

**Humanimalité et indignation : apports de la fiction
romanesque à la question philosophique du rôle de
l'animalité dans le devenir humain de l'homme après
Darwin**

**Thèse en cotutelle
Doctorat en études littéraires**

Sébastien Bouchard

Université Laval
Québec, Canada
Philosophiæ doctor (Ph. D.)

et

Université de Rouen
Mont-Saint-Aignan, France

Humanimalité et indignation

**Apports de la fiction romanesque à la question philosophique du rôle de
l'animalité dans le devenir humain de l'homme après Darwin**

**Thèse en cotutelle
Doctorat en études littéraires**

Sébastien Bouchard

Sous la direction de :

Thierry Belleguic, directeur de recherche
Jean-Pierre Cléro, directeur de cotutelle

Résumé

Depuis la théorie de l'évolution de Darwin, la science ne représente plus l'homme au-dessus du règne animal, elle l'y inscrit : c'est un animal, de la classe des mammifères, de l'ordre des primates, de la famille des hominidés, du genre *homo* et de l'espèce *sapiens*. Pour nommer cette nouvelle fraternité entre l'homme et l'animal, nous proposons le néologisme d'*humanimalité*, qui postule, par sa graphie même, un lien indéfectible entre humanité et animalité. De *L'étrange cas du Dr Jekyll et M. Hyde* de Robert Louis Stevenson (1886) à *La planète des singes* de Pierre Boulle (1963), en passant par *Les racines du ciel* de Romain Gary (1956) — où le mot « écologie » apparaît pour la première fois dans un roman —, les romanciers explorent cette nouvelle fraternité en mettant en scène des êtres, des créatures et des situations qui n'existent pas dans la réalité. Ce faisant, ils déploient des perspectives de réflexion que la réalité ne met pas toujours à notre portée. Dans la série des quinze romans réunis ici, qui composent le corpus à l'étude, une « voix », celle du narrateur ou du protagoniste, invite le lecteur à s'indigner du fait que l'hominisation ne se soit jamais complétée par une humanisation. Si l'ancêtre animal de l'homme est effectivement devenu *homo faber, erectus*, puis *sapiens*, il est toutefois douteux de croire qu'il soit parvenu jusqu'à l'*homo humanus* (l'homme authentiquement humain). Les raisons de cet écueil s'articulent toutes autour du thème de l'« animalité », qui renvoie tantôt à la part animale en l'homme, tantôt aux rapports que l'homme entretient avec les animaux. Aborder, ainsi que nous le faisons, les romans retenus dans l'ordre chronologique de leur publication permet d'esquisser une petite histoire de l'évolution du thème de l'animalité dans la littérature européenne, de découvrir que, passé le choc de la « hantise des origines » suscitée par la théorie de Darwin, les romanciers nous encouragent à nous réconcilier avec notre propre animalité et à reconnaître la dignité des animaux. En un siècle où l'homme est responsable de deux guerres mondiales, la barbarie ne peut plus être pensée comme la marque d'une « bête » en l'homme, mais plutôt comme l'un de ses propres : l'homme, un animal inhumain. Des romanciers suggèrent même que l'*homo humanus* ne serait pas l'une des prochaines étapes de l'évolution de *sapiens*, mais une simple « fiction », une histoire que l'humanité se raconte sur elle-même et qui n'aura jamais

d'incarnation réelle en ce monde. Seul gage d'espoir, cette faculté que nous avons de nous indigner contre ce qui outrage cette fiction d'une espèce appelée à devenir plus humaine.

Romans analysés : *L'étrange cas du Dr Jekyll et M. Hyde* de Robert Louis Stevenson (1886), *La Machine à explorer le temps* et *L'île du docteur Moreau* de Herbert George Wells (1895 et 1896), *L'étalon* de David Herbert Lawrence (1925), *Le loup des steppes* de Hermann Hesse (1927), *Morwyn* de John Cowper Powys (1937), *Kaputt* de Malaparte (1944), *1984* d'Orwell (1949), *Molloy* de Samuel Beckett (1951), *La peau et les os* (1949) et *Le wagon à vaches* de Georges Hyvernaud (1953), *Sa Majesté des Mouches* de William Golding (1954), *Les racines du ciel* de Romain Gary (1956), *Sylva* de Vercors (1961) et *La planète des singes* de Pierre Boulle (1963).

Table des matières

Résumé	III
Introduction	1
I. Avant le désastre, l'indignation alarmiste : secrets de la part animale de l'homme	45
La fiction de l' <i>homo victorianus</i> Lecture de <i>L'étrange cas du Dr Jekyll et M. Hyde</i> , de Robert Louis Stevenson (1886)	49
De l'évolution à la dégénérescence Lecture de <i>La machine à explorer le temps</i> , de Herbert George Wells (1895).....	69
L'utopie de la débestialisation Lecture de <i>L'île du docteur Moreau</i> , de George Herbert Wells (1896).....	90
La tragédie de la domestication Lecture de <i>L'étalon</i> , de David Herbert Lawrence (1925)	115
Traverser le chaos Lecture du <i>Loup des steppes</i> , de Hermann Hesse (1927)	149
L'erreur originelle Lecture de <i>Morwyn</i> , de John Cooper Powys (1937).....	186
II. Pendant le désastre, l'indignation meurtrie : l'homme (et l'animal) face à la barbarie....	229
Face à l'extrême Lecture de <i>Kaputt</i> , de Malaparte (1944)	234
Le sophisme de la nature humaine Lecture de <i>1984</i> , de George Orwell (1949)	267
Le devenir humain de la littérature Lecture de <i>La peau et les os</i> (1949) et du <i>Wagon à vaches</i> (1953), de Georges Hyvernaud.....	297
L'ennemi intime Lecture de <i>Sa Majesté des Mouches</i> , de William Golding (1954).....	325
III. Après le désastre, l'indignation refondatrice : l'homme responsable de son devenir	348
L'homme remythifié Lecture des <i>Racines du ciel</i> , de Romain Gary (1956).....	351
L'animal en devenir Lecture de <i>Sylva</i> , de Vercors (1961).....	389
Darwin à rebours Lecture de <i>La planète des singes</i> , de Pierre Boulle (1963).....	424
Conclusion.....	457
Addenda	
L'homme, de l'humus en sursis Lecture de <i>Molloy</i> , de Samuel Beckett (1951).....	463
Bibliographie	474

On ne naît pas humain, on le devient.

Érasme, *Traité de l'éducation des enfants*

On méprise d'en bas, on ne saurait s'indigner qu'à partir d'une certaine hauteur où il faut se maintenir coûte que coûte, sauf à rougir de soi. Qui s'indigne ne peut échapper à la contrainte torturante de l'examen particulier dont la conclusion lui sera toujours défavorable puisque l'indignation n'est rien si elle n'est le cri spontané d'une conscience outragée par le scandale.

Georges Bernanos, *Les enfants humiliés*

La compassion — mot plus explicite que celui de pitié, puisqu'il souligne le fait de pâtir avec ceux qui pâtissent — n'est pas, comme on le croit trop, une passion faible, ou une passion d'homme faible, qu'on puisse opposer à celle, plus virile, de la justice ; loin de répondre à une conception sentimentale de la vie, cette pitié chauffée à blanc n'entre comme une lame que chez ceux qui, forts ou non, courageux ou non, intelligents ou non (là n'est pas la question), ont reçu l'horrible don de voir face à face le monde tel qu'il est.

Marguerite Yourcenar, *Souvenir pieux*

Et si la cruauté humaine s'est tant exercée contre l'homme, c'est trop souvent qu'elle s'était fait la main sur les animaux. On aurait moins accepté les wagons plombés roulant vers les camps de concentration, si l'on n'avait accepté sans même y songer la souffrance des bêtes dans les fourgons menant à l'abattoir.

Marguerite Yourcenar, « Protéger l'animal, c'est nous sauver nous-mêmes »

Le véritable test moral de l'humanité (le plus radical, qui se situe à un niveau si profond qu'il échappe à notre regard), ce sont ses relations avec ceux qui sont à sa merci : les animaux. Et c'est ici que s'est produite la plus grande déroute de l'homme, débâcle fondamentale dont toutes les autres découlent.

Milan Kundera, *L'insoutenable légèreté de l'être*

Pourra-t-on poursuivre l'hominisation en humanisation ?

Edgar Morin, *L'humanité de l'humanité*

Remerciements

Entre ma première et ma dernière session inscrite au doctorat, plus de dix années se sont écoulées. Dix années de recherche, de voyages et, surtout, de rencontres. Chacune de ces rencontres a été une date dans mon existence.

Merci à Monsieur Thierry Belleguic de m'avoir pris sous son aile et d'avoir veillé à ce qu'une belle soutenance couronne ces années de travail.

Merci à Monsieur Jean-Pierre Cléro d'avoir soutenu ma candidature au doctorat de philosophie et d'avoir su être si présent, malgré l'océan qui nous séparait parfois.

Merci aux membres du jury de ma soutenance, Madame Annie Hourcade, Monsieur Swann Paradis et Monsieur Jean-Philippe Marcoux, pour leur fine lecture de ma thèse, ainsi qu'à Monsieur Luis Thenon, qui a assuré la présidence de la soutenance.

Merci à feu Monsieur Jean-François Mattéi, philosophe, lecteur de mes premiers manuscrits. Votre soutien m'a beaucoup manqué à la fin de mon parcours.

Merci au personnel de la Maison des étudiants canadiens de Paris, où j'ai vécu une merveilleuse année.

Merci à Madame Anne Simon, professeur à la Sorbonne Nouvelle, qui m'a accueilli dans son séminaire intitulé « Animots ».

Merci à Nick et Anne Germanacos, grâce à qui j'ai renoué un temps avec le travail de berger en Grèce, auprès des chèvres et des moutons.

Merci à Christel Veyrat, sans qui je n'aurais sans doute jamais eu l'idée d'un tel sujet de thèse ni même jamais entrepris d'études littéraires.

Merci à Héloïse Côté, mon amoureuse, qui m'a accompagné et guidé dans les dernières années de mon odysée, pour le meilleur et pour le pire.

Merci à tous ceux et celles qui, par leur écoute et leurs conseils, m'ont aidé à sortir de maints labyrinthes.

Enfin, je dédie cette thèse à tous mes amis, à tous mes êtres chers, ceux qui ne sont plus, ceux qui restent, ceux à venir.

Introduction

Un roman n'est souvent, me semble-t-il, qu'une longue poursuite de quelques définitions fuyantes.

Milan Kundera, *L'art du roman*

Le 24 novembre 1859, Darwin publie *L'origine des espèces*, qui développe pour la première fois la théorie de l'évolution, suivant laquelle les espèces vivantes — les végétaux et les animaux — se transforment au cours des âges, sont le résultat d'une métamorphose progressive. Ce n'est que plus de dix ans plus tard, en 1871, dans son livre *La filiation de l'homme*, que Darwin inclut l'homme dans les espèces vivantes ayant évolué, ce qui laisse entendre que ce dernier n'a jamais été créé ni par Dieu ni à son image, qu'il n'est que le fruit du hasard, d'une évolution qui affecte tous les êtres vivants, quels qu'ils soient¹. Le retentissement de la théorie de l'évolution a été tel que des historiens ont proposé de voir *a posteriori* dans l'année de sa publication le véritable commencement du XX^e siècle².

Avant Darwin, les rapports entre l'homme et l'animal s'inscrivent dans une « contiguïté universelle du vivant³ » (plus précisément une servitude de l'animal⁴). Après Darwin, les rapports changent : ce sont ceux d'une « filiation universelle » entre l'homme et l'animal. Or, la filiation engage plus que la simple contiguïté. L'homme ne se représente plus en dehors (ou au-dessus) du règne animal. Dorénavant, il s'y inscrit : l'homme est un animal, de la classe des mammifères, de l'ordre des primates, de la famille des hominidés, du genre *homo* et de l'espèce *sapiens*. Cette filiation, on l'accepte et la refuse à la fois : « À ceci près que l'homme est le seul animal qui ne soit pas un animal⁵ ». D'aucuns auraient préféré continuer de croire avoir été créés à l'image de Dieu. Freud a d'ailleurs identifié cette filiation comme la deuxième des « trois blessures narcissiques » qu'il a théorisées.

¹ Le terme général d'« homme », lequel désigne aussi la femme, a été préféré à celui d'« humain » puisque, par la suite, nous serons amenés à faire la distinction entre l'*espèce humaine* et la *qualité humaine*.

² Patrik Ourednik, *Europeana, une brève histoire du XX^e siècle*, trad. Marianne Canavaggio, Paris, Allia, 2004, p. 11.

³ Italo Calvino, « Ovide et la contiguïté universelle », *La machine littérature*, trad. Michel Orcel et François Wahl, Paris, Seuil, 1984, p. 119-130.

⁴ Ainsi est-il écrit dans *La Bible* : « Dieu les bénit [les hommes] et leur dit : Soyez féconds, multipliez, emplissez la terre et soumettez-la ; dominez sur les poissons de la mer, les oiseaux du ciel et tous les animaux qui rampent sur la terre » (Genèse, 1, 28).

⁵ Boris Vian, *Les bâtisseurs d'empire ou le Schmörlz*, Paris, L'Arche (Scène ouverte), 1979, p. 78.

Rappelons que, selon Freud, l'humanité a subi au cours de son histoire trois grandes vexations infligées par la science à son amour-propre : la première, dont la paternité est attribuée à Copernic : l'homme n'est pas le centre de l'univers, la Terre n'est qu'une planète en orbite autour du Soleil qui, lui, est un astre parmi d'autres ; la deuxième, imputable à Darwin : l'homme n'est pas une création divine, c'est un animal comme les autres, fruits de l'évolution, et sa nature animale est inaliénable ; et la troisième, le coup venant de Freud lui-même : l'homme est un être de désirs et de pulsions qui est plus régi par son inconscient que par sa raison.

On pourrait bien sûr critiquer ou nuancer ces affirmations de Freud, mais ce qu'il importe de reconnaître ici, c'est que chacune de ces trois découvertes a généré dans son sillage une nouvelle façon de voir le monde, la place de l'homme dans ce monde et les rapports de l'homme avec lui-même. En d'autres mots, chacune d'elles est à l'origine d'un nouvel *imaginaire*. Par imaginaire, j'entends un ensemble, un réseau d'idées, de discours, de représentations, de symboles largement partagés dans une culture. Je propose d'appeler *imaginaire de l'humanimalité* le réseau qui s'est formé à la suite de la théorie de l'évolution — le néologisme d'*humanimalité* témoignant par sa graphie de cette nouvelle fraternité entre l'homme et l'animal.

Pour voir comment cet imaginaire de l'humanimalité s'est déployé dans la littérature européenne, j'examinerai les réponses qu'apporte la fiction romanesque à la question philosophique du rôle de l'animalité dans l'humanisation de l'homme. La présente introduction a pour objet de présenter les concepts-clés de l'analyse, d'expliquer les choix qui sont à son origine et d'annoncer les principales hypothèses qui seront développées.

Je rappellerai d'abord les grandes lignes de la théorie de l'hominisation, qui « raconte » comment l'ancêtre animal de l'homme est devenu, plus ou moins successivement, *homo faber*, *erectus*, *sapiens* – et, pour finir, *homo humanus* (« homme humain », c'est-à-dire civilisé, débestialisé). Ensuite, j'identifierai le corpus littéraire de l'humanimalité : une série de romans contemporains de la théorie de l'évolution dans lesquels une « voix », celle du narrateur ou d'un personnage, en évoquant une « animalité », s'indigne du fait que l'homme — malgré son incontestable évolution — n'est jamais devenu « humain » (ce terme

recouvrant alors de multiples définitions, dont certaines surprenantes). *In fine*, j'avancerai l'idée que ce corpus définit l'*homo humanus* comme l'homme de l'indignation — et que cette faculté d'indignation relève d'un héroïsme d'exception, puisque rares sont les personnages qui, au sein de ce corpus, osent défendre jusqu'au bout leur idéal de l'humain. L'*homo humanus* apparaîtra donc comme une exception, une sorte de « monstre » au sein de l'espèce humaine, un idéal quasi impossible à incarner, peut-être même une pure *fiction*... Par fiction, j'entends une création de l'imagination. Ainsi, il sera doublement question de fiction, puisque j'analyserai des romans, c'est-à-dire des œuvres de fiction, qui dénoncent le caractère fictif de l'*homo humanus*.

De l'évolution à l'hominisation

Précisons d'abord que Darwin n'a jamais écrit que « l'homme descend du singe » : l'homme partagerait plutôt avec le singe un ancêtre commun, le fameux « chaînon manquant ». Des sceptiques, nombreux encore de nos jours, prétendent que la théorie de l'évolution n'est qu'un mythe moderne, car le fameux « chaînon manquant » *manque* toujours... Il est vrai que la théorie de l'évolution n'est qu'une théorie, elle-même en évolution. Mais en science, je rappelle qu'une théorie, « c'est un ensemble d'hypothèses coordonnées, extraordinairement fortes, qui permet d'ajuster le plus grand nombre de discours possibles et de formuler des programmes de recherches⁶ ». Là est la différence fondamentale entre une théorie scientifique et une croyance. La théorie de l'évolution est donc plus qu'un simple « grand récit », et toute nuancée ou complexifiée qu'elle ait été depuis Darwin, elle reste aujourd'hui encore au cœur de la biologie moderne (on parle actuellement de néo-darwinisme ou de théorie synthétique de l'évolution⁷). Certes, le « chaînon manquant » manque toujours — mais les travaux de recherche continuent, *l'absence de preuve n'étant pas la preuve de l'absence*.

J'ajouterais que, si demain, à la suite d'une découverte incontestable, la théorie de l'évolution devait être abandonnée, cela ne changerait rien au fait qu'il ait pu y avoir

⁶ Perrine Kervran et Catherine Portevin (propos recueillis par), « L'histoire sans fin. Interview de Dominique Lecourt », *Télérama. Hors série*, « 150 ans après la théorie de l'évolution Charles Darwin dérange encore », n° 158, p. 64.

⁷ La théorie synthétique de l'évolution, baptisée en 1942 par Julian Huxley (1887-1975), intègre la théorie de l'hérédité mendélienne, la génétique des populations et la théorie darwinienne.

quelque chose comme un *imaginaire de l'humanimalité*. L'objet de cette recherche demeurerait donc légitime, car son objectif n'est pas de démontrer la validité de la théorie de l'évolution, encore moins d'évaluer les correspondances ou les écarts de la fiction avec la théorie (comme si un auteur de fiction était tenu de suivre Darwin à la lettre !). La théorie de l'évolution est simplement présentée ici comme la porte d'entrée principale de l'imaginaire de l'humanimalité qui, lui, est le véritable objet de cette étude. La vérité (ou plutôt l'exactitude scientifique), avec ce qu'elle comporte de débats, de nuances, de corrections et de cas particuliers, n'a pas lieu d'être évoquée dans la recherche entreprise ici. Bien qu'il arrive que, dans ce corpus, science et littérature communiquent, nous verrons que cette fiction-là (comme toute fiction d'ailleurs) se trouve par-delà le monde de l'exactitude scientifique — ce « par-delà » étant d'ailleurs sa marque, sa force, sa raison d'être.

