



HAL
open science

“ Se désaltérer au lait noir de l’aube ? ” : intertextes et trajets identitaires dans ‘Magnus’ de Sylvie Germain

Alain Trouvé

► To cite this version:

Alain Trouvé. “ Se désaltérer au lait noir de l’aube ? ” : intertextes et trajets identitaires dans ‘Magnus’ de Sylvie Germain. Marie-Madeleine Gladieu; Alain Trouvé. Lire l’hétérogénéité romanesque, 3, Editions et presses universitaires de Reims, pp.73-84, 2009, Approches interdisciplinaires de la lecture, ISSN 1771-236X, 9782915271287. hal-03000333v1

HAL Id: hal-03000333

<https://hal.univ-reims.fr/hal-03000333v1>

Submitted on 11 Nov 2020 (v1), last revised 7 Nov 2023 (v2)

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License

« Se désaltérer au lait noir de l'aube ? »

Intertextes et trajets identitaires dans *Magnus* de Sylvie Germain

L'œuvre de Sylvie Germain conjugue de façon originale les écritures romanesque et poétique, le récit historique et la légende, l'Histoire et les histoires. *Magnus*¹, son douzième roman (2005), a pour héros un enfant adopté par un couple de nazis qui l'ont élevé dans le mensonge sur ses origines et sur l'activité criminelle de son « père », médecin des camps. Avec l'effondrement du Reich commence pour Magnus une quête de vérité qui se prolonge jusque dans les années 1980 à travers 29 chapitres ou fragments. Tout roman inscrit toujours peu ou prou dans sa structure narrative le récit d'une transformation. Ce faisant, ce qu'il advient du héros participe aussi pour le lecteur de la construction identitaire qui en résulte. La poésie, pour sa part, joue plutôt de l'ambivalence et de l'oxymore. Cette tension entre transformation et suspens du sens semble coïncider avec le couple altérité/ altération auquel nous proposons de réfléchir à partir de ce roman.

Si le rapport à l'altérité fonde en général la quête identitaire, force est de constater que le thème du mensonge impose d'abord ici une version altérée des faits sous laquelle se cacherait la vérité authentique, au point qu'on pourrait, au prix d'un néologisme, discerner une tentative de *désaltération*. Mais on ne joue pas impunément avec l'altération dès lors qu'on prend le risque de l'affronter. La faillite identitaire rôde dont les effets se compliquent pour le lecteur en raison du traitement énonciatif de la diégèse.

On ne saurait donc étudier la quête identitaire qui structure ce roman sans distinguer d'abord la perspective du héros et celle du lecteur, partagé entre participation et distance. Cette distance invite à voir plus loin que l'argument narratif et à rêver, à partir de la méditation poétique tressée au récit, sur les avatars de l'*autre* dans l'Histoire et dans la langue.

Franz-Georg, Adam, Magnus, ...

Il croyait s'appeler Franz-Georg Dunkeltal, comme son père, le médecin mélomane qui chantait le soir pour un cercle d'intimes des *Lieder* de Schubert. Le récit commence avec la débâcle du Reich et le voyage de Clemens Dunkeltal au Mexique, version officielle de sa fuite. Envoyé en Angleterre chez Lothar, oncle du côté maternel, le jeune garçon découvre par bribes la vérité dissimulée sous les mensonges de ses parents adoptifs. Il n'a pas été rendu amnésique par une fièvre déclarée à l'âge de cinq ans ; mais victime d'un rapt dont s'est rendu coupable le couple Dunkeltal en quête d'enfant, à la faveur du terrible bombardement de Hambourg. Derrière la noble figure de Clemens Dunkeltal se profile le visage glaçant d'un criminel de guerre doublé d'un lâche, changeant sans cesse de nom et se faisant passer pour mort afin d'échapper aux poursuites. À la mère aimante qui avait prétendu le remettre au monde une seconde fois en le sauvant de la maladie, se substitue l'image d'une bourgeoise égoïste complice des crimes de son époux et qui a trahi les siens pour suivre le régime hitlérien. Lothar, pasteur antifasciste marié à une juive a été obligé de se réfugier en Angleterre. Franz et Georg, les frères cadets de Thea Dunkeltal et de Lothar, dont les prénoms assemblés ont été attribués à l'enfant volé, ne sont pas morts héroïquement au service de la patrie ainsi que l'affirmait la légende familiale : ils se sont engagés dans la Waffen SS avant que l'un d'eux soit porté déserteur. De ses

