moi, qui m'attendais à la fenêtre, je me souris et je me remis à courir », « Moi – qui voulais descendre et me prendre la main », « moi-vieille m'attachai la clé de la maison au cou, pour l'avoir au retour », jeu d'autant plus pertinent qu'en espagnol certains temps verbaux présentent la même forme à la première et à la troisième personne du singulier, ce qui crée une confusion et donc une ambigüité dans cette dernière phrase par exemple[22]. Plus encore : la fragmentation se poursuit quand nous lisons : « Je me demandai d'être patiente. Je me demandai de faire un effort. Je me demandai de ne pas cesser de marcher. J'étais sûre que je parviendrais à déchiffrer le labyrinthe et à en sortir[23] ». Le lecteur est témoin d'un dédoublement qui n'est pas manifesté par la création d'un nouvel être extérieur, par un dédoublement physique, mais c'est simplement par le discours intérieur de la narratrice qui se parle à elle-même, comme pour se rassurer, qu'une fragmentation du « moi » se fait sentir.

Quel sens, quelle lecture ?

24 Le lecteur peut choisir de donner un sens au texte dans une perspective historique. Dans une interview à Avión de Papel, tu televisión literaria[24], Claudia Hernández évoque

une « schizophrénie collective » dans son pays, une forme d'angoisse des Salvadoriens au milieu de la violence, un sentiment d'incertitude à propos de leur avenir. La fragmentation du personnage, qui dans d'autres nouvelles de l'auteur passe par le vol des yeux d'un personnage, une langue coupée, un bras en moins, un grand-père que l'on déterre car il manque trop à la famille, reflète l'histoire du Salvador. Ainsi, à chaque personnage de notre nouvelle pourrait correspondre une époque : un passé de l'histoire du Salvador que l'on n'oublie pas, celui de la guerre civile, un présent dans lequel on se sent perdu, où la violence se poursuit avec les « *maras* »[25], et un futur incertain. De là vient peut-être le *carpe diem* auquel nous avons été sensible plus haut. Que reste-t-il pour lutter contre cette absurdité ? La poésie de certaines expressions, qui nous rappellent les *greguerías* de Ramón Gómez de la Serna et peuvent constituer un moyen d'expression : « Elle se mit à courir en accrochant les rires en l'air comme s'il s'agissant d'énormes ballons[26] », ou encore « Le désespoir se posait sur moi sous la forme d'obscurs oiseaux que je devais effrayer d'un mouvement de la main tandis que je marchais[27] ».

25 Et pourtant, malgré un contexte historique qui peut donner une explication possible mais non exclusive du texte, l'intérêt de l'objet de ce séminaire est de voir comment ce sentiment d'angoisse peut être partagé par le lecteur, en observant comment il peut être mis en rapport avec une expérience commune, qui passerait par le corps.

Conséquences sur le corps du lecteur

L'impression de rêve

26 La nouvelle est ponctuée de phrases qui laissent penser que tout le texte est le récit d'un rêve. Ainsi, lorsqu'on lit « Au milieu [des escaliers], je me rendis compte que j'étais nue et je renonçai à sortir[28] », ou encore « Je ne reconnaissais pas les alentours. La ville semblait se désordonner derrière mes pas[29] », ces expressions peuvent nous être familières. L'impression d'être nu, déchaussé, d'être incapable de marcher, ou encore d'être spectateur de soi-même renvoie à des expériences du lecteur dans ses rêves. Il ne s'agit pas ici de développer l'interprétation des rêves, mais de rappeler que le corps lisant peut lui aussi ressentir. C'est ainsi que les effets de réel relevés plus haut mériteraient dans ce cas concret de s'appeler effets d'irréel, ou de rêverie. Par exemple, quand notre narratrice dit « Je pris la clé que moi-vieille avait attachée à mon cou et la mis dans la serrure. Elle entra sans problème et tourna même, mais elle n'ouvrit pas[30] », la porte fermée et la clé inutile peuvent être le reflet de l'incompréhension du monde dans lequel se trouve le personnage. On peut alors se demander si cette impression de rêve est influencée par notre environnement culturel et social ou si elle est susceptible d'être créée dans un certain contexte.

L'impression de peur : une construction culturelle ?

27 L'impression de cauchemar vécu par le personnage dans la nouvelle de Claudia Hernández relève du frisson caractéristique des œuvres du fantastique classique. Parce que le fantastique remet en question notre idée du réel, et bouscule nos certitudes à son propos, le lecteur ressent généralement la peur à cause de l'existence de l'impossible. Si l'on considère la peur comme un hyperonyme, il convient néanmoins de distinguer la peur de l'angoisse : l'objet de l'angoisse est indéfini, tandis que la peur

porte sur un objet particulier. Lors de l'effet fantastique, les phénomènes impossibles qui ont lieu sont des projections de nos angoisses qui sont ainsi symbolisées par des objets déterminés. Ensuite, la peur ressentie par les personnages se propage au lecteur. Il existerait même des « recettes », des conditions objectives qui permettraient l'effet de peur : la peur du noir, la peur des choses gluantes, de la difformité, des serpents, des rats, des espaces clos, des insectes, de la mort, des autres (paranoïa), la peur pour quelqu'un d'autre. Tels sont les dix motifs recensés par Stephen King[31] pour permettre de transmettre la peur.

28 Toutefois, la nouvelle de Claudia Hernández suscite une peur/angoisse non partagée au début du texte, ce qui montre l'évolution de la manière dont est traité ce sentiment dans les nouvelles fantastiques. Denis Mellier précise en effet que : « la représentation fictionnelle d'un objet ne produit pas nécessairement la même émotion sur le lecteur que celle qui est représentée, à l'intérieur de la fiction, en train d'affecter le personnage[32] ». Par exemple, là où le personnage connaît le danger, le lecteur peut éprouver le suspense. Dans notre cas, là où la narratrice ressent de l'amusement, le lecteur ressent le suspense également, puis l'angoisse. Les nouvelles fantastiques les mieux réussies aujourd'hui à notre sens, sont celles qui continuent de suggérer. Chez Claudia Hernández, cette suggestion passe dans ce texte par le déplacement du sentiment de peur, le lecteur partageant celle du personnage-narrateur. Claudia Hernández définit le conte de la manière suivante : « Le conte est une manière de rencontrer le monde et son esprit[33] » : on sait maintenant comment Claudia Hernández manie l'ambiguïté des déictiques (le possessif « *su* » pouvant renvoyer à « *el mundo* », à celui qui écrit ou à celui qui lit) ; mais finalement, tout cela est-il bien distinct ?

Questionner le dédoublement pour réconcilier le corps écrivant et le corps lisant

Les manifestations du dédoublement comme moyen d'expression

29 On a essayé jusqu'à présent d'éviter l'écueil de l'image du corps dans la littérature fantastique ; ce n'était pas notre objet, mais il convient toutefois de l'évoquer pour en percevoir les enjeux littéraires du point de vue de la création. On voit souvent dans le romantisme européen, dans lequel s'est développée à loisir la littérature fantastique, la question du double comme l'expression d'une crise de l'identité : le *Doppelgänger* de Jean Paul Richter dans *Siebenkäs*, le Dorian Gray de Wilde et plus généralement l'image du *dandy*, ou encore le William Wilson d'Edgar Allan Poe en sont trois exemples. De même, il est fréquent dans la littérature fantastique de présenter des nouvelles dans lesquelles une partie du corps est rendue autonome ou constitue le cœur du fantastique : la main chez Maupassant, le crâne qui hurle chez Crawford, les yeux dans « Bérénice » d'Edgar Allan Poe. Enfin, le miroir, qui évoque le mythe de Narcisse, qui constitue une porte vers un autre monde dans le merveilleux de Lewis Carroll, est un objet fantastique dans la mesure où il met en œuvre ce paradoxe qui permet de se voir comme si l'on était un autre.

30 On dit traditionnellement que la littérature fantastique est en lien étroit avec les préoccupations d'une époque et exprime de manière littérale bien que symbolique les problèmes et les interrogations d'une société. Les vampires subtilisent dans l'ombre l'énergie des femmes naïves, les morts-vivants se vengent contre ceux qui les ont tués,

les lycanthropes révèlent la part de bestialité de l'être humain. Chez ces trois personnages, le corps physique subit une altération qui retentit sur le corps social et le marginalise, en le reléguant symboliquement au monde de la nuit. Dans le cas du double dans les nouvelles que nous avons étudiées, l'altération relève moins du physique que du psychologique, dans la mesure où les narrateurs partagent le récit d'une expérience propre.

31 Si les auteurs qui produisent dans leurs œuvres cet effet fantastique s'intéressent tant au dédoublement ou à la fragmentation, c'est peut-être parce que l'unité du corps, socialement et culturellement admise, est une illusion, remise en question dans nos textes et que quand les personnages tentent de retrouver cette unité, ils en meurent. C'est en effet le cas dans *Le Horla*, dans « *El otro yo* » de Benedetti dont le héros, Armando, perd une partie de son caractère et devient invisible aux yeux de ses amis après le suicide de son double, chez Wilde avec le suicide de Dorian Gray. N'y aurait-il donc pas dans la volonté de dédoubler, une recherche de vérité ou de meilleure compréhension du fonctionnement de l'esprit humain ?

32 L'idée que nous souhaitons développer dans ce dernier point est en fait un retour sur la notion de corps : nous avons et nous sommes tous un corps. Si l'auteur peut transmettre une part de son expérience à ses personnages, si le lecteur peut ressentir une expérience décrite dans l'œuvre littéraire, c'est que cette dichotomie corps lisant / corps écrivant n'est peut-être pas le dédoublement le plus propre à distinguer les entités et leur rapport à la création.

Quelques éclairages scientifiques

L'incomplétude de notre perception

33 L'effet fantastique est souvent créé à partir de ce que le narrateur ou le personnage voient ou donnent à voir dans le texte. Or, Merleau-Ponty nous montre[34] que, scientifiquement et matériellement, les yeux sont incapables de voir la perspective, et que celle-ci n'est finalement qu'une reconstruction de notre cerveau ; les illusions d'optique en sont la manifestation la plus troublante. Les Mayas avaient donné une explication allégorique du phénomène dans le *Popol Vuh*, qui prétend que, quand l'homme de maïs fut créé, il était trop parfait et risquait de détrôner les dieux, c'est pourquoi Huracán lui troubla la vue, de sorte qu'il ne puisse voir que ce qui était près de lui... Donc, dans la mesure où le cerveau reconstruit de manière artificielle la perception de la profondeur, on pourrait peut-être en déduire que le fantastique fonctionne selon le même principe avec notre lecture, notre interprétation des textes. Notre perception étant partielle et incomplète, l'écriture fantastique crée des illusions, ressenties aussi bien par l'auteur que par son lecteur et complétées par leur culture littéraire. C'est ce qui réunit le corps écrivant et le corps lisant. C'est ce qui fait que nous retrouvons du même dans autrui.

34 En définitive, il y aurait donc une double illusion face au réel et à la création littéraire : d'abord, celle de l'imperfection de notre perception comme l'analyse Merleau-Ponty et ensuite, celle de l'insuffisance du langage pour traduire en mots nos sensations ; ce sont ces deux brèches qui permettent au texte fantastique de naître. À la manière de l'éléphant qui, dans un conte traditionnel indien est perçu de quatre manières distinctes par quatre aveugles qui touchent quatre parties différentes de son corps, le double ou le dédoublement serait donc une manière littérale de montrer les multiples

perspectives qui existent pour aborder le réel, sans chercher à lui donner un sens, et bien plus, en déconstruisant nos certitudes.

Héautoscopie, ou le fonctionnement de notre corps

35 Puisque notre corps est incapable de percevoir certains aspects du réel, qu'en est-il lorsque le cerveau souffre de lésions qui affectent cette perception ? L'héautoscopie, ou le fait de se voir soi-même hors de soi, est un phénomène analysé par le neuropsychiatre Jean Lhermitte[35]. Il la définit ainsi : « un sujet paraissant éveillé voit apparaître soudain devant ses yeux l'image de soi-même ; en vérité, il lui semble que son double est là devant lui[36] ». L'exemple développé par l'auteur est celui d'Alfred de Musset, et il est présenté sous deux aspects : le témoignage de George Sand et la traduction du phénomène dans l'œuvre de Musset. George Sand, à propos de son compagnon, affirme :

> Il vit passer devant lui sur la bruyère un homme qui courait, le visage défait, les vêtements déchirés, les cheveux au vent. Lorsqu'il fut près de moi, dit Alfred, j'ai vu qu'il était ivre mais non pas poursuivi, il passa en me jetant un regard hébété et en me faisant une grimace de haine. Alors j'ai eu peur, je me suis jeté la face contre terre, car *cet homme c'était moi* [...] *c'était moi avec vingt ans de plus*, les traits creusés par la débauche ou la maladie, les yeux effarés, une bouche abrutie et, malgré tout cet effacement de mon être, il y avait dans ce fantôme un reste de vigueur pour insulter et défier l'être que je suis à présent.[37]

36 Ce témoignage se retrouve dans un poème de Musset, qui rend compte de la présence de ce double :

> C'est une étrange vision,
> Et cependant, ange ou démon,
> J'ai vu partout cette ombre amie [...]
> Partout où j'ai voulu dormir,
> Partout où j'ai voulu mourir,
> Partout où j'ai touché la terre,
> Sur ma route est venu s'asseoir
> Un malheureux vêtu de noir,
> Qui me ressemblait comme un frère.
> Alfred de Musset, « Nuit de décembre », 1835.

37 On retrouve la même idée – peut-être légendaire – avec le cas de Maupassant, qui souffrait d'une encéphalite, pathologie qui attaque le système nerveux et provoque des lésions conduisant à des hallucinations. Si sa maladie a effectivement été diagnostiquée, Axel Munthe, psychiatre suédois et auteur du *Livre de San Michele* (1929) qui recense des souvenirs de rencontres avec des contemporains, prétend que Maupassant lui aurait raconté avoir reçu la visite d'un double qui lui aurait dicté le contenu du texte du *Horla*. Ainsi, des dysfonctionnements physiques du corps des créateurs peut naître une œuvre littéraire qui rend compte de ces derniers.

De l'unité du corps et de l'esprit

38 S'il n'y a donc pas de différence fondamentale de constitution entre le corps lisant et le corps écrivant, sauf quand celui-ci souffre de troubles liés à des lésions particulières, comment répondre à l'interrogation d'Antonin Artaud :

> Je me demande ce qui est moi, non pas moi au milieu du corps car je sais que c'est moi qui suis dans ce corps et non un autre et qu'il n'y a pas d'autre moi que le corps,

> mais en quoi peut consister ce moi qui se sent ce que l'on appelle être, être un être parce que j'ai un corps ?[38]

39 Artaud pose ici la question de la définition de l'esprit par le corps, de la différence entre l'être comme définition et de l'être dans le corps existant. Pour Antonio Damasio, l'esprit n'est pas indépendant du corps, l'être humain est constitué, comme les autres espèces animales, de neurones, qui traduisent une information du cerveau en manifestation physique. L'esprit est le résultat d'une rencontre complexe entre d'une part les informations transmises par les neurones et d'autre part, des images envoyées par le tronc cérébral, rencontre qui a lieu dans le cortex. Le cerveau a cette double fonction qui consiste à interpréter, « cartographier » des informations électriques envoyées par des récepteurs, et en même temps à projeter vers l'extérieur les signaux que sont nos mouvements et nos paroles. Si l'on regarde de plus près la formation du « soi », on distingue trois étapes :

> la plus simple émerge de la portion du cerveau qui rend compte de l'organisme (*protosoi*) et consiste à rassembler des images décrivant des états relativement stables du corps et engendrant des sentiments spontanés du corps vivant (sentiments primordiaux). La deuxième étape résulte de l'établissement d'une relation entre l'*organisme* (représenté par le protosoi) et toute partie du cerveau qui représente un *objet à connaître*. Il en résulte le soi-noyau. La troisième étape permet à de multiples objets, préalablement enregistrés en tant qu'expérience vécue ou qu'anticipation de l'avenir, d'interagir avec le protosoi et de produire une abondance de pulsations dans le soi-noyau. Il en sort le soi autobiographique.[39]

40 Il n'est donc pas étonnant, au vu de la complexité du fonctionnement de notre cerveau composé au moins de trois « soi » qui ont une influence les uns sur les autres, que certains créateurs, qu'ils soient auteurs, peintres ou sculpteurs, soient sensibles à cet éclatement du « moi » et le manifestent par le dédoublement, dédoublement qui cette fois, fait sens pour l'être humain. Encore ici, la vue, ces yeux dont on prétend qu'ils sont le reflet de l'âme, le lieu de frontière entre le dedans et le dehors, celui des cinq sens qui nous permet de lire, ce sens qui ne cesse de nous tromper mais auquel nous faisons « aveuglément » confiance, est le premier sollicité. D'où, peut-être, la lucidité de l'aveugle Borges.

41 Le double a cette originalité de constituer une thématique qui traverse les courants littéraires en actualisant ses manifestations. En Amérique latine, ce dédoublement vient prolonger la tradition européenne en jouant sur l'impossible dans ce qu'il a d'illogique d'un point de vue rationnel, c'est ce que fait Borges, ou bien en explorant de nouvelles voies, en suggérant des pointillés que le lecteur est invité à compléter chez Claudia Hernández. Dans les deux cas, le corps est sollicité, mis « en » ou « à » l'œuvre par la littérature.