Je n'exposerai donc pas en détail la théorie de l'évolution de l'homme telle que formulée par Darwin, d'autant plus que, à sa suite, les paléanthropologues, qui explorent les « archives de la terre » et exhument fossiles et squelettes, ont complexifié le récit des origines de l'homme en élaborant ce qui est maintenant appelé les « scénarios de l'hominisation », qui sont multiples, fréquemment revus et corrigés. Je me contenterai toutefois d'en présenter un, inspiré des travaux d'Edgar Morin, qui illustre au mieux les postulats de ma recherche⁸.

L'évolution de l'homme se serait déroulée en deux phases plus ou moins successives : la première, l'*hominisation*⁹ à proprement parler, désigne l'ensemble des processus qui caractériseraient cette évolution, comme la fabrication et l'utilisation d'outils (*homo faber*), l'adoption de la position verticale (*homo erectus*) et le développement du cerveau (*homo sapiens*) ; ensuite se serait déroulée l'autre phase, l'*humanisation*, avec l'acquisition d'une conscience, de valeurs dites « humaines », comme le souci de la dignité, la sienne et celle

⁸ Edgar Morin, *L'humanité de l'humanité. L'identité humaine. La méthode 5*, Paris, Seuil (Points), 2003.

⁹ Jean Piveteau note que la première occurrence du mot « hominisation » se trouve dans l'ouvrage d'Édouard Le Roy, *Les origines humaines de l'évolution et de l'intelligence*, texte d'un cours professé au Collège de France en 1927 et 1928. Or, comme le précise Piveteau, le mot « hominisation » était déjà défini dans un texte inédit de Teilhard de Chardin, rédigé aux environs de 1923, et auquel Édouard Le Roy se réfère maintes fois (*Encyclopaedia Universalis*, entrée « Homme. L'hominisation » [en ligne], site consulté le 13 septembre 2016. Voir <http://www.universalis-edu.com/acces.bibl.ulaval.ca/encyclopedie/homme-l-hominisation/>

de son prochain (*homo humanus*¹⁰). L'hominisation — ou évolution morphologique —, c'est donc «le devenir homme»; tandis que l'humanisation — ou évolution psychologique —, c'est «le devenir humain»¹¹.

Ce scénario est insatisfaisant pour plusieurs raisons. Comme le note Morin, «la spécification *homo sapiens* est de toute façon insuffisante. Elle fait de l'humain un être ignorant folie et délire, privé de vie affective, imaginaire, ludique, esthétique, mythologique et religieuse¹²». Aussi plusieurs nouveaux termes ont-ils été proposés. Par exemple, *homo ludens*, «l'animal qui joue»; *homo æconomicus*, «l'animal soucieux d'utilité et d'intérêt»; *homo spiritualis*, «l'animal spirituel». Ce dernier terme, *spiritualis*, serait d'ailleurs sans doute plus juste que *sapiens*, car plus l'*homo sapiens* («l'animal qui sait») cherche à comprendre les mécanismes de la vie, plus il est en butte à son ignorance et, les questions demeurant toujours plus nombreuses que les réponses, il appert que cet animal est plus spirituel que véritablement savant. De toutes ces nuances, la plus importante est sans doute celle d'*homo demens*, «l'animal fou», que l'on doit à Morin : *sapiens* n'est-il pas un étrange animal, à la fois possédé d'imagination, de délire, de folie? *Sapiens* n'a-t-il pas inventé les dieux anciens qu'il a longtemps vénérés?

Ces quelques nuances mises à part, les paléanthropologues continuent d'étayer la thèse de l'hominisation, cependant que le travail des éthologues (et des primatologues en particulier) a mis à mal certains éléments de la thèse. Le neurologue et philosophe Georges Chapouthier insiste à bon droit pour que l'homme reconnaisse ce qu'il doit à la «chimpanzéité» de ses plus proches cousins, qui nous donnent de plus en plus à croire que

¹⁰ La notion d'*homo humanus* apparaît notamment sous la plume de Martin Heidegger, dans *Lettre sur l'humanisme*, où il dresse une petite histoire des multiples humanismes à travers les âges, de la Grèce et la Rome antiques à la Renaissance. À chacune de ces époques, écrit-il, ces humanismes ont eu en commun une opposition à la barbarie, à l'«*homo barbarus*» (trad. Roger Munier, Paris, Aubier [Philosophie en poche], 1964, p. 51). Dans la perspective post-darwinienne développée ici, l'*homo humanus* est cet humain qui devrait succéder à l'*homo sapiens* au cours de son évolution.

¹¹ Pour les besoins de la démonstration, le scénario de l'hominisation présenté ici est très schématique. Edgar Morin en propose une version «complexifiée», moins linéaire et sans doute plus proche de ce qu'elle fut réellement dans *L'humanité de l'humanité*, *op. cit.*, p. 345 (voir notamment la notion de «boucle récursive», forgée par l'auteur, suivant laquelle les «effets rétroagissent sur les causes»: par exemple, *homo* devient *sapiens* parce qu'il est d'abord devenu *faber*, mais devenir *sapiens* lui permet de développer plus encore qu'auparavant son potentiel *faber*, avec pour conséquence un nouveau développement du potentiel *sapiens*, qui à son tour, etc.

¹² *Ibid.*, p. 133.

la culture aurait des origines animales, car eux aussi confectionnent des outils, communiquent entre eux, ont une forme de pensée, de morale, avec le tabou de l'inceste, et sont capables de choix esthétiques¹³... Le scénario de l'hominisation reste malgré tout pertinent, car ces traits dits jadis propres à l'homme ne se retrouvent dans le monde animal que sous la forme d'«ébauches». D'ailleurs, il serait plus exact de parler de « protolangage » et de « protoculture » chez les animaux¹⁴.

En fait, là où le scénario de l'hominisation n'apparaît que trop fragile, c'est dans sa deuxième partie : l'humanisation.

L'humanisation mise en doute

De tout temps, des hommes se sont comportés comme des barbares et ont refusé de reconnaître la dignité de leurs semblables. Il se trouve qu'à l'époque contemporaine — disons celle qui s'est ouverte avec la théorie de Darwin —, cette barbarie n'a été que plus épouvantable et destructrice. C'est donc ironiquement au moment où l'homme n'a jamais été aussi riche d'histoire, de culture, de technique et de civilisation que la barbarie a le mieux prospéré : guerres mondiales, génocide planifié comme une chaîne de montage, bombes atomiques larguées sur des populations civiles... Il faut donc apporter une nuance capitale à la théorie de l'évolution de l'homme : l'hominisation ne se serait jamais vraiment complétée par une humanisation. Si l'ancêtre animal de l'homme a développé son « hominité » et est devenu, par conséquent, un « homme », il est toutefois douteux de prétendre que celui-ci ait développé son « humanité » et soit devenu un « humain » ; malgré son évolution, l'homme stagnerait dans son « hominité ».

Le véritable « chaînon manquant » du récit de l'évolution de l'homme n'est donc pas celui que l'on croit. L'ancêtre commun à l'homme et au singe reste introuvable, mais cela ne saurait être aussi troublant que l'absence ou la mise en doute lancinante d'un *homo humanus* digne de ce nom — c'est lui, non pas l'origine, mais l'aboutissement du récit de l'hominisation, qui est le véritable « chaînon manquant ». Voilà en vérité pourquoi les récits

¹³ Georges Chapouthier, *Kant et le chimpanzé. Essai sur l'être humain, la morale et l'art*, Paris, Belin (Pour la science), 2009.

¹⁴ *Ibid.*, p. 41-68.

de l'hominisation apparaissent comme une belle fiction. Comme le glisse Konrad Lorenz dans *L'agression* : « Le chaînon entre l'animal et l'homme vraiment humain, ce chaînon c'est nous !¹⁵ »

Il est clair que l'espèce stagne dans son « hominité » chaque fois qu'un homme, sous le coup de l'indignation, se pose la question de « Qu'est-ce que l'homme a fait à l'homme ? » ou de « Qu'est-ce qu'un homme a fait d'un autre homme ? ». Barbaries innombrables que sont les zoos humains¹⁶, les camps de concentration et d'extermination, les goulags, les bombes atomiques... Barbaries aussi que les produits d'un darwinisme dénaturé : darwinisme social, sociobiologique, eugénisme¹⁷. Autres formes de barbaries encore, tout ce qui témoigne du mépris du semblable : racisme, sexisme, âgisme (et, peut-être, nous le verrons plus loin, « spécisme¹⁸ »).

Ces actes de barbarie ne sont pas tout à fait nouveaux dans l'histoire de l'humanité : l'homme n'a pas attendu que les notions — j'insiste : récentes — de « génocide » ou de « crime contre l'humanité » aient été forgées pour en commettre. La Déclaration universelle des droits de l'homme de 1948 n'a donc pas stigmatisé quelque chose de fondamentalement inconnu jusqu'alors. Ce qui semble nouveau, c'est cette volonté — encore que plus ou moins partagée — de nommer ces crimes afin de les condamner et d'empêcher qu'ils se reproduisent.

Ici je ne peux me retenir d'évoquer une anecdote « littéraire » en guise d'illustration. En 1983, le dramaturge allemand Heiner Müller récrit — presque mot à mot — *Titus Andronicus* de Shakespeare (*Anatomie Titus Fall of Rome*). On y viole, tranche des langues et des mains et, suivant un ancien motif mythologique, on y cuisine les enfants des ennemis, lesquels n'apprennent la nature du plat qu'après avoir tout mangé. Müller écrit

¹⁵ Konrad Lorenz, *L'agression. Une histoire naturelle du mal*, trad. Vilma Fritsch, Paris, Flammarion (Champ psychologique), 1977, p. 221.

¹⁶ Les zoos humains sont des expositions coloniales présentant un échantillon de peuples non occidentaux. Elles ont été très populaires jusqu'en 1945. Voir Nicolas Bancel (dir.), *Zoos humains : de la Vénus hottentote aux reality shows*, Paris, La Découverte, 2002.

¹⁷ Le mot « eugénisme » a été créé en 1883 par Francis Galton (1822-1911), un cousin de Charles Darwin.

¹⁸ Le spécisme est le mépris d'une espèce sous prétexte qu'elle n'est pas humaine. Ce terme a été créé par le psychologue Richard D. Ryder en 1970, mais c'est principalement Peter Singer qui l'a diffusé et fait connaître avec la publication de *Animal Liberation. A New Ethics for our Treatment of Animals*, New York, New York Review Book, 1975.

dans la préface : « Nous ne serons pas à bon port tant que Shakespeare écrira nos pièces¹⁹ »... Comme les crimes inhumains remontent aux origines de l'homme et qu'ils se perpétuent de nos jours, on serait tenté de croire que l'inhumanité est le propre de l'espèce : l'homme, cet « animal inhumain²⁰ ». À ce sujet, un philosophe fictif de bande dessinée, le Chat de Geluck, s'étonne : « Comment se fait-il que seuls les humains parviennent à être inhumains alors que les félins ne sont jamais infélins ou les bovins inbovins ? » L'homme s'est défini comme un *animal humain* ; or, il est le seul de tout le règne animal à pouvoir chuter dans l'*in-humain*, le seul qui puisse devenir l'opposé de la définition qu'il s'est donné de lui-même. Tout autre animal est à l'abri de cet écueil ou de cette tentation : un chat ne risque jamais de perdre sa félinité (*L'Enfant chat* de Béatrix Beck est une fiction)²¹.

« Le sophisme de la bestialité » (Françoise Armengaud)

Confronté à un acte de barbarie, on pense, encore de nos jours, au vieil adage : *homo homini lupus* — *l'homme est un loup pour l'homme* —, que l'on doit à Plaute et qui a été repris par Hobbes. Cet adage nous épargne une pénible réflexion sur l'indignité propre à l'espèce humaine, car on impute à l'animal — ici, le loup, longtemps mal-aimé des hommes — un travers essentiellement humain. Malgré ce que nous avons douloureusement appris sur nous-mêmes, notamment au cours des deux guerres mondiales, notre langage n'est pas encore purgé de ces malheureuses métaphores animalières. Pour dénoncer cette façon de parler, de penser, Françoise Armengaud a forgé l'expression de « sophisme de la bestialité²² ». Il serait en effet plus juste — et plus troublant — de dire : *l'homme est un homme pour l'homme*, car la vie sauvage de l'animal n'a que peu de rapports avec la barbarie humaine. Comme l'a écrit Prévert : « Celui qui a dit : "l'homme est un loup pour

¹⁹ Heiner Müller, *Anatomie Titus Fall of Rome : un commentaire de Shakespeare*, suivi de *Shakespeare une différence*, trad. Jean-Louis Besson, Jean Jourdeuil et Jean-Pierre Morel, Paris, Minuit, 2001, p. 122.

²⁰ Jean-Claude Nouët, « L'homme, animal inhumain », dans Georges Chapouthier (dir.), *L'animal humain : traits et spécificités*, Paris, L'harmattan, 2004, p. 75-86.

²¹ Dans un court article paru dans *Le Monde*, Nancy Huston défend la thèse trop rarement évoquée suivant laquelle la barbarie est le propre de l'homme mais non de la femme : « C'est tellement énorme qu'on ne le voit même pas : les hommes constituent, de par le monde, entre 90 % et 100 % des criminels, des pédophiles, des violeurs, des généraux, des chefs d'État et des grands leaders religieux ». Le fait est attesté, mais je laisse à d'autres le soin de l'interroger. Pour ma part, je continuerai à parler d'une espèce en devenant d'humanité, en sous-entendant les hommes et les femmes (« On ne naît pas homme », *Le Monde*, 17-05-2009).

²² Françoise Armengaud, « Animalité et humanité », dans Peter F. Baumberger (dir.), *Encyclopaedia Universalis. Symposium : Les enjeux*, vol. 28, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1989, p. 19-30.

l'homme", s'il s'était regardé en face dans une glace, il aurait vu peut-être un visage de hyène²³ ».

Il y a heureusement de plus en plus de « voix » qui, depuis Darwin, mettent en garde contre ce « sophisme de la bestialité », notamment dans le roman. Par exemple, dans *Le mur invisible* de Marlen Haushofer (1963), la narratrice est, du jour au lendemain, séparée du reste du monde par une étrange paroi de verre qui enclôt une forêt. Pour survivre, elle doit réapprendre à vivre à l'ancienne (traire la vache, cultiver le jardin, etc.). Sa résolution de tenir un journal témoigne de sa lutte pour rester en vie mais, surtout, pour rester humaine :

Ce n'est pas que je redoute de devenir un animal, cela ne serait pas si terrible, ce qui est terrible c'est qu'un homme ne peut jamais devenir un animal, il passe à côté de l'animalité pour sombrer dans l'abîme. Je ne veux pas que cela m'arrive. C'est ce qui m'effraie le plus ces derniers temps et c'est cette peur qui me pousse à entreprendre ce récit. Quand il sera terminé, je le cacherai avec soin pour ne plus y penser. Je ne veux pas que cette chose étrangère en quoi je pourrais bien me transformer puisse un jour le trouver. Je ferai tout ce qui sera en mon pouvoir pour éviter cette transformation, mais je n'ai pas la prétention de croire qu'il ne m'arrivera pas ce qui est arrivé à tant de gens avant moi²⁴.

En fait, l'homme est un animal et il ne peut à aucun moment cesser d'en être un ; un acte de barbarie ne le fait donc pas *redevenir* un animal ; pas plus qu'un homme digne de l'idée d'« humain » cesserait d'être un animal ; l'inhumanité — ou l'« abîme » —, c'est tout autre chose que l'animalité.

Il faudrait aussi cesser de croire que la barbarie se trouve uniquement par-delà le *limes* de la civilisation (ou une paroi de verre, comme dans *Le mur invisible*). L'homme inhumain — ou *homo barbarus* — n'est plus l'« étranger » ni l'antithèse de la civilisation qu'il était pour les Grecs, les Romains ou la civilisation chrétienne médiévale. À l'époque contemporaine, le barbare, c'est *celui qui ne peut plus reconnaître sa propre humanité qu'il a aliénée en refusant de reconnaître celle de son semblable*²⁵. Tout être né de l'union d'un homme et

²³ Jacques Prévert cité par Normand Baillargeon, dans *L'arche de Socrate. Petit bestiaire philosophique*, Bruxelles, Aden, 2012, p. 151.

²⁴ Marlen Haushofer, *Le Mur invisible*, trad. Liselotte Bodo et Jacqueline Chambon, Paris, Babel, 1992, p. 51-52. Je dois à Alain Finkielkraut la découverte de ce roman, dont il cite à peu près le même passage lors d'un entretien avec Élisabeth de Fontenay, reproduit dans *Des hommes et des bêtes*, Genève, Éditions du tricolore (Répliques), 2000, p. 30-49 [retranscription de l'émission radiophonique *Répliques* du 31 octobre 1998, sous le titre de « Ils dorment et nous veillons, conversation sur *Le silence des bêtes* »].

²⁵ C'est ainsi que Jean-François Mattéi reformule la définition de Thomas De Koninck, tirée de *De la dignité humaine*, dans *La barbarie intérieure. Essai sur l'immonde moderne*, 3^e éd., Paris, PUF, 2001.

d'une femme — naturellement ou artificiellement — est un être humain et appartiendra toujours à l'espèce humaine, cependant qu'il peut faire éclore ou régresser en lui et en les autres la *qualité humaine*²⁶. Un homme inhumain n'est pas moins un être humain, mais il ne respecte pas la *promesse d'humanité* qui est le propre de chaque être humain à sa naissance. M'inspirant d'une formulation du philosophe Paul Ricœur, je dirais que l'homme est un *animal faillible*, en ce sens qu'il peut faillir à sa promesse d'humanité²⁷.

Est donc humain *celui qui est né de l'union d'un homme et d'une femme, naturellement ou artificiellement*²⁸. Certains jugeront cette définition « sèche », car elle ne souligne rien du merveilleux de l'humain, comme sa pensée, son langage, sa technique, son sens moral ou même sa bipédie. Elle a cependant le mérite de n'exclure personne de l'humanité. Comme le fait remarquer Élisabeth de Fontenay, une définition fondée sur l'un de ces traits fondamentaux est toujours dangereuse, car elle ouvre la porte aux exclusions et aux crimes contre l'humanité. Par exemple, on peut certes définir l'homme comme « l'animal qui parle » (*homo loquax*), mais il s'ensuivra que tout individu qui ne peut pas ou ne peut plus parler chutera dans une sous-espèce à part. La définition que j'ai retenue ici est donc la plus *généreuse* qui soit. Toutefois, il faut veiller à ne pas s'en contenter : appartenir à l'espèce humaine est une chose, témoigner de la « qualité humaine » en est une autre.