¹ Édition de référence : Albin Michel, 2005.

premières années, l'enfant n'a gardé que l'ours en peluche Magnus auquel il choisit de s'identifier après avoir un temps emprunté le nom du premier homme : Adam.

Au mitan du récit, Magnus démarre une autre vie au Nouveau Monde entre Etats-Unis et Canada, sauve May d'un accident mortel, tombe amoureux d'elle et entame une liaison. La désaltération se poursuit par bribes quand remontent à la mémoire du héros des images du bombardement de Hambourg. La lecture d'un roman de Juan Julfo, *Pedro Paramo*, dont le héros mexicain est comme lui en quête d'une vérité sur ses origines, déclenche le processus d'anamnèse par association entre la chaleur mexicaine et la fournaise de la catastrophe hambourgeoise surgie des tréfonds de la mémoire. Mais le processus se complique comme si d'autres voiles venaient recouvrir cette nouvelle histoire. C'est en effet une bien étrange liaison qui unit Magnus à May et un curieux ménage à trois qui s'instaure avec Terence, le mari homosexuel de cette dernière. Après la mort de May, Magnus revient en Angleterre chez le pasteur, retrouve Peggy Bell avec qui il avait échangé un baiser à l'âge de l'adolescence. Peggy qui avait épousé entre-temps Tim sans l'aimer vraiment entame une liaison avec Magnus amorcée à la faveur de cours d'allemand qu'il lui dispense. Il se pourrait, le récit le suggère, que Tim ne soit pas mort tout à fait accidentellement. La passion orangeuse qui unit les deux amants trouve un dénouement tragique à Vienne. Dans un restaurant, Magnus reconnaît sous le masque du baryton Walter Döhrlich s'offrant avec complaisance aux applaudissements du public, Clemens Dunkeltal accompagné de son fils Klaus, fils du sang né d'une liaison clandestine. Jadis, Clemens s'était arrangé pour que des rencontres aient lieu au zoo de Berlin avec la mère de Klaus et son « bâtard ». La haine qui autrefois avait poussé l'enfant à affubler son demi-frère du diminutif Klautschke ressurgit. Menacés par un billet de Magnus de voir leur identité dévoilée, Dunkeltal père et fils foncent en voiture sur le couple, tuant Peggy. Klautschke meurt aussi dans l'accident et son père blessé s'empoisonne : les criminels auront droit à une digne mort. La désaltération cède une fois encore la place au mensonge d'une vérité officielle.

Les derniers chapitres situés dans le Morvan sont le récit d'années d'hibernation au cours desquelles le héros, au contact de la nature et de la figure initiatique du Frère Jean, découvre les vraies valeurs de contemplation et de non violence. Mais il le fait en renonçant à porter un nom, en se dépouillant donc de toute identité sociale, selon un mécanisme qui ne peut manquer d'interroger le lecteur et de l'inciter à relire.

Expérience de lecture et autre fictionnel

De nombreuses péripéties au sens plein du terme ont scandé le parcours du héros. La fonction cathartique de la fiction décrite par Aristote à propos de la tragédie repose sur la dimension d'altérité offerte au lecteur :

C'est en incluant le discordant dans le concordant que l'intrigue inclut l'émouvant dans l'intelligible².