> [...] la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra *deux* objets différents, posera leur rapport, analogue dans le monde de l'art à celui qu'est le rapport unique de la loi causale dans le monde de la science, et les enfermera dans *les anneaux nécessaires d'un beau style*, ou même, ainsi que la vie, quand, en rapprochant une qualité commune à *deux sensations*, il dégagera leur essence en les *réunissant* l'une et l'autre, pour les soustraire aux contingences du temps, dans une métaphore, et les enchaînera par le lien indescriptible d'une alliance de mots.[40]

42 La littérature semble donc être une recherche de sens qui aboutit à une unité, car même si une œuvre littéraire est une sorte de double du monde, elle crée par le choix des mots, par leur agencement dans un texte, une cohérence. Or, le double dans la littérature, fantastique qui plus est, prend dans sa démarche thématique, dans sa

construction logique qui confronte réel et impossible et dans ses choix linguistiques ambigus le contre-pied de cette entreprise et bouscule les certitudes pour y suggérer l'inadmissible, le dissonant, l'oxymore d'une déconstruction de l'individu, bien que cette division, on l'a vu, semble faire partie intégrante de notre corps. Corps lisant ou corps écrivant, ce qui compte, c'est le corps vivant, le corps qui ressent, qui pense et qui transmet. Dans cette perspective, le corps de l'auteur n'est donc pas si différent de celui du lecteur, et c'est cette « identité » (au sens d'identique, de « mêmeté » pour Ricœur) qui les rapproche, qui permet le « di-alogue » et la découverte de la spécificité à travers le dédoublement vécu par les personnages des nouvelles. Pour approcher la vérité, pour comprendre ce que signifie « être soi », peut-être faut-il passer par le vertige du dédoublement…

43 Parce qu'elle joue avec les « mots », parce qu'elle s'inspire des « maux » d'une société jusqu'à en dépasser les frontières géographiques, on peut penser que la littérature fantastique a encore un bel avenir devant elle, pour le plus grand bonheur des lecteurs et des chercheurs qui s'y intéressent…

NOTES

1. Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Le Seuil, 1990. On s'intéressera à la différence entre la « mêmeté » et l'« ipséité », la recherche de l'identique et la conception de soi comme un autre « moi ». L'image du double semble illustrer le paradoxe qui oppose ces deux concepts.

2. On travaillera avec les références de la traduction française pour les textes de Borges et notre propre traduction pour le texte de Claudia Hernández, qui n'est pas encore édité en France à ce jour.

3. David Roas, *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico*, Madrid, Páginas de espuma, 2011.

4. Jorge Luis Borges, « L'autre », *in Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1999, p. 481-488 pour toutes les références.

5. « Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel », Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Le Seuil, 1970, p. 29.

6. David Roas, *op. cit.*, p. 45. « *lo imposible es aquello que […] no puede ser, aquello que es inconcebible (inexplicable) según [la] concepción [de lo real que manejan tanto los personajes como los receptores]* » (c'est nous qui traduisons).

7. Jorge Luis Borges, « Le livre de sable », in *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1999, p. 552.

8. « L'inconnu était assis devant lui, en manteau et chapeau lui aussi, sur son propre lit, souriant légèrement, et, clignant un peu des yeux, il le saluait amicalement de la tête. M. Goliadkine voulut crier mais ne put… protester de quelque manière mais n'en trouva pas la force. Il sentait ses cheveux se dresser sur sa tête, et il se laissa tomber sur une chaise, presque évanoui d'épouvante. […] Son nocturne compagnon n'était autre que lui-même. », Fiodor Dostoïevski, « Le Double », in *Récits, chroniques et polémiques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1969, p. 50.

9. « C'est à l'autre, à Borges, que les choses arrivent. [...] j'ai des nouvelles de Borges par la poste et je vois son nom proposé pour une chaire ou dans un dictionnaire biographique. J'aime les sabliers, les planisphères, la typographie du XVIIIe siècle, les étymologies, le goût du café et la prose de Stevenson ; l'autre partage ces préférences, mais non sans une certaine complaisance qui les transfigure en attributs d'acteur. Il serait exagéré de prétendre qu'il y a de l'hostilité dans nos relations ; je vis et je me laisse vivre, pour que Borges puisse ourdir sa littérature et cette littérature me justifie. [...] Je ne sais lequel des deux écrit cette page. », « Borges et moi », *op. cit.*, p. 28.

10. Victor Hugo, « Ce que dit la bouche d'Ombre », *Les Contemplations*, VI. 26, Paris, Gallimard [1943], 1973, p. 391.

11. Didier Anzieu, *Le Corps de l'œuvre essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Paris, Gallimard, « Connaissance de l'inconscient », 1981.

12. « Je demeurai pensif et lui demandai s'il se sentait véritablement frère de tous. [...] Il me dit que son livre se référait à la grande masse des opprimés et des parias ».

13. *Ibid.*, p. 58.

14. « Il y a encore une couleur qui ne m'a pas été infidèle, c'est le jaune. [...] L'une des couleurs que les aveugles (du moins celui qui vous parle) regrettent de ne plus voir, c'est le noir ; il en va de même du rouge. "Le rouge et le noir" sont les couleurs qui nous manquent. Moi qui avais l'habitude de dormir dans l'obscurité complète, j'ai été longtemps gêné de devoir dormir dans ce monde de brouillard verdâtre ou bleuâtre et vaguement lumineux qui est le monde de l'aveugle », Jorge Luis Borges, « La cécité » (discours de 1977), *op. cit.*, p. 722.

15. « *No sé cuál es la cara que me mira / cuando miro la cara del espejo; / No sé qué anciano acecha en su reflejo / con silenciosa y ya cansada ira. / Lento en mi sombra, con la mano exploro / mis invisibles rasgos. Un destello / me alcanza. He vislumbrado tu cabello / que es de ceniza o es aún de oro. / Repito que he perdido solamente / la vana superficie de las cosas. / El consuelo es de Milton y es valiente* » ; « J'ignore quel est le visage me regarde / quand je regarde la face du miroir ; / Je ne sais quel vieillard me guette dans son reflet / avec une colère silencieuse et déjà fatiguée. / Lent dans mes ténèbres, de la main j'explore / mes traits invisibles. Une étincelle / m'atteint. J'ai entrevu ta chevelure / qui est de cendre ou est toujours d'or. / Je répète que je n'ai perdu / que la vaniteuse surface des choses. / Le réconfort vient de Milton et il est courageux », Borges, « *Un ciego* », 1975 et « *Ahora sólo perduran las formas amarillas / y sólo puedo ver para ver pesadillas* » ; « Désormais ne demeurent que les formes jaunes / et je ne peux voir que pour voir des cauchemars », Borges, « *El ciego* », 1972.

16. Anzieu, *op. cit.*, p. 283.

17. Roland Barthes, « L'effet de réel », *in* Gérard Genette (dir.), *Littérature et réalité*, Paris, Le Seuil, 1982, p. 89 : « c'est là ce qu'on pourrait appeler l'illusion référentielle. La vérité de cette illusion est celle-ci : supprimé de l'énonciation réaliste à titre de signifié de dénotation, le "réel" y revient à titre de signifié de connotation ; car dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier [...] Il se produit un *effet de réel*, fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les œuvres courantes de la modernité ».

18. « *estaba asomando los ojos a la ventana de mi habitación cuando, de pronto, me vi pasar* » (c'est nous qui traduisons les extraits de cette nouvelle inédite en français).

19. « *Pensé que se trataba de mi imaginación* ».

20. « *entonces* escuché *mi voz – pero no mi voz de niña ni mi voz de* ahora*, sino mi voz de* cuando esté *ya muy vieja* ». Par ailleurs, cette expression « *cuando esté ya muy vieja* » n'est pas sans nous rappeler le vers de Ronsard : « Quand vous serez bien vieille, au soir, à la chandelle » dans le sonnet qui se clôt sur « Cueillez dés aujourd'huy les roses de la vie » et invite le lecteur au *carpe diem*.

21. « *carcajada* », « *burlona* », « *Se reía de mí* », « *sonrió* ».

22. « *yo-niña aparecí* », « me *detuve frente a* mí, *que* estaba *esperándo*me *en la ventana,* me *sonreí de nuevo y corrí* », « Yo – *que* deseaba *bajar y tomar*me *de la mano* », « *yo-vieja* me *colgué la llave de la casa al cuello para cuando* volviera » : *volviera*, conjugué au subjonctif imparfait, presente la même forme à la première et à la troisième personne du singulier.
23. « Me *pedí paciencia*. Me *pedí esfuerzo*. Me *pedí no dejar de caminar. Estaba segura de que conseguiría descifrar el laberinto y salir de él* ».
24. http://www.aviondepapel.tv/2011/02/claudia-hernandezamo-el-libro-electronico/, consulté le 26/06/2013.
25. Il s'agit de gangs armés impliqués notamment dans le trafic de drogue et repérables par des tatouages qui indiquent leur appartenance aux différents groupes. Voir à ce sujet le film de *La vida loca* (2009), dont le réalisateur, Christian Povéda, a été assassiné.
26. « *se echó a correr colgando las risas en el aire como si se tratara de globos enormes* ».
27. « *la desesperación [...] se posaba sobre mí en forma de pájaros oscuros que tenía que espantar con movimientos de manos mientras caminaba* ».
28. « *A mitad de [las escaleras] me di cuenta de que estaba desnuda y desistí de salir* ».
29. «*No reconocía el paraje. La ciudad parecía desordenarse detrás de mis pasos* ».
30. « *tomé la llave que yo-vieja me ató al cuello y la metí en la cerradura. Entró sin problemas y hasta giró, mas no abrió* ». On remarque ici que le verbe « *ató* » est conjugué à la troisième personne du singulier et marque ici clairement la distinction entre les deux personnages.
31. George Beahm, *Stephen King from A to Z*, Kansas City, Andrews McMeel Publishing, 1998, p. 74.
32. Denis Mellier, *L'Écriture de l'excès : fiction fantastique et poétique de la terreur*, Paris, H. Champion, 1999, p. 397.
33. « *El cuento es una forma de encontrarse con el mundo y* su *espíritu* », épigraphe du recueil *De fronteras*.
34. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* [1945], Paris, Gallimard, 2012, p. 311 : « Ce sont surtout les illusions touchant la profondeur qui nous ont habitués à la considérer comme une construction de l'entendement. On peut les provoquer en imposant aux yeux un certain degré de convergence, comme au stéréoscope, ou en présentant au sujet un dessin perspectif. Puisque ici je crois voir la profondeur alors qu'il n'y en a pas, n'est-ce pas que les signes trompeurs ont été l'occasion d'une hypothèse, et qu'en général la prétendue vision de la distance est toujours une interprétation des signes ? ».
35. Jean Lhermitte, *L'Image de notre corps* [1939], Paris, L'Harmattan, 1998.
36. *Ibid.*, p. 171.
37. *Ibid.*, p. 173-174.
38. Antonin Artaud, *Les Cahiers de Rodez*, *in* Michela Marzano, *La Philosophie du corps*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 2007, p. 122.
39. Antonio Damasio, *L'Autre moi-même : les nouvelles cartes du cerveau, de la conscience et des émotions*, Paris, Odile Jacob, 2010, p. 221-222.
40. Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1989, p. 195-196. C'est nous qui soulignons.

AUTEUR

AUDREY LOUYER-DAVO

Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP

Figurations littéraires

Mallarmé, le corps, le poème

Maria de Jesus Cabral

Avec des filets, on attrape l'oiseau, pas son chant
(Odysseus Elytis, Axion Esti, *suivi de* L'Arbre lucide
et la quatorzième beauté *et de* Journal d'un
invisible avril*)*

1 Le problème du langage dans son rapport au monde et au sens est fondamental dans l'œuvre de Mallarmé. Depuis ses « Notes sur le langage » ébauchées dans les années 1869-1870[1], jusqu'aux écrits réunis dans *Divagations*, Mallarmé n'a cessé d'interroger la manière dont nous saisissons et représentons le monde et les enjeux poétiques qu'un tel geste engage. Dans « Richard Wagner, rêverie d'un poète français » (1885), le maître des symbolistes ratifie son idée de poésie comme « Mystère »[2], de portée universelle et ontologique – un moyen d'accès à l'Être :

> L'Homme, puis son authentique séjour terrestre, échangent une réciprocité de preuves.
> Ainsi le Mystère. (OC, II, p. 761)

2 Quelle sorte de réciprocité de preuves l'homme échange-t-il avec le monde, avec son séjour terrestre ? Comment le fait-il, en tant que poète ? L'écrivain et critique de « Crise de Vers » et du « Livre, instrument spirituel », qui, au moment où triomphe le positivisme, a mis en cause l'approche objective de la réalité[3], prône un rapport intersubjectif avec le monde d'un « œil scrutateur et curieux »[4], le seul susceptible de dépasser les frontières du visible, et suivant un principe de fiction qu'il retrouve chez Manet : « chaque œuvre devrait être une création nouvelle de l'esprit »[5].

3 Sa perspective est herméneutique et dialogique : en atteste la célèbre question qui aura tellement impressionné Claudel : « Qu'est-ce que ça veut dire ? ». S'il est bien question d'exploration du monde dans et par le langage, Mallarmé n'en a pas moins renversé l'idéalisme romantique, affirmant : « La Nature a eu lieu » (*OC*, II, p. 67). Tant s'en faut donc que l'élan poétique éreinte la question de l'être, puisque c'est toujours l'homme que Mallarmé place au cœur du processus du sens. On se souvient en effet que même dans un texte aussi spéculaire et réflexif que celui d'*Igitur*, le Héros et la Folie deviennent acte de Parole pour « descendre l'escalier de l'esprit humain » – réactivant l'arrière-texte[6] immémorial de *Hamlet.*

4 Pour contradictoire que s'avère sa poétique, alors qu'il serait tentant de caractériser la démarche du poète d'*Igitur* et du « Sonnet allégorique de lui-même » de purement intellectuelle, voici qu'elle s'affirme sensitive, quand il s'agit de saisir et d'exprimer le rapport de la poésie au monde. Dans une lettre à Villiers de l'Isle Adam, de septembre 1867, le poète confie en effet que c'est « à la faveur d'une grande sensibilité » qu'il avait « compris la corrélation intime de la Poësie avec l'Univers » et qu'il était « arrivé à l'Idée de l'Univers par la seule sensation »[7].

L'Art, toujours, mais la vie chère et multiple, la nôtre (Mallarmé)

5 Au moment où il développe son idée majeure de poésie comme fiction, travaillant à ce double projet de thèse de linguistique et de thèse latine sur la divinité, Mallarmé distingue, pour le « Langage [deux manifestations], la *Parole* et *l'Écriture* »[8], toutes deux destinées « à se réunir en l'Idée du Verbe de façon à ce [...] [que] le Verbe apparaisse derrière son moyen du langage, rendu à la physique et à la physiologie »[9]. Il est tout aussi significatif de rappeler que dès l'été 1868 Mallarmé annonçait le « Sonnet allégorique de lui-même » comme extrait d'une « étude projetée sur la Parole ». Pour informes qu'ils nous soient parvenus, ces feuillets reflètent une investigation fondamentale sur le Langage « maintenant que le Langage a eu conscience de lui et des moyens »[10]. On la retrouve de façon continue dans l'œuvre du poète, d'*Hérodiade* à *Un Coup de dés,* qu'il importe d'envisager comme participant d'un geste de com-préhension (prendre avec soi) relevant d'une dynamique discursive plus que réflexive ou anonyme, par laquelle chaque texte ne se fait vraiment entendre que de concert avec l'ensemble. Ce que Mallarmé désigne comme « Hymne de relations entre tout » peut se retrouver par ailleurs dans le jeu de la lecture, comme l'a bien observé Émile Verhaeren sur la manière de son aîné :

> J'ai souvent songé, en lisant Pages à ces miroirs placés les uns en face des autres et qui, au bout de leur avenue de clarté, répercutent certes la même image toujours mais combien différente en chacune de leurs cloisons transparentes. De même les phrases approfondies de Mallarmé. Chacune reflète la donnée une, idée ou sentiment, de l'ensemble, mais différemment et la concentrant et comme la suçant vers un dernier foyer, là-bas.[11]

6 Plus précisément, rationalisation et profondeur doivent coïncider dans la composition de l'œuvre et de sa dynamique propre. C'est ce que révèle le poème critique « Sur Poe » où, tout en mettant en valeur une manière rationnelle, fondée sur « de puissants calculs et subtils », Mallarmé souligne bien que là n'est que « l'armature intellectuelle », qui doit rester invisible dans l'effet final. Idéalement, l'œuvre doit procéder d'une « architecture magique et spontanée » par laquelle « le chant jaillit de source innée : antérieure à un concept, si purement qu'[elle doit] refléter, au dehors, mille rythmes d'images » et jusqu'au « significatif silence, qu'il n'est pas moins beau de composer, que les vers » (*OC*, II, p. 659).