Récapitulons. Le récit de l'évolution de l'homme est composé d'une hominisation et d'une humanisation. Ce terme d'« humanisation », soulignons-le, ne fait cependant pas partie du vocabulaire usuel des sciences de l'homme. Il est même curieusement absent des dictionnaires d'anthropologie. Mais si le mot en est absent, l'idée, elle, ne l'est jamais : l'hominisation sous-entend toujours une humanisation irréfutable. Il n'appartient pas aux sciences de douter de l'humanisation²⁹. Ce doute relève davantage de la philosophie. On

²⁶ Nous verrons plus loin ce que cette idée doit aux réflexions de Vercors.

²⁷ Paul Ricœur : « Que veut-on dire quand on appelle l'homme faillible ? Essentiellement ceci : que la possibilité du mal est inscrite dans la constitution de l'homme », dans *Homme faillible*, Paris, Aubier, 1950, p. 149.

²⁸ Le développement qui suit relève point par point la réflexion d'Élisabeth de Fontenay sur le sujet, que l'on retrouve dans « L'exproprié : comment l'homme s'est exclu de la nature », dans Pascal Picq et Yves Coppens (dir.), *Aux origines de l'humanité*, vol. II, Paris, Fayard, 2001, p. 484-485.

²⁹ Les sciences n'ont pas de projet normatif. Elles décrivent ce que l'homme est, mais ne soulèvent pas la question de ce qu'il *devrait être*. C'est la raison pour laquelle Vercors critique les définitions « scientifiques » de l'homme. Comme il l'explique au chapitre III de son essai *Ce que je crois* (1975), les paléanthropologues se contentent de *décrire* l'homme, non de le *définir*, à moins qu'ils ne confondent *description* et *définition*. En

peut d'ailleurs difficilement imaginer un dictionnaire de philosophie sans une entrée « Humanisation »³⁰. Donc, à un discours au départ scientifique sur l'évolution de l'homme se superpose un doute essentiellement philosophique. J'y reviendrai.

La fiction littéraire de l'humanimalité

Le lieu où la nuance entre hominisation et humanisation est la plus explorée, c'est celui du genre romanesque. En effet, comme l'écrit Kundera, cet art est, plus que tout autre, « fondé sur la relativité et l'ambiguïté des choses humaines³¹ ». Kundera encore : « Chaque roman dit au lecteur : les choses sont plus compliquées que tu ne le penses³² ». J'ai retenu une série de romans qui forment la matière première de ce que j'appellerai le *corpus littéraire de l'humanimalité* : des romans qui sont comme une longue poursuite de quelques définitions fuyantes de mots tels homme et animal, humanité et animalité, quand ceux-ci renvoient à la question du devenir humain de l'homme ; des romans dans lesquels le thème de l'animalité creuse la distinction entre hominisation et humanisation, entre *espèce humaine* et *qualité humaine*.

Un roman postdarwinien qui évoque les thèmes de l'humanité et de l'animalité peut participer de cet imaginaire, mais cela n'en fait pas pour autant une œuvre phare de l'humanimalité. Par exemple, la narratrice du roman *La ferme africaine* de Karen Blixen (1937) a beau s'indigner du sort des girafes africaines envoyées dans les zoos du monde entier et leur demander « de nous pardonner nos offenses³³ », reste que son sujet premier est un territoire, l'Afrique, et les gens qui y vivent, et non le devenir humain.

Cette littérature de l'humanimalité est d'autant plus singulière que, dans la culture occidentale, le thème de l'animalité a été traditionnellement évoqué pour magnifier les

effet, quel scientifique peut dire, à l'examen des squelettes et des fossiles de nos ancêtres, où commence l'humain ? Cette interrogation sera à l'origine de l'écriture de son roman *Les animaux dénaturés*, que j'évoquerai plus loin.

³⁰ Voir, par exemple, la définition d'« humanisation » que donne André Comte-Sponville dans son *Dictionnaire philosophique* : « On naît homme, ou femme ; on devient humain. Ce processus, qui vaut autant pour l'espèce que pour l'individu, c'est ce qu'on appelle l'humanisation : c'est le devenir humain de l'homme — le prolongement culturel de l'hominisation » (Paris, PUF [Perspectives critiques], 2001).

³¹ Milan Kundera, *Art du roman*, Paris, Gallimard (Folio), 1998, p. 25.

³² *Ibid.*, p. 30.

³³ Karen Blixen, *La ferme africaine*, trad. Yvonne Manceron, Paris, Gallimard (Folio), 1989, p. 397.

prétendus propres de l'homme, comme sa raison, son savoir, son âme immortelle, ses outils, etc. À une époque où les actes de barbarie sont tels qu'ils nous obligent à repenser le propre de l'homme, Adorno et Horkheimer n'ont pas manqué de dénoncer cette approche : « Dans l'histoire européenne, l'idée de l'homme s'exprime dans la manière dont on le distingue de l'animal. Le manque de raison de l'animal sert à démontrer la dignité de l'homme. Cette opposition a été prêchée avec tant de constance et d'unanimité [...] qu'elle fait partie du fond inaliénable de l'anthropologie occidentale comme peu d'autres idées. Même de nos jours elle est encore reconnue³⁴ ». Les œuvres de l'humanimalité sont en réaction contre cette tradition : elles évoquent le thème de l'animalité, non pas pour célébrer ce par quoi l'homme est supérieur, mais pour l'accuser au contraire de n'être jamais réellement devenu « humain ». Dans certains romans, l'animal est même parfois représenté comme étant plus « moral », plus « humain » que l'homme.

Toutes les œuvres suivantes attaquent la présomption trop humaine d'humanité : *L'étrange cas du Dr Jekyll et M. Hyde* de Robert Louis Stevenson (1886), *La Machine à explorer le temps* (1895) et *L'île du docteur Moreau* (1886) de Herbert George Wells, *L'étalon* de David Herbert Lawrence (1925), *Le loup des steppes* de Hermann Hesse (1927), *Morwyn* de John Cowper Powys (1937), *Kaputt* de Malaparte (1944), *1984* de George Orwell (1949), *La peau et les os* (1949) et *Le wagon à vaches* (1953) de Georges Hyvernaud, *Sa Majesté des Mouches* de William Golding (1954), *Les racines du ciel* de Romain Gary (1956), *Sylva* de Vercors (1961) et *La planète des singes* de Pierre Boulle (1963). Cette liste n'est qu'un aperçu des œuvres phares de cet imaginaire qui continue de croître de nos jours. *La planète des singes* n'en marque donc pas la fin — cependant qu'on peut apprécier, ici, l'ironie de clore ce corpus par un récit où le singe succède à l'homme, comme si la boucle était alors bouclée... Le point de départ de cette exploration de l'imaginaire de l'humanimalité : la théorie scientifique de l'évolution ; le point d'arrivée : le récit fictif d'une évolution à rebours.

Ces romans sont différents les uns des autres par leur style : roman dit policier, de science-fiction ou d'anticipation, de guerre, fantastique, dystopique, quasi autobiographique, etc.

³⁴ Theodor W. Adorno et Max Horkheimer, *La dialectique de la raison. Fragments philosophiques*, trad. Éliane Kaufholz, Paris, Gallimard (Tel), 1983, p. 268.

Mais ce qui les rassemble, c'est le thème philosophique du devenir humain en résonance avec le thème de l'animalité. Au sein de ce corpus, il y a des romans qu'aucune recherche en littérature n'a jamais rattachés, jusqu'à ce jour, à quelque chose comme un imaginaire de l'humanimalité (même appelé autrement) ; c'est normal, car l'humanimalité, ce serait essentiellement un thème, et un thème, nous dit Kundera, c'est « cette chose abstraite [...] qui donne à l'ensemble d'un roman une cohérence intérieure, la moins visible, la plus importante³⁵ » — d'autant plus difficile alors de percevoir ce thème dans le vaste corpus de la littérature européenne après Darwin !

L'apport de la fiction romanesque

Mais pourquoi avoir choisi d'explorer cette ambiguïté de la notion d'humanité uniquement dans la fiction romanesque ? Pourquoi ne pas avoir choisi de l'explorer aussi dans la littérature qui n'est pas que de fiction, comme celle des témoignages des rescapés des camps de concentration et d'extermination ? Une telle littérature, qui exprime le sentiment de la perte d'humanité et la volonté de rester ou de redevenir humain, participe d'un aspect au moins de l'imaginaire de l'humanimalité. Mais si, au XX^e siècle, la question philosophique du devenir humain de l'homme s'est trouvée nourrie par l'effroi suscité par les camps, cette question excède aussi les limites historiques de cette expérience : il s'agit plutôt de voir ce que l'homme peut, pourrait ou pourra devenir. Ce qui sera interrogé, c'est donc *l'existence de l'homme* telle que l'explore la fiction romanesque, selon le sens que Kundera donne à cette expression : non pas l'histoire de l'homme et ses réalités, mais ses virtualités ; et le genre romanesque sera abordé comme le moyen privilégié d'exploration de ces virtualités (un postulat toujours tenu — implicitement ou non — par les romanciers) : « Le roman n'examine pas la réalité mais l'existence. Et l'existence n'est pas ce qui s'est passé, l'existence est le champ des possibilités humaines, tout ce que l'homme peut devenir, tout ce dont il est capable. Les romanciers dessinent *la carte de l'existence* en découvrant telle ou telle possibilité humaine³⁶ ». Si l'on peut dire d'un auteur qu'il est grand, c'est parce que son œuvre nous fait découvrir un *territoire inconnu de l'existence* : « Territoire de l'existence veut dire : possibilité de l'existence. Que cette possibilité se

³⁵ M. Kundera, *L'art du roman*, *op. cit.*, p. 102.

³⁶ *Ibid.*, p. 57. Les citations qui suivent sont tirées de la page 59.

transforme ou non en réalité, c'est secondaire [...]. Le romancier n'est ni historien ni prophète : il est explorateur de l'existence ». Je paraphrase encore Kundera : si une œuvre semble avoir été motivée par une vue prophétique (il y a des œuvres dites d'anticipation dans notre corpus), sans que cette prophétie se soit accomplie (des critiques ont pu dire qu'Orwell s'est trompé), cette œuvre ne perd rien de sa valeur, car elle saisit une possibilité de l'existence (possibilité de l'homme et de son monde) et nous fait ainsi voir ce que l'homme est, de quoi il est capable : son devenir.

Cette étude du corpus littéraire de l'humanimalité aborde donc un thème éminemment philosophique, mais la matière d'où ce thème est puisé est, elle, romanesque. Et puisque le genre romanesque met en scène des personnages et des situations qui n'existent pas dans la réalité et qu'il a la vocation d'explorer toujours plus avant les virtualités du devenir humain, nous faisons le pari, avec Kundera, que la fiction déploie des perspectives que la réalité n'est sans doute pas en mesure de mettre à notre portée : « Découvrir ce que seul un roman peut découvrir, c'est la seule raison d'être d'un roman³⁷ ». Cet aspect exploratoire du roman témoignerait d'ailleurs d'une définition inattendue de l'homme : *un animal qui a besoin, pour prendre la pleine mesure de son « humanité », de raconter et de se faire raconter des histoires qui trichent avec la réalité et la transcendent.*

L'« espèce fabulatrice » (Nancy Huston)

Une scène de roman entre toutes, me semble-t-il, illustre à merveille ce besoin de fictions proprement humain. Dans le classique de science-fiction *Demain les chiens* de Clifford D. Simak (1952), l'humanité telle que nous la connaissons n'est plus, tandis que les chiens, eux, se sont élevés jusqu'à la pensée et la parole. Le soir, ils se réunissent autour d'un feu qu'ils ont allumé eux-mêmes et se racontent des histoires sur cet animal devenu légendaire qu'est l'homme. Et les chiens de citer leur érudit Bounce, auteur du *Mythe de l'Homme* : « Si l'Homme avait suivi une autre route, n'aurait-il pas pu, avec le temps, connaître un aussi grand destin que le Chien³⁸ ? » Si les chiens de Simak sont « humains », ce n'est pas

³⁷ Hermann Broch cité par M. Kundera, dans *L'art du roman, op. cit.*, p. 16.

³⁸ Clifford D. Simak, *Demain les chiens*, trad. Jean Rosenthal, Paris, J'ai lu, 1972, p. 184.

tant parce qu'ils maîtrisent le feu ou qu'ils parlent, mais parce qu'ils aiment à philosopher en se racontant des fictions sur ce que l'homme aurait pu être : *Si l'homme...*

Il semble par ailleurs que philosopher sur l'homme implique toujours une part de fiction. En effet, si l'on remonte à l'Antiquité, on découvre qu'à ses origines, la philosophie grecque avait partie liée avec les inventions propres à la fiction. Comme le souligne le philosophe Jean-François Mattéi, Platon met en scène, dans ses dialogues, un Socrate qui n'éprouve aucune gêne à faire le récit d'un « mythe vraisemblable » (*eikos mûthos*), pour mieux tenter de comprendre ce qu'est l'homme : allégorie de la caverne, mythes d'Er et de l'Atlantide, etc. C'est là une étonnante « philosophie », qui prétend découvrir des vérités en abusant d'imagination³⁹. Soulignons toutefois que cette part d'invention n'est pas qu'un beau « mensonge romanesque » ; elle témoigne en fait de la quête essentielle, chez l'animal homme, d'un autre genre de vérité : une « vérité extatique ». J'emprunte cette expression au cinéaste allemand Werner Herzog, qui l'explique ainsi : « Dans l'art figuratif, dans la musique, la littérature ou le cinéma, un niveau de vérité plus profond est possible, une vérité poétique, extatique, à peine perceptible parce que mystérieuse, dure à saisir, qui ne peut être atteinte qu'à travers l'imagination, la stylisation, la création⁴⁰ ». Il poursuit : « Notre capacité d'expérience extatique de la vérité est rendue possible aussi grâce au sublime, par quoi nous sommes en mesure de nous soulever au-dessus de la nature » (je dirais plutôt : de nous élever au-dessus de nous-mêmes, *extatique* étant emprunté au grec *ekstatikos* « qui égare l'esprit », « qui a l'esprit égaré, *qui est hors de soi* »). C'est là, en d'autres mots, ce « souffle » que génère, en l'homme, la rencontre avec une œuvre de création artistique, et qu'a décrit Walter Benjamin.

Les propos d'Herzog invitent à revoir la définition traditionnelle de la fiction, qui se déploierait aussi dans l'art figuratif, la musique et le cinéma : serait fiction ce qui triche avec la réalité pour mieux la « raconter » ou la transfigurer. Herzog donne l'exemple de Michel-Ange qui, pour sa *Piéta*, figure Jésus comme un homme de trente-trois ans et sa mère comme une jeune fille de dix-sept ans. Mais Michel-Ange n'a pas fait un « faux » : cette tricherie à l'encontre du réel n'a été délibérément effectuée que pour « rendre possible

³⁹ Jean-François Mattéi, *Platon*, Paris, PUF (Que sais-je ?), 2005, p. 104-106.

⁴⁰ Werner Herzog, « De l'absolu, du sublime et de la vérité extatique », *Positif*, n° 574 (décembre 2008), p. 104-109.

une expérience extatique de la vérité intérieure, plus profonde» (les mots d'Herzog). Comment aurait-il été envisageable de donner à voir, c'est-à-dire de graver dans le marbre, la virginité de la vierge en la dotant des traits d'une femme de cinquante ans ? Une « tricherie » permettrait donc à la pensée de devenir métaphore et d'ouvrir sur l'expérience directe du sublime.

Selon le poète T. S. Eliot, l'homme ne tolère pas trop de réalité — « Human kind cannot bear very much of reality » —, mais plutôt que d'y voir une hostilité envers la réalité, voyons-y un appétit de fiction qui ne serait que l'effet de cette quête proprement humaine d'une vérité au-delà de la réalité. En fait, se pourrait-il que l'objet même que nous interrogeons ici, l'*homo humanus*, cet homme plus « humain » que ne l'est *sapiens*, ne soit pas de ce monde pour la bonne raison qu'il n'est qu'une « vérité extatique » ?

« Connais-toi toi-même » (grâce à la fiction)

Si les hommes devaient s'en remettre à la seule science pour savoir qui ils sont, ils seraient bien malheureux, car la science n'apporte pas toutes les réponses. Par exemple, malgré ses trouvailles, la paléanthropologie ne dispose pas encore de tous les éléments nécessaires pour combler les lacunes des scénarios de l'homínisation. Or, c'est précisément sur ce point que la fiction romanesque peut être d'un apport appréciable, car le romancier est en droit d'inventer ces éléments qui nous font si cruellement défaut pour mieux nous connaître. Voici, par exemple, un aperçu de la série d'inventions qui est au cœur du roman *Les animaux dénaturés* de Vercors (1952), un auteur incontournable de l'humanimalité.

Une équipe de chercheurs anglais découvre en Nouvelle-Guinée une nouvelle espèce vivante, véritable « chaînon manquant » : le Tropi. Le Tropi est un hybride difficile à classer : est-ce un singe particulièrement évolué ou le membre d'une race d'hommes encore très primitifs ? Cette épineuse question resterait sans doute éternellement en suspens si l'auteur n'inventait aussi le personnage de Vancruysen, un homme d'affaires qui s'empresse d'acheter les terres où vivent les Tropis pour les exploiter comme main-d'œuvre animale bon marché dans une industrie de textile — un projet qui menace sérieusement la

prospérité de l'industrie anglaise⁴¹... Ainsi, ce qui n'était au départ qu'une question anthropo-philosophique posée sans nécessité réelle prend les dimensions d'un grave enjeu politico-économique.

Mais l'histoire est plus complexe encore. Le héros, Douglas, qui s'indigne que des êtres vivants si semblables à l'homme puissent être ainsi exploités, trouve le moyen d'obliger ses semblables à définir ce qu'est l'humain : il féconde *in vitro* une femelle tropi et, après l'accouchement, il administre une dose mortelle au petit né de leur union pour s'accuser d'homicide (de là le titre paradoxal de l'adaptation théâtrale, signée Vercors : *Zoo ou l'assassin philanthrope*).

La Cour criminelle de Londres réagit en tâchant, d'abord, de définir l'homme et, ensuite, d'examiner si cette définition s'applique au Tropi. Au terme d'un long procès doublé d'une enquête philosophique, l'humanité des Tropis est reconnue, cependant qu'on puisse douter que des « motifs sordides » (la défense de l'industrie textile anglaise) aient pu jouer en leur faveur... Mais tenons-nous en à l'*apport de la fiction* : sans toute cette série d'inventions (chaînon manquant vivant, homme d'affaires et « intérêts sordides », sans parler d'un héros indigné prêt à se sacrifier), les personnages n'auraient pas été forcés de se poser et de résoudre (certes partiellement) l'énigme du propre de l'homme avec cette définition retenue pour titre : l'homme est un « animal dénaturé » ! Certes, sitôt que le lecteur referme le roman, il peut abolir les inventions de l'auteur et échapper aux questions philosophiques qui y sont traitées... Mais il reste que, le temps d'un roman, il a pu ressentir la nécessité de se poser ces questions et croire en la possibilité d'y répondre.