Comment et à quelles conditions cette expérience par la fiction romanesque peut-elle s'intégrer à un processus de construction identitaire ? Le traitement narratif du personnage joue ici un rôle capital.

Le récit à la troisième personne en focalisation interne suscite une forte participation qui n'est sans doute pas étrangère au succès du roman auprès d'un public de jeunes³ : l'effondrement de la configuration familiale vécu par procuration grâce à l'alter ego romanesque fait écho aux remises en question de l'adolescence. Le lecteur épouse donc la tromperie avant la désillusion :

L'enfant écoute en retenant son souffle pour laisser davantage d'espace à celui de son père, tout en puissance et en souplesse. La voix d'un maître de la nuit dont il dompte les forces menaçantes comme il a su terrasser l'ennemie-fièvre. Car Franz-Georg en est sûr, c'est en chantant de la sorte que son père a dû l'aider à guérir, et certainement est-ce ainsi qu'il soulage ses innombrables patients accourus de toute l'Europe. (p. 20)

Les rebondissements de la narration l'amènent à partager la haine du héros pour les imposteurs criminels, la violence vengeresse, et à éprouver ses méfaits dans la longue séquence d'introspection et

² Paul Ricoeur, *Temps et récit*, Paris, Le Seuil, I, 1983, p. 90.

³ *Magnus* reçut le prix Goncourt des lycéens.

de contemplation du Morvan, à vivre encore par procuration les moments de vérité des fragments F1 et F0, respectivement placés au milieu du récit et à sa presque fin.

L'adhésion est d'autant plus puissante qu'elle s'appuie sur les procédés hérités du roman réaliste : précision du portrait, fabrique de la vraisemblance comme modélisation rationnelle du réel, ancrage historique. Tous ces procédés convergent dans le fragment 1 qui fait se succéder le point de vue retrouvé de l'enfant au moment du bombardement et celui de la mère adoptive qui le choisit dans un centre rassemblant les rescapés :

Le petit garçon arraché à son sommeil court sans rien comprendre et mêle ses pleurs au grand vacarme ambiant [...] Mais ses pleurs cessent d'un coup quand il voit la femme qui lui tenait la main se mettre à valser dans la boue, les gravats, avec un gros oiseau de feu accroché à ses reins. [...]

Une femme se présente dans le centre, elle passe les enfants en revue. Elle l'observe longuement, le trouve joli, placide, et le devine intelligent. C'est un garçonnet bouclé, aux yeux noisette, au crâne en parfaite conformité avec les normes aryennes, au sexe non circoncis. Sain de corps et de race ; quant à l'esprit, il est nu, page gommée prête à être réécrite. (p. 98-101)

L'ancrage historique s'enrichit des nombreuses indications renvoyant à la période du nazisme, appréhendée de l'intérieur, du point de vue de la communauté allemande : les camps, la fuite des responsables vers l'Amérique, la lutte antifasciste de l'Église confessante incarnée par la figure historique du pasteur Dietrich Bonhoeffer, la réapparition masquée d'anciens soutiens ou complices du nazisme dans l'Autriche des années 1970-1980, l'Autriche cette terre de l'altération historique prolongée, telle que la dépeint par exemple le dramaturge Thomas Bernhard. Les notules insérées entre les chapitres fragments, l'éphéméride dédiée à Bonhoeffer (p.187-192) renforcent l'effet de vraisemblable et d'objectivité. Sur le modèle de la fiche signalétique sont réunis dates et parcours de vie des personnages qu'ils soient historiquement attestés ou de pure fiction.

Simultanément, ces notules participent d'un effet de mise à distance. Entre les fragments 6 et 7 écrits du point de vue de l'enfant encore plein d'illusions sur ceux qu'il croit toujours être ses parents se situe la notice sur Clemens Dunkeltal qui commence ainsi : « (né le 13.04.0904) : Obersturmführer de la SS ». À la « vision avec » se substitue donc çà et là une vision « par derrière » qui dissipe l'illusion du lecteur avant celle de l'enfant.