7 Dans ce glissement de la raison à l'instinct – qu'illustre à son tour la danseuse, dont le mouvement « à la façon d'un Signe » procède d'un « poétique instinct » –, c'est l'alliance, ou même la réciprocité du sensible et de l'intelligible, du physique et du physiologique, du corps et de la voix qui se joue. En ce sens, la composition peut être dite subjective puisqu'elle réunit de manière cohérente la lettre et le sujet, elle

compose « une logique avec nos fibres », pour reprendre une formule de « la Musique et les Lettres » (*OC*, II, p. 68).

8 Paradoxalement, c'est le principe même de la littérature comme fiction – « Moyen que plus ! Principe » (*OC*, II, 67) – qui demande cette présence d'un sujet toujours réinventé en son dire. Le poème est toujours voué au mouvement et à l'invention, même s'il prend certaine configuration particulière plus ou moins fixe, plus ou moins connue. La fiction ne saurait faire économie du sujet, qui est à la fois le lieu où elle prend naissance et le lien à partir duquel elle se déploie et se fait res/sentir :

> [...] le dire, avant tout rêve et chant, retrouve chez le poète, par nécessité constitutive d'un art consacré aux fictions, sa virtualité (OC, II, p. 213).

9 Par l'énonciation poétique, le mot, le texte devient. C'est très théâtral au sens symboliste et mallarméen : se dégager du décor et de la figuration pour tendre vers le discours, dont participe également le silence « l'air ou chant sous le texte ». C'est le sens, aussi, de la « disparition élocutoire du poète » posée comme condition irrépressible de l'acte poétique. Une disparition qui est une incarnation langagière autre, dans une subjectivation toujours inouïe, une expérience vive et vivante qui mêle corps et langage, œuvre et sujet. Dans la lettre de mai 1867 à Eugène Lefébure, Mallarmé va plus loin, en reliant corps, langage et pensée dans un même jeu de rapports /raccords qui favorise l'effet d'ensemble, comme l'on écouterait un violon :

> Je crois que pour être bien l'homme, la nature en pensant, il faut penser de tout son corps, ce qui donne une pensée pleine et à l'unisson comme ces cordes de violon vibrant immédiatement avec sa boîte de bois creux.[12]

10 Tel le violon, l'œuvre réunit le corps et les cordes intimes, la pensée et la parole et c'est précisément en raison de cet accord particulier qu'elle peut véhiculer la pensée. Si ces éléments se trouvaient simplement juxtaposés, il n'y aurait aucun lieu d'en attendre une production de signification. Mallarmé poursuit sa lettre en insistant sur l'idée qu'écrire ce n'est pas penser avec le cerveau seul, c'est faire vibrer les cordes les plus profondes de sa pensée. Et ouvrir le poème à la pensée implique le cœur et la main : « la main qui écrit et ce cœur qui vit, mon ébauche se fait – se fait »[13].

11 Interroger l'homme d'après une conscience très aigüe de sa nature primordialement langagière constitue un des apports les plus importants de l'œuvre de Mallarmé, au point de convergence du poème et de la pensée sur le poème. Dans « Le démon de l'analogie » (*OC*, II, p. 86), Mallarmé prend vivement la question poétique pour objet. Poème en prose et poème critique, ce texte raconte l'histoire d'une expérience poétique déchue. Du geste critique il met en abyme le problème qui s'est présenté à l'esprit du poète : la fameuse question de la rime. D'ailleurs, son titre original était justement la phrase « fatidique », écho du drame du poète : « La Pénultième est morte » (1864). Le geste analogique entre donc dans une zone de convergence entre poésie et critique, une interface entre régimes de signification qui fait entendre une voix questionnante. Rappelons le début :

> Des paroles inconnues chantèrent-elles sur vos lèvres, lambeaux maudits d'une phrase absurde ?
> Je sortis de mon appartement avec la sensation propre d'une aile glissant sur les cordes d'un instrument, traînante et légère, que remplaça une voix prononçant les mots sur un ton descendant : « La Pénultième est morte ».

12 La quête poétique (qui concerne un problème de rime) se fait par la diction, et l'écho poétique, créé par la répétition (visuelle, qui éparpille les mots sur la page) révèle que

sa recherche se fait à même le « jeu de la parole » (*OC*, II, 678) que préconise l'« Avant-dire » au *traité du Verbe* de René Ghil :

> La Pénultième
> finit le vers et
> Est morte
> se détacha
> de la suspension fatidique plus inutilement en le vide de signification (*OC*, II, p. 86-87)

13 Ainsi se crée pour la page une scène verbale où dire et penser le poème sont en jeu de relation réciproque et installent le lecteur à l'intérieur de ce double processus de signification. Coextensif au poème, sa pensée utilise les mêmes dispositifs prosodiques et typographiques et investit la page d'une analogie autre que poétique mais tout autant créative : métadiscursive.

14 Sa démarche passe par trois phases corrélées : la voix performative (« j'allais murmurant ») qui crée dans l'esprit du poète l'effet d'une « amplification de la psalmodie », la vue, qui arrête la déambulation du poète devant une boutique de luthier et la double vision ou la mise en abyme au moment de la révélation épiphanique où, face aux vieux instruments de musique, aux palmes jaunes et aux ailes d'oiseaux anciens derrière le vitrage, le poète entend (au sens plein du mot) « la voix même », le lien ou l'analogie entre ces objets et la question somme toute musicale, rythmique, qui harcelait son esprit de poète et qui, quelques instants auparavant, n'était que « … la sensation propre d'une aile glissant sur les cordes d'un instrument ». La découverte poétique est fonction de cette réception sensorielle, comme si le poète s'était mêlé de corps et d'esprit à ces deux modalités du langage poétique mallarméen (fictionnelle et métadiscursive) qui légitiment le passage – et on pourrait dire la fusion – d'un discours à l'autre puisque la phrase énoncée (« la prononçant ») et « pensée » lui permet de reconnaître « en le son *nul* la corde tendue de l'instrument de musique ». Le « labeur linguistique » qui tourmentait son esprit se résout « instinctivement » au gré de la divagation poétique, sous fond de flânerie urbaine.

« Qu'on s'imagine un corps plein de membres pensants » (Pascal, *Pensées*)

15 Dans la mesure où elle concerne « l'un en dehors de ce que l'autre cache en dedans » suivant le feuillet 112 [89 (A)] des « Notes en vue du Livre », la tâche poétique est à la fois le prolongement et le reflet de la pensée. Elle est « théâtre inhérent à l'esprit » car elle s'ouvre à la scène intérieure, où se jouent « le langage humain ramené à son rythme essentiel [et le] sens mystérieux des aspects de l'existence… »[14]. Un sens qui ne s'actualise que par la pratique de la lecture. De ce point de vue, il y a résolument à l'œuvre une « poétique de l'effet », qui ouvre essentiellement à la vie du langage et non aux formes, à la suggestion et non à la « chose », les lecteurs devant recréer par eux-mêmes (plus que) ce que le poète (ne) dit. « C'est le but de la littérature – il n'y en a pas d'autres », précisera Mallarmé lors de l'« Enquête sur l'évolution littéraire » de Jules Huret (1891), d'évoquer les objets (*OC*, II, p. 700). C'est dire aussi le caractère essentiellement expérientiel et ouvert de la lecture comme pratique, contraire au principe de fixation dans la forme. On peut rappeler ici les soupçons de Mallarmé à l'égard du « vers officiel », lors de ladite « Enquête » :

> N'est-ce pas quelque chose de très anormal qu'en ouvrant n'importe quel livre de poésie on soit sûr de trouver d'un bout à l'autre des rythmes uniformes et convenus là où on prétend, au contraire, nous intéresser à l'essentielle variété des sentiments humains (OC, II, p. 698).

16 La prise en compte de la voix singulière de chaque poète est justement ce que préconise le maître français, quand il énonce les « défis » que lance la contemporaine « Crise de Vers » :

> Toute âme est une mélodie, qu'il s'agit de renouer ; et pour cela, selon la flûte ou la viole de chacun (OC, II, p. 207-208).

17 Ainsi, le sens – et l'essence de sa poétique – est le langage dans ce qu'il a d'intrinsèquement lié au sujet. C'est, comme l'a proposé Henri Meschonnic dans sa définition du rythme, à laquelle on reviendra plus loin, « l'organisation du sujet comme discours dans et par son discours »[15]. Pris dans cette optique discursive, la littérature doit déplier l'homme et son langage, et plus précisément « la constante invention de l'homme dans son langage », d'après Gérard Dessons[16], même au prix de renoncer à la complétude ou au beau formel. Mallarmé est assez clair sur ce point, quand il énonce sa visée poétique, dans la « Lettre autobiographique » de 1885, à l'intention de la revue *Les hommes d'aujourd'hui* de Verlaine :

> L'explication orphique de la Terre, qui est le seul devoir du poète et le jeu littéraire par excellence
> [...]
> Prouver par des portions faites que ce livre existe, et que j'aurai connu ce que je n'aurai pu accomplir.
> (OC, I, p. 788)

18 Devoir et jeu littéraire. C'est à la lumière de ce principe poétique impliquant moins une maîtrise positiviste de l'objet qu'une relation dialectique entre sujet et œuvre, que se dessine, *in fine*, l'interaction entre des sphères corrélées dans le geste herméneutique : l'homme, le monde et le langage. « *Quiconque* », écrit toujours Mallarmé dans « Crise de Vers », avec « son jeu et son ouïe *individuels* se peut composer un instrument, dès qu'il souffle, le frôle ou le frappe avec science » (*OC*, II, p. 207). L'image du *Faune* se profile ici, soufflant sur des grappes vides, que le jeu de la fiction va transmuer en images de naïades et en vol de cygnes – éléments terrestres et célestes, immanence et transcendance à la fois, aérisant le vers sans se contraindre à le couler en un moule prédéterminé[17].

19 Comme le verbe, la poésie a deux aspects : le mot fixé par la lettre, qui en soi-même ne dit rien, et la parole vivante, proférée, l'allumant de mille feux. C'est, au fond, le chemin de ce que Mallarmé nomme la « transposition du fait à l'idéal » dans « Crise de vers » toujours :

> Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli ou ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets (OC, II, p. 213).

20 C'est finalement à l'énonciation individuelle, en accord avec l'oralité première de la poésie, que revient la tâche de réaliser non pas la fleur connue (« calices sus ») mais la fleur absente de tous bouquets, celle à laquelle le dire poétique donne un corps, un volume, une signifiance. Paradoxalement, l'énonciation, signe de l'évanescence du dire, est la marque de la force du poème, de sa survivance, de sa réalisation toujours nouvelle, en sons, voire en silences. À la croisée du corps et de la pensée, la voix délivre

toujours une singularité (*je* dis, *ma* voix), elle est une émanation de l'individu, ce que Mallarmé désigne également comme « gala intime ».

« A whole one, I » (Hamlet, Shakespeare)

21 L'un des aspects fondamentaux de la notion de voix est qu'elle appartient en propre au sujet qu'elle singularise et identifie, de telle sorte que maints philosophes l'ont associée à l'âme (Platon, Hegel) ou à la conscience (Derrida)[18]. Elle rejoint la notion même de poème, chez Henri Meschonnic, comme acte singulier qui, loin de conduire à une perte du soi, apparaît comme un révélateur du sujet « qui se constitue en s'énonçant »[19], comme l'explique Gérard Dessons, et qu'il conceptualise à son tour comme manière, c'est-à-dire « une façon par la couleur, les sonorités, le langage, d'être dans le monde et au monde, une façon de faire du monde la tenue d'un sujet »[20]. La preuve de notre séjour terrestre, hier, aujourd'hui, demain.

22 Le rapport du langage au corps est d'ordre anatomo-physiologique, la voix étant intimement liée aux organes de phonation, ce qui en fait un signe identitaire incontournable. C'est également un rapport d'ordre physique, perceptible chez un conteur, qui joint à sa parole les gestes, la posture, l'intonation et autres moyens susceptibles de rendre sa performance plus efficiente. Comme l'ont montré plusieurs travaux, notamment dans le domaine de la psychologie, toute la dimension cachée du langage non verbal et paraverbal participe de manière déterminante, voire décisive à la communication[21]. La question de l'énonciation y joue évidemment un rôle crucial et entre en jeu de rapports avec des signes invisibles, dont notamment le silence, demandant une forte participation imaginative de la part du récepteur.

23 La question du rapport à la voix gagne des contours et des enjeux particuliers quand il s'agit de lecture littéraire. À ses origines, on le sait, la littérature ressortit à la parole. Dans la Bible également, les niveaux ontologique et discursif, ou plus précisément énonciatif, sont intrinsèquement liés, puisque la genèse du monde sous toutes ses formes y est décrite en étapes énonciatives embrayées par la formule « Dieu dit ». Par ailleurs, il faut parfois écouter, ou mieux entendre – ouïr et comprendre à la fois – pour appréhender véritablement ce que Jean-Pierre Richard a désigné comme « le grain du texte »[22], ce qui fait de la lecture une découverte du « chant infratextuel de la parole désirante »[23]. La voix du texte renvoie à sa substance sensible et elle ouvre la lecture « plus loin »[24], pour rendre présent, pour actualiser, à une distance de plusieurs siècles, un substrat humain, universel et immémorial. Dans cette mesure, la lecture est corps à l'œuvre et elle consonne étroitement avec la proposition d'Henri Meschonnic d'« écouter l'histoire qu'on a dans la voix ». Avec l'auteur de *Critique du rythme* on peut donc dire que l'oralité est l'un des ressorts, sinon le principal ressort de la lecture, ou du moins d'une lecture attentive à l'inséparabilité entre raison et émotion, physique et physiologie, soit l'« architecture magique et spontanée » du poème – pour revenir au texte « Sur Poe ».

24 L'oralité ne saurait ainsi se confondre avec le langage parlé, ni se définir par opposition à l'écrit. Parce qu'elle concerne le sujet dans sa détermination à la fois historique et anthropologique, elle le transporte de manière holistique, dans un continu corps-langage :

> Par la voix, j'entends l'oralité. Mais ce n'est plus au sens du signe, où on n'entend que du son opposé à du sens. Dans le continu, l'oralité est du corps-langage. C'est du

> sujet qu'on entend. La voix est du sujet qui passe de sujet à sujet. La voix fait du sujet. Vous fait du sujet. Le sujet se fait dans et par sa voix.[25]

25 L'oralité implique le sens dans la mesure où elle ouvre le poème aux régimes de signification en jeu dans la lecture, à la fois antérieurs à elle – inscrits dans le texte – et extérieurs, relevant de la créativité du lecteur, de la voix singulière qu'il imprime à l'acte de lecture. Ainsi, et contrairement au précepte classique « *verba volant* », l'oralité est « ce qui nous fait entendre tout ce qu'on ne sait pas qu'on entend » (*ibid.*). Et cette voix impalpable « qui traverse les signes, qui ne sont plus alors ni l'origine ni la finalité de la signification »[26], tel un « fantôme de langage »[27] s'incarne dans et par le dit pour faire entendre non seulement ce mouvement de la parole *hic et nunc*, mais pour « retrouver tout le sériel du texte, l'enchaînement du tout-rythme » (*ibid.*).

26 Ouvrant cette perspective du « discours comme rythme majeur, organisation de la signifiance dans et par des sujets, organisation subjective »[28], Henri Meschonnic a mis sur pied une poétique du rythme inséparable du mouvement de la parole par un sujet, que l'on retrouve au cœur de la définition suivante : « La voix est *une* gestuelle phonique du langage »[29]. Elle a ceci de précieux qu'elle permet de penser comme un tout ce qui ne saurait être disjoint : le texte et la voix, le corps et le sujet. La non-séparation *logos-phôné*, qui recoupe celle entre politique et poétique ou entre raison et émotion. Autrement dit, il n'y a pas de voix qui ne soit sujet et il n'est pas de sens qui se constitue dans les signes seuls. C'est dans l'hymen ou dans le trait d'union de la *voix-poème* que doit s'articuler le sens. Pour rappeler le mot de Mallarmé, lire ne se constitue en pratique – savoir et expérience – que par une participation holistique de la part du lecteur. Et en tant qu'organisation incarnée de la parole, la lecture nous fait reconnaître la valeur humaine de la littérature puisque la pensée et les mots qui lui donnent sens puisent leur (res)source dans le langage « ce grand constituant anthropologique qui règle la vie individuelle et sociale », comme l'a bien observé Gérard Dessons[30].