Un réseau sémantique chargé

Il est sans doute impossible de définir l'homme sans évoquer l'animalité, mais encore faut-il souligner que la notion à laquelle ce mot renvoie est piégée. Pourquoi « piégée » ? Parce que, lorsque l'on parle d'« animalité », on parle souvent, sans même s'en rendre compte, de toute autre chose que d'« animalité ». En effet, le « sophisme de la bestialité », qui consiste

⁴¹ Louis-Ferdinand Céline avait déjà établi un parallèle similaire, dès 1932, dans *Voyage au bout de la nuit* : « Ça ne vous servira à rien ici vos études, mon garçon ! Vous n'êtes pas venu ici pour penser, mais pour faire les gestes qu'on vous commandera d'exécuter... Nous n'avons pas besoin d'imaginatifs dans notre usine. C'est de chimpanzés dont nous avons besoin... » (Paris, Gallimard [Folio], 1995, p. 224-225).

à évoquer la prétendue « animalité » de l'homme pour parler des crimes que l'homme est pourtant le seul à commettre, n'est, hélas, jamais loin. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle Élisabeth de Fontenay nous enjoint à utiliser le terme d'« animalité » avec précaution. Selon elle, tout philosophe devrait s'interdire de traiter à *la fois* ces deux sujets hétérogènes, voire antinomiques, que sont « l'animalité de l'homme » et « l'animalité de l'animal »⁴². La langue française n'a pas, hélas, deux mots différents pour nommer de ces deux choses si distinctes. Par ailleurs, il se trouve que les auteurs de fiction ont parfois peu de scrupules à confondre ces deux sujets...

On comprendra mieux en quoi le terme d'« animalité » est piégé en examinant ces cinq déclinaisons du mot, telles que l'on peut les théoriser à la lecture de notre corpus :

1^{er} cas : l'homme n'est jamais devenu humain parce que, malgré son évolution, il est encore trop « animal », c'est-à-dire soumis à ses instincts (c'est cette animalité « négative » que déplore le narrateur au terme de son épreuve, dans *L'île du docteur Moreau*) ;

2^e cas : l'homme n'est jamais devenu humain puisque, de tout temps, il a méprisé l'« animalité » en lui (toutes les œuvres de D. H. Lawrence et de Hesse font l'apologie de cette animalité « positive ») ;

3^e cas : l'homme n'est jamais devenu humain, car il y a en lui quelque chose de pire qu'une prétendue « animalité » : l'humanité contient l'inhumanité, et celle-ci n'a pas de commune mesure avec l'animalité sauvage (toute œuvre qui file une comparaison entre la vie sauvage de l'animal et la barbarie humaine, comme *Sa majesté des Mouches* de Golding) ;

⁴² É. de Fontenay : « je n'ai pas du tout parlé, dans ce livre [*Le silence des bêtes*], de l'animalité dans l'homme. Non pas que ce soit un thème qui me fasse peur, mais c'est que je le trouve inadéquat, faux. Ce *topos* platonicien, paulinien, kantien et... socio-biologique est non pertinent quant à la pensée de l'animal. Je vais prendre deux exemples : on parle souvent de la sexualité — de certaines formes de sexualité — comme de manifestations d'animalité : c'est tout à fait aberrant. Un viol d'enfant n'a rien de bestial. C'est complètement incorrect, inopérant, de parler d'un crime bestial. Quant à l'érotisme — sur un tout autre plan, dans une toute autre dimension —, tel que Bataille, par exemple, l'analyse et le narre, je me demande quelle part d'animalité il peut bien comporter ? C'est bien plutôt la fine pointe de la subjectivité en train de s'accomplir ou de s'abolir ; ça n'a rien à voir avec un retour à l'animalité. Donc, je crois qu'il faut renoncer à parler des animaux si l'on évoque la prétendue animalité de l'homme : ce sont deux sujets qui sont hétérogènes, sans doute même antinomiques » (*Des hommes, op. cit.*, p. 37-38).

4^e cas : si l'homme n'avait pas d'abord méprisé l'animal, il ne se serait jamais autorisé à traiter son semblable comme un animal ; ce n'est donc qu'en reconnaissant la dignité de l'animal que l'homme s'engagera sur la route d'un devenir humain (toutes les œuvres qui déplorent la condition animale entre les mains de l'homme, comme *Les racines du ciel* de Gary). Cette dernière déclinaison rejoint l'une des réflexions les plus bouleversantes de Marguerite Yourcenar, incontournable pour qui explore le corpus de l'humanimalité : « Et si la cruauté humaine s'est tant exercée contre l'homme, c'est trop souvent qu'elle s'était fait la main sur les animaux. On aurait moins accepté les wagons plombés roulant vers les camps de concentration, si l'on n'avait accepté sans même y songer la souffrance des bêtes dans les fourgons menant à l'abattoir⁴³ ».

Les limites de cette littérature

J'aimerais exprimer un regret personnel que le lecteur pourrait partager : comme l'homme est le sujet de cette recherche, on pourra regretter qu'il y soit si peu question de l'animal (moi-même j'ai longtemps cru que l'animal en serait le cœur). Il y a certes des auteurs qui écrivent pour les animaux, dans le sens où Artaud disait écrire pour les analphabètes : non pas en pensant être lu par eux, mais pour parler en leur nom — eux qui, hélas, n'ont pas de « voix ». Ces auteurs sont cependant assez rares. En général, l'animal littéraire est un symbole, un fantasme, un prétexte. Par ailleurs, quand l'animal littéraire est « réel » (c'est-à-dire réaliste, qui, par exemple, ne parle pas, tel l'animal des fables), c'est sa souffrance, plus que ce qu'il est en lui-même, qui est le plus souvent évoquée. Une fiction condamnant la vivisection traite généralement de la seule vivisection sans donner au lecteur l'occasion d'entrapercevoir ce que peut être la vie animale.

Mais peut-il en être autrement ? Les limites de cette littérature sont celles de notre imagination, qui est bornée à de l'humain. Le philosophe Thomas Nagel fait justement remarquer qu'il est impossible de se mettre dans la tête d'un animal, car notre imagination est incapable d'aller au-delà de notre expérience qui, elle, est tributaire de notre mode

⁴³ Marguerite Yourcenar, « Protéger l'animal, c'est nous sauver nous-mêmes », dans Georges Chapouthier et Jean-Claude Nouët (dir.), *Les droits de l'animal aujourd'hui*, Condé-sur-Noireau, Arléa-Corlet (Panoramiques), 1997, p. 29.

d'être. Par exemple, à la question « Qu'est-ce que cela fait d'être une chauve-souris ? », on ne peut pas répondre :

Notre propre expérience fournit la matière de base à notre imagination, dont la portée est donc limitée. Il ne nous sera pas d'un grand secours de s'imaginer avec des bras dotés de membranes nous permettant de voler du crépuscule à l'aube en attrapant les insectes avec la bouche ; de s'imaginer possédant une très mauvaise vision, percevant le monde environnant par un système de signaux sonores à haute fréquence – et passant ensuite notre journée dans un grenier suspendu par les pattes, la tête en bas. Dans la mesure où je suis en mesure d'imaginer tout ceci (et c'est fort peu), cela me dit seulement ce que serait pour moi de me comporter comme se comporte une chauve-souris. Si j'essaie de l'imaginer, je suis limité par les ressources de mon propre esprit et elles sont insuffisantes pour une telle tâche⁴⁴.

Bref, même le justicier Batman n'a aucune idée de ce que signifie véritablement « être une chauve-souris ».

Un animal plus « réel », quoique toujours « littéraire », a peut-être plus de chance de « jaillir » d'un texte quand l'auteur n'a pas la prétention de nous faire entrer dans la tête d'un animal. Je pense, par exemple, à l'essai de Jean-Christophe Bailly, *Le versant animal*, publié en 2007. En ouverture, l'auteur raconte comment, alors qu'il conduisait de nuit sur une route de campagne, un chevreuil a surgi des fourrés et a emprunté la route juste devant lui, sur plusieurs centaines de mètres :

Or ce qui m'est arrivé cette nuit-là et qui sur l'instant m'a ému jusqu'aux larmes, c'était à la fois comme une pensée et comme une preuve, c'était la pensée qu'il n'y a pas de règne, ni de l'homme ni de la bête, mais seulement des passages, des souverainetés furtives, des occasions, des fuites, des rencontres. Le chevreuil était dans sa nuit et moi dans la mienne et nous y étions seuls l'un et l'autre. Mais dans l'intervalle de cette poursuite, ce que j'avais touché, justement, j'en suis sûr, c'était une autre nuit, cette nuit sienne venue à moi non pas versée mais accordée un instant, cet instant donc qui donnait sur un autre monde. Une vision, rien qu'une vision — le « pur jailli » d'une bête hors des taillis — mais plus nette qu'aucune pensée⁴⁵.

Si un moment de grâce comme celui-ci, où le récit littéraire d'une animalité ne pêche pas par trop de « littérature », est un événement rare dans le corpus de l'humanimalité, il n'en reste pas moins que la plupart des œuvres de notre corpus ont le mérite de procéder à une réhabilitation de l'« animalité » — et ce, pas à pas, au fil de leur publication. D'abord,

⁴⁴ Thomas Nagel, « What Is It Like to Be a Bat? », cité et traduit par N. Baillargeon, dans *L'arche de Socrate*, *op. cit.*, p. 62.

⁴⁵ Jean-Christophe Bailly, *Le versant animal*, Paris, Bayard (Le rayon des curiosités), 2007, p. 12. L'expression « pur jailli » est sans doute une réminiscence du poème « Le Rhin » de Hölderlin : « Énigme est ce qui a pur jailli ».

réhabilitation de l'« animalité » en l'homme (textes des années 20, avec Lawrence, Hesse et Powys) ; ensuite, valorisation de la figure de l'animal (textes des années 30 à 40, avec tous les textes qui ont la barbarie en écho) ; et, enfin, reconnaissance de la dignité de l'animal, qui devient la clef d'un nouveau devenir humain (textes des années 50 et 60, contemporains de la montée d'une inquiétude écologique de plus en plus exacerbée).

Par ailleurs, ce thème de l'animalité peut être reçu comme une critique plus générale de la culture et de la civilisation. Les humanistes de la Renaissance ont cru pouvoir rendre l'homme plus humain par le truchement de la culture, avec les textes gréco-romains et judéo-chrétiens (« On ne naît pas humain, on le devient »). Et les auteurs-philosophes des Lumières ont eu la même foi en les arts, les sciences et les techniques (l'homme est un animal « perfectible »). Or il s'est avéré que, au cours du XX^e siècle, de la même façon que l'habit ne fait pas le moine, le savoir et la culture ne font pas l'humain. Comme le rappelle inlassablement George Steiner, le camp de concentration et d'extermination de Buchenwald n'était situé qu'à quelques kilomètres de Weimar, qui était alors l'un des phares de la culture européenne. Quelques auteurs ont pris acte de cet échec de la culture et ont donc proposé une solution « *a-culturelle* » : l'animalité.

L'indignation

Mais le thème de l'animalité n'est pas tout : ce n'est que dans la mesure où il ouvre sur le thème de l'indignation qu'une œuvre a pu être retenue pour ce corpus de l'humanimalité. En effet, dans ces œuvres, le thème de l'animalité est le déclencheur, chez le protagoniste, d'une réflexion indignée sur ce que devrait être l'humanité par opposition à ce qu'elle est dans la réalité. Voyons de façon programmatique cette indignation cas par cas, dans les quatorze romans retenus :

Dans *L'étrange cas du Dr Jekyll et M. Hyde*, l'indignation est double ; c'est la honte du docteur Jekyll, incapable de résister à l'appel de l'« animal » en lui ; et celle de son double, Hyde, qui se révolte contre les idéaux d'une société exigeant le sacrifice des instincts.

Dans *La machine à explorer le temps*, l'explorateur du temps s'indigne du destin des hommes des classes laborieuses qui sont devenus, au fil des millénaires passés dans des

mines, des créatures arachnoïdes parfaitement adaptées à leur milieu souterrain. Il en déduit que quiconque exploite son semblable participe à une forme insidieuse de dégradation biologique de l'espèce, car l'épanouissement de celle-ci est lié au respect de la dignité de tous les individus qui la composent, sans exception.

L'héroïne de *L'étalon*, après avoir acheté un magnifique et sombre cheval, prend en horreur la compagnie des hommes. Selon elle, il n'y a plus d'« étincelle de vie » en eux : la civilisation n'a jamais réellement civilisé l'homme, elle l'a domestiqué, aussi l'homme n'est-il plus qu'un animal avili, sans noblesse, un « demi-cadavre ».

Dans *Le loup des steppes*, Harry Haller, à l'aube de la cinquantaine, a le sentiment d'avoir raté sa vie, devenue stérile à cause du sacrifice de ses instincts au nom d'une haute vision de la culture. Sous la direction d'une femme mystérieuse, il tente de se réconcilier avec le « loup » en lui, en apprenant à danser, à faire l'amour, à rire.

Morwyn a été écrit pour stigmatiser l'engouement sadique de prétendus savants pour la torture d'animaux justifiée par la quête de la Vérité et le développement de la Science.

Dans *Kaputt*, le narrateur parcourt une Europe en pleine Deuxième Guerre mondiale. Le sort des hommes, des femmes, des enfants, mais surtout des animaux, éveille en lui une très singulière compassion. Un cheval crucifié y devient le symbole de l'agonie de la culture européenne.

Dans *1984*, Winston refuse le « devenir cloporte » qui caractérise les camarades qui se soumettent à Big Brother. Il rejoint donc — ou croit rejoindre — les rangs de la Fraternité, une organisation terroriste dont le but est de renverser Big Brother.

Les romans *La peau et les os* et *Le wagon à vaches* sont des réponses amères au destin absurde des hommes et des animaux, tous conduits dans un wagon à vaches réel ou métaphorique.

Sur l'île déserte de *Sa Majesté des Mouches*, où ont échoué des enfants laissés à eux-mêmes, Ralph et celui qu'on nomme Porcinet s'indignent contre Jack, qui promet la loi du

plus fort et instaure un règne de chasses à l'homme et d'idolâtrie primitive autour d'une tête de cochon en décomposition.

Morel, le héros des *Racines du ciel*, s'oppose aux hommes qui refusent de reconnaître l'importance d'une « marge », d'une place à part accordée à la nature et aux espèces animales. Selon lui, c'est seulement à ces conditions qu'on pourra commencer à parler de « civilisation ».

Dégoût et indignation du narrateur de *Sylva* devant l'avilissement de Dorothy, qui se complait dans la plus crasse « animalité », tandis que la jeune Sylva, une renarde mystérieusement transformée en femme, devient laborieusement de plus en plus humaine : la valeur d'une âme ne se mesure pas à ce qu'elle est, mais à ce qu'elle devient.

Enfin, dans *La planète des singes*, le voyageur de l'espace découvre avec honte que, sur la planète Soror, les humains ont échangé leur place avec celle des singes, dans les forêts, les cages, les laboratoires, les cirques et les zoos, afin de se libérer de l'exigeant souci de dignité.

Indignation et héroïsme

Les protagonistes de ces romans peuvent à juste titre être considérés comme des héros. Leur héroïsme, c'est leur indignation. Que cette indignation soit vaine, que leur destin soit brisé, ne change rien à l'affaire. Comme le dit le héros de *1984* : *le but n'est pas de rester vivant, c'est de rester humain*⁴⁶. De toute façon, la mort est souvent le lot des grands indignés, que l'on songe à ceux de la fiction ou de l'histoire : Socrate, Jésus-Christ, Abraham Lincoln, Gandhi, Martin Luther King, pour n'en nommer que quelques-uns, ont tous été « exécutés », car leur indignation contre ce qui ne devrait pas être remettait en cause un ordre du monde.

Le sentiment d'indignation dont je parle n'est pas une voix cynique — c'est d'ailleurs la raison pour laquelle les romans d'un Céline, qui file pourtant génialement les analogies et

⁴⁶ George Orwell, *1984*, trad. Amélie Audibert, Paris, Gallimard (Folio), 1997, p. 237.

les comparaisons animales, ne figurent pas à ce corpus littéraire de l'humanimalité⁴⁷. De même, Zola, autre grand maître de ces métaphores, en est exclu. Pourquoi ? Parce que son œuvre est fondée sur le principe d'hérédité : le destin des personnages de Zola est présenté comme la démonstration « scientifique » que des individus sont *fatalement* privés de dignité ou de qualité humaine en raison d'une tare héréditaire (l'alcoolisme comme « fatalité physiologique », par exemple). Or, rien n'est plus contraire à l'esprit humaniste de notre corpus de l'humanimalité, qui fait le pari que chacun a en lui la promesse d'un devenir humain. Vercors postulera même que l'hérédité et la génétique humaines sont secondaires, qu'une renarde métamorphosée et humanisée est plus humaine qu'une femme heureuse de mépriser sa propre dignité.

On le voit, un tout autre corpus de l'humanimalité serait envisageable si l'on ne retenait plus le thème de l'indignation comme critère de sélection. S'inscrivent donc dans *notre* corpus des œuvres dans lesquelles une voix exprime une indignation suscitée par un idéal de dignité blessé. Bernanos définit au mieux ce qu'est cette attitude très exigeante : « On méprise d'en bas, on ne saurait s'indigner qu'à partir d'une certaine hauteur où il faut se maintenir coûte que coûte, sauf à rougir de soi. Qui s'indigne ne peut échapper à la contrainte torturante de l'examen particulier dont la conclusion lui sera toujours défavorable puisque l'indignation n'est rien si elle n'est le cri spontané d'une conscience outragée par le scandale⁴⁸ ».

⁴⁷ Il est vrai que le cynisme de Céline pourrait être l'expression d'une « indignation meurtrie ». En effet, parfois, la blessure, l'humiliation et le désespoir sont tels que l'indignation se mue irrévocablement en cynisme, ne serait-ce que momentanément — si ce n'est pour toute une vie. Ceux qui succombent à l'appel du cynisme ne sont pas toujours des « faibles » ou des « salauds ». Il y a des limites humaines à la résistance à l'extrême horreur, qui varient d'un individu à l'autre et à des moments de sa vie (nous y reviendrons dans les analyses des romans écrits après la Deuxième Guerre mondiale). Henri Godard, spécialiste de l'œuvre de Céline, dit y percevoir, par endroits, une « composante compassionnelle ». Par exemple, *Féerie pour une autre fois* (1952) est dédié, en exergue, « Aux animaux, aux malades, aux prisonniers ». Toujours est-il que, dans une œuvre, le fait de constater que l'homme n'est jamais devenu humain est une chose, mais que s'en indigner en est une autre — et encore faut-il, pour être retenu à *notre* corpus, que l'indignation soit un appel senti à une humanité plus humaine. On ne peut certainement pas conclure « le cas de Céline » dans une simple note de bas de page (d'autant plus qu'il y a Céline, le vrai, l'auteur, et l'autre, le personnage Céline de ses romans), mais, comme le dit le narrateur du *Voyage au bout de la nuit* (1932) : « J'avais pas la grande idée humaine moi » (Paris, Gallimard [Folio], 1995, p. 497). Pour un autre Céline, plus « humain », voir Frédéric Vitoux, *Bébert, le chat de Louis-Ferdinand Céline*, Paris, Grasset, 1976.