L'hétérogénéité grandissante du texte concourt au même effet de distanciation : difficile d'oublier en lisant l'histoire racontée le travail de l'écrivain procédant à un montage alterné de parties narratives – les « fragments » –, de « notules », de « séquences », encore appelées « Éphéméride », « Résonances », « Écho », « Litanie », « Intercalaire ». L'écriture poétique du montage et de l'harmonie prend ainsi progressivement le pas sur l'écriture narrative qu'elle contribue à déréaliser. L'ordre anormal des Fragments 1 (après le 11) et 0 (après le 28) renforce la discordance entre énoncé et énonciation, privilégiant le jeu d'écriture. La présence massive d'intertextes citationnels concourt au même effet. Il s'agit le plus souvent de poèmes parfois repris intégralement et empruntés à Celan (*Todesfuge*), Hardy, Supervielle, Shakespeare, Johannessen.

Mentionnons enfin le décrochage de registre des derniers chapitres, orientant la narration vers les territoires du conte et de la légende. La figure du Frère Jean en ermite initiateur coïncide avec l'irruption du merveilleux : les abeilles guident le héros ressourcé vers le corps gisant du vieux sage qu'elles ont embaumé de propolis ; l'« intercalaire », de son côté, souligne de façon presque trop ostensible l'allégeance de ces chapitres au conte, par la méditation sur le « Il était une fois ».

Une dialectique entre participation et distanciation peut donc s'amorcer à partir de ce récit superposant un scénario mimétique (réaliste) et un scénario fantasmatique dont les décrochages poétiques dessinent progressivement la cohérence. La clef de la quête identitaire passe peut-être par le croisement de l'expérience vécue et du livre. Tel pourrait être, mis en abîme, le sens attribué dans la diégèse à la lecture du roman *Pedro Paramo*. Magnus entrevoit grâce à ce livre la vérité sur son origine, une part du moins de cette vérité qui se dérobe en même temps qu'elle paraît à portée. Précisément cette recherche sur soi, d'abord tournée vers la figure du père, cède la place à une quête de la mère qui tend à exclure ou à marginaliser le père. À la figure du faux – Clemens –, Magnus ne saura substituer de père plus authentique, ignorant une part du message de Lothar. Lothar, diminué par la maladie à la fin de sa vie, aveugle et paralysé, à qui Magnus, dans une inversion des rôles, fait la lecture de la Bible, et dont l'« immobilité semblait sereine, tout habitée par une longue méditation » (p. 204). Lothar dont sa petite fille Myriam, dessinatrice, lègue à Magnus, après l'enterrement, le masque mortuaire. L'imaginaire fantasmatique auquel puise la quête du héros penche donc, pour

reprenant la distinction introduite par Marthe Robert⁴, vers le pôle précœdipien. Ainsi s'éclaire sans doute l'épisode de May, qui choisit de mourir enlacée par Terence, son « frère époux » plutôt que dans les bras de son amant. Le trio improbable n'était qu'un dédoublement de la monade maternelle, privée de tout repère paternel, ce qui explique qu'après la mort de May, son aînée de onze ans, Magnus se sente « orphelin ». À l'autre bout du récit, le fragment 0 souligne l'ambiguïté de la figure du Frère Jean, initiateur au secret de la communion avec la nature au point de se confondre lui-même avec la chrysalide noire, parfait symbole d'enfantement et de mort mêlée :

« Je vous écoute », dit-il à Frère Jean. Mais celui-ci, au lieu de rompre enfin le silence, rabat la capuche de sa coule sur sa tête et se recroqueville, les mains à plat sur les genoux, le front penché. Ainsi enveloppé dans sa chrysalide noire, il entre en somnolence. Sa tête dodeline, elle finit par basculer contre l'épaule de Magnus ; sa respiration s'altère, elle se fait à la fois plus sonore et alentie. (p. 266)