Le physique de la parole

27 C'est au théâtre, art du présent, que le texte poétique trouve une oralité, une corporalité que la scène et le jeu de l'acteur rendent particulièrement sensibles et saisissables. L'enjeu majeur est de l'ordre de l'écoute, tant il est vrai que, pour citer Valère Novarina,

> les mots, sur le plateau, sont utilisés – non plus en surface comme sur le papier – mais en volume et en déploi et en logique ondulatoire, comme dans le cerveau : on les entend, arborescents, tout en racines florissantes, volutes ambivalentes, en ramifications et en doubles feuillages jumeaux : il vient s'éprouver en vrai, non sur le papier mais dans le secret public de notre corps.[31]

28 Le corps convoque la voix qui en constitue le « négatif », toujours selon Novarina, « et c'est pour cette raison qu'on ne la voit pas »[32]. La voix n'est donc pas le contraire du texte mais plutôt son verso ou son âme, « la vérité du corps [...] une semence pour renaître ou réapparaître ; [...] elle témoigne de l'ardeur du langage, de son brûlement dans le drame de la pensée »[33]. C'était déjà le propos de Mallarmé reliant parole, corps et pensée dans un même accord dans la lettre citée plus haut, le théâtre étant par ailleurs le noyau central de son œuvre d'écrivain et de critique. Auteur lui-même d'un théâtre injouable qui remonte à ses premières œuvres, *Hérodiade, Le Faune* et *Igitur,* restées à l'état d'ébauche dans leur version dramatique, Mallarmé accompagna

vivement l'entreprise du poète dramaturge belge Maurice Maeterlinck dans le contexte de « croisade » pour un théâtre « autre que représentatif » (Mallarmé, *OC*, II, p. 241). Dans « Planches et Feuillets » (1893), il va jusqu'à affirmer que Maeterlinck « inséra le théâtre au livre ». Mais ce que le maître des symbolistes souligne surtout dans la démarche de son jeune confrère c'est le travail opéré dans et à partir du langage. Il y décèle une « poétique de l'écho »[34] comme il l'écrit dans une page critique remarquable sur *La Princesse Maleine* et *Pelléas et Mélisande*, publiée en juin 1893 dans *The National Observer,* reprise dans la même section « Planches et Feuillets » de *Crayonné au Théâtre.*

29 Dans ce théâtre « avec un vent de l'au-delà dans les trous » tout se passe en effet comme si le langage, dont la simplicité bouleversante authentifie le silence, ouvrait à l'enveloppe scénique, extérieure – minimale, presque inexistante – une dimension de profondeur. Maeterlinck concrétise ainsi « l'expression verbale en scène » (Mallarmé, *OC,* II, p. 194) par laquelle le dire et le faire sont en jeu d'implication réciproque. La force dramatique et toute la modernité du théâtre de Maeterlinck vient du fait qu'il déplace le drame – jusque-là situé dans le décor, le jeu de l'acteur et tout l'apparat scénique – pour le reverser au cœur du langage. Dès lors, c'est ce langage qu'il faut regarder comme un paysage parlé, « comme un fluide », pour reprendre le mot de Novarina. En un mot, on vient au théâtre « voir le langage », car « il y a une action non prévue, mystérieuse, inconnue, du langage lui-même qui vient de lui-même »[35].

30 On rejoint ici la notion de théâtralité, au sens forgé par Roland Barthes à partir du mot théâtre – corrélativement à littéraire / littérarité – qu'il a définie comme « polyphonie informationnelle » et une « épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène »[36]. Cette notion d'épaisseur intéresse particulièrement le théâtre où le sens ne saurait se réduire à ce qui est verbalisé mais se construit aussi de toute une dynamique visible et non visible de signes qui sont autant d'expressions du sens et forment un continuum qui demande à être « lu » dans son ensemble. Jusqu'à la respiration. Novarina toujours observe que « le théâtre est le plus pascal de tous les arts : il observe chaque jour ce qu'il advient à la lettre en passant par la bouche »[37].

31 Déjà Paul Zumthor avait bien attiré notre attention par-delà le texte et les formes sur les voix qui engendrent et sous-tendent ces formes. Ses travaux sur la littérature médiévale insistent sur la symbiose entre la lettre et la voix et sur l'importance de l'oralité pour la constitution et la reconstitution de la mémoire historique des textes. Et, à travers des textes, des hommes. Il y décrit ainsi l'union du corps et de la voix :

> Un lien fonctionnel lie en effet à la voix le geste : comme la voix, il projette le corps dans l'espace de la performance et vise à conquérir celui-ci, à le saturer de son mouvement.[38]

32 C'est ce qu'il vérifie dans l'épopée – genre complexe, hétérogène, tenant du mythe et de l'histoire, combinaison particulière du corps et de la voix, l'épopée faite à l'origine pour être dite – un « texte » qui ne se réalise pleinement que par la performance orale. D'une certaine façon, la voix agit, et ce n'est pas le moindre de ses mérites dramatiques. C'est aussi ce qu'affirme Henri Meschonnic dans « Le théâtre dans la voix » :

> La voix, elle, fait. Elle fait le climat, l'humeur. Elle fait une prosodie, qui n'est pas celle du discours, mais celle du corps, et de la relation entre les corps. C'est parce qu'elle agit que la voix a une affinité avec le poème. Le poème non plus ne dit pas, en tant qu'il est poème, mais il fait. Ce que seul un poème fait.[39]

33 À ce stade, le théâtre qui donne corps à la parole transporte la complexité de la personne humaine, ses connexions intimes à la pensée, à la parole et au monde.

Esquissant, dans « Le genre ou des Modernes » une « théorie tragique actuelle », Mallarmé propose un théâtre hors catégories, organiquement solidaire de la vie intérieure : « le drame, latent, ne se manifeste que par une déchirure affirmant l'irréductibilité de nos instincts » (*OC*, II, p. 188).

34 Sans corps, dépourvus de scène physique, les *Aveugles* de Maeterlinck recréés en « fantasmagories technologiques » par Denis Marleau (2002) n'en possèdent pas moins une forte présence dramatique et d'autant plus performante que la dématérialisation de l'acteur reverse du côté du langage, réactualisant de manière poignante la notion de « tragique quotidien », à l'ère de la globalisation, des nouveaux paradigmes de scission du sujet, du discours et de l'identité. Le spectacle qui en résulte s'offre ainsi comme une variation du « drame avec Soi » évoqué par Mallarmé dans le poème critique « Hamlet » (1886), qui réalise « la pièce par excellence [...] l'antagonisme de rêve chez l'homme avec les fatalités à son existence départie par le malheur » (Mallarmé, *OC*, II, p. 167). Rappelant en outre les pages de *Crayonné au théâtre* sur le ballet, c'est comme si ces masques blancs dépliaient une chorégraphie de « hauts et vivants signes » dans l'espace noir de la toile, évinçant, jusqu'à sa disparation, l'élément physique résorbé par l'incarnation du verbe et de la parole.

35 L'image de la voix comme négatif du corps convient ici, où le contact entre l'acteur et le public est médiatisé, voire surmonté par un écran noir, à la fois zone d'ombre et boîte d'écho de ces douze voix dont le murmure fait chœur au sentiment de solitude, à ce décalage entre l'homme et le monde impossible à conjurer. Pris dans cette sorte d'enveloppe sonore, le spectateur regarde de toutes ses oreilles, il participe à la fois en acteur et en spectateur au drame du langage dont il saisit l'expérience concrète, sensible. En ce sens, le « drame verbal nous ouvre les portes de la nature », selon le mot de Novarina.

36 Le livre est, en définitive, l'homme révélé dans son langage, instinct humain et vocation, quand on est poète. Ouvert et œuvrant, le discours ébranle la page dans laquelle il se corporise ; il devient forme de vie, et défi à nos facultés de langage et d'inventivité. La radicalité discursive et plus largement éthique d'une théorie du langage fondée sur des bases anthropologiques est particulièrement stimulante pour penser le corps-langage tel qu'il se manifeste dans l'œuvre, inséparable du sujet. Moment de rencontre et de réciprocité de soi à l'autre, la lecture convie le lecteur à scruter l'invisible, pour accompagner, avec ses modulations propres, l'aventure du mystère des palmes jaunies et des ailes d'oiseaux. C'est dire – et partager, à nouveau – le poème de l'humanité, que quiconque recèle en soi.

37 Peu importe la tonalité de l'expérience : qu'elle nous émeuve, nous effraie ou nous jette dans le vertige de la pensée, la littérature existe et, à l'exception de tout, libère, dans le mouvement du langage et dans la mobilité de la forme, le poème de l'humanité que nous portons en nous.

NOTES

1. Projet de thèse en linguistique qu'il abandonna par la suite mais dont il reste des fragments significatifs. *Cf.* Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 2003, t. I, p. 501-502. Dorénavant *OC*, I.

2. C'est la déclaration liminaire d'un de ses premiers textes critiques, « Hérésies Artistiques. L'art pour tous » (1862) : « Toute chose sacrée et qui veut demeurer sacrée s'enveloppe de mystère », Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, édition Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 2003, t. 2, p. 360. Dorénavant *OC*, II.

3. Emblématique, à ses yeux, dans la démarche descriptiviste des naturalistes et parnassiens persistant à « croire [...] que choisir un certain nombre de pierres précieuses et en mettre les noms sur le papier même très bien, c'était faire des pierres précieuses » (*OC*, II, p. 701).

4. S. Mallarmé, « Sonnet à la science » traduit des *Poèmes d'Edgar Allan Poe*, *OC*, II, p. 158.

5. S. Mallarmé, « Les Impressionnistes et Édouard Manet », *OC*, II, p. 448.

6. Sur cette notion, voir les travaux d'Alain Trouvé, Marie-Madeleine Gladieu et Jean-Michel Pottier, notamment *Déclinaisons de l'arrière-texte*, Reims, Epure, « Approches interdisciplinaires de la lecture », n° 6, 2012, et *Idem*, *L'Arrière-texte. Pour repenser le littéraire,* Bruxelles, Peter Lang, « Théocrit », 2013.

7. Lettre du 24 septembre 1867, à Villiers de L'Isle-Adam, *in* Stéphane Mallarmé, *Correspondance, Lettres sur la poésie*, B. Marchal (éd.), préface d'Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard, « Folio-Classique », 1995, p. 366-367.

8. « Notes sur le langage », *OC*, I, p. 505.

9. Stéphane Mallarmé, *OC*, I, p. 506.

10. *Ibid.*, p. 507.

11. Compte rendu publié dans *L'Art moderne* du 17 mai 1891 et repris dans Émile Verhaeren, *Impressions,* 3e série, Paris, Mercure de France, 1928, p. 86.

12. Lettre à Eugène Lefébure, 27 mai 1867, *in* S. Mallarmé, *Correspondance, op. cit.*, p. 353.

13. *Ibid.*

14. S. Mallarmé, *OC*, II, p. 657.

15. Henri Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982, p. 217.

16. Gérard Dessons, « Le rythme après le rythme », *RdL, La Revue des livres*, nº 7, sept-oct. 2012, p. 52.

17. Dans sa « Réponse » à l'*Enquête* de Jules Huret, Mallarmé rappelle combien cette hardiesse rythmique « fit hurler le Parnasse tout entier » (*OC*, II, p. 701).

18. Voir David Le Breton, *Éclats de voix. Une anthropologie des voix*, Paris, Métailié, « Traversées », 2011, p. 53-54.

19. *Ibid.*, p. 52-53.

20. Voir Gérard Dessons, *L'Art et la manière*, Paris, Honoré Champion 2004, p. 84.

21. Albert Mehrabian par exemple a bien montré que le comportement non verbal est à la fois le plus puissant et le moins maîtrisé, avec un impact de l'ordre de 55 % sur notre interlocuteur. *Cf.* Albert Mehrabian, *Silent Messages*: *Implicit Communication of Emotions and Attitudes*, Belmont, Wadsworth Publishing Company, 1981.

22. Jean-Pierre Richard, *Microlectures I*, Paris, Le Seuil, 1979, p. 9.

23. *Ibid.*, p. 121.

24. Je me permets sur ce point de renvoyer à mon étude « Dire de près, pour lire le loin », *in* Maria de Jesus Cabral, Maria Hermínia A. Laurel, Franc Schuerewegen, *Lire, de près, de loin. Close vs distant reading*, Paris, Classiques Garnier, « Théorie littéraire » ; 3, 2014, p. 135-153.
25. H. Meschonnic, « Embibler la voix », *Le Français aujourd'hui*, vol. 150, n° 3, 2005, p. 30.
26. G. Dessons, « Le rythme après le rythme », art. cit, p. 53.
27. H. Meschonnic, « Embibler la voix », *op. cit*, *ibid.*
28. H. Meschonnic, « Traduire la Bible, de Jonas à Jona », *Langue française*, nº 51, 1981, p. 37.
29. H. Meschonnic, « La voix-poème comme intime extérieur », *in* Marie-France Castarède et Gabrielle Konopczynski, *Au commencement était la voix*, Paris, Érès, 2005, p. 61.
30. G. Dessons, *La Manière folle : essai sur la manie littéraire et artistique,* Paris, Manucius, 2010, p. 63.
31. Valère Novarina, *La Quatrième Personne du singulier*, Paris, POL, 2012, p. 62.
32. *Ibid.*, p. 120-121.
33. *Ibid.*
34. Il faut, sur ce point, rappeler combien l'ombre du projet dramatique mallarméen trouve une concrétisation dans le premier théâtre de Maurice Maeterlinck. Voir à ce propos Maria de Jesus Cabral, « La poétique de l'écho chez Maeterlinck : (en)quête des arrières-textes », in *Déclinaisons de l'arrière-texte*, *op. cit.*, p. 145-171.
35. Valère Novarina, *op. cit.*, p. 39-40.
36. Roland Barthes, « L'activité structuraliste », *Les Lettres nouvelles,* nº 32, février 1963.
37. Valère Novarina, *op. cit.*, p. 132.
38. Paul Zumthor, *La Lettre et la voix. De la « littérature » médiévale*, Paris, Le Seuil, 1987, p. 273.
39. H. Meschonnic, « Le théâtre dans la voix », *in* Gérard Dessons, « Penser la voix : chant, communication, linguistique clinique, littérature, musique, peinture, psychanalyse, théâtre », *La Licorne*, nº 41, 1997, p. 27.

AUTEUR

MARIA DE JESUS CABRAL

Universidade de Coimbra

Corps écrivant. Miguel Angel Asturias, César Vallejo et Mario Vargas Llosa

Marie-Madeleine Gladieu

1 L'iconographie représente souvent l'acte d'écrire par une main tenant une plume qui trace des signes sur une feuille de papier ou sur un parchemin. Les élaborations de l'esprit sont donc figurées matériellement non seulement par un support et par les instruments permettant d'y tracer un quelconque message, mais aussi par le corps, par la partie du corps particulièrement apte à la réalisation d'œuvres nées dans l'imaginaire d'une personne, élaborées par son raisonnement avant d'être rendues intelligibles pour un public, lecteur dans les cas qui nous intéressent ici. Comment mieux affirmer l'interaction entre corps et esprit ? Les techniques d'écriture interviennent alors pour traduire et transmettre à la sensibilité du lecteur les impressions que l'écrivain veut lui faire éprouver. Chez Miguel Angel Asturias, romancier qui se considérait avant tout comme poète, la première page de *Monsieur le Président* (*El Señor Presidente*) dont les mots sonnent au rythme de l'angélus du soir, lent comme un glas, donnant à entendre, grâce aux allitérations (mb-r), le lourd battant venant frapper l'airain, puis s'en écartant, le métal encore vibrant, laisse percevoir au lecteur le ressenti du jeune écrivain sous la dictature de Manuel Estrada Cabrera : la nuit, métaphoriquement, tombant sur le Guatemala et plongeant dans l'angoisse la population qui craint de façon permanente une dénonciation et l'arrivée des sbires de la dictature, les rites religieux célébrés à la gloire de la divinité infernale qu'est le dictateur, les cloches n'annonçant plus que la mort, que ce soit celle du jour ou celle des hommes. Membre d'un groupe d'étudiants engagés qui demandèrent sa démission à monsieur le Président, Asturias a été très fortement impressionné par cette incarnation du pouvoir en ce qu'il a de plus funeste et cruel, et l'épouvante intérieure, qu'il ne pouvait laisser percevoir dans l'action, surgit dans les sons et dans le rythme du texte qui sert d'ouverture à l'évocation de l'enfer qu'est devenu le Guatemala. En revanche, dans *Les Yeux des enterrés* (*Los ojos de los enterrados*), l'évocation du vent dans les bananeraies donne lieu à un rythme imitant la palpitation de ces grandes feuilles grâce

à la longueur et à l'accentuation des mots qui se répètent comme dans un miroir et rendent ainsi compte d'un paysage vivant ressenti par l'auteur comme une matrice.