⁴⁸ Georges Bernanos, *Les enfants humiliés*, cité en exergue par Jean-François Mattéi, dans *L'homme indigné*, Paris, Éditions du Cerf, 2012, p. 9. Au cours des dernières années, le terme d'« indignation » a été scandé partout à travers le monde (Printemps arabe, Occupy Wall Street, etc.). *Indignez-vous !*, l'opuscule de Stephen

S'indigner au nom d'une « fiction » de l'humain ?

Tout cri d'indignation est un appel à une humanité plus « humaine », mais cette humanité-là — cela est des plus singulier — n'est peut-être qu'une histoire, une pure fiction que l'homme ou que *certain*s hommes se racontent sur eux-mêmes pour donner un sens à leur existence. À ce sujet, voyons l'idée derrière la Déclaration universelle des droits de l'homme de 1948, qui postule une dignité inhérente à chaque être humain : cette dignité n'est qu'un mythe, car rien dans la nature ne prouve son existence. La qualité humaine ne sera jamais qu'un postulat, une « proclamation d'imaginaire » (Gary). En d'autres mots : une *fiction*. Tout acte est par nature amoral. C'est le sentiment que suscite cet acte qui dit à notre conscience si l'acte est « inhumain » ou non. Or, la conscience est la chose au monde la plus partagée. Mystère qu'une conscience qui dit : « J'accuse ». Il est des hommes dont le travail quotidien s'opérait sans émoi dans un camp d'extermination. Certains d'entre eux ont été condamnés par un tribunal, mais rien ne garantit qu'ils aient reçu leur sentence comme la preuve que la façon dont ils avaient traité leur semblable était un crime (d'aucuns même convaincus que ce « semblable » en était un). Je ne cherche pas à pourfendre la « fiction » que sont les droits de l'homme, mais à montrer que le sentiment d'indignation est premier et que les droits en découlent. Aucun argument, aucun « examen particulier » ne saurait convaincre de la légitimité du sentiment d'indignation. C'est au contraire l'argument de la loi et des droits qui se fonde sur le sentiment d'indignation (autre mystère que ce consensus autour d'un sentiment aussi mal partagé)⁴⁹. Heidegger résume en une phrase ce que je viens d'avancer ici : « Tout humanisme se fonde sur une métaphysique ou s'en fait le fondement⁵⁰ ».

Toute haute conception de l'homme n'est qu'une *fiction*, une *proposition*. Même si celle-ci est formulée avec panache. Alexandre Soljenitsyne soulève ce point dans son *Discours de Stockholm*, rédigé à l'occasion du prix Nobel de littérature de 1970 : « L'O.N.U. n'a

Hessel paru en 2010, est devenu un succès de librairie. Je n'analyserai pas cette soudaine et inattendue recrudescence de l'indignation au XXI^e siècle, puisqu'elle sort des limites du corpus retenu ici. Pour sa part, J. F. Mattéi fait une critique percutante du texte de Hessel dans l'avant-propos de *L'homme indigné*, p. 19-29.

⁴⁹ J.-F. Mattéi : « C'est bien le sentiment qui est premier et qui, élu par la justice, en un élan d'indignation qui se rebelle contre l'outrage, conduit la raison à penser, si elle ne peut jamais la démontrer, la dignité de l'homme » (*L'homme indigné*, *op. cit.*, p. 41).

⁵⁰ M. Heidegger, *Lettre sur l'humanisme*, *op. cit.*, p. 51.

déployé aucun effort pour faire de l'adoption de la Déclaration des droits de l'homme — son meilleur texte en vingt-cinq ans — la condition pour être admis en son sein⁵¹ ». La Déclaration n'est pas une *condition* mais une simple *proposition*. L'auteur critique l'O.N.U., mais révèle aussi le caractère fictif des Droits de l'homme. Ainsi, un roman et un texte de droit traitant de dignité humaine ont en commun d'être des *propositions d'imaginaire*. Prenons, par exemple, les tout premiers mots du narrateur du roman *Moby Dick* de Melville : « Je m'appelle Ismaël. Mettons. » Ce « Mettons » est semblable au « Il était une fois... » des contes de notre enfance, voire du tout premier récit. *Disons, mettons, faisons comme si, acceptons le jeu* : complicité incontournable pour entrer dans la fiction. La Déclaration universelle des droits de l'homme ? *Mettons*, et entrons dans la communauté des signataires : une façon d'établir un dialogue, comme le lecteur avec une œuvre littéraire. Dès que l'on philosophe sur l'humain, on incite à un effort d'imagination, on entre donc en fiction. Je ne rabaisse pas l'homme : nous plongeons dans le vif du sujet.

Croire en ce genre de fiction qu'est la dignité de l'homme n'est cependant pas qu'une preuve de naïveté ou de folie, ce peut être aussi la marque d'un héroïsme. Pensons à Don Quichotte. Pour leur part, les héros du corpus de l'humanimalité tentent tous d'être à la hauteur de leur indignation. Il y a indignation parce que, selon eux, il y a offense à l'égard d'un idéal de dignité ; et parce qu'il y a offense et qu'un être vivant en a pâti, il y a aussi — dans le meilleur des cas — compassion. Telle serait l'hypothèse suprême : la littérature de l'humanimalité définit l'*homo humanus*, l'homme humain, comme l'animal de l'indignation et de la compassion, sensible à sa propre dignité et à celle de son semblable — et à celle de l'animal accueilli comme un semblable. À l'opposé, l'adversaire de l'*homo humanus*, l'*homo barbarus*, est un homme sans indignation, donc sans compassion : « Le plus misérable des hommes est celui qui vit sans indignation⁵² ».

⁵¹ Alexandre Soljenitsyne, *Les droits de l'écrivain*, suivi de *Discours de Stockholm*, Paris, Seuil (Points), 1972, p. 116.

⁵² J.-F. Mattéi, *L'homme indigné*, *op. cit.*, p. 48.

Par « compassion », je n'entends pas cette « pitié dangereuse » contre laquelle nous met en garde Stephan Zweig⁵³, mais plutôt celle décrite par Marguerite Yourcenar :

La compassion — mot plus explicite que celui de pitié, puisqu'il souligne le fait de pâtir avec ceux qui pâtissent — n'est pas, comme on le croit trop, une passion faible, ou une passion d'homme faible, qu'on puisse opposer à celle, plus virile, de la justice ; loin de répondre à une conception sentimentale de la vie, cette pitié chauffée à blanc n'entre comme une lame que chez ceux qui, forts ou non, courageux ou non, intelligents ou non (là n'est pas la question), ont reçu l'horrible don de voir face à face le monde tel qu'il est⁵⁴.

La littérature de l'humanimalité tente de nous apprendre à voir le monde tel qu'il est — et à nous indigner qu'il soit tel, afin de faire de nous, si possible, des humains.

Apprendre à « voir » grâce à la fiction romanesque

Curieusement, il semblerait que, pour les auteurs de notre corpus, faire « voir le monde tel qu'il est » ne soit possible que par une distorsion du réel, une exagération et une stylisation. Bref, pour voir le réel, l'homme a besoin de la fiction. La potion de Jekyll, la Machine à explorer le temps et les Tropis de Vercors, pour ne nommer qu'eux, n'ont pas d'existence réelle ; et pourtant, ce que ces fables mettent à notre portée... Je rejoins ici un postulat du philosophe allemand Günter Anders : pour réellement saisir le réel, nous devons faire preuve d'imagination. Ainsi l'imagination serait-elle la faculté humaine la plus à même d'éveiller en nous le souci d'une dignité, de secouer notre torpeur et de nous sauver de notre condition de somnambule. Tirons-en une première conclusion : il faut sans doute beaucoup d'imagination pour voir le monde tel qu'il est et s'en inquiéter. Une conscience imaginative : voilà le véritable moteur de l'humanisation.

Ce postulat est explicitement celui d'Orwell : si les honnêtes gens ne voient rien, ce n'est pas faute d'avoir des yeux, c'est faute d'imagination. Le roman devient alors le moyen de dessiller le troisième œil, celui de l'imagination, sans la vue duquel le réel ne nous atteint

⁵³ Zweig la définit ainsi dans l'exergue de son unique roman : cette pitié, « molle et sentimentale, qui n'est en réalité que l'impatience du cœur de se débarrasser au plus vite de la pénible émotion qui vous étreint devant la souffrance d'autrui, cette pitié qui n'est pas du tout la compassion, mais un mouvement instinctif de défense de l'âme contre la souffrance étrangère » (*La mauvaise pitié*, 1938). Ce roman est aussi connu sous le titre *Impatience du cœur*.

⁵⁴ Marguerite Yourcenar, *Le labyrinthe du monde. Souvenir pieux*, Paris, Gallimard, 1974, p. 230.

pas vraiment⁵⁵. Tel serait l'un des apports les plus inspirants de ces romans, voire *la fonction de ces fictions* : créer des figures qui suscitent la réflexion, l'indignation, la révolte. Je cite la plus éloquente phrase des *Racines du ciel* de Romain Gary : « Ce Morel, s'il n'existait pas, il faudrait l'inventer⁵⁶ ». Gary invente pourtant le personnage de Morel, ce rescapé d'un camp de concentration et d'extermination qui voue sa vie à sauver les éléphants d'Afrique de l'extinction. Cependant, tout en l'inventant, l'auteur nous dit combien la fiction aurait pu, au besoin, suppléer une lacune si grave de la réalité et offrir une telle inspiration aux hommes ! Une indignation avivée par l'imagination, tel est le cœur de notre corpus. Gary avoue justement, dans son roman plus ou moins biographique *Chien Blanc*, que l'indignation est le moteur de son écriture : « Je me soûle d'indignation. C'est ainsi d'ailleurs que l'on devient écrivain⁵⁷ ».

Les auteurs évoqués ici ne sont ni les seuls ni les premiers à avoir développé le thème de la compassion, de la « bonne » pitié ou de l'indignation. Je pense, entre autres, à Rousseau. Mais il y a une rupture nette entre les auteurs retenus ici (et j'inclus leurs contemporains) et ceux qui les ont précédés. À cause, notamment, du nazisme, d'Auschwitz et d'Hiroshima, les auteurs contemporains écrivent avec une inquiétude qui ne pouvait pas être celle de leurs prédécesseurs⁵⁸. Par exemple, Rousseau écrit en 1755, dans son *Discours sur l'origine de l'inégalité*, que la pitié est « la seule vertu naturelle [...] que les mœurs les plus dépravées ont encore peine à détruire⁵⁹ ». Or, depuis le génocide nazi, il s'est avéré que la pitié est en réalité une vertu infiniment plus menacée et plus vulnérable que ne pouvait le soupçonner le philosophe. En effet, on verra à la lecture de romans écrits pendant la Deuxième Guerre mondiale que des régimes totalitaires ont diffusé des idéologies qui ont convaincu nombre de leurs citoyens de la nécessité de faire taire en eux la « douce voix »

⁵⁵ Simon Leys, *Orwell ou l'horreur de la politique*, Paris, Plon, 2006, p. 32.

⁵⁶ Romain Gary, *Les racines du ciel*, Paris, Gallimard (Folio), 2006, p. 82.

⁵⁷ Romain Gary, *Chien Blanc*, Paris, Gallimard (Folio), 2005, p. 146.

⁵⁸ Jean-Claude Guillebaud écrit à ce sujet : « C'est bel et bien l'indépassable exception nazie et la Shoah qui ont fait naître, par contrecoup, notre souci obsessionnel de *l'humain de l'homme*. La chronologie historique en témoigne. C'est après l'ouverture des camps et des fosses communes que le tragique s'est invité, à tout jamais, dans cette affaire. Après la Shoah, nous avons rompu avec ce que pouvait avoir de courtois, de détaché, de quasi badin, au XVII^e ou au XVIII^e siècle, les réflexions sur l'animalité ou l'humanité de la créature (Plutarque, La Mettrie, Descartes, tant d'autres...) » (*Le principe d'humanité*, Paris, Seuil, 2002, p. 21-22 ; souligné par l'auteur).

⁵⁹ Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine de l'inégalité*, Paris, GF-Flammarion, 1998, p. 212-213.

de la pitié au nom d'une noble et légitime destinée qui commandait rien de moins que l'éradication d'une partie de l'espèce humaine⁶⁰.

La littérature de l'humanimalité tente de nous apprendre à être plus à l'écoute de cette « douce voix » de la pitié, à mieux percevoir l'« humanité » des êtres qui nous entourent, qu'ils soient hommes ou animaux. Le pari des romanciers retenus ici est que ce qui constitue l'humanité d'un homme, ce n'est ni sa culture ni son savoir, mais capacité à ressentir de la compassion. On peut craindre cependant que ce projet ait ses limites, qui sont celles du livre et de la culture en général à humaniser l'homme. Peu importe, en effet, que la compassion soit donnée comme une solution à l'échec de la culture, si cette solution n'est jamais transmise que par des romans ! Il n'est que trop facile de s'indigner et de déplorer le triste sort d'un homme ou d'un animal quand celui-ci n'est qu'un être de papier. George Steiner, dont la pensée est hantée par l'échec de la culture à endiguer la barbarie, a appelé cet écueil de la fiction le « paradoxe de Cordélia ». Imaginez un professeur de littérature rentrant chez lui le soir en se répétant les plaintes du Roi Lear. Ces plaintes, le professeur vient de les relire avec ses étudiants, or l'écho qu'il en a dans la tête l'empêche d'entendre les cris, dans la rue, d'un homme réel dont le drame — qui sait ? — surpasse celui du Roi Lear... « La fiction est plus puissante que les plaintes de ceux qui souffrent autour de nous. Non par omission délibérée, mais par un mécanisme psychique qui fait que le grand art possède la conscience à un point tel que nous sommes insensibles aux cris des hommes de chair. C'est un paradoxe horrifant⁶¹ ! »

L'exemple le plus troublant de ce paradoxe de la fiction revient toutefois à une œuvre phare de l'humanimalité, *Les racines du ciel* : Romain Gary rapporte dans une entrevue qu'après

⁶⁰ Dans une étude devenue célèbre, l'historien Christopher Browning met à mal cette idée que l'homme serait un animal compassionnel en retraçant minutieusement les « exploits » du 101^e bataillon de réserve de la police allemande dans le territoire polonais (un peu moins de 500 hommes à plein effectif). De juillet 1942 à novembre 1943, ils ont exécuté, par balles, 38 000 victimes et en ont déporté 45 000 vers Treblinka (hommes, femmes et enfants). Au sein de ce bataillon, une poignée d'hommes seulement ont refusé de tuer (en prétextant être trop « faibles » pour accomplir cette tâche). Bref, chez la majorité d'entre eux, la « petite voix » de la pitié n'a pas su se faire entendre, la « voix » de l'esprit de corps l'ayant emporté sur elle : « Rompre les rangs, faire un pas en avant, adopter un comportement non conformiste était tout simplement au-dessus de leurs forces. Ils trouvaient plus facile de tirer » (*Des hommes ordinaires. Le 101^e bataillon de réserve de la police allemande et la Solution finale en Pologne*, trad. Élie Barnavi, Paris, Les Belles Lettres [10/18], 1998, p. 242).

⁶¹ François L'Yvonnet (propos recueillis par), « Il faut avoir le courage des grandes erreurs. Entretien avec George Steiner », *Magazine littéraire*, n° 454 (juin 2006), p. 33.

la publication et le succès des *Racines du ciel* (prix Goncourt 1956), nombre de lecteurs lui ont écrit de touchantes lettres pour lui exprimer leur reconnaissance — certains d’entre eux lui faisant même parvenir des statuettes d’éléphant sculptées dans de l’ivoire !...⁶²

Serait-on en droit de déplorer un échec du corpus littéraire de l’humanimalité à humaniser l’homme ?

Du zoomorphisme à l’humanimalité

Les principaux postulats au cœur de cette étude ayant été présentés, je me propose maintenant d’aborder les questions relatives à la démarche.

Au commencement, cette recherche portait sur le zoomorphisme dans le théâtre français des années soixante (une piste suggérée, non sans ironie, par Bertrand Poirot-Delpech, au lendemain de la première de *Rhinocéros* d’Ionesco, le 25 janvier 1960). Le bestiaire de ce théâtre est en effet des plus étonnants : les crabes de Sartre, le Schmürz de Vian, les culs-de-jatte d’Adamov, l’enfant-rat de Gatti, les gorilles d’Arrabal, le parler-animal d’un Tardieu, les êtres mi-humains mi-animaux de Weingarten, les animaux dénaturés de Vercors (adaptés du roman éponyme)... Au cours de l’élaboration de ce *corpus théâtral du zoomorphisme*, je me suis demandé, par simple curiosité, s’il existait un « bestiaire » semblable dans le genre romanesque — et c’est finalement cet autre corpus qui a capté mon attention. Mon hypothèse de départ : il est des romans qui, par leurs thèmes, témoignent du fait que l’homme, désormais instruit de ses origines animales, repense son destin en fonction de la filiation, de la fraternité et de la communauté de destin qui l’unissent à l’animal.

Après avoir identifié ce corpus, j’ai voulu le nommer, mais l’appellation de *corpus romanesque du zoomorphisme* est apparue tout à fait impropre. En effet, les rapports entre humanité et animalité, que je commençais à peine à entrevoir dans ce corpus, étaient autrement plus complexes qu’une simple *évocation de forme*. Or, on ne peut guère employer le mot de « zoomorphisme » pour lui faire dire autre chose que « *ce qui, chez l’homme, évoque l’animal* » (*zoo*, disons : « animal » ; et *morphisme* : « la forme »). Il me

⁶² Romain Gary rapporte ce fait dans *La nuit sera calme*, Paris, Gallimard (Air du temps), 1974, p. 73.

fallait donc trouver un autre mot — et, comme je tâchais de nommer un nouvel imaginaire surgi à la suite de la théorie de Darwin, pourquoi pas un mot nouveau ?

Je me suis alors souvenu du drôle de néologisme d'« humanimalité », que j'avais découvert dans un essai de Michel Surya portant sur le thème de la métamorphose dans la littérature et la philosophie judéo-allemandes et judéo-polonaises⁶³. Pour Surya, le terme d'humanimalité désigne « cette figure humiliée et malade dans laquelle *de l'homme* — et peut-être *tout l'homme* — demeure encore, quoiqu'il n'y demeure plus qu'à l'état de déchet, de rebut⁶⁴ ». On notera les différences entre l'objet qu'analyse Surya et le mien. D'abord, mon corpus porte aussi sur une figure humiliée, mais tantôt humaine ou animale, et qui n'est pas systématiquement le résultat d'une « métamorphose » (métaphorique ou non). Et quand cette figure n'est qu'animale (par exemple, un cheval, un chien ou un éléphant), il n'y a pas en elle « de l'homme », ni non plus « tout l'homme » (les mots de Surya). Chaque être vivant a sa dignité d'être vivant, nul besoin d'y voir « de l'homme » (bien que je saisisse la métaphore ; Gary l'utilise parfois). Ensuite, les deux corpus sont très différents : celui de Surya est judéo-polonais ou allemand, tandis que le mien est plus largement européen, avec des œuvres rédigées en français, en anglais, en allemand et en italien. Il est important pour moi que le corpus soit le plus étendu possible afin de démontrer que ce thème du devenir humain en relation avec l'animalité correspond à un bouleversement dans l'imaginaire occidental. On aura donc compris que j'ai choisi d'investir le néologisme d'« humanimalité » d'un sens nouveau : par sa graphie, il illustre le thème, ici éminemment postdarwinien, d'une filiation, d'une fraternité et d'une communauté de destin entre l'homme et l'animal⁶⁵.