La régressivité mortifère prend parfois un tour plus violent lorsqu'elle vient parasiter la relation amoureuse. À la racine de la passion qui s'empare de Peggy et de Magnus surgit une même pulsion meurtrière. À tour de rôle, l'un et l'autre profèrent des paroles de haine plongeant dans les zones troubles de la mémoire dont on ne sait si elles renvoient à la scène du baiser et de la première relation manquée ou, pour Peggy, au meurtre symbolique de Tim, le remplaçant malheureux de Magnus précipité du haut de la falaise par la même violence verbale, ainsi que le suggère le flash-back en italiques de la séquence suivante :

Des mots qui ne lui appartiennent plus, qui ne le concernent pas, qui l'épouvantent. Mais il les émet, comme un dormeur émet des gémissements ou des paroles confuses dans son sommeil. « Je n'aime rien de vous, ni votre voix, ni votre corps, ni votre peau ni votre odeur. Tout en vous me dégoûte... »

Alors s'opère un curieux échange, ou plutôt glissement, Peggy se lève lentement et prend le relais du monologue acrimonieux, d'un ton assourdi et sifflant. « ...Tout en toi me dégoûte et m'insupporte. Je voudrais te voir disparaître. Mais cela ne suffirait pas encore, je voudrais ne t'avoir jamais connu. Jamais. » (p. 173)

L'homme ne dit rien, il est abruti par ces mots qui ne demandent pas de réponse, qui frappent de nullité toute autre parole. Il recule de quelques pas devant cette lapidation verbale.

Il se trouve au bord extrême de la falaise... (p. 175)

Succédant au *Fragment 0* qui juxtapose mort et renaissance, l'ultime *Fragment 29* et son codicille « *Fragment ?* » cultive l'ambiguïté. L'abandon de l'ours Magnus aux eaux du torrent, le renoncement à ce prénom enfantin, l'enfouissement du masque de Lothar sont-ils le signe d'une maturation ? En un sens, peut-être, mais la table rase rend pour le moins problématique le processus de socialisation qui devrait l'accompagner, comme le suggère, en guise de clôture, la résorption de l'histoire future du héros dans les vers du poète Saint-John Perse : « S'en aller ! s'en aller ! parole du vivant ! / s'en aller ! S'en aller ! Parole du prodigue ». La parole du prodigue n'est-elle pas encore celle du retour ?

Mieux armé que le héros contre l'enlèvement régressif grâce aux procédés de mise à distance et de symbolisation orchestrant au plan énonciatif le déroulement de l'histoire, le lecteur peut peut-être réaliser pour son propre compte l'épreuve de réalité ludique⁵ qui semble faire défaut au protagoniste et ainsi consolider son identité psychique.

Dépassant la perspective du personnage comme figure dédoublée du lecteur, le roman, par la densité de son réseau intertextuel, maintient cependant un certain degré d'ambivalence associé à une méditation poétique.

⁴ Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, « Tel », 1972. Dans cet essai fameux, Marthe Robert avance l'idée que l'écriture de tout roman puise toujours selon un dosage variable à la source du roman familial et à l'un de ses deux pôles, le *Bâtard œdipien* ou l'*Enfant trouvé précœdipien*.

⁵ Voir à ce sujet Michel Picard, *La lecture comme jeu*, Paris, Minuit, 1986. Selon Picard, la lecture pourvue de la qualité littéraire permettrait au lecteur de vivre par fiction interposée une épreuve de réalité, autrement dit la reconnaissance de la séparation et la mise à distance de l'Imaginaire tout puissant par sa représentation dans le Symbolique.