2 Ces exemples choisis chez Asturias permettent de comprendre combien un texte, qu'il soit narratif ou poétique, traduit les émotions et les sensations de son auteur en adoptant le rythme de son souffle, de sa respiration. Chez un poète comme César Vallejo, le souffle de la voix poématique reconstruit une expérience, une série de sensations éprouvées par l'être humain et transformées en objet esthétique. L'écriture des deux premiers recueils de poèmes, *Les Hérauts noirs* (*Los heraldos negros*) et *Trilce* est autobiographique pour une large part. Vallejo a vécu son enfance au sein d'une grande famille, dans la petite ville andine de Santiago de Chuco, entouré de ses parents, déjà âgés, et de dix frères et sœurs. Il aimait plaisanter, et selon des camarades de cette époque, on ne savait jamais s'il parlait ou non sérieusement. Les jeux évoqués dans les poèmes de son premier et de son second recueil correspondent à une première époque sereine, mais bientôt troublée par la disparition prématurée de plusieurs membres de la fratrie : le souffle rendu court par l'angoisse de ne pas trouver ceux qui se sont trop bien cachés, dans « À mon frère Miguel », la voix qui s'exprime dans le poème appelle vainement l'absent :

> Écoute, mon frère, dépêche-toi
> de sortir. Tu sais… maman peut s'inquiéter ![1]

3 Les phrases au rythme entrecoupé, et terminées, de plus, par une syllabe accentuée qui, en fin de vers, fait compter une syllabe supplémentaire muette traduisent la réaction physique de l'enfant qui ne comprend pas pourquoi il ne voit soudain plus son frère Miguel, son compagnon de jeux qui ne sort pas de sa cachette. Les parties de cache-cache à la tombée du jour devenaient parfois inquiétantes pour le plus petit, qui en venait à pleurer, faisant rire l'aîné qui avait dépassé le stade de la peur de l'arrivée de la nuit, mais finissaient toujours par la consolation maternelle. En revanche, cette fois, le jeu a pris un tour tragique : Miguel a disparu à l'aube, pour ne plus reparaître, malgré le jour, et le jeune César ressent cette angoisse à fleur de peau qui altère la respiration et renvoie l'inquiétude profonde sur la mère pour ne pas avouer la sienne. Dans le recueil suivant, *Trilce*, deux de ses sœurs ont aussi disparu :

> Aguedita, Nativa, Miguel ?
> J'appelle, je cherche à tâtons dans l'obscurité.
> Ne me regardez pas en me laissant là, tout seul[2]

4 La voix du poème « III » refuse aussi l'absence définitive, le corps même ressent la présence des morts par les regards venus de l'ombre. Dans l'imaginaire andin, les défunts sont, certes, enterrés, mais tant que leur mort n'est pas acceptée, leur esprit reste comme appelé par ceux qui les regrettent. Le survivant sent physiquement leur présence, sans parvenir à les voir. Mais leur regard est posé sur lui, comme le fait comprendre le troisième vers de cette citation, et il n'en éprouve que plus charnellement la douleur de leur absence : l'acte est réalisé par les défunts (« *no me vayan a ver* »), tandis que le vivant est réduit, comme l'indique le participe passé, à la passivité (« *dejado* »), comme si le seul privé d'action et de vie était le vivant :

> et que ce soit moi le seul reclus.[3]

5 Le lecteur ne se trouve pas devant une réflexion logique sur la mort, mais bien devant une réaction physique, une série de sensations primaires, à fleur de peau, liées à l'obscurité, rendant compte de la douleur charnelle de la perte d'êtres aimés partis encore enfants et qui, innocemment, mimaient déjà leur disparition. L'imaginaire andin

et le jeu se rejoignent, rendant plus poignantes la souffrance et l'incompréhension du jeune survivant.

6 Le poème qui ouvre *Les Hérauts noirs* et qui donne son titre au recueil, de par le rythme de l'accentuation et les répétitions, laisse percevoir le corps martyrisé. Les coups du sort se matérialisent dans le premier vers : deux syllabes accentuées juxtaposées, suivies de trois syllabes faibles, puis d'une autre syllabe accentuée et d'une faible, produisent l'effet de deux coups de semonce suivis du coup de grâce, et se répètent dans la seconde partie du vers ; les dernières voyelles accentuées, qui laissent plus ou moins sortir l'air de la gorge, accentuent cette impression : le « i » de la première partie laisse encore passer assez d'air pour que le cri de douleur soit entendu, mais le « é » de la seconde ferme le son et l'émission de l'air ; alors le vers s'interrompt, et la dernière syllabe espagnole est alors silencieuse. Le corps dicte à l'esprit et à la main sa douleur, qui aboutit, après le cri, à une bouche qui se referme et au silence. La structure circulaire du poème, dont le vers final répète exactement le premier, accentue cette sensation éprouvée par le lecteur. Si ce dernier tient compte du silence introduit par les points de suspension, à la fin des vers 1, 4 et 17, l'anapeste (deux syllabes brèves et une longue) trois fois répété souligne le pas de l'homme blessé qui trébuche avant de chuter, impression suggérée également par la répétition d'une vision d'enlisement de plus en plus réelle (« *se empozara* », « *se empoza* ») dans la mare mortelle de la coulpe. Coulpe et non faute, car il s'agit bien ici de ce qui taraude l'individu de l'intérieur, ce qui lui rappelle que d'autres souffrent et meurent (le souvenir de son passage, à l'âge de treize ans, par la ville minière de Quiruvilca au moment où l'armée réprimait sauvagement une grève, exécutant à l'arme blanche les famille de mineurs réunies dans l'église, jadis lieu de refuge respecté, a certainement marqué la sensibilité de l'adolescent, venant se juxtaposer au souvenir des frères et sœurs et des parents défunts) alors que le destin l'épargne encore. C'est le problème du mal qui est ici posé, souffrance morale et mentale résonnant comme une souffrance physique : le corps reçoit ces coups qui le font saigner (vers 11) tandis que, malgré son innocence, la sensibilité étouffe et se noie dans les marécages infernaux dont aucune rédemption ne viendra la sauver.

7 Le poème « Le balcon étroit » (« *El palco estrecho* ») montre un dédoublement du personnage poématique. Tandis que le « je » se sent bien en assistant à une représentation théâtrale, le « tu » l'accule peu à peu vers un monde noir et menaçant : ses mains qui tiennent le rideau deviennent épines, le bateau dont il semble la figure de proue est chargé de crêpes noirs, et progressivement son pied chasse le spectateur sans défense. La coulpe revient hanter le personnage à la fin du poème, qui pressent sa chute, alors que le pied, ombre implacablement dévorante, continue à avancer. Le lecteur se trouve face à une variante du premier poème, où la violence plus diffuse vient de la menace. Le rythme du premier vers, un endécasyllabe finissant par une syllabe accentuée (dix syllabes sont donc prononcées), comporte huit syllabes accentuées : rouages d'une machine infernale, ou pas lourds et répétés, ou encore secondes résonnant à une horloge infernale, mais sûrement danger qui se rapproche et menace le personnage du poème. Le souffle laisse percevoir souffrance et angoisse : la tragédie est peut-être sur la scène, elle est certainement chez le spectateur lui-même qui sait qu'il va céder et voit déjà sa chute et son sang coulant en un mince filet.

8 Alternant avec une certaine régularité les syllabes longues et les brèves, « Les dés éternels » (« *Los dados eternos* »), plusieurs vers du poème font penser au rythme de

sanglots : le poète y évoque, en effet, la séparation définitive d'avec une jeune Marie, bibliothécaire et cultivée, à qui il était lié par une passion amoureuse partagée, à laquelle la famille de la jeune fille s'opposait. Dieu a tant joué aux dés avec la terre que celle-ci n'est plus qu'une boule roulant vers le néant, comparable alors avec la vie du personnage du poème dont tous se sont joués, lui semble-t-il, et qu'ils ont envoyé au diable. Les yeux brûlants d'avoir trop pleuré, ses « yeux sorciers » où « il y a des feux allumés » (le nom « *candelas* » désignant à la fois les chandelles et les feux de brousse, image ici de la passion et de la peine), il est devenu un mort vivant (« *condenado* ») devant lequel Dieu reste indifférent, tout occupé qu'il est à son jeu. C'est donc, ici encore, le corps martyrisé par la douleur affective qui sanglote d'abord, puis quand les pleurs se tarissent, montre l'étendue des dégâts : le principe de vie détruit par la peine, ravagé par le feu de la passion.

9 *Les Hérauts noirs* se termine sur l'évocation du Sphynx (« *la Esfinge* », monstre féminin en espagnol) dont la question réitérée au milieu du Désert est en réalité celle du personnage du poème, voire du poète lui-même, ses vers étant faits de cette interrogation obsédante et délétère adressée à ce Dieu malade qui a créé l'homme à son image : c'est pourquoi la lumière est tuberculeuse, symbolisant la faiblesse de l'espoir, et l'ombre ne cesse de grossir, se nourrissant de cette perte de goût pour la vie et de la répétition de la perte des êtres aimés, par le départ ou par la mort, par un franchissement de limites (l'idéologie officielle remise en question, le poète n'acceptant pas que la modernisation de son pays et sa prospérité signifient une version moderne de l'esclavage pour ceux qui produisent ces richesses, ce qui lui vaut quelques ennuis) pressenti comme un possible franchissement définitif de celles qui séparent la vie de la mort.

10 Une partie importante des poèmes de *Trilce* a été écrite en prison. Rentrant de la Côte en 1920 à Santiago de Chuco pour les fêtes patronales, César Vallejo arrive au moment où la province est agitée par un mouvement de contestation sociale. Il est accusé d'en être l'instigateur, arrêté et emprisonné. À l'absurdité de son emprisonnement et de la souffrance qu'il entraîne, le poète réagit par une déconstruction du vers, de la phrase, du mot, afin de retrouver l'origine même de la création qui le conduira à une nouvelle logique du monde et à un langage proposant un autre ordre universel. Dans le recueil précédent, le souffle du Désert portait les mots du Sphynx, et suivait l'indication de « la bosse musicale et triste » (*coda*) qui fait recommencer le morceau à son début et dépasser ainsi la limite de la fin en rejoignant celle du commencement[4] dont le lecteur ne sait s'il se situe au début de la vie ou au début d'un au-delà d'après l'Ombre. Le corps créé par un Dieu gravement malade à son image et à sa ressemblance, apparaît comme soumis à un destin de déliquescence jusqu'à une disparition finale, comme tous ces êtres aimés mais disparus cités au long du recueil et dont la perte anémie, atrophie, le corps même qui s'exprime ici.

11 Les quatre mois que le poète passa dans une cellule accentuent le sentiment d'absurdité du monde. La vie quotidienne est scandée par des actes et des bruits répétitifs, qui résonnent dans tout le corps. La pompe à eau, dans la cour de la prison, inspire le poème « II » de *Trilce*, et les deux coups de mise en route de la mécanique, suivis des quatre coups qui font remonter l'eau du puits, sont traduits par la répétition de noms qui traversent l'esprit tandis que le corps réalise l'acte de pompage, avec les moments d'attente où l'eau coule tandis que l'imagination passe de l'observation du présent à quelques bribes de souvenirs de la vie hors les murs, puis au découragement face à

l'absurde. Le mécanisme de la pompe compresse alors le temps, puis l'aire où, au lever du jour, les coqs cherchent des grains, le nom espagnol « *era* » étant aussi le verbe être à l'imparfait de l'indicatif, signifiant également qu'il s'agit d'un souvenir qui refait surface. Le chant du coq connote le matin, qui survient dans la strophe suivante, « *mañana* » signifiant aussi demain, mot qui revient comme une obsession angoissante. Cet isolement par rapport au temps, à la vie et à ses rites, devenus ici mécaniques, renvoie à une perte de repères face à ce qui, pour le poète, est innommable, l'emprisonnement injuste et l'accusation sans fondement dont il ne peut se défendre. Le Dieu de la Genèse qui nommait les choses est malade, joue avec le monde comme avec un dé aux arêtes émoussées roulant vers l'abîme, tout n'est plus que réitération dépourvue de sens. L'expression en est affectée, la correction grammaticale et orthographique n'existe plus car il n'y a plus de règles, tout se répétant et perdant son nom, son sens[5]. Le poète, dont tout le corps se hérisse face à l'incompréhensible, voit son souffle altéré, dégradé par ce qui le contraint et le réprime sans motif valable.

12 Avec la chaleur de l'été et la solitude, loin des bruits naturels de la vie, les vrombissements de moteurs deviennent pour l'oreille du prisonnier de véritables tortures dans le poème « XXXII ». La température s'élève, dans les moteurs qui chauffent autant que la peau et le sang de l'homme, « 999 calories [...] 1000 calories », et la dégradation de l'expression, limitée par moments à des onomatopées de bruits à la limite de l'identifiable, « Rumbbb.....Trraprrr rrach.....chaz[6] », vont de pair avec la douleur auditive que ces derniers produisent. C'est donc bien, ici aussi, le corps blessé qui s'exprime, la souffrance mentale accroissant la douleur physique, dans ces poèmes autobiographiques. La plume se brise quand, finalement, la chaleur devient trop forte. Les diverses manières d'exprimer la souffrance et la blessure apparaissent dans tous les poèmes liés à cette période d'emprisonnement.

13 Ces deux premiers recueils, en grande partie autobiographiques, rendent compte non seulement d'un esprit qui traduit sa perception du monde, de ses beautés et des éléments qui blessent la sensibilité humaine, mais d'un corps qui ressent ces moments de joie et de douleur. Comme les quatre murs de la prison et sa porte blindée emprisonnent le corps, qui clame sa souffrance, l'être est prisonnier d'un destin absurde, qui le conduira de cette cellule aux quatre planches du cercueil : telle est la vision obsédante de ces deux recueils.

14 Mario Vargas Llosa, sous l'influence de Flaubert, affirme que le romancier doit rester en dehors de sa création ; mais est-ce toujours possible ? Flaubert lui-même disait : « Emma Bovary, c'est moi », car toute narration suppose des référents plus ou moins fidèles à des modèles réels. Les souffrances du jeune Mario durant sa période d'internat au collège militaire Leoncio Prado se répartissent sur plusieurs personnages ; mais il serait erroné d'assimiler trop totalement à son auteur le personnage d'Alberto Fernandez, le cadet qui écrit pour ses camarades de courts textes érotiques pour gagner le prix de ses premières cigarettes, dans *La Ville et les chiens* (*La ciudad y los perros*). Il serait tout aussi hasardeux de proposer une correspondance exacte entre le personnage de Mario Varguitas et le romancier, dans *La Tante Julia et le scribouillard* (*La tía Julia y el escribidor*). Le corps de ces deux personnages reste d'ailleurs assez énigmatique ; le lecteur n'a directement accès, de plus, à aucun de leurs écrits.

15 Les personnages écrivant sont fréquents dans l'œuvre romanesque et théâtrale de Vargas Llosa. Remarquons dans un premier temps que les personnages, d'une manière générale, sont dotés d'un corps harmonieux si leur comportement et leur jugement

respectent les normes de la société, mais que tout déséquilibre est aussi révélé dans leur aspect physique. Ainsi, Pedro Camacho, le *scribouillard* auteur de feuilletons radiophoniques, disparaît derrière sa machine à écrire, mais est omniprésent dans ses écrits. Tous ses personnages de héros lui ressemblent : le thaumaturge d'un monde où le bien doit triompher du mal, Pedro recruté par le gérant de la radio Panamericana pour triompher de la concurrence en faisant remonter les résultats de l'audimètre, se projette en eux au point de les incarner tous, systématiquement, à chaque enregistrement d'un épisode des feuilletons. Véritable dictateur régnant sans partage sur son œuvre, il dote ses héros de traits qui sont son portrait idéalisé (et qui correspondent assez bien au portrait officiel du dictateur réel de cette époque) : le front haut, le regard droit et bon, le nez aquilin. S'il domine le groupe d'acteurs dont chacun lit son rôle dans chaque épisode, il manque d'envergure pour dominer sa création, et bientôt les personnages surgissent inopinément après leur mort, ou bien dans un autre feuilleton. C'est le chaos, et l'écrivain, complètement dépassé, doit avoir recours à la solution finale : un tremblement de terre engloutit l'univers fictif, le stade s'effondre sur les personnages. Pedro Camacho sombre dans la folie et doit être interné ; plus tard, retombé dans l'anonymat, il ne survit qu'en faisant, à pied, le tour des commissariats de la capitale pour rendre compte des faits divers au nouveau chef de la rédaction de Radio Panamericana qui le traite comme un esclave. L'auteur à succès qui ne nourrit son esprit que d'un *Dictionnaire des citations du monde entier* et son organisme, de malbouffe, comme nous dirions familièrement aujourd'hui, ne peut finalement qu'échouer car ayant si entièrement fait entrer en symbiose son propre corps, en tant qu'acteur et que personnage, et son œuvre, tout moment de fatigue personnelle signifie l'effondrement de l'œuvre.

16 Le journaliste myope et allergique, narrateur de *La Guerre de la fin du monde* (*La Guerra del fin del mundo*), est le seul témoin de la situation dans les deux camps adverses, le seul à avoir suivi personnellement Antonio le Conseiller et le général Moreira César, à avoir vu et vécu de chaque côté les conditions du combat et de la survie, les atrocités commises par les rebelles et par l'armée régulière. Ses lunettes sont cassées lors d'une bataille, mais aux côtés de ceux qui tentent de survivre à cette guerre fratricide en fuyant l'holocauste final, il a compris les enjeux de cet affrontement et le messianisme des plus démunis. Fort de cette série d'expériences, il devient capable de raconter avec un certain degré d'objectivité l'épisode de Canudos, instrumentalisé par le nouveau pouvoir à des fins politiciennes.