⁶³ Michel Surya, *Humanimalités*, Paris, Léo Scheer, 2004. L'auteur analyse des œuvres de Frank Kafka, Bruno Schulz, Hermann Ungar, Max Blecher, Isroël Rabon, Hugo von Hoffmansthal, Hermann Hesse, Walter Benjamin, Gershom Scholem, Carlo Michelstaedter, etc. Surya évoque aussi au passage d'autres auteurs, comme Malaparte, qu'il m'a d'ailleurs fait découvrir.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 12.

⁶⁵ En son temps, Surya s'est peut-être lui aussi accordé le droit de donner un sens nouveau au mot « humanimalité », puisque la première occurrence de ce mot — mais avec un sens très différent — remonte à un ouvrage français paru en 1921. Voir à ce sujet Félix Monier (sous le pseudonyme de Vallée du Mont-Ari), *Lettres sur la vie, vue avec le simple bon sens. Essai de participation à la conduite de l'humanimalité vers le rythme hominal* (Éditions Châtelleraut). Ce recueil de lettres philosophiques, réédité en 1938, est dédié à « tous les êtres qui, dans la mesure permise par l'état physiologique actuel, tendent à s'affranchir des turpitudes et des servitudes humaines » (exergue). Pour Vallée du Mont-Ari, l'humanité est encore trop « animale », voilà pourquoi il l'appelle l'« humanimalité » (le terme est donc péjoratif). Son idéal : le « rythme

Travail préliminaire : une série de « thèses »

Même doté du néologisme d'« humanimalité », il m'a été longtemps impossible de trouver un « angle d'attaque ». En effet, les nombreuses variations des auteurs sur le thème du devenir humain nouaient un nœud gordien rendant infructueuses mes tentatives d'analyse. Tout au plus pouvais-je prétendre que ce thème était articulé à celui de l'« animalité ». Cette articulation, je la déclinais en une série de « thèses » philosophiques plus ou moins explicites dans les œuvres. En voici un aperçu (on y reconnaîtra l'embryon de certaines des idées présentées précédemment) :

— Thèse de l'hominisation : l'homme est le résultat d'une longue évolution au cours de laquelle il est passé d'un ancêtre animal à l'*homo sapiens*.

— Thèse de la « débestialisation » : l'homme n'a jamais été réellement civilisé par la civilisation, il n'est en vérité que plus ou moins « débestialisé », aussi « l'animal » en lui reste à craindre.

— Thèse de la domestication : l'homme s'est trouvé domestiqué par la civilisation, il n'est plus, par conséquent, qu'un animal avili, sans noblesse.

— Thèse de l'animalisation : l'homme doit se réconcilier avec la part animale en lui pour ranimer la « flamme » que la civilisation a éteinte en lui.

— Thèse du « sophisme de la bestialité » : l'homme dit barbare ne se comporte comme un animal, car la sauvagerie animale n'a rien en commun avec la barbarie humaine.

hominal », c'est-à-dire un homme complètement purgé de son « animalité » : « Et nous espérons qu'un jour viendra, où ce monde [celui des hommes] sera, en effet, supérieur à celui de tous les animaux, dans notre humanité, où il n'y aura plus ni père, ni mère, ni mâle, ni femelle... ; rien que des êtres asexués, émettant sans conjonction sexuelle préalable et sans jouissance dépravatrice concomitante, comme par une espèce de scissiparité volontaire, des germes qu'ils feront développer dans un milieu approprié [...]. Qu'importe les moyens, pourvu qu'on soit délivré de la fornication... » (p. 269). Nous y reviendrons au moment de conclure notre étude, mais le mot « humanimalité », selon le sens que lui accorde Monier en 1921, annonce le mépris du corps, de l'« animalité » de l'homme, qui est, de nos jours, au cœur du projet posthumaniste de créer un « nouvel homme nouveau », c'est-à-dire un être amélioré, parce que purgé des faiblesses inhérentes à sa condition animale.

— Thèse du mépris de l'animal qui appelle le mépris du semblable : un homme qui méprise et torture des animaux est appelé à commettre des crimes semblables sur son frère humain.

— Thèse de « l'humanisation » : l'homme « humain » compatit avec l'animal souffrant parce qu'il reconnaît une « communauté de destin » entre lui et la bête.

Voilà huit thèses : il m'est arrivé, au cours de mes tâtonnements, d'en formuler plus d'une vingtaine⁶⁶... La thèse de l'hominisation (la première de cette liste) n'était alors qu'une thèse parmi d'autres (illustrée notamment dans le roman de Rosny *La guerre du feu*, publié en 1911). Mais je me suis finalement rendu compte qu'elle devait être isolée, puisqu'elle était la seule à sous-entendre que l'homme était devenu pleinement humain. En fait, toutes les autres thèses pouvaient se lire comme des réponses critiques à la thèse de l'humanisation de l'homme. Ainsi, les fondements de mon « humanimalité » étaient enfin posés : la réflexion s'articulerait autour de cette qualité humaine jamais advenue et (peut-être) en devenir.

Petite archéologie du thème du devenir humain

Pour Freud, je l'ai dit, la théorie de l'évolution de Darwin est la « deuxième blessure narcissique ». Bien sûr, on pourrait nuancer et dire qu'avant Darwin, d'autres ont proposé des hypothèses semblables. Discuter, en somme, de la paternité de cette blessure. D'après le paléanthropologue Pascal Picq, c'est à Lamarck, avec sa théorie du transformisme, et non à Darwin, que revient le mérite d'avoir formulé la première théorie cohérente de l'évolution⁶⁷. Copernic non plus n'a pas été le premier à remettre en question le géocentrisme (Freud le sait, qui évoque l'école d'Alexandrie). En fait, les noms de Copernic, de Darwin et de Freud ne sont donnés que pour dater le début d'une lente métamorphose dans l'imaginaire européen. D'ailleurs, si brutale que soit en apparence une théorie nouvelle à l'encontre d'une idée reçue, son travail de sape ne s'effectue jamais que timidement. Une visite au Musée du Créationnisme, en Californie, convaincra.

⁶⁶ Une série de ces thèses a été le sujet d'une communication intitulée « Les dix thèses du corpus littéraire de l'humanimalité », que j'ai présentée dans le cadre de « La Grande Rencontre. Colloque des jeunes chercheurs de la MEC », organisé par Noémi Doyon, Jocelyn Gadbois, Julie Hacquard et Julie Paquette (Maison des étudiants canadiens, Paris ; 7-8 mars 2009).

⁶⁷ Pascal Picq, *Darwin et l'évolution expliqués à nos petits-enfants*, Paris, Seuil, 2009, p. 50.

Si l'on tâchait d'esquisser une petite archéologie de la théorie de l'homínisation avant Darwin, cela nous mènerait, pour le moins, aux travaux des naturalistes du XVIII^e siècle. Dans son *Système de la nature*, publié en 1758, Linné est le premier à proposer d'inclure l'homme dans une classification des animaux, avec des noms d'espèce (« *homo* ») et de genre (« *sapiens* ») qu'il a inventés. Peu après, dans sa *Philosophie zoologique* de 1809, Lamarck imagine que, si un quadrumane — un singe à quatre pattes — quittait la forêt, il pourrait être amené à se redresser et à marcher comme un homme... Explorer plus avant ce filon scientifique nous éloignerait cependant du véritable thème qui est au cœur de l'imaginaire de l'humanimalité. En effet, les naturalistes du XVIII^e siècle et leurs contemporains se sont principalement interrogés sur les métamorphoses de la *forme humaine* de l'homme au cours de son évolution. Pour leur part, les romanciers de l'humanimalité soulèvent, eux, un doute philosophique quant à une *qualité humaine* acquise et développée par l'homme pendant son évolution. Bien qu'ils évoquent parfois la forme humaine dans leurs fictions, celle-ci est secondaire. Je le rappelle : la question du « devenir homme » n'est pas tout à fait celle du « devenir humain ». Si l'on veut bien comprendre les enjeux philosophiques soulevés dans les romans de l'humanimalité, il faut se méfier de ce réflexe intellectuel nous prescrivant de mieux fouiller les œuvres des précurseurs de Darwin. En vérité, pour faire l'archéologie de l'imaginaire de l'humanimalité, il faut plutôt interroger les précurseurs de la question du « devenir humain ».

C'est à la Renaissance, plus encore qu'à l'Antiquité, qu'un faisceau de discours et de représentations donne à voir l'homme comme un *être en devenir d'humanité*. Dans son *Discours sur la Dignité de l'Homme* (1486) — l'un des textes fondateurs de l'humanisme —, Pic de la Mirandole donne la parole à Dieu, qui définit l'homme, qu'il a créé, comme l'artisan de sa propre humanité :

Je ne t'ai donné ni visage, ni place qui te soit propre, ni aucun don qui te soit particulier, ô Adam, afin que ton visage, ta place, tes dons, tu les veuilles, les conquies et les possèdes par toi-même. Nature enferme d'autres espèces en des lois par moi établies. Mais toi, que ne limite aucune borne, par ton propre arbitre, entre les mains duquel je t'ai placé, tu te définis toi-même. Je t'ai placé au milieu du monde, afin que tu puisses mieux contempler ce que contient le monde. Je ne t'ai fait ni

céleste ni terrestre, mortel ou immortel, afin que de toi-même, librement, à la façon d'un bon peintre ou d'un sculpteur habile, tu achèves ta propre forme⁶⁸.

De l'humaniste Pic de la Mirandole au biologiste Charles Darwin, il y a, certes, un saut, mais ce qu'il faut surtout souligner, c'est un changement de ton. À l'époque de Pic de la Mirandole, le ton est celui de l'enthousiasme que suscitent les virtualités d'un devenir : « Ô Adam, quelle admirable chose feras-tu de ton humanité ! ». L'homme de la Renaissance est cet Adam qui reçoit la noble mission de parfaire son humanité, mission que rien ne saurait entraver. Or, à l'époque contemporaine — nous le verrons à la lecture des romans retenus —, le ton est celui de l'indignation, de l'effroi, voire de la honte : « Ô Adam, qu'as-tu osé faire de ton humanité et de celle de ton semblable ? » Le devenir humain n'a pas eu lieu, il a même tourné au cauchemar. Ce n'est plus une virtualité prometteuse, mais une fiction dont la dépouille pourrissante gît derrière nous. À bien des égards, le pire de l'histoire du XX^e siècle est comme la rubrique nécrologique de l'esprit humaniste d'un Pic de la Mirandole⁶⁹.

Penser la « catastrophe »

Un roman est composé d'une situation initiale, d'un événement perturbateur, de péripéties et d'une situation finale. Dans la plupart des romans retenus ici, le protagoniste a, à la suite d'un événement perturbateur, la révélation de ce que j'appellerai la « catastrophe ». Cette « catastrophe », c'est ce qui ébranle, chez ce protagoniste, sa foi en un devenir humain de l'*homo sapiens*. Le protagoniste s'indigne : non seulement l'hominisation ne s'est jamais complétée par une humanisation, mais en plus, cette dernière lui apparaît menacée, improbable, voire impossible. Par exemple, dans *L'étalon* de D. H. Lawrence, Lou, l'héroïne, souffre d'être mal mariée (situation initiale). Puis, elle achète un mystérieux étalon (événement perturbateur). Grâce à cet animal fascinant, Lou a la révélation d'une « catastrophe » : la civilisation n'a pas civilisé l'homme, elle l'a seulement domestiqué, en a

⁶⁸ Pic de la Mirandole, *Oratio de hominis dignitate*. La traduction retenue ici est celle de Marguerite Yourcenar, donnée en exergue de *L'Œuvre au Noir* (Paris, Gallimard). J'en profite pour rappeler ce qu'a dit un critique sur ce roman : *Les mémoires d'Hadrien* est le récit des difficultés, pour un homme, de devenir un dieu, tandis que *L'Œuvre au Noir* est celui des difficultés, pour un homme, de devenir un humain.

⁶⁹ À titre d'exemple, Stefan Zweig fait paraître une biographie d'Érasme en 1935, c'est-à-dire au seuil de la Deuxième Guerre mondiale (*Érasme. Grandeur et décadence d'une idée*). Certains passages, notamment le chapitre « Grandeur et limites de l'humanisme », sonnent comme la chronique d'une mort annoncée de l'humanisme, dont la véritable agonie aurait eu lieu, pour ainsi dire, au temps de Zweig.

fait un être avili, sans noblesse. La suite du roman raconte comment Lou tente de mener une vie digne d'être vécue.

Distinguons « drame » et « catastrophe ». Le drame de Lou, c'est son mariage raté, qui ne concerne qu'elle et ses proches. La catastrophe, elle, concerne le destin de l'espèce humaine. Dans la littérature européenne postdarwinienne, nombreux sont les romans qui évoquent une menace ayant l'ampleur d'une « catastrophe ». En fait, presque tous les romans de science-fiction — genre florissant après Darwin — mettent en garde contre un danger spectaculaire. Mais ce qu'il y a de particulier dans les romans de l'humanimalité, c'est que la révélation de la « catastrophe » s'articule toujours autour du thème de l'« animalité », dans l'une ou l'autre de ses deux principales déclinaisons, voire les deux à la fois : la part animale de l'homme (ses instincts) ou les rapports de l'homme avec l'animal (loup, éléphant, renard, etc.). Dans *L'étalon*, ces deux déclinaisons sont développées simultanément : c'est grâce à un animal, l'étalon prénommé St. Mawr, que Lou est amenée à développer un nouveau rapport avec sa propre part animale. Dans chaque œuvre analysée ici, c'est toujours par le truchement du thème de l'animalité que se déploie la « catastrophe », qui révèle au protagoniste que l'avenir de l'*homo sapiens* est douteux, menacé ou cauchemardesque.

Le genre de la « lecture »

Chacun des romans retenus fera l'objet d'une « lecture », qui offrira un résumé, une analyse et une réflexion. Dans ces romans, le thème du devenir humain se décline comme une énigme à élucider : qu'est-ce que l'humain ? Une « voix » (celle de l'auteur, du narrateur ou d'un personnage) propose des réponses qui sont autant d'hypothèses confirmées ou infirmées au gré des péripéties. Voici un exemple très simple. Dans *La Machine à explorer le temps*, l'Explorateur découvre qu'en l'an 802 701, l'espèce humaine est devenue infantile. Cherchant à expliquer cette mystérieuse dégénérescence, il s'inspire de la théorie de l'évolution de Darwin et formule une hypothèse plutôt satisfaisante. Mais par la suite, il est confronté à d'autres descendants de l'*homo sapiens*, des cannibales ayant la forme d'« araignées humaines ». Comme son hypothèse ne rend pas compte de ce genre d'évolution, il la revoit donc. C'est ainsi que l'auteur fait progresser son personnage, pas à

pas, dans la résolution de l'énigme du devenir humain : « Ce peut être l'explication la plus fautive que puisse donner l'esprit humain. C'est de cette façon néanmoins que la chose prit forme pour moi, et je vous la donne comme telle⁷⁰ ».

Dans d'autres romans retenus ici, l'enquête philosophique n'est pas menée aussi explicitement que dans *La Machine à explorer le temps*. Mais il y a bien une constante : on y raconte les péripéties d'une pensée. L'essentiel d'un roman, c'est cette suite de péripéties : non pas la pensée du personnage (sa « thèse » sur l'homme), mais comment et pourquoi celui-ci en vient à formuler cette thèse-là et pas une autre. Il est rare qu'un roman se présente sous la forme d'un traité philosophique exposant une pensée. Le plus souvent, un roman raconte comment et pourquoi une pensée surgit chez un personnage. Il fait même davantage : « Il la recrée dans notre chair et nous permet d'en prendre possession, comme si elle était la nôtre⁷¹ ». Si j'ai choisi d'appeler « lecture » mes analyses de romans, c'est parce que, la plupart du temps, l'analyse aura justement la forme d'une lecture commentée, menant le lecteur du début à la fin du roman. Ainsi éviterons-nous de réduire ces romans à des « thèses », comme celles présentées ci-dessus (une « réduction » pourtant nécessaire dans une approche préliminaire). Par ailleurs, je dirais que cette approche, appelons-la la forme de mon analyse, rend compte du sujet même de la recherche, le fond. En effet, ce genre d'analyse, où l'analyste se fait aussi conteur, se trouve à merveilleusement correspondre à l'une de nos définitions de l'humain : un animal qui a besoin de raconter et de se faire raconter des histoires.

Une histoire de l'Europe

Les romans retenus seront analysés dans l'ordre chronologique de leur parution, de façon à mettre en lumière le fait que, de *L'étrange cas du Dr Jekyll et M. Hyde* (1886) à *La planète des singes* (1963), le thème du devenir humain de l'homme, dans ses rapports avec l'animalité, évolue. Cette évolution est divisée en trois temps : avant, pendant et après le « désastre » de la Deuxième Guerre mondiale, de l'Holocauste et d'Hiroshima. *Désastre* : par ce terme, je renvoie au livre de Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre* (1980), dans

⁷⁰ Herbert George Wells, *La Machine à explorer le temps*, trad. Henry D. Davray, Paris, Mercure de France (Folio), 1986, p. 142.

⁷¹ A. Soljenitsyne, *Discours, op. cit.*, p. 108.

lequel l'auteur, dans une série de pensées fragmentées, réfléchit sur l'impossibilité d'écrire après l'Holocauste⁷². La rupture entre chacune de ces trois périodes est sensible dans un changement de ton dans les romans.

Dans les romans écrits avant le « désastre », le ton est celui d'une *indignation alarmiste*. Le protagoniste est un « voyant », puisqu'il met en garde ses contemporains contre une « catastrophe » qui menace l'humanité. Cette « catastrophe » est de nature subtile, car elle ne renvoie pas à un événement précis, mais à quelque chose que seul le protagoniste est en mesure de percevoir. Le destin de ce dernier n'est d'ailleurs pas sans rappeler celui de la prophétesse Cassandre, qui voyait l'avenir et ses périls, mais que nul n'écoutait.