Du mal historique au « lait noir de l'aube »

On connaît le mot d'Adorno : « Écrire un poème après Auschwitz est barbare », et aussi les doutes de Primo Levi. Un siècle plus tôt, Hölderlin posait déjà la question des pouvoirs de l'intelligence, spécialement de la littérature, face au mal historique : « Et pourquoi dans ce temps d'ombre misérable, des poètes ? »

Le dialogue entre philosophes et écrivains sur le mal historique s'imisce jusque dans la trame romanesque. Dans le *Fragment* 14, Magnus lit Hannah Arendt et ses commentaires sur le procès Eichmann ; il fait sien l'idée de « la banalité du mal » (p. 126). Parallèlement est évoqué un pan de l'histoire de May, dont les parents se déchirèrent, la mère refusant à son père mourant la visite de sa maîtresse, sur fond de guerre du Viêt Nam et de discrimination raciale. Dans l'un et l'autre cas, le mal à l'échelle familiale fait écho à celui de la grande Histoire. Mais évoquer le mal chez l'autre peut signifier le repli commode dans le manichéisme. Le roman esquisse une réponse différente en faisant ressentir, à côté du mal suprême des camps, la violence aveugle et meurtrière se déchaînant à moindre échelle mais de façon aussi systématique sur les villes allemandes bombardées par les Alliés en 1943.

Pourrait prendre place ici la solution Levinas, philosophe qui marqua le parcours intellectuel de Sylvie Germain⁶. La figure de l'autre joue un rôle central dans la philosophie humaniste de Levinas, impliquant la nécessité de voir l'autre comme soi-même, même s'il est criminel. N'est-ce pas ce en quoi échoue le héros qui préfère la solution de la table rase ?

Si l'intertexte Levinas, possible mais non manifeste, ne peut être évoqué que sous une forme latente et donc hypothétique, il n'en va pas de même de Paul Celan dont le poème « Fugue de mort » fournit un leitmotiv – « Lait noir de l'aube.../ Nous creusons une tombe dans les airs » – qui scande les derniers chapitres. Celan le juif choisit comme un défi d'écrire dans la langue du bourreau, brisant les syntagmes ou forçant la cohérence des associations comme dans cette image, apparemment absurde mais au final si juste : « Nous creusons une tombe dans les airs ». Par sa portée morale et collective, la méditation sur le mal revêt une dimension métaphysique voire religieuse qu'atténue la référence à Supervielle. La poésie prend à cet égard le pas sur la religion comme sur la philosophie. La figure de l'oxymore inscrite dans le titre du recueil *Le forçat innocent*, deux fois cité (p. 166, p. 198) confère à la poésie de Supervielle une touche d'humour triste et la déleste d'une partie de sa gravité. Ainsi de ce court poème cité dans la « Séquence » intercalée comme un suspens entre les *Fragments* 21 et 22, dédiés aux amours tourmentées de Magnus et de Peggy :

« Un bœuf gris de la Chine/ Couché dans son étable/ Allonge son échine/ Et dans le même instant/ Un bœuf de l'Uruguay/ Se retourne pour voir/ Si quelqu'un a bougé. Vole sur l'un et l'autre/ A travers jour et nuit/ L'oiseau qui fait sans bruit/ Le tour de la planète/ Et jamais ne la touche/ Et jamais ne s'arrête. »

Il faut aussi revenir sur l'autre oxymore du « lait noir de l'aube », oxymore double qui juxtapose les sèmes *noir/ blanc* et *vie/ mort*, encadrant le noir, signe de mort et de destruction, de la référence redoublée à la naissance : *lait/aube*. Que tout enfantement soit par avance une promesse de mort est certes inscrit dans la condition des humains. Mais le rapprochement des deux termes « lait noir » montre aussi la capacité de la poésie à affronter le chaos, l'illogisme apparent, à déstructurer l'ordre de la langue symbolique pour faire advenir dans l'expression quelque chose du désordre pulsionnel. Or c'est précisément de ce désordre pulsionnel que s'alimente la violence, historique ou privée.