17 Le personnage de l'écrivain qui part à la recherche d'un ancien camarade de collège, Mayta, organisateur d'un mouvement de guérilla voué à l'échec, présente un certain nombre de similitudes avec son auteur. Comme ce dernier, il vit dans le quartier de Barranco, sur une promenade située sur le haut d'une falaise dominant le Pacifique, d'où on aperçoit, par beau temps, toute la côte jusqu'à Callao, le quartier balnéaire de La Punta, et plus loin, les îles de San Lorenzo et du Fronton, bagne d'où l'évasion est impossible à cause de la violence des courants marins. Chaque matin, comme son créateur, il fait son *jogging* le long de la falaise en observant les moindres détails du paysage : c'est une bonne manière de commencer la journée, dit-il. À cette époque, Vargas Llosa publie, au début des années 1980, une série d'articles dans le journal espagnol *El País* sur la nécessité de pratiquer un peu de sport chaque jour pour s'assurer une bonne forme physique qui conserve également l'agilité de l'esprit. Et en 1983, il est envoyé par le président de la République du Pérou, Belaunde Terry, enquêter sur l'assassinat d'un groupe de journalistes dans le hameau d'Uchuraccay : les paysans, las

des incursions de Sentier Lumineux, ont tué un petit groupe de rebelles, et craignent des représailles ; l'armée régulière les a armés, en leur disant que les amis (les forces de l'ordre) venaient par la voie des airs, tandis que les inconnus arrivant à pied étaient des terroristes, des ennemis. Or les journalistes arrivaient par la montagne. Et vingt ans plus tôt, plusieurs amis de l'écrivain mouraient dans les mouvements de guérilla. Le personnage du jeune utopiste déclarant la guerre à une société et à un système qu'il trouve injustes, et qui perd soit la vie, soit ses chances de se construire un avenir meilleur, hante alors l'imaginaire de l'écrivain. Mayta, dont la mère a été abandonnée par le père et est bientôt décédée, s'interroge sur le sens du monde et de la vie, nouvel Œdipe souffrant d'un mal similaire : il a les pieds plats, ce qui est peu compatible avec la vie du guérillero. Après l'échec de sa rébellion, tout son organisme s'est affaibli suite aux années de prison et aux difficultés de sa vie quotidienne. La forme physique et mentale du personnage de l'écrivain, qui enquête sur les années de guérilla et sur son ancien camarade afin de comprendre la situation du pays, où on s'attend à un débarquement imminent de *marines* pour rétablir l'ordre dans une capitale soumise à la violence, aux exactions en tout genre et au pillage, contraste avec la dégradation de l'ancien révolutionnaire dont l'idéal généreux a été impossible à réaliser et a conduit des jeunes gens à la mort. Pour rendre compte de la destruction des êtres et du pacte social, l'écrivain doit garder sa lucidité et la force de témoigner, et pour cela entretenir tant son corps que son esprit. Dans les romans de Mario Vargas Llosa, la garantie d'un témoignage objectif sur certains aspects du réel, et le mensonge fait en pleine connaissance de cause afin de mieux souligner ce que le réel a d'inacceptable, se trouvent pour une bonne part dans le soin qu'a le témoin de conserver, selon le principe classique, un esprit sain dans un corps sain.

18 La vision qu'a Mario Vargas Llosa des diverses manières de rendre compte de la réalité transparaît donc dans le physique même de ses personnages qui écrivent. Jusqu'à quel point se caricature-t-il lui-même dans ses différentes expériences d'écriture en créant si fréquemment ce type de personnages romanesques ? Si le lecteur se réfère aux phrases de Salvador Elizondo mises en exergue de *La Tante Julia et le scribouillard*, ce roman prend pour thème véritable non les amours du jeune Varguitas, mais la réflexion sur l'écriture. Être écrivain, est-ce mettre sur le marché force publications, quitte à perdre le fil conducteur de sa création, ou bien se montrer exigeant, ne publier que des textes susceptibles de survivre à l'épreuve du temps ? L'écrivain écrasé par son œuvre, et celui qui ne la domine pas encore et préfère en détruire les premiers essais, fournissent au romancier l'occasion de fantasmer à propos du corps de ses personnages. Mais derrière cette interprétation, qui correspond à une préoccupation d'ordre intellectuel, il est possible d'en percevoir une autre, qui renvoie à Mario Vargas Llosa écrivant en 1959-1960 le « magma » de son premier roman : il corrige sa première version, *La Demeure du héros* (*La morada del héroe*), de 1958, pour en faire *Les Iimposteurs* (*Los impostores*) qui vont devenir, en 1962, *La Ville et les chiens* (*La ciudad y los perros*). Il habite alors à Paris avec sa première épouse, Julia Urquidi, et comme à Lima quelques années plus tôt, il exerce pour vivre plusieurs petits métiers. Parmi ceux-ci, citons celui de nègre : chaque jour, pendant plusieurs mois, il écrit quelques heures par jour un récit de voyage que lui raconte celle qui signera le livre *Peaux noires et blanches* (*Pieles negras y blancas*) en 1960. Le jeune Mario n'était-il pas alors celui qui devait disparaître derrière la machine à écrire, transcrire avec une certaine fidélité la trame d'un *bestseller* en oubliant ses exigences personnelles de romancier ? N'était-il pas ce personnage de Pedro Camacho vivant de sa plume, écrivant sur la machine d'un

autre et se pliant aux exigences d'un travail alimentaire ? Mario remettant son ouvrage cent fois sur le métier, et Pedro fournissant sans discontinuer des sous-produits au succès immédiat, sont alors deux aspects du travail de leur créateur, lequel a été aussi, à sa manière, des années plus tôt, le personnage de l'adjoint de Mario le journaliste de Radio Panamericana, Pascual : les textes attribués à Pascual dans ce roman peuvent, en réalité, être lus dans certains numéros de *La Crónica* de 1952, période où précisément Mario Vargas Llosa, qui a quitté le collège militaire Leoncio Prado, a travaillé pour ce journal et a appris les normes de l'écriture pour la presse sensationnaliste.

19 Le souffle coupé des personnages devant des scènes d'une violence extrême, qui les conduit à ne pouvoir s'exprimer que par un juron d'impuissance, est aussi celui de leur créateur dans des circonstances similaires auxquelles il a été confronté. Lituma devant l'atroce mutilation du corps assassiné du jeune Palomino Molero, dans *Qui a tué Palomino Molero ?* (*Quién mató a Palomino Molero?*), laisse échapper le plus gros juron de son vocabulaire, mot par lequel commence le texte romanesque, et qui le termine aussi quand ce même Lituma, fils de la chaude côte nord du Pérou, apprend sa mutation pour la région de Junín, dans les Andes, où se trouvent des lieux parmi les plus froids et les plus isolés du pays. C'est également par un juron de Lituma que commence et se termine *Lituma dans les Andes* (*Lituma en los Andes*), quand il apprend la disparition d'un troisième ouvrier du chantier, une route devant désenclaver le hameau de Naccos, puis quand il découvre quel a été le sort de ces malheureux au cours de fêtes dionysiaques version andine qui se déroulent dans le café du lieu. L'inhumain ne peut être dit par des expressions logiques et correctes ; le malaise des personnages se traduit alors par des réactions physiques, par la nausée et la sensation d'un monde qui chavire.

20 L'obsession de la castration du corps masculin, due le plus souvent à la morsure d'un chien, revient dans plusieurs romans de Vargas Llosa. Dans *Les Chiots* (*Los cachorros*), le jeune Cuéllar est mordu par Judas, le danois du collège, qui le castre. Dans *La Tante Julia et le scribouillard*, le chien Laski veut toujours mordre le narrateur, Varguitas. Outre un fait divers réel, que l'écrivain lit dans la presse en 1965, un enfant émasculé par un chien à Lima, le jeune Mario lui-même, à l'âge de huit ans, à Cochabamba, avait un voisin possédant un danois qui aboyait au passage des enfants, tirant sur sa chaîne qui un jour se brisa : le chien arracha le fond du pantalon de l'enfant. Ravivant probablement ce souvenir, le fait divers se fait texte romanesque. Mais la castration a sur les personnages un effet délétère : Cuéllar, adolescent puis adulte, est pris d'un vertige d'autodestruction. Plus cruelles encore sont les évocations des corps émasculés, par vengeance dans le cas de Palomino Molero, en tant que crimes de guerre dans *La Guerre de la fin du monde*, ou encore comme résultat d'un corps rongé par la lèpre dans le cas de Fushía, dans *La Maison verte* (*La Casa Verde*).

21 La castration peut être aussi symbolisée par les yeux arrachés ; c'est ce dont Julia menace Varguitas, par jalousie. Vargas Llosa a préfacé la traduction espagnole d'*Histoire de l'œil*, de Georges Bataille, où les yeux et la sexualité sont synonymes. Mais elle peut également être signifiée par la menace d'un pistolet. Dans *Qui a tué Palomino Molero ?*, le lieutenant Silva désire ardemment Adriana, la tenancière de café mariée à un pêcheur, il profite de l'absence de son mari pour tenter de la séduire, puis de la violer : il entre chez elle, un pistolet à la main, mais elle se moque ouvertement de lui, si bien qu'il se retire, totalement dépité et effondré, mentalement castré. Cette scène peut apparaître comme une reprise inversée d'un épisode d'un roman radiophonique de Pedro Camacho, dans *La Tante Julia et le scribouillard* : Lituma arrête un homme armé qui

s'introduit par la fenêtre dans une maison, et qu'il prend pour un cambrioleur ; mais l'homme lui répond que sa femme exige que, pour accomplir le devoir conjugal, il joue au pirate et entre armé par la fenêtre de leur chambre…

22 La castration peut aussi prendre une tournure psychanalytique. Le père de Varguitas, apprenant que son fils s'est marié trop jeune à son gré et sans son consentement avec une parente, la sœur, divorcée, d'une de ses tantes, plus âgée que lui : le père le menace de son pistolet, mais devra finalement céder. La scène est inversée dans *Lituma dans les Andes* : Tomasito, très jeune garde du corps du trafiquant de drogue El Chancho (Le Cochon), tue ce dernier parce qu'il entretient une relation sadomasochiste avec Meche, une prostituée dont Tomasito est amoureux et qu'il veut épouser. Dans les deux cas, il s'agit pour le jeune personnage de faire sienne une femme plus âgée, qui est ou a été la compagne d'une figure paternelle. S'emparant de la femme du « père », créant ainsi une situation œdipienne, la nouvelle génération castre, d'une certaine manière, la précédente. Le choc émotionnel d'un fond de pantalon arraché par un chien, pendant l'enfance d'un futur écrivain, est à la source d'une série d'images et de situations allant du drame à l'humour.

23 La main qui écrit n'est donc pas une simple exécutante des idées et de l'imagination des créateurs. À la suite de Faulkner, Mario Vargas Llosa considère que tout artiste est un être mené par des « démons », des obsessions, et celles-ci relèvent du domaine de la culture et de la sensibilité de chacun. Ces « démons » sont une partie de la mémoire, liée à des éléments purement abstraits, mais aussi à un vécu et à un ressenti concret du corps ; ils se traduisent par une rapidité plus ou moins grande du souffle, que le lecteur identifie dans le rythme d'un texte, poétique ou narratif, ainsi que par la création d'images et d'épisodes qui surgissent texte après texte, qui se modifient, s'inversent, jusqu'au moment où le rôle « thérapeutique » de l'écriture peut se charger d'humour, signe d'une prise de distance avec ce qui, dans un premier temps, a blessé.

NOTES

1. « Oye, hermano, no tardes / en salir. Bueno! Puede inquietarse mamá ». César Vallejo, Los heraldos negros (1918), Buenos Aires, Losada, 1969, p. 104.

2. « Aguedita, Nativa, Miguel? / Llamo, busco al tanteo en la oscuridad. / No me vayan a ver dejado solo ». César Vallejo, Trilce (1922), Buenos Aires, Losada, 1967, p. 10.

3. « y el único recluso sea yo ». Ibid.

4. « […] la joroba / musical y triste que a distancia denuncia / el paso meridiano de las lindes a las Lindes ». Ibid., p. 108.

5. « ¿Qué se llama cuanto heriza nos? ». Trilce, Buenos Aires, Losada, 1967, p. 8.

6. Ibid., p. 54.

AUTEUR

MARIE-MADELEINE GLADIEU

Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP

L'indicible

À propos du roman de José Saramago : *Les Intermittences de la mort*

Roselis Batista R.

1 Ce roman[1] présente un intérêt particulier quant au thème du « corps », car il traite d'un personnage mythique et attachant, la mort : ce qui n'a pas de corps. La forme et le contenu du « corps » auraient-ils une place différente et particulière dans un récit où la subversion qui caractérise l'écriture de Saramago, nierait l'anthropomorphisme du personnage, et en même temps le concept de « corps » dans l'écriture ? Écrire sur José Saramago sera toujours un travail inachevé. Auteur autodidacte, et peut-être pour cette raison, tardif dans sa production, il a commencé à publier vers l'âge de quarante ans. José Saramago[2] (1922-2009) est apparu dans la littérature portugaise, lusophone puis universelle – il est traduit en plus de cinquante langues – pour nier l'insignifiance de l'homme, de ses actions, de son pays, de la femme, des choix habituellement lâches de l'être humain, pour dénoncer les religions belliqueuses, pour avertir tous ses lecteurs de la fugacité du temps qui passe inexorablement quand on est encore en vie, pour mettre un terme aux misères qui affectent la majorité. Il est apparu aussi pour dévoiler les fragilités de l'homme et à l'inverse, son courage. Il aimait l'humanité malgré tout et c'est à travers son écriture à la fois philosophique et politique qu'il introduit un nouveau style imprégné d'éléments de la langue populaire. La « représentation » du discours oral sur le papier, sans majuscules, sur un rythme rapide et avec une cadence particulière, caractérise cette manière de rédiger utilisant toujours des métaphores, des parodies et beaucoup d'ironie. Le roman-essai *Les Intermittences de la mort* n'est pas une exception ; il s'agit d'un de ses derniers textes, publié en 2005[3].

2 Il nous semble qu'une introduction à cette brève analyse de *As Intermitências da morte* doit passer par cette sorte de préambule. L'originalité de Saramago, en ce qui concerne la forme et le contenu, donne l'impression que ces deux éléments s'unissent à un tel point qu'ils ne pourraient que se ressembler en tout, comme deux jumeaux identiques mais particuliers en même temps. Ses critiques parlent de subversion et de transgression dans l'écriture saramaguienne, et cela dans la forme et dans le contenu,

ce qui est appréhendé comme une évidence. Dans un travail antérieur consacré à ce même roman-essai de Saramago, nous posions la question suivante : comment être dans la subversion si la forme reste figée, traditionnellement collée à une écriture canonique, imposée d'en haut ? Même si le concept d'écriture est plus large que celui de style, dans les deux cas, interpréter n'importe quel roman-essai de Saramago implique une plongée nécessaire dans sa vision idéologique du monde ainsi que dans son activité littéraire. Ce n'est pas par hasard que Luciana Stegagno Picchio intitule ainsi un article publié en 1994[4] : « Le discours oral de Saramago. Un style en guise d'idéologie ? »

3 Dans *Les Intermittences de la mort*, on se rendra compte des positions politiques du narrateur, même si cela est perçu à travers le paradigme de l'Église, de la religion, des relations internationales et de leurs hypocrisies – sans parler des influences d'une certaine Maphia (avec ph), inévitable dans le régime sous lequel vivent les personnages de l'œuvre en question, personnages que nous pourrions être. Saramago est vu comme un auteur engagé, comme quelqu'un qui réfléchit. Dans ce roman il dénonce une société et un régime politique plus incapable que dépassé. Il s'agit d'un pays inconnu, dont le nom n'est jamais cité, et qui a même une reine ; celle-ci est mourante, en « mort suspendue », comme le dit le narrateur lui-même, et le récit des événements qui découlent de cette « grève » de la mort dans tout le pays est offert au lecteur comme s'il était encerclé, conduit par la main d'un narrateur omniscient qui paraît deviner les possibles questions qu'on pourrait lui poser. Il les pose donc d'avance, ou plutôt il propose une réponse – en général un raisonnement – après plusieurs arguments. Comme l'a écrit S. Amorim (2010) :

> L'œuvre saramaguienne est engagée car elle traduit les préoccupations morales et éthiques de l'auteur, son besoin de poser des principes fondamentaux – considération et respect de l'autre avant tout – dans un monde où ceux-ci semblent faire défaut.[5]

4 Cela ne veut pas dire que Saramago voulait imposer son idéologie, son athéisme, sa vision du monde ; néanmoins il voulait éclaircir les causes du malheur humain planétaire et, nous semble-t-il, rappeler à l'ordre ceux qui se taisent et acceptent les misères de leur propre monde. Pour une approche du roman *Les Intermittences de la mort*, où on verra qu'il y a beaucoup de références aux thèmes préférés de Saramago, il convient de saisir à quoi correspond la maladresse de beaucoup de ces personnages sans nom, collectifs et prévisibles, apparemment aveugles. Son écriture ne pouvait exister sans être en même temps un moyen de démontrer que la non-évidence n'est autre chose qu'un processus d'aveuglement des « bonnes gens » qui ne font rien pour éviter des cataclysmes, les distorsions, les préjugés, tout en oubliant leur propre mort.

5 Il nous semble que le roman est bien le genre où Saramago se sent le plus à l'aise. Même s'il a écrit des pièces de théâtre, de la poésie, des chroniques, et d'autres genres de textes, le roman lui donnait la possibilité de s'étendre sur des sujets parfois historiques, parfois apparemment contemporains, mais toujours universels. Il trouvait probablement plus d'espace pour y inclure, à travers les événements et l'intrigue même, de quoi faire raisonner. Après quarante ans, et surtout après la publication de *Memorial do Convento* (1982), qui a exigé de lui une recherche approfondie sur l'histoire du Portugal, les œuvres s'enchaînent les unes après les autres. Il se consacre surtout au roman sans oublier des traductions. Comme nous lisons chez S. Amorim : « … le roman devient le genre de prédilection de José Saramago, celui auquel il doit son succès auprès du public et de la critique »[6].