Dans les romans écrits pendant ou dans le sillage du « désastre », le ton est celui d'une *indignation meurtrière*. Le protagoniste est un témoin impuissant ou une victime pathétique, car son histoire commence *in media res*, comme une tragédie, alors qu'une catastrophe a déjà balayé l'Europe, voire le monde. Cette catastrophe n'est plus aussi subtile que dans les romans précédents, puisqu'il s'agit, dans presque tous les cas, de la Deuxième Guerre mondiale. Le « désastre » recouvre alors le sens de ce que j'appelle la « catastrophe ». La réalité historique fait intrusion dans le roman, rendant même inutile l'effort d'imagination de l'auteur de fiction. Nous aborderons cela plus en détail le moment venu, mais disons simplement ici que H. G. Wells — auteur par excellence du genre « catastrophique » — a théorisé cela en affirmant que, dorénavant, il n'est plus possible d'inventer des cataclysmes imaginaires, comme une invasion extraterrestre de la Terre (*La guerre des mondes*), puisque la réalité a surpassé en horreur tout ce qu'un auteur prodigieusement imaginatif pouvait inventer. Ce « jeu-là », écrit-il, est « terminé⁷³ ». Par ailleurs, ce n'est pas seulement la part d'invention du roman qui est attaquée, mais l'art même de raconter une histoire. En effet, des romans comme *Kaputt* et *La peau* de Malaparte, ainsi que *La peau et les os* et *Le wagon à vaches* d'Hyvernaud, ne racontent plus une histoire avec un début et une fin, mais sont composés d'une suite de récits, d'anecdotes, de tableaux. Cette fragmentation de la narration est à l'image de l'écriture fragmentaire d'un Blanchot, comme si le « désastre » avait fait voler en éclats la trame narrative classique du roman.

⁷² Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard (NRF), 1980.

⁷³ Herbert George Wells, « Préface aux romans scientifiques », trad. Nelly Stéphane, dans Roger Bozzetto (dir.), dossier « Wells et Rosny », *Europe*, n^{os} 681-682 (janvier-février 1986), p. 47.

Quant aux romans que je qualifie comme ayant été écrits *après* le désastre, ils n'ont pas nécessairement été publiés dès le lendemain de la Deuxième Guerre mondiale (le premier roman de cette troisième série paraît en 1956). Là encore, ce n'est pas une affaire de dates, mais de ton. D'abord, il semble à première vue que les auteurs renouent — consciemment ou non — avec le ton de l'*indignation alarmiste*. En effet, leur protagoniste met en garde contre un danger subtil que le reste de l'humanité ne perçoit pas. Toutefois, le souvenir honteux du désastre s'y lit en filigrane. Ces romans sont une réponse indignée au désastre, un refus de croire que le devenir humain de l'homme s'est irrémédiablement interrompu avec Auschwitz. Le fait que de *nouveaux* dangers se profilent à l'horizon, comme la destruction de la biosphère, en est la preuve. Ces auteurs insistent aussi sur l'exigence de les affronter dignement. Bref, il ne s'agit de rien de moins, pour ces auteurs, que de refonder le mythe de la dignité humaine. C'est pourquoi je qualifie leur ton d'*indignation refondatrice*.

Bref, dans les romans de la première partie, l'indignation est *alarmiste* : les protagonistes nous préviennent que l'humanité s'est engagée en des voies qui la mèneront à sa perte ; dans les romans écrits dans le sillage du désastre, l'indignation des protagonistes est *meurtrie* : ils ne profèrent plus un avertissement, mais déplorent la fin de l'Europe ; dans la troisième partie, l'indignation est *refondatrice* : malgré le récent désastre, une haute définition du devenir humain y est de nouveau proposée, comme une renaissance. Les romans de la première partie relèveraient donc d'une *littérature de l'inquiétude* ; ceux de la deuxième, d'une *littérature du chagrin* ; ceux de la dernière, d'une *littérature de l'espoir*. Au fil des analyses, mon objectif sera double : proposer l'analyse du roman retenu et poser, petit à petit, au gré des thèmes qui rebondissent, quelques éléments permettant de raconter une histoire plus vaste : un chapitre de l'histoire de l'Europe. Chaque analyse devrait donc être lue comme un segment d'histoire permettant de progresser dans ce chapitre.

Il va sans dire que ce chapitre de l'histoire de l'Europe, je l'écrirai en faisant des choix motivés par mon désir de mettre en lumière telle variation sur l'animalité plutôt que telle autre. Toute recherche de lettres ou de philosophie est essentiellement une proposition — le fruit d'une herméneutique subjective —, mais cet aspect, soulignons-le, me semble plus sensible dans une recherche thématique. « L'homme est un être qui se comprend en

s'interprétant et le mode sur lequel il s'interprète est le mode narratif⁷⁴ », dit Paul Ricœur, qui en déduit le concept d'« identité narrative⁷⁵ », selon lequel « la compréhension que nous avons de nous-mêmes provient des récits qui nous constituent et que nous nous sommes appropriés⁷⁶ ». Or, il est impossible pour un homme de connaître et de s'approprier *tous* les récits parus ; chacun de nous effectue forcément un choix. Cette thèse propose donc une petite histoire de l'Europe qui ne repose pas sur l'immense quantité de faits d'une époque donnée, mais sur quelques variations d'un thème tel que l'ont traité des romanciers. Comme le reconnaît Tzvetan Todorov dans *Mémoire du mal*, « la recherche de sens a toujours un prix : elle procède par choix et mise en relation — qui auraient pu être autres. Le sens que je crois entrevoir n'exclut pas celui des autres — il s'y ajoute, dans le meilleur des cas⁷⁷ ».

Les sources vives

Ces dernières années, le sujet de l'animalité — que ce soit en science, en philosophie, en littérature ou dans les arts —, a suscité beaucoup plus d'intérêt que par le passé. Ne serait-ce que dans le domaine des études littéraires, de dynamiques groupes de recherches ont été fondés, tandis que des colloques et des séminaires ont foisonné, si bien qu'il est impossible de maintenir à jour ses connaissances sur le sujet, ne serait-ce que dans une seule langue. Cette prolifération s'explique sans doute en partie par l'exacerbation de nos inquiétudes écologiques. J'aimerais saluer ici quelques-unes des personnes dont les travaux ont été pour moi une source d'inspiration. Certaines d'entre elles ont déjà été évoquées, mais l'on saisira mieux ici ce qu'elles m'ont apporté.

⁷⁴ Paul Ricœur cité par Olivier Mongrin, dans « L'entreprise éthique », *Le Point. Hors série*, « Penser l'homme », n° 17 (avril-mai 2008), p. 82.

⁷⁵ Ricœur développe pour la première fois ce concept dans la conclusion de *Temps et récit*, t. 3, Paris, Seuil (Ordre philosophique), 1985, p. 352-359.

⁷⁶ Jean Grondin, *Paul Ricœur*, Paris, PUF (Que sais-je ?), 2013, p. 104.

⁷⁷ Tzvetan Todorov, *Mémoire du mal. Tentation du bien. Enquête sur le siècle*, Paris, Robert Laffont, 2000, p. 11.

— D'Élisabeth de Fontenay, philosophe, j'ai principalement retenu sa mise en garde contre l'erreur de confondre l'« animalité de l'homme » et l'« animalité de l'animal », deux sujets souvent assimilés, mais absolument différents⁷⁸.

— De Françoise Armengaud, philosophe et auteur, j'ai emprunté la notion du « sophisme de la bestialité », qui sous-entend que tout barbare se comporte comme un « animal », alors qu'en vérité, la barbarie humaine n'a pas d'équivalent chez les animaux sauvages⁷⁹.

— De Florence Burgat, philosophe, j'ai appris à voir l'animal non plus comme un simple animal, mais comme un « prochain » dépositaire, tout comme l'homme, d'une dignité⁸⁰.

— D'Edgar Morin, je tiens la distinction entre hominisation et humanisation, cette dernière n'étant qu'un espoir : « Pourra-t-on poursuivre l'hominisation en humanisation⁸¹ ? »

— De Jean-Claude Nouët, médecin et président de la Ligue Française des Droits de l'Animal, j'ai emprunté cette définition : « l'homme, l'animal inhumain ». Sans doute fondée, voyons-la plutôt comme une provocation appelant un démenti⁸².

— De Georges Chapouthier, neurologue et philosophe, j'ai d'abord appris quelles étaient les principales différences entre l'homme et le chimpanzé, notre plus proche cousin. Par la suite, il s'est avéré que ces différences n'étaient pas mon sujet, mais elles n'en ont pas moins été éclairantes dans un travail préliminaire. En fait, l'objet de mon étude creuse une

⁷⁸ Élisabeth de Fontenay, *Le silence des bêtes. La philosophie à l'épreuve de l'animalité*, Paris, Fayard, 1998, et Alain Finkielkraut et É. de Fontenay, *Des hommes et des bêtes*, *op. cit.*

⁷⁹ Françoise Armengaud, « Animalité et humanité », *op. cit.* Dans ce texte, Armengaud résume en à peine une douzaine de pages l'histoire de nos rapports avec l'animal. À ma connaissance, cet exploit n'a jamais été mieux relevé depuis.

⁸⁰ Florence Burgat, *Animal, mon prochain*, Paris, Odile Jacob, 1997. Les trois penseurs salués jusqu'ici, tous des femmes, ont abordé essentiellement le sujet de l'animal. Quiconque parcourt la bibliographie sur l'animalité le note : il semblerait que le sujet des animaux soit plus « féminin » que « masculin » (pas seulement dans le monde théorique, mais aussi sur le terrain : pensons à ce triptyque de l'éthologie composé de Jane Goodall, Diane Fossey et Biruté Galdikos). Mais si ce sujet est si « féminin », pourquoi aucune femme auteure n'a été retenue pour ce corpus littéraire de l'humanimalité ? En fait, la « féminité » de ce corpus est ailleurs : c'est le protagoniste féminin de Lawrence, une constance dans son œuvre, ou encore, ce sont ces valeurs dites « féminines », comme la compassion, que défend Gary et qu'il oppose aux traditionnels besoins de gloire et de conquête typiquement masculins : « La première parole féminine que le monde ait entendue est celle du Christ. Pour la première fois, un homme parlait d'une voix autre [...]. Je suis profondément mais non religieusement attaché à Jésus parce que c'est la voix même de la faiblesse » (Romain Gary, *L'affaire homme*, Paris, Gallimard [Folio], 2005, p. 289).

⁸¹ E. Morin, *L'humanité de l'humanité*, *op. cit.*, p. 342.

⁸² J.-C. Nouët, « L'homme, animal inhumain », *op. cit.*

question que Chapouthier laisse en suspens à la fin d'un de ses livres : « Le vrai problème pourrait être moins celui des frontières entretenues ou à entretenir avec les autres règnes que celui de ce que nous voulons faire de l'homme, de l'homme que nous voulons devenir⁸³ ».

— De Jean-François Mattéi, philosophe, j'ai retenu l'idée d'une barbarie évoluant dans la civilisation moderne et quelques-unes de ses réflexions sur l'indignation, qui est selon lui le sentiment à l'origine de toute idée d'une humanité plus humaine⁸⁴.

— Enfin, de Michel Surya, philosophe, je tiens, comme on le sait, le magnifique mot d'« humanimalité », que j'investis d'un sens nouveau.

Cet imaginaire en d'autres mots

D'autres avant moi ont eu l'intuition qu'il existait quelque chose comme un imaginaire de l'humanimalité. À preuve, le sujet est évoqué dans les *Conversations avec Frank Kafka* de Gustav Janouch, un recueil de conversations que l'auteur aurait eues avec Kafka en 1920.

Ces conversations n'ont été publiées qu'après la mort de Kafka (la première publication date de 1951), et sans que celui-ci ait donné à croire qu'il se doutait que ses propos étaient consignés. En un sens, Kafka n'a jamais eu son mot à dire... Je ne commettrai donc pas l'erreur de citer le livre de Janouch pour prouver quoi que ce soit sur Kafka, sa vie, son œuvre. Bien que des proches de Kafka qui ont lu ce livre (l'ami Max Brod et Dora Dymant, la compagne des derniers jours) aient dit y reconnaître la voix et les pensées de Kafka, ce livre pourrait n'être qu'une habile mystification. Mais ici, la question de savoir ce qu'a réellement dit ou non Kafka n'importe pas. Je prendrai même soin de présenter la conversation retenue comme une pure fiction et ne parlerai que des *personnages* — et non des personnes — de Kafka et de Janouch. Seul compte le fait que d'autres avant moi (le « personnage » de Kafka créé ou non par Janouch) ont pu formuler l'hypothèse d'un imaginaire de l'humanimalité (bien que ce mot ne soit pas utilisé).

⁸³ David Desbons cité par G. Chapouthier, dans *Kant et le chimpanzé*, *op. cit.*, p. 130.

⁸⁴ J.-F. Mattéi, *La barbarie intérieure*, *op. cit.*, *L'homme indigné*, *op. cit.*

Le jeune Janouch a dix-sept ans et il admire l'auteur de *La métamorphose* (écrite en 1912, mais publiée en 1915). Un jour, il vient trouver Kafka dans son bureau pour lui annoncer qu'un auteur anglais, David Garnett, a copié la « méthode » de *La métamorphose*, dans *Lady into fox* (*La femme changée en renard*, publié en 1922). Dans ce roman, une femme du monde se transforme subitement en renarde, puis se comporte progressivement comme un animal sauvage⁸⁵. Mais après avoir lu le livre de Garnett, Kafka explique à Janouch que le plagiat n'est pas celui que l'on croit :

Mais non. Cela ne vient pas de moi. Cela vient de l'époque. C'est là que nous avons copié l'un et l'autre. L'animal nous est plus proche que l'homme. Ce sont les barreaux. La parenté avec l'animal est plus facile qu'avec les hommes. Chacun vit derrière des barreaux qu'il transporte avec lui. Voilà pourquoi tant de livres parlent aujourd'hui d'animaux. Cela exprime la nostalgie d'une vie libre, naturelle. Mais la vie naturelle, pour les hommes, c'est la vie d'homme. Seulement, on ne le voit pas. On ne veut pas le voir. L'existence humaine est trop pénible, c'est pourquoi on veut s'en débarrasser, au moins, par l'imagination [...]. On ne se contente pas d'en parler, on le fait. On retourne à l'animal. C'est beaucoup plus simple que l'existence humaine. Bien à l'abri au sein du troupeau, on marche dans les rues des villes, pour aller ensemble au travail, aux mangeoires, aux plaisirs. C'est une vie précisément délimitée, comme au bureau. Il n'y a plus de miracles, il n'y a que des modes d'emploi, des formulaires et des règlements. On a peur de la liberté et de la responsabilité. C'est pourquoi l'on préfère étouffer derrière les barreaux qu'on a soi-même bricolés⁸⁶.

Et l'animal, le vrai, dans tout ça ?

Des penseurs croient qu'une fascination pour l'animal s'est trouvée intimement liée à l'émergence de la conscience humaine. C'est, par exemple, l'hypothèse de John Berger dans *Why look at Animals ?* Pour lui, le premier sujet de peinture a été animal. La première peinture a probablement été du sang animal. Considérant cela, il n'est pas irraisonnable de supposer que la première métaphore ait été animale. Et comme Rousseau, nous rappelle Berger, a lancé l'hypothèse, dans son *Essai sur l'origine des langues*, que le langage a eu pour origine une métaphore, ne pourrait-on pas en déduire que le langage des hommes est né d'une poétique de l'animal⁸⁷ ? Il est impossible de confirmer ou d'infirmer ce genre d'hypothèse, d'ailleurs fondée sur une série d'autres hypothèses. Mais elle illustre clairement le fait qu'il est difficile, voire impossible, de réfléchir sur l'émergence de la conscience humaine sans évoquer l'animal. Pour finir, j'ajouterais que, si l'animal s'est

⁸⁵ Nous aurons l'occasion d'y revenir dans l'analyse du roman *Sylva*, de Vercors, qui reprend cette histoire à rebours : c'est alors une renarde qui se transforme en femme et apprend à devenir « humaine ».

⁸⁶ Gustav Janouch, *Conversations avec Kafka*, trad. Bernard Lortholary, Paris, Maurice Nadeau, 1988, p. 26-28.

⁸⁷ John Berger, *Why look at Animals?*, London, Penguin Book (Great ideas), 2009, p. 16.

révélé si précieux pour notre ancêtre dans les balbutiements de son devenir homme, peut-être n'est-il pas absurde de croire qu'il pourrait nous l'être tout autant dans un prochain devenir humain.

I. Avant le désastre, l'indignation alarmiste : secrets de la part animale de l'homme

Les animaux porte-parole s'expriment dans toutes les langues et dans toutes les espèces. Les fourmis nous ont permis de dire que l'Homme doit être laborieux, les abeilles ont plu à Napoléon parce qu'elles étaient socialement organisées pour donner le pouvoir à la reine, les aigles ont séduit les tyrans, les loups ont permis de parler de la cruauté des hommes et les biches ont incarné la tendresse maternelle. Le réel est ailleurs. Mais la manière dont les hommes utilisent les animaux pour parler d'eux-mêmes nous offre un excellent marqueur de l'histoire des mentalités.

Boris Cyrulnik, *Les animaux humanisés*

Le XX^e siècle est un « siècle de métamorphoses¹ », selon l'expression de Stefan Zweig dans son autobiographie *Le monde d'hier* (1942). Durant la première partie de ce siècle, il y a eu, écrit-il, « plus de transformations et de transformations radicales que d'ordinaire en dix âges d'hommes — presque trop » (MH, 10). Certaines des métamorphoses évoquées par Zweig permettent de mieux comprendre les thèmes principaux des romans qui seront analysés dans cette première partie.

Le XX^e siècle est une rupture radicale d'avec la morale bourgeoise du précédent, essentiellement victorienne : « Tout le XIX^e siècle, dit Zweig, était imbu de cette folie de croire qu'on pouvait résoudre tous les conflits par la raison et que plus on cachait le naturel, plus on tempérerait les forces anarchiques » (MH, 95). Les mots d'ordre de ce siècle : cacher, dissimuler, nier. À preuve, la mode féminine : la robe d'une femme n'avait pas pour fonction première de l'habiller, mais de cacher ses formes. Une femme habillée perdait toute liberté dans ses mouvements, c'était, nous dit Zweig, un être « paralysé », « infortuné », « pitoyable ». Au point que le jeune fiancé ne pouvait avoir d'idée juste sur le corps de sa future épouse. De plus, une femme « bien élevée » était une femme « étrangère à la vie », maintenue dans l'ignorance des choses du sexe. Zweig raconte qu'une de ses cousines a fui le domicile conjugal lors de sa nuit de noces, car son mari avait entrepris

¹ Stefan Zweig, *Le monde d'hier. Souvenirs d'un Européen*, trad. Serge Niémetz, Paris, Belfond, 1993, p. 10. Désormais, les renvois à cette édition seront signalés, dans le corps du texte, par la seule mention MH, suivie du numéro de la page.

cette chose obscène et impensable : la déshabiller... Bien sûr, ce tableau est celui de la « bonne société », soucieuse de moralité (haute aristocratie, petite noblesse, hauts fonctionnaires, représentants de l'industrie, « vieilles familles », etc.). Pour la classe inférieure du prolétariat, par exemple, ce problème n'en était pas un. Et ce genre de vie était surtout mené dans les grands foyers européens (l'histoire de deux romans retenus se déroule en partie à Londres).