On touche ici à l'attention particulière portée par la romancière à tout ce qui concerne la langue, les langues, devrait-on dire, dont elle fait percevoir l'ambivalence. L'espagnol, langue des conquistadores et de l'oppression, devient sous la plume de Juan Rulfo, langue de l'émancipation. L'allemand sublime des *Lieder* de Schubert a pu être usurpé par les bourreaux des camps, mais un poète juif a su en tordre les mots pour leur faire dire l'indicible du crime.

Polyglotte et traducteur, Magnus passe d'une langue à l'autre dans un mouvement qui excède largement la rationalité. À l'allemand, langue faussement maternelle, se substitue l'apprentissage de l'anglais, puis de l'espagnol, entendu comme la langue du Mexique, terre d'accueil de Clemens. Apprendre l'espagnol prend fugitivement une allure de défi à ce père dont la figure s'effondre progressivement. Mais si la langue a partie liée avec le symbolique à caractère paternel qui sépare le

⁶ Philosophe de formation, Sylvie Germain suivit l'enseignement de Levinas et rédigea une thèse de doctorat sur les visages de l'autre sous le titre *Perspectives sur le visage*.

sujet de la fusion avec l'origine maternelle, elle conserve le pouvoir, dans ses usages poétiques, de suggérer les états présymboliques de la conscience, ce que Julia Kristeva nomme le *sémiotique*⁷. Pour dire cette mixité de la langue, la romancière évoque « le corps de la langue » :

Quand il débarque dans ce pays [le Mexique], il a la sensation de découvrir physiquement une personne dont il n'aurait qu'entendu la voix pendant des années. Il découvre le corps immense, rugueux, magnifique, de la langue qui fut le tombeau du pseudo-Felipe Gómez Herrera [alias Clemens Dunkeltal] » (p. 80-81)

Précisément, l'écrivain, le poète, se signalent par cette attention portée au corps de la langue, à tout ce qu'elle charrie d'associations irrationnelles jusqu'à la folie. À cet égard, Shakespeare revêt une valeur emblématique. La *Séquence* intercalée entre les *Fragments* 19 et 20, propose un extrait du *Roi Lear* qui fait écho au récit à demi rêvé du meurtre accompli en haut de la falaise par Peggy. Dans un même geste, l'écriture littéraire explore le chaos pulsionnel jusqu'à l'altération mentale et en borde symboliquement les effets délétères par le procédé de duplication.

Sylvie Germain n'hésite pas à renforcer ces procédés de bordure symbolique par une mise en abîme de la lecture. Revenons pour en comprendre la portée sur l'épisode du roman mexicain lu par Magnus, roman dont le héros se trouve comme lui en quête de la vérité sur son père. La *Séquence* de la page 88 cite un passage de *Pedro Paramo* :

Vous verrez quand nous arriverons à Comala. On y est sur les braises de la terre, dans la gueule même de l'enfer. C'est au point que beaucoup de ceux qui y meurent, quand ils arrivent en enfer, reviennent chercher leur couverture...

La romancière enchaîne dans le *Fragment* 11 sur un mode qui côtoie un instant le fantastique :

À peine le jour pointe-t-il, qu'Adam [Magnus] se met en route. Il sort de la ville, le livre au fond de sa poche. Il part pour Comala.

Départ authentique ou départ métaphorique, exprimant les effets d'identification maximale ? Il s'agit en vérité bel et bien d'une mise en acte du récit. Le livre de Juan Rulfo dans sa poche, Magnus s'est rendu au Mexique, cadre de l'histoire, marchant au hasard et jusqu'à épuisement dans un paysage de fournaise. Il va en résulter l'effet d'anamnèse décrit plus haut, anamnèse amenée en deux temps. La fin du *Fragment* 11 en italiques propose un délire poétique associant par correspondance la perception visuelle et tactile de la fournaise à des impressions auditives qui vont réveiller le souvenir du bombardement de Hambourg :