6 *Les Intermittences de la Mort*, à notre avis, a beaucoup de traits communs avec le roman *L'Aveuglement* (1995) – titre français pour *Ensaio sobre a Cegueira* – : des aveugles commencent à voir plus qu'ils ne voyaient avant. Pourquoi cela ? Si nous établissons un parallèle entre ces deux œuvres, l'absence de mort nous ferait mieux comprendre sa nécessité et l'importance qu'elle a pour la vie. Il faut donc faire face à cette possibilité de « vie éternelle » vantée et promise par l'Église. Dans *As Intermitências da Morte*, on est face à l'évidence et parce qu'elle est si évidente on s'habitue à elle, à sa fréquence, à son fatalisme. La difficulté à voir ce qui est évident est expliquée, par exemple, dans l'œuvre de Tullio de Mauro. La mort et son « existence », telle que Tullio de Mauro la présente[7], est non seulement un sujet tabou, mais un sujet évident, qui conduit inévitablement aux mêmes réflexions depuis la nuit des temps. La preuve de la non « visibilité » de la non-mort (ou de la vie éternelle) comme quelque chose de merveilleux et de désiré par tout le monde, c'est que personne n'a même envisagé le moindre petit problème que l'absence de mort pourrait provoquer. On ne se rendra compte des difficultés insurmontables qu'après des jours, voire des semaines. Le travail de Saramago dans ce livre consiste justement à montrer le sujet anodin de la mort – un thème qui lui tient à cœur – et son antonyme : la vie. Mais on peut facilement y repérer une autre dichotomie qui fait partie intégrante du roman : la religion, et son antonyme : la non-religion. N'oublions pas l'autre sujet de ce roman-essai, l'amour ; car la non-vie, situation plutôt triste, au moins inconnue – seuls sont là les os, le squelette, résultat de l'action de la mort – est inévitablement, dans notre culture, un synonyme de malheur. La mort, qu'elle se mette ou non en grève, ne pourra pas être aimée, attendue, désirée. Par conséquent, Saramago ne pouvait construire que cette vision grise et pessimiste de l'humain égaré, sans boussole, après tout ce qu'il avait présenté et argumenté dans le récit. Nous reviendrons sur l'amour, dont la dichotomie n'est pas si directement liée à la haine.

7 Dans *Les Intermittences de la Mort*, notre auteur aura encore une fois la possibilité de s'étendre sur ce que signifie la mort dans une société occidentale d'un pays catholique – dans ce cas, cela peut être le Portugal, ou n'importe quel autre pays. La religion chrétienne promet le paradis sur terre à tous ceux qui le méritent. Ce « mérite » est montré avec beaucoup d'ironie, parfois même du sarcasme. Évidemment, à cause de la présence inévitable de la mort, « promise » à chaque vivant, le paradis éternel arrivera dans une autre vie, un délai toujours aussi inévitable. Cependant le Paradis dans cette vie, apparemment possible, tel qu'il est, est une récompense que fait miroiter l'Église. Le Paradis est forcément lié à l'idée d'« être en vie », d'« avoir la vie » pour pouvoir profiter de cet éden. Il est évident que la « vie éternelle » doit exclure la mort ; donc si celle-ci fait « grève » dans un pays inconnu, plus personne ne meurt.

8 Il est difficile de dire à quel moment de l'œuvre la mort (ou la Mort) devient un personnage à part entière. Selon les classifications théoriques de Hamon sur les personnages, le critère de « forme anthropomorphique » pourrait avoir un sens dans ce roman, mais il serait plus sensé de se demander s'il a un sens tout court dans la définition du personnage. Autrement dit, est-il admis comme élément indispensable à la définition de personnage que celui-ci ait une chair et ses compléments tels que les veines, les muscles, les organes, etc. ? Dans la deuxième partie du roman, ce personnage, parce que la mort en est réellement un, se révèle bifrons : d'objectif et raisonnable dans la première partie, le voici devenu subjectif et amoureux.

9 Amoureuse, la mort l'est après des longs siècles de travail constant, et en conséquence, peu efficace pour accomplir la deuxième partie de ses décisions, c'est-à-dire arrêter la grève et reprendre le travail, obligeant les gens à mourir. Elle commence à se comporter comme les « humains ». Le problème de sa signature en minuscule représenterait-il une « subalternité », un acte de modestie de la part de quelqu'un qui avait autant de pouvoir sur les vivants ? Et qui semblait ne pas vouloir réaliser ses décisions et ses actes qu'elle contredit ?

10 Voulait-elle se faire aimer par des humains qui ne lui ont jamais accordé l'importance qu'elle savait toujours avoir ? Voulait-elle se faire petite, banale, rompre sa solitude à partir du moment où elle s'« humanise » ? Le fait qu'elle signe la lettre adressée au directeur de la télévision nationale d'une lettre minuscule et non majuscule, et que cela a été énormément critiqué – on l'a presque traitée d'illettrée –, fait surgir en elle une protestation incisive et menaçante, qui exige par conséquent le respect de sa vraie signature :

> Monsieur le directeur… je ne suis pas la Mort, je m'appelle simplement mort, la Mort est autre chose, vous ne pouvez pas imaginer ce qu'elle est, vous autres humains, connaissez seulement la petite mort quotidienne que je suis… un jour vous saurez ce qu'est la mort avec une majuscule… (p. 126)

11 Il est évident que si la mort en minuscule était déjà si affreuse et détestable, imaginons la Mort en majuscule. Personne n'a pensé, ni ne voulait penser, à la disparition de cette planète, de cette galaxie, de tout ce qui est grand, énorme, gigantesque. Et même la mort de Dieu – le mot dieu figure toujours en minuscule dans le livre – la Mort enfin, plus terrifiante que cette petite mort quotidienne qui emportait des oiseaux, des batraciens, des algues, des mammifères, bref, tout ce qui « bougeait », donc, les hommes aussi. D'ailleurs, dans la première partie du roman, au troisième chapitre, la longue réflexion des philosophes pessimistes et des philosophes optimistes sur la mort – celle où la mort était « dictatrice », et « employée modèle » – est un des moments les plus originaux et ironiques du récit :

> Le paradis, Paradis ou enfer, ou rien du tout, ce qui se passe après la mort nous importe bien moins qu'on ne le croit généralement, la religion monsieur le philosophe, est une affaire terrestre, elle n'a rien à voir avec le ciel. […] Pourquoi êtes-vous aussi effrayés par la disparition de la mort, nous ne savons pas si elle a disparu, nous savons seulement qu'elle a cessé de tuer, ce n'est pas la même chose […] si les êtres humains ne mouraient pas, tout deviendrait permis, Et serait-ce un mal, demanda le philosophe âgé, Un mal aussi pernicieux que de rien permettre … (p. 40-41)

12 Dans le récit de ce roman-essai, plutôt philosophique, qui possède des traits sociologiques et des moments romantiques, la mort se comporte comme un personnage à part entière. Peu importe si elle traverse des portes, si elle se déguise en femme bien habillée, si elle trouve de l'argent pour aller au théâtre écouter et voir le violoncelliste dont elle est amoureuse, si elle a des moments de rage, voire de haine envers ceux qui persistent à ne pas comprendre son importance ni à respecter ses « dogmes », finalement elle est la mort et le personnage de la mort a une existence en tant que tel dans le roman. Il apparaît divisé. Dans la première partie du roman, la Mort sait exactement quoi faire, elle décide de « prendre des vacances » et ne plus venir prendre aucun mort, sans aucune considération pour la confusion et le désarroi du peuple du pays qu'elle a choisi pour « se reposer ». Dans la deuxième partie, elle apparaît comme plus « humanisée », totalement indécise, voulant être généreuse et gentille à partir du moment où elle se rend compte que sa décision de ne plus travailler et de laisser les

gens en phase finale à souffrir, et par conséquent à ne jamais mourir, était un acte impitoyable et impardonnable. Ce personnage est donc central dans le récit, il est le moteur de celui-ci même. Et c'est à travers lui que les vraies questions existentielles, sociales, psychologiques, morales, politiques, religieuses et autres, vont surgir. Une des premières serait le dicton « *ao bem com o bem se paga* » (on rétribue le bien par le bien), ou encore celui qui dit que si nous souhaitons le mal à quelqu'un il se retournera contre nous. L'humanisation de la mort a à voir avec cette philosophie populaire que le narrateur met en place constamment, utilisant maints proverbes et dictons, ou tout simplement des expressions du langage populaire qui sont très fréquentes dans l'usage commun ; ainsi, par exemple, « mourir », « *esticar o pernil* » (littéralement : étirer le jambon) peut s'entendre fréquemment dans le langage quotidien. On sait que ce langage est prolixe, mais cela ne fait pas peur à l'auteur ; au contraire, on se réjouit, car s'il se répète, il rappelle que « les miracles de dieu » font partie de la répétition dans le roman. Autrement dit, comment ne pas être prolixe quand on a tant à dire, et qu'on ne fait qu'imiter le peuple ?

13 Il y a dans ce roman quelques personnages qui jouent un rôle bien déterminé. Néanmoins aucun n'aura un nom ou prénom. On les connaît par la fonction qu'ils exercent dans la société, et c'est à travers cette fonction ou cet emploi que le narrateur va tisser ses idées, ses arguments, liés aux événements que l'absence de mort va provoquer petit à petit.

14 Les thèmes que Saramago choisit sont, il est vrai, universels et assez travaillés dans la littérature de tous les pays, comme ceux de la mort, de l'amour ou de la religion. Néanmoins sa façon de les travailler sort du commun, car il trouve presque toujours un fait anodin qui se produit, comme si c'était une sorte de « réalisme magique » qui présenterait le sujet de façon non répétitive, non prévue, anormale, pour inciter à la réflexion. Et tout cela enrichi d'un style comique et de passages cultivés, c'est-à-dire de sagesse érudite et populaire à la fois[8]. Ces trois thèmes apparaissent dans *Les Intermittences.* Cependant ils sont considérés dans leur contemporanéité, dans l'accélération des temps modernes, dans la banalisation ; celle-ci est, néanmoins, toujours influencée par la tradition, par les mœurs, vues souvent comme des synonymes de la stagnation de la pensée, comme un « anti-progrès ». Là où les populations ne se posent plus de questions. Il y a par conséquent dans cette œuvre sur la mort, une critique sous-jacente contre le fatalisme. Si même la mort est capable de réfléchir ou d'inciter les gens à la regarder en face, à la prendre en considération, pourquoi l'homme, cet être pourvu d'intelligence, de sentiments, semblerait-il aveugle et indifférent ?

15 L'auteur s'exprime lui-même sur son écriture. Saramago a déclaré à propos du style, constitutif de l'œuvre : « Je crois que rien ou presque de ce que j'ai fait après le 25 avril n'aurait pu être fait avant… »[9].

16 N'importe quelle œuvre saramaguienne accentuera plus ou moins son engagement politique, et surtout idéologique. *Les Intermittences de la mort* n'est pas une exception, surtout si on prend en compte le fait qu'il s'agit d'un roman de la dernière étape de sa vie, donc qu'il est écrit à une époque où les idées et le style de l'auteur étaient déjà définis. L'influence de l'oralité chez Saramago peut être résumée par les mots de Luciana Stegagno Picchio[10] :

> Le discours oral de Saramago, ces pages-là pleines de signes, sans majuscules, ni ponctuation était en fait, capable de proposer à nouveau poétiquement, d'abord de façon sonore même à travers des mots, une histoire nationale et individuelle.

17 On ne parlera pas trop de la classification des personnages littéraires selon Philippe Hamon[11]. Nous avons déjà signalé qu'il y a un collectif, dans lequel quelques personnages apparaissent pour représenter soit un premier ministre, soit un cardinal, un paysan, ou le directeur de la télévision nationale, etc. Donc, cet univers, ou plutôt cet éventail des gens d'une société « moderne » appartient à l'intrigue du récit et peut être trouvé un peu partout. Nous n'analyserons pas en détail chacun d'eux, nous les inclurons dans cette « collectivité » qui fait partie du « substrat du roman ».

18 Cependant la mort, qui à première vue n'est pas un personnage référentiel, ni embrayeur, ni anaphorique, pour reprendre rapidement les catégories de Philippe Hamon, nous pose des problèmes, car elle peut devenir tous les trois, ou au moins deux, si on considère qu'elle n'a que des os, donc elle semble ne pas accomplir les exigences d'un personnage référentiel. Elle le serait néanmoins si on la voit en forme de personne couverte par un drap ou un tissu quelconque. L'impression est aussi celle d'apercevoir un personnage anaphorique, peut-être celui qu'a voulu le narrateur, intuitif, particulier. Néanmoins avouons que ce même narrateur l'utilise comme personnage embrayeur. Bref, s'il s'agit de trouver une description physique et psychologique d'elle, on voit que cette question est abordée au sein même du récit. Pourquoi a-t-on décidé que la mort est une femme ? Oui, dans cette œuvre, puisqu'on sait qu'elle tombera amoureuse d'un violoncelliste, qui est un homme, on suppose qu'elle a la « figure » d'une femme. Mais, sauf dans ce roman, la mort a toujours été conçue (hormis des exceptions rarissimes) comme symbolisant une femme, un squelette féminin. Quelqu'un avait eu la brillante idée d'appeler un spécialiste en reconstitution des visages à partir des crânes ; différentes peintures et gravures qui représentaient la mort ont été étudiées. Le résultat était sans appel :

> Une seule chose avait été démontrée sans le moindre doute et c'était que ni l'iconographie la plus rudimentaire, ni la nomenclature la plus embrouillée, ni la symbolique la plus abstruse ne s'étaient trompées. La mort, dans chacun de ses traits était indéniablement une femme|référence (p. 145)

19 Dans le récit on signale même le fait que, dans la grande majorité des langues, la mort est rarement du genre masculin ou neutre « ... la mort a toujours été une personne du sexe féminin. » (p. 145).

20 La mort a décidé d'envoyer une lettre au directeur de la télévision pour qu'il annonce à tout le monde qu'elle était de retour, mais qu'elle donnerait une semaine à la personne qui recevrait une lettre violette annonçant sa mort. Après ce temps-là, cette personne mourra, et ne pourra échapper à son trépas par aucun moyen. La commotion des gens de ce pays, quand ils apprirent cette nouvelle, a été immense. D'un côté les malades atteints de ladite « mort suspendue » allaient finalement pouvoir mourir, et soulager leurs proches ; de l'autre, les vivants craignaient de recevoir par courrier la fameuse lettre sur papier de couleur violette. C'est à partir de ce moment que d'autres événements vont avoir lieu dans « la vie » de la mort, puisque les questions liées à la politique, à l'armée, aux affaires, à la patrie, à la « maphia », à l'Église continueront d'être discutées, même un peu plus qu'auparavant. La police, les graphologues, certains scientifiques, vrais ou faux, sont intervenus pour résoudre le mystère de cette personne qui avait envoyé la fameuse première lettre. Il y avait dans le pays environ 62 000

moribonds[12] et cela exigeait des poursuites contre le responsable. Ainsi, les graphologues ont bien analysé que c'était l'écriture d'une femme, et

> le spécialiste avait concentré son attention sur les preuves évidentes d'un rapport avec le milieu de la criminologie que l'écriture révélait à chaque pas. Toutefois… je me suis confronté à une contradiction… tous les vecteurs… indiquent que l'auteure de l'écrit est ce qu'on appelle un serial killer… mais… la personne qui a écrit cette lettre est déjà morte. (p. 128-129)

21 Donc, voilà une preuve du sexe de la mort, puisqu'elle avait laissé une trace écrite. Comme la mort est cependant quelqu'un qui a du pouvoir[13], plusieurs questions n'auront pas de réponse. Ainsi, c'est ce graphologue même qui dira :

> Simplement, on ne comprenait pas comment, puisqu'elle était morte et entièrement faite d'os, elle était capable de tuer et surtout, d'écrire des lettres. Ces mystères ne seront jamais élucidés. (p. 129)

22 Mais on a annoncé qu'on traitera d'une mort qui veut aimer, et non pas seulement tuer. Ou plutôt d'une mort qui ne parlait presque jamais, faute d'avoir avec qui le faire, car la seule à l'accompagner constamment était la faux, toujours témoin de ses moindres gestes, et adossée à un mur. L'histoire « sentimentale » de la mort semble prendre son début quand une des lettres violettes adressée à un certain musicien lui est retournée. Il s'agissait d'un violoncelliste qu'elle finit par connaître, par écouter au théâtre. Elle entrera chez lui pendant son sommeil pour savoir qu'il était célibataire et qu'il vivait avec son chien. Cette vie simple et pleine d'une générosité envers un animal, d'une sensation de joie perçue à travers la musique, la fait revenir sur sa décision – d'ailleurs, c'était la première fois qu'elle la prenait : il ne devait pas mourir. Elle ne se reconnaît pas dans cette attitude ; même la faux se rend compte de sa transformation : la mort se sentait belle, toute seule dans sa loge le temps qu'il jouait. Il fallait qu'elle le reconnaisse : elle était amoureuse. Néanmoins elle était un personnage triste. « La mort sait tout de nous et c'est peut-être la raison de sa tristesse » (p. 157).