Cette répression n'était guère plus saine pour le jeune homme. À l'époque, un garçon, qui est nubile à seize, dix-sept ans, ne l'était, aux yeux de la bonne société, qu'à vingt, vingt-deux ans, âge auquel, en général, il pouvait enfin se marier. Et il n'était réellement devenu un « homme » que lorsqu'il s'était fait une « position », guère avant vingt-cinq ans. Comme le résume Zweig : « Le calendrier bourgeois ne concordait nullement avec celui de la nature » (MH, 112). C'est pour cette raison que l'industrie de la prostitution était si florissante. Se procurer une femme, raconte Zweig, pour quinze minutes, une heure ou une nuit, « coûtait aussi peu de peine à un homme qu'acheter un journal ou un paquet de cigarettes » (MH, 112). En général, c'étaient des jeunes filles de la plus pauvre origine prolétarienne. En fait, il y avait deux mondes distincts : celui de la morale victorienne, en pleine lumière, et le monde souterrain des désirs impurs : « De même que les villes, sous les rues propres, bien balayées, avec leurs beaux magasins de luxe et leurs élégantes promenades, recèlent des canalisations souterraines dans lesquelles se déversent la fange des cloaques, toute la vie sexuelle de la jeunesse devait se jouer, invisible, sous la surface morale de la "société" » (MH, 108). À cet effet, toutes sortes de commodités étaient prévues, comme des « chambres séparées » dans les restaurants. C'était aussi la belle époque des maisons closes, des hôtels sombres et des cabarets. Les mœurs bourgeoises n'étaient donc pas tant une tentative pour « humaniser les conduites » (Norbert Élias) qu'un théâtre d'hypocrisie.

Cet état des choses change radicalement dès le début du XX^e siècle. Plusieurs facteurs seraient à considérer, mais je n'en retiendrai qu'un : la Première Guerre mondiale. Zweig la présente, entre autres, comme la réponse à un naturel « besoin de s'évader une bonne fois du monde bourgeois des lois et des paragraphes » (MH, 278). Au terme de cette guerre, les formes traditionnelles d'autorité, comme l'État, les maîtres à penser ou les parents, n'ont

définitivement plus d'écho. Comme le raconte Zweig, qui n'appartient pas à la génération décrite : « Du coup, la génération d'après-guerre s'émancipait brutalement de toutes les valeurs précédemment établies et tournait le dos à toute tradition, résolue à prendre elle-même en main sa destinée, s'éloignant de tout le passé et se jetant d'un grand élan vers l'avenir » (MH, 368). Cette volonté d'émancipation est manifeste entre autres dans les œuvres littéraires où un personnage invite à revoir le tabou de la sexualité, longtemps ravalée au rang d'« animalité » dégradante par les convenances et la religion. Ainsi le personnage de Demian fait-il remarquer, dans le roman *Demian* de Hermann Hesse, publié en 1919, soit juste un an après la guerre :

Ce Dieu, celui du Nouveau comme de l'Ancien Testament, est sans doute une figure très haute et très belle, mais Il n'est pas tout ce qu'il devrait être. Il est le Bien, le Beau, le Père céleste, l'Amour, rien de plus vrai ! Mais l'univers n'est pas fait de cela seulement ; or, le reste on l'attribue tout simplement au diable, et ainsi l'on escamote et passe sous silence toute cette seconde moitié du monde. On adore en Dieu le Père de toute vie et, d'autre part, l'on tait purement et simplement la vie sexuelle sur laquelle repose pourtant l'existence elle-même, et on dénonce qu'elle est péché et œuvre du diable. Que l'on vénère ce Dieu Jéhovah, je n'y vois aucune objection. Mais il me semble que nous devrions vénérer tout ce qui existe et considérer comme sacré l'univers tout entier, pas seulement cette moitié officielle, artificiellement détachée du tout. Aussi, devrions-nous, outre le culte de Dieu, célébrer le culte du diable, ou plutôt, on devrait avoir un Dieu qui confint le diable en Lui, et devant lequel l'on n'eût pas à fermer les yeux quand se passent les choses les plus naturelles du monde².

Les romans que nous nous apprêtons à aborder racontent justement cette réhabilitation progressive de l'« animalité » en l'homme. En effet, de *L'étrange cas du Dr Jekyll et M. Hyde* de Stevenson (1886), à *Morwyn* de Powys (1937), on assistera à l'émergence d'un discours qui réhabilite la part animale, d'abord de façon ambiguë, puis avec de plus en plus d'audace.

Si, à l'époque, cette réhabilitation est d'abord perçue comme une hérésie (Lawrence sera poursuivi par la censure et se défendra dans *Pornographie et obscénité*, en 1929), elle ne surgit cependant pas *ex nihilo*. Comme pour les « blessures narcissiques », l'on pourrait esquisser une petite archéologie du thème. Dans *La naissance de la tragédie grecque*, publiée en 1872, soit un an après que Darwin a appliqué la théorie de l'évolution à l'homme, Nietzsche corrigeait une idée reçue : pour les Grecs de l'Antiquité, l'homme n'était pas seulement « fils » d'Apollon (dieu de la raison, de la mesure, du savoir-faire),

² Hermann Hesse, *Demian*, trad. Denise Riboni et Bernadette Burn, Paris, Stock, 2001, p. 111-112.

mais aussi de Dionysos (dieu de la folie, des pulsions et des fantasmes). Nietzsche met d'ailleurs en vers cette vision de l'homme dans ses *Dithyrambes pour Dionysos* (1888), où sont célébrées « des vérités faites pour nos pieds / des vérités qui se puissent danser³ ». Les échos de Nietzsche dans le corpus de l'humanimalité sont parfois explicites : dans *Le loup des steppes*, les personnages le citent souvent, et l'homme y est présenté comme un *animal qui danse*. Quant à Lawrence, il ne cite pas Nietzsche, mais il inscrit son roman sous le signe du grand dieu Pan, dont on verra la filiation thématique avec Dionysos.

Entendons-nous : avec les auteurs retenus — voire d'autres qui ne figurent pas dans ce corpus —, l'« animalité » en l'homme ne se trouve pas réhabilitée *une bonne fois pour toutes*. La ténacité des anciennes superstitions perce encore dans des romans publiés de nos jours — et plus encore dans la presse quotidienne, où l'on martèle incessamment le « sophisme de la bestialité ». Mais dans la suite de ce corpus, les œuvres de la deuxième partie, il ne sera presque plus question de cette « animalité »-là, comme si ce thème avait eu sa plus fertile saison dans les années vingt et trente. Il est vrai que, par la suite, les auteurs seront occupés à une toute autre tâche : questionner le cœur humain sans évoquer le traditionnel « sophisme de la bestialité » car, une fois confronté à la Deuxième Guerre mondiale, il n'apparaîtra que trop crûment que l'homme cachait en lui, depuis toujours, quelque chose de plus terrible qu'une prétendue « animalité ».

³ Friedrich Nietzsche, *Poèmes 1858-1888. Dithyrambes pour Dionysos*, trad. Michel Haar, Paris, Gallimard (Poésie), 1997, p. 21.

La fiction de l'*homo victorianus*

Lecture de *L'étrange cas du Dr Jekyll et M. Hyde*, de Robert Louis Stevenson (1886)

La gravité est le bonheur des imbéciles.

Montesquieu

Une nuit de 1885, Stevenson est brusquement réveillé par sa femme, alarmée par les cris d'horreur qu'il poussait dans son sommeil. Il lui dit d'un ton de reproche : « Pourquoi m'as-tu réveillé ? Je rêvais une magnifique histoire de croquemitaine¹ ». De ce cauchemar est né *L'étrange cas*.

Le Dr Henry Jekyll passe pour « l'honnête homme par excellence² », mais en vérité, il n'a jamais su surmonter son aversion pour l'aridité d'une vie sérieuse exclusivement consacrée à l'étude, aux bonnes œuvres et au respect des mœurs victoriennes. Dès les premières lignes de sa confession (l'ultime chapitre du roman), Jekyll identifie la cause de cette faiblesse : « Et en vérité le pire de mes défauts était une *certaine impatience de gaieté dans mon caractère* : elle a fait la joie de beaucoup, mais j'ai eu du mal à la concilier avec l'impérieux désir que j'avais de garder la tête haute et d'afficher en public une gravité sortant de l'ordinaire³ ».

¹ Fanny Stevenson, « Le cauchemar d'où naquit M. Hyde », trad. Charles-Noël Martin, dans R. L. Stevenson, *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont (Bouquins), 1984, p. 1098-1101. La version anglaise originale : « Why did you wake me? I was dreaming a fine bogey tale » (selon les mots rapportés par sa femme).

² Robert Louis Stevenson, *L'étrange cas du Dr Jekyll et M. Hyde*, trad. Charles Ballarin, Paris, Gallimard (Folio Bilingue), 2007, p. 33. Désormais, les renvois à cette édition seront signalés dans le corps du texte, sans mention de titre. J'ai retenu cette édition parce qu'elle donne le texte original anglais en regard de la traduction mais, comme on le verra dans prochaine note, il m'arrivera parfois de retenir une autre traduction que celle de Ballarin, pour des raisons que j'expliquerai alors.

³ Ici, la traduction n'est pas de Ballarin, mais de Robert Latour (Stevenson, *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont [Bouquins], 1984, p. 1061 ; je souligne). Voici ce que Jekyll dit au sujet de son « pire défaut » dans le texte original : « And indeed, the worst of my faults was a certain impatient gaiety of disposition ». Sur ce point, il est intéressant de comparer différentes traductions, données ici dans l'ordre chronologique de leur parution :

— « Le plus grave de mes défauts de caractère, en vérité, n'était guère qu'un certain appétit impatient de plaisir » (A. Guerne, 1969) ; on se demande pourquoi le traducteur a ajouté une formule qui amoindrit la gravité de ce défaut : « n'était guère que » ; et puis, la « gaiety » n'est pas absolument le « plaisir », d'autant plus que cet *appétit de plaisir* évoque peut-être un peu trop facilement, en français, le plaisir des sens, de la

Le jeune Jekyll a tôt senti la nécessité de mener secrètement une double vie. Mais avec l'âge, il a eu de plus en plus de mal à concilier ces deux aspects *authentiques* de sa personnalité (Jekyll n'est pas un hypocrite à la manière d'un Don Juan ou d'un Tartuffe⁴). Il s'est donc appliqué à des expériences de chimie, avec l'espoir non pas de trouver le moyen de fortifier sa volonté afin de résister à ses tentations (sur lesquelles rien n'est dévoilé), mais de trouver le moyen lui permettant de vivre tour à tour ses deux personnalités. Le fruit de ses recherches a été une potion qui modifie son état d'esprit et son apparence. L'ayant bu, il devient euphorique, comme ivre, et se transforme en un être plus jeune et plus petit que lui, aux mains velues, et qu'il a appelé M. Hyde (to hide, « cacher », en anglais⁵). Sous cette forme, Jekyll, toujours conscient, goûte le plaisir de se laisser mener par une conscience beaucoup plus immorale. Au retour de ses frasques nocturnes, il boit de nouveau la potion pour retrouver l'apparence du respectable docteur. Henry Jekyll n'est

chair, dans l'acte sexuel — bien que Jekyll, il est vrai, emploie parfois le mot « pleasure » en d'autres endroits de sa confession ; mais tâchons de saisir le plus exactement possible cette toute première évocation ;

— « À tout prendre, le pire de mes défauts était un certain besoin de plaisir » (C.-A. Reichen, 1978) ; même remarque : « plaisir » pour traduire « gaiety », sans compter que le lecteur perd, dans cette traduction, l'« impatience » (« impatient ») qui caractérisait, dans le texte original, cette « gaieté » ;

— « En vérité, mon pire défaut consistait en un penchant impétueux pour le plaisir » (Ballarin, 1992) ; « impétueux » est bien, mais encore ce « plaisir »... ;

— « Et de fait, le pire de mes défauts était cette vive propension à la joie » (T. Varlet, 1994) ; « joie », pour traduire « gaiety », est, selon moi, beaucoup plus juste que « plaisir » : on s'approche ;

— « En vérité, le pire de mes défauts était une certaine et irrésistible inclination aux jouissances de l'existence » (G. Hermet, 2007) ; malgré le fait qu'on s'éloigne d'un équivalent fidèle des mots anglais, « jouissances de l'existence » est une belle trouvaille, parce que c'est tout un champ de possibles qui est alors évoqué ; comme on le verra, Stevenson se garde de ne jamais donner aucun indice précis sur la nature de la « gaiety » de Jekyll.

Finalement, pour ce passage, j'ai retenu la traduction de Latour, évoquée plus haut (« une certaine impatience de gaieté dans mon caractère »), parce que cette version a le mérite de traduire mot à mot les termes de Stevenson (« a certain impatient gaiety of disposition »). Le « pire défaut » de Jekyll semble ainsi plutôt innocent, peu coupable. Ce trait de caractère a d'ailleurs, reconnaît Jekyll, « fait la joie de beaucoup » (« such as has made the happiness of many »). Comme on le verra tout au long de cette lecture, le « défaut » du Dr Jekyll est une chose étonnante, subtile et ambiguë, souvent décrite à l'aide de métaphores et de comparaisons. C'est d'ailleurs pourquoi j'ai dû m'assurer minutieusement de l'exactitude de la traduction retenue. Plusieurs romans de ce corpus ont été écrits dans une langue autre que le français, mais aucun autre ne m'a donné plus de mal que *L'étrange cas* : la plume de Stevenson est redoutable par ses équivoques.

⁴ Jekyll écrit dans sa confession : « Bien qu'agissant avec une duplicité insondable, je n'étais en rien hypocrite : l'une et l'autre face de ma personne étaient également authentiques ; je n'étais pas davantage moi-même lorsque je me plongeais dans la débauche [« plunged in shame »] au mépris de toutes les règles, que lorsque je m'efforçais, aux yeux de tous, de promouvoir la connaissance ou de soulager les peines et la souffrance » (*op. cit.*, p. 195).

⁵ Stevenson fait lui-même un jeu de mots entre Hyde et to hide. Utterson, désirant rencontrer le mystérieux M. Hyde, se dit : « If he be Mr Hyde [...] I shall be Mr Seek » (en anglais, le jeu de cache-cache se dit : hide and seek ; littéralement : « cacher et chercher »).

donc pas entièrement bon, c'est, selon ses propres mots, un « mélange hétéroclite » (« incongruous compound » ; 209).

Pendant des années, il se prête à cette double vie, jouissant impunément du meilleur des deux mondes, celui de la respectable société victorienne, où toute trace de « gaieté » est proscrite, et celui du sordide quartier de Soho, où il peut s'adonner à ce qu'il lui plaît. Mais avec le temps, Hyde gagne en volonté et parvient à prendre le contrôle à tout moment. Jekyll a dorénavant besoin de la potion pour rester Jekyll. Or, son effet s'amenuise et Jekyll risque sa vie en doublant et en triplant la dose. Puis, il apprend qu'il lui sera bientôt impossible de renouveler sa quantité d'un sel spécial absolument nécessaire dans la composition de la potion. Condamné à brève échéance à passer le reste de ses jours dans la peau de Hyde, Jekyll se suicide, car Hyde est activement recherché pour le meurtre sauvage, à coups de canne, de Sir Danvers Carew.

On a dit de ce roman qu'il était l'un des ancêtres du roman policier moderne. *L'étrange cas* se présente en effet comme l'enquête menée par le notaire Utterson pour découvrir la nature de la relation entre son ami le Dr Jekyll, pour lequel il s'inquiète, et le vil M. Hyde, qu'il soupçonne de chantage. Ce n'est qu'à la lecture du dernier chapitre, la confession de Jekyll, que le lecteur qui ignore tout de cette histoire (s'il existe !) découvre le secret des deux personnalités.

Une catastrophe : l'étranger en la demeure

L'histoire de Jekyll peut se lire comme le drame intime d'un homme d'exception. En effet, par sa naissance, sa fortune, son intelligence et sa profonde duplicité, Jekyll se distingue assez du commun des mortels. Mais l'opinion de Jekyll sur ce sujet est tout autre. Dans sa confession, il écrit que son propre cas étrange et unique a valeur de théorie universelle : « L'homme n'est pas un, mais double en vérité » (« man is not truly one, but truly two » ; 195). Cette duplicité ferait d'ailleurs d'*homo sapiens* un *animal tragique*, le seul qui soit condamné au malheur à cause de cette impossibilité de concilier les antagonismes de sa conscience : « Tout le malheur du genre humain provient de ce que ces deux monstres incompatibles [le Bien et le Mal] ont été liés l'un à l'autre — de ce que dans le sein torturé de la conscience ces pôles jumeaux se livrent une lutte sans merci » (199). Mais méfions-

nous : Jekyll éprouve sans doute du réconfort à se dire que les autres sont comme lui — et même plus hypocrites.

Il n'en reste pas moins que, dans la suite du siècle, l'intuition de Jekyll deviendra une vérité de plus en plus admise. En fait, à l'époque de Stevenson, cette duplicité de la psyché humaine se trouve déjà théorisée par la science balbutiante de l'inconscient (Freud inventera le mot « psychanalyse » en 1909). On sait d'ailleurs que Stevenson entretenait avec un spécialiste de la psyché une correspondance sur le thème du double⁶. Cette intuition que chaque être humain cacherait un « autre que moi » en lui-même est, dans *L'étrange cas*, la « catastrophe » à venir. Pourquoi dire qu'elle est *à venir* ? Un fait, parmi d'autres, l'illustre suffisamment. En 1930, lorsque l'Institut International de Coopération Intellectuelle (l'ancêtre de l'UNESCO, fondé aux lendemains de la Première Guerre mondiale) propose à Albert Einstein de se choisir un interlocuteur pour tenter de comprendre et de prévenir la guerre qui menace l'humanité — cette Deuxième Guerre mondiale qui se profile à l'horizon —, son choix se porte sur Freud, qui lui explique alors les multiples expressions de la pulsion de mort en chacun de nous⁷. Au regard de cette théorie, Jekyll est donc un visionnaire, comme Stevenson le lui fait dire dans sa confession : « D'autres viendront après moi, qui iront plus avant dans la même direction ; et je me hasarderais même jusqu'à avancer que l'homme finira par nous apparaître comme un royaume peuplé des sujets les plus divers, les plus incongrus, et les plus autonomes » (197).

⁶ Voir les lettres de Stevenson au Dr Myers, fondateur de la Society for Psychical Research, reproduites dans R. L. Stevenson, *Essais sur l'art de la fiction*, éd. Michel Le Bris, trad. France-Marie Watkins et Michel Le Bris, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2007, p. 378. Comme le précise en note Michel Le Bris, Stevenson se passionna très jeune pour la psychologie. Dans les années 1870, il est secrétaire de la Société de psychologie d'Édimbourg et il reste jusqu'à la fin de sa vie membre associé de la « London Society for Psychical Research ».

⁷ Le texte de cette correspondance a été édité sous le titre *Pourquoi la guerre ?* Par ailleurs, le célèbre livre de Freud, *Malaise dans la civilisation*, auquel je reviendrai plus loin, est paru un an avant cette correspondance. La conclusion de ce livre laisse percevoir une inquiétude quant à l'avenir de l'espèce humaine. La psychanalyse y est présentée comme la seule science pouvant prévenir l