Il entend le mugissement d'un orgue colossal, d'assourdissants coups de cymbales, le vrombissement de millions de tambours. Un orchestre fou joue dans le ciel, il joue avec des instruments d'acier, de feu. Son tumulte s'engouffre jusque dessous la terre qui tremble et hurle. (p. 92)

Le *Fragment* 0 rétablira, ainsi qu'on l'a vu, un premier pan du passé enfoui en faisant le récit de la catastrophe de 1943 et du rapt qui l'a accompagné. Le passage par le discours poétique de la folie porte donc une part de vérité, mais il recèle aussi un risque mortel qui conduira le héros jusqu'à l'hôpital d'où il réchappera de justesse. Tout se passe comme si la romancière voulait prévenir un risque analogue pour son lecteur par une autre forme de distanciation qui emprunte cette fois le détour du discours savant. Le *Fragment* 0 est en effet précédé d'une *Notule* empruntée à Fabienne Bradu, chercheuse mexicaine qui analyse le sens de cet enfer au bout duquel le héros retrouve par intuition le souvenir de celle qui fut peut-être sa vraie mère :

« La gueule de l'enfer est l'orifice par lequel est englouti le genre humain – et l'on reconnaît dès lors le thème célèbre de la descente aux Enfers. Elle est aussi l'endroit d'où sortent les voix [...] L'écho est une forme sonore qui s'inscrit dans le temps et se produit dans certains milieux propices à la réflexion d'un son originel [...] Le futur de l'écho est un mur, un butoir, une condamnation ; l'écho percute quelque chose qui le renvoie vers le passé. L'écho est un son mobile, mais qui va à rebours, sans espoir de jamais devenir autre, différent ; l'usure est son fatum. » Fabienne Bradu, *Échos de Pedro Páramo*. (p. 95)

À l'horizon de cette parole poétique déployée dans le roman sous de multiples formes de résonances, la perte de tout espoir de devenir autre ; l'altération fondamentale revécue dans la jouissance et dans la perte de soi, l'impossible passage à l'identité, à moins, précisément, que la lecture ne se fasse réflexive, appelant à son secours la communauté culturelle ici représentée dans la *Notule*.

⁷ Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Paris, Le Seuil, 1974.

Ce qui se donne à éprouver dans ce roman par l'émergence d'une écriture poétique partiellement hétérogène à l'écriture narrative touche donc beaucoup plus profondément que la leçon apparente de la fable conduisant le héros de sa mort symbolique à sa résurrection par dépouillement de la violence et ressourcement aux forces vives de la nature. Nourri au « lait noir de l'aube », le récit nous désaltère et nous altère à la fois, selon un mécanisme simultané et indéfiniment prolongé. Il nous fait éprouver la charge négative des mots et dresse contre elle le rempart de la communauté culturelle convoquée dans le tressage des intertextes. Pascal Quignard, dans *La Nuit sexuelle* assigne un but voisin à l'expression artistique et spécialement littéraire :

Un autre trait de la scène invisible est qu'elle est altérante. La reproduction sociale ne met face à face ni idem ni alter. Les résultats (les enfants) sont aussi aléatoires que les postures qui les fabriquent et les vies qui les motivent. [...] C'est l'hétérogénéité de la scène sexuelle qui met en branle au fond du corps la coagitation de la pensée⁸.

Au cœur de ce dispositif, la lecture :

La lecture est une expérience sensible qui se situe dans le réel, où on s'expose à des blessures, où l'âme subit des lésions. Une phrase qu'on lit peut être une semence qui pousse. [...]

La lecture est du côté du silence, le langage du côté de la division (la réparation).

La lecture mise en mots, quant à elle, est peut-être des deux côtés à la fois, entre altération et désaltération.

Alain Trouvé
Université de Reims Champagne Ardenne

⁸ Pascal Quignard, *La Nuit sexuelle*, Paris, Flammarion, 2007, p. 31.