23 Son pouvoir ne la rend pas heureuse. Quand une deuxième fois la lettre adressée au musicien lui est retournée par un « hasard » qu'elle ne peut pas expliquer, elle s'énerve et dit à la faux :

> la date de son décès était fixée depuis le jour de sa naissance, comme pour tout un chacun. C'est impossible… personne au monde n'a jamais eu plus de pouvoir que moi, moi, je suis la mort, les autres ne sont rien. (p. 159)

24 Sa transformation en femme amoureuse va changer cette attitude intransigeante. Le violoncelliste a 49 ans, les archives de la mort le disent. Celle-ci descendra de son piédestal, à la hauteur des êtres humains, surtout quand elle sortira à la recherche du violoncelliste et de sa vie. Elle visite son domicile pendant la nuit, reconnaît son chien qui dormait tranquillement, comme d'ailleurs son maître. Elle rentre dans la chambre de l'homme à la recherche de son visage. Elle va voir devant elle un homme commun, sans beauté, sans laideur, avec quelques cheveux gris. Quand elle voit les partitions de Bach composées dans la « tonalité de la joie, de l'unité entre les hommes, de l'amitié et de l'amour », c'est là qu'elle se transforme. On dirait que le miracle de l'amour, qui est en train de naître, produit chez elle une métamorphose imprévisible et inouïe :

> la mort tomba à genoux… et des jambes et des pieds et des bras et des mains et un visage qui se cachait entre les mains, et des épaules qui tremblaient on ne savait pourquoi, elle n'est sûrement pas en train de pleurer, on ne peut pas demander autant à quelqu'un qui laisse toujours un sillage des larmes partout où elle passe, mais que sans aucune émane d'elle. (p. 173)

25 Le récit change totalement par rapport à ce personnage central qui se voit tout à coup, après des siècles de « bons et loyaux services » rendus à l'humanité, déconcerté, démuni, submergé par la solitude, par l'envie de parler à quelqu'un. Elle se sent devenir une femme belle, vaniteuse. Dans le dernier chapitre, elle avait déjà fait la connaissance de cet homme qui se sentait intrigué par cette femme élégante et mystérieuse qui le cherche et qui vient au théâtre pour l'écouter. Au dernier chapitre la tournure qu'a prise l'intrigue du roman est tout autre, assez différente de celle qui va du début jusqu'à un peu plus de la moitié du roman. On voit surgir une atténuation du récit, une sorte d'amortissement de toutes les calamités provoquées par la mort dans ce pays pris pour cible et scénario d'importantes interrogations sur la vie en société, et surtout sur l'essence de la vie. L'amour n'apparaît pas dans les chapitres de la première partie du roman ; autrement dit, on ne voit pas que le futur roi ou le premier ministre, ou les représentants de l'Église, aiment leur peuple. Dans cette deuxième partie, marquée par le retour de la mort – elle recommence à faire mourir les moribonds –, l'amour apparaît dans sa dimension la plus « humaine », car un couple s'unit dans ce sentiment. Il ne s'agit néanmoins pas d'un cas ordinaire, mais d'un amour partagé entre un vrai humain et un spectre en forme de femme, une mort réincarnée en femme qui voit le bonheur possible.

26 L'amour dans l'œuvre de Saramago, en particulier dans celle-ci, conserve les préliminaires classiques des états de nervosité, des frissons, du refus de reconnaître ce qu'on ressent pour l'autre, comme une façon de préserver sa liberté individuelle, quand en réalité la personne atteinte par ce sentiment veut se débarrasser de cette liberté ; les débuts du sentiment amoureux conservent aussi l'attirance par le physique de l'être aimé, ainsi que par tout ce qui l'intéresse.

> La mort assiste au concert dans sa robe neuve… assise seule dans sa loge… elle regarde le violoncelliste… Il n'avait pas été le seul à s'apercevoir de sa présence… parce qu'elle était belle, peut-être la plus belle de toute l'assistance féminine, mais belle d'une façon indéfinissable, particulière… comme un vers… (p. 217)

27 Les préambules amoureux ne sont pas différents chez Saramago, mais ils sont poétiques et pleins d'images. Dans le cas de notre personnage, la mort est habillée en femme, réincarnée dans une femme belle et attirante ; le couple amoureux du récit a un message à faire passer, mais c'est le plus anodin qu'on puisse imaginer. N'oublions pas que la question de la progression et de la suite de cet amour peut s'avérer difficile, même très complexe. Finalement, qu'est-ce que la mort a à offrir à cet homme sinon son corps. Quel corps ? Celui du miracle, de la transformation, du changement ? Et pendant combien de temps ?

> Dans l'assistance les hommes l'avaient observée avec une curiosité douteuse, les femmes avec une inquiétude jalouse, mais elle, tel un aigle fondant sur un agneau, n'a d'yeux que pour le violoncelliste. (p. 217)

28 Cette particularité des initiations amoureuses est, malgré la formation du couple, un élément possible, commun, beau et nécessaire dans la formation du sentiment amoureux. Ainsi, malgré les conditions étranges dans la formation de ce couple à l'intérieur des *Intermittences de la mort*, le bonheur peut se présenter ainsi : lui, il n'avait pas d'argent, il n'était pas un bel homme, il était timide, il aimait les animaux ; et il vivait sans se préoccuper des choses superficielles de la vie. La mort était à la recherche de tendresse, d'amour, d'attention, d'humanisme, elle voulait faire quelque chose pour que le monde la comprenne. Le violoncelliste était, lui aussi, amoureux d'elle qui semblait se moquer de lui, moquerie purement apparente, faisant partie aussi des

préambules amoureux de séduction. Saramago se penche vers l'allégorie comme vers un outil, et on trouve de l'allégorie dans ce monde créé à l'aide de la personnification de la mort. Il résout aussi la question des grandes amours[14] où les protagonistes se tuent malgré leur sentiment. La tragédie amoureuse ne fait pas partie des *Intermittences de la mort*. L'amour peut être et doit être un élément du bonheur, parfaitement possible sur terre. Graciète Besse[15] dans un article écrit en portugais sur le roman qui nous concerne, appelle la mort : « séductrice et séduite ». Cette dernière partie du récit remet le lecteur dans le bon chemin de la simplicité malgré le regard pédagogique de l'auteur-narrateur signalant tous les cataclysmes des sociétés dites modernes.

29 Le récit va finir par faire du violoncelliste un grand interprète car elle reste. La musique remplit le récit et l'amour remplit la vie. Le côté pédagogique de Saramago n'est pas seulement un privilège des sciences sociales, de philosophie ou de science tout court. Ses réflexions ne laissent pas le lecteur indifférent. En ce qui concerne la relation de l'auteur avec la femme, il faut souligner que ses personnages féminins sont en général positifs. La mort dans *Les Intermittences de la mort* revient à cette constatation : l'impact sera plus fort car en principe la mort est un tabou dans nos sociétés et elle ne pouvait être qu'un élément inéluctablement négatif. C'est le même Saramago qui a dit qu'il écrivait de la fiction parce qu'il n'était pas capable d'écrire des essais. Et là, l'imagination s'envole.La fin du roman présente la phrase même du début, mais précédée d'un moment de décision grave et profonde pour la mort, car elle va brûler la lettre violette, la lettre de la mort, celle qui annonçait la mort du violoncelliste :

> Il ne resta pas de cendres. La mort retourna dans le lit, enlaça l'homme et, sans comprendre ce qui lui arrivait, elle qui ne dormait jamais sentit que le sommeil abaissait doucement ses paupières. Le lendemain personne ne mourut.

Résumé du roman

30 Le roman-essai *As Intermitências da Morte* est une œuvre qui met à nu l'homme en société, le pays où il vit, son gouvernement, ses lois, ses traditions, ses croyances, la vie et la mort. Ainsi, un 1er janvier dans un pays inconnu, quelque chose d'extraordinaire a lieu : plus personne ne meurt. Une euphorie s'empare de sa population : finalement l'immortalité et le paradis d'une vie sur la Terre représenteraient tout ce que tout être humain a toujours voulu. Néanmoins le bonheur est de courte durée, car la grande quantité de malades – qui étaient en train de mourir, mais qui ne mourront pas – ne fait qu'augmenter, et une agonie s'installe dans toutes les familles car les bien-portants devaient faire face à cet état de « non-mort » de leurs aînés. L'Église pourrait disparaître sans son « arme », la résurrection, et l'État ne pourra pas supporter la quantité de personnes qui seraient dépendantes de citoyens actifs, à chaque jour qui passe, en voie de diminution. Les entreprises de pompes funèbres n'auront plus aucune raison d'exister et le cauchemar provoquera des actes jugés « barbares » comme celui de l'euthanasie généralisée. Ces questions morales sont à l'ordre du jour et les « *maphias* » apparaissent pour « aider » la population et ses malades morts-vivants, et pour en tirer profit. La mort entre en scène, fatiguée « d'être détestée par l'humanité ». Après six mois de trêve, on lit : « plus de soixante mille moribonds s'étaient accumulés sur une liste d'attente... ». Dans le but de faire comprendre à tous – populations et institutions sociales – son importance, elle se présente. Elle était en grève. Elle décide de retourner et d'avertir les futurs « morts » qu'après avoir reçu une lettre violette, la personne mourra dans un délai d'une semaine. Après plusieurs polémiques, des

discussions du premier ministre avec l'évêque, des réunions de philosophes, des graphologues, après des conflits politiques, des pleurs et larmes, parmi d'autres événements, nous passons à la deuxième partie du roman où la mort prend une décision inattendue. Vers les derniers chapitres de ce roman-essai la mort se transforme, et devient un personnage familier à l'homme qu'elle devait « tuer », un violoncelliste dont elle tombe amoureuse. Néanmoins il ne s'agit pas de l'amour entre deux vivants, mais de celui d'un homme en chair et en os et d'un fantôme qui réincarne la mort, qui devient peu à peu une femme, « madame mort » comme dit le narrateur. Cela prendra de longs moments dans le récit, car la transformation de la mort en être amoureux posera d'innombrables questions au sujet de l'amour, le seul à pouvoir la faire reculer. La mort ne devait plus être vue comme un tabou. Le roman boucle la boucle, terminant avec la même phrase qu'au début : *No dia seguinte ninguém morreu*. Le lendemain personne ne mourut.

NOTES

1. Le résumé du roman se trouve à la fin de cet article.

2. Lire à ce sujet, Silvia Amorim, *José Saramago. Art, Théorie et éthique du roman*, Paris L'Harmattan, 2010.

3. Édition de référence pour la traduction française : Paris, Le Seuil, traduction Geneviève Leibrich, 2008.

4. L. Stegagno Picchio, « El discurso oral de José Saramago. Un estilo como ideología ? », *Revista de literatura en dos lenguas*, Espacio, Espaço. Badajoz 93/94, p. 135-139.

5. Silvia Amorim, *op. cit.*, p. 12

6. *Ibid.*

7. Tullio de Mauro, *Une introduction à la sémantique*, Paris, Payot, 1969.

8. L'érudition de Saramago est le fruit d'un autodidacte. Le fait d'avoir travaillé dans une bibliothèque et d'avoir été journaliste l'a amené à lire et à écrire beaucoup. Il a étudié seul des langues étrangères, et l'exercice de la traduction lui a offert l'occasion de s'imbiber des grammaires et de connaître d'autres auteurs.

9. « *Creio que nada ou quase nada daquilo que fiz depois do 25 de Abril, podia ter sido feito antes...* », cité par Baptista-Bastos, « José Saramago. Aproximação a Um Retrato», *Publições Dom Quixote*, Lisboa, 1996 (Coleção A Obra et o Autor/I. Sociedade Portuguesa de Autores, p. 27). Le 25 avril est la date de la révolution des Œillets au Portugal, en 1974.

10. Dans « Jornal de Notícias », 21 octobre 1998 (nous traduisons).

11. Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Poétique du récit*, Paris, Le Seuil, 1977.

12. Ce chiffre apparemment énorme établi après plus de six mois d'arrêt de la mort, n'apparait pas par hasard. Notre narrateur vient immédiatement en défense de la mort, et comme si ce n'était pas négligeable, il rappelle : « À propos, nous ne résisterons pas à l'impulsion de rappeler que la mort, par elle-même, à elle seule, sans aucune aide extérieure, a toujours beaucoup moins tué que l'homme ».

13. Là l'ironie du narrateur, en soulignant son pouvoir, est à son apogée : « les prières avaient mis presque huit mois pour parvenir au ciel, mais il convient de rappeler que rien que pour atteindre

la planète Mars il en faut six, or le ciel, il n'est pas difficile de l'imaginer, est encore plus éloigné... » (p. 136) Et plus loin dans cette même fin de paragraphe l'ironie continue : « le doute sur le fait que Dieu, torturait en sourdine les esprits et les cœurs de la sainte institution qui tenait l'affirmation audacieuse selon laquelle dieu et la mort étaient les deux faces de la même monnaie pour abominable sacrilège plutôt que pour hérésie ». (p. 136)

14. Roméo et Juliette, Tristan et Iseut, et tant d'autres...

15. G. Besse, « A epifania da morte ou o « livro do nada », *José Saramago entre Logos, Tânatos e Eros* (sans date).

AUTEUR

ROSELIS BATISTA R.

Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP

Bibliographie

ANZIEU, Didier, *Le Corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1981.

ARRIVÉ, Michel, *Le Linguiste et l'inconscient*, Paris, PUF, 2008.

BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Le Seuil, 1972.

BELLEMIN-NOËL, Jean, *Psychanalyse et littérature*, Paris, PUF, « Quadrige. Essais » ; 394, 2002.

BERGSON, Henri, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, [1939], Paris, PUF, 1965.

BLANCHOT, Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.

BOULOUMIE, Arlette (dir.), *Écriture et maladie : « Du bon usage des maladies »*, Paris, Imago, 2003.

DAMASIO, Antonio, *L'autre moi-même : les nouvelles cartes du cerveau, de la conscience et des émotions*, Paris, Odile Jacob, 2010.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980.

DESSONS, Gérard, « Penser la voix : chant, communication, linguistique clinique, littérature, musique, peinture, psychanalyse, théâtre », *La Licorne*, nº 41, 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'Image survivante*, Paris, Minuit, 2002.

FREUD, Sigmund, *L'Interprétation des rêves* [1899 ? 1908], *Œuvres complètes*, Paris, PUF, 1988-..., IV.

FREUD, Sigmund, « La création littéraire et le rêve éveillé » [1908], *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1933, trad. Marie Bonaparte et E. Marty.

FREUD, Sigmund, « Deuil et mélancolie » [1917], *Métapsychologie*, *OC*, XIII.

FREUD, Sigmund, *Au-delà du principe de plaisir* [1920], *Essais de psychanalyse*, Paris, Petite bibliothèque Payot, trad. S. Jankélévitch, 1968 ; *OC*, XV.

FREUD, Sigmund, *Le Moi et le Ça* [1923], *Essais de psychanalyse* ; *OC*, XVI.

GREEN, André, *Le Travail du négatif*, Paris, Minuit, 1993, rééd. 2011.

GUILLAUMIN, Jean (dir.), *Corps création, entre lettres et psychanalyse*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1980.

LACAN, Jacques, « Le problème du style et la conception psychiatrique des formes paranoïaques de l'expérience », *Minotaure*, n° 1, 1933, p. 68-69.

LACAN, Jacques, *Écrits*, I et II, Paris, Le Seuil, « Points », 1966-1971.

LACAN, Jacques, « Discours de Rome », 1953, *in Autres écrits*, Paris, Le Seuil, 2001.

La Lecture littéraire, n° 9, « Lecture et psychanalyse », Reims, CRIMEL, URCA, 2007.

LHERMITTE, Jean, *L'image de notre corps* [1939], Paris, L'Harmattan, 1998.

MALLARMÉ, Stéphane, « Lettre à Eugène Lefébure, 27 mai 1867 », « Correspondance choisie », *Œuvres Complètes*, I, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1998.

MARZANO, Michela, *La Philosophie du corps*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 2009.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception* [1945], Paris, Gallimard, 2012.

MESCHONNIC, Henri, « Le théâtre comme voyage de la voix », *in* Académie expérimentale des théâtres (dir.), *Académie expérimentale des théâtres, 1990-2001 traversées, mémoire*, Paris, Éditions du patrimoine ; IMEC, 2001.

MESCHONNIC, Henri, « La voix-poème comme intime extérieur », *in* Marie-France Castarède & Gabrielle Konopczynski (dir.), *Au commencement était la voix*, Paris, Érès, 2005.

NANCY, Jean-Luc, *Corpus*, Paris, Metailié, 2000.

NANCY, Jean-Luc, *Le Sens du monde*, Paris, Galilée, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, [1883], Paris, Garnier Flammarion, 1996, trad. Geneviève Bianquis.

NOVARINA, Valère, *La Quatrième Personne du singulier*, Paris, POL, 2012.

POMMIER, Gérard, *Qu'est-ce que le réel ?*, Paris, Érès, 2004.

RANCIÈRE, Jacques, *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*, Paris, Galilée, 2011.

RICOEUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Le Seuil, 1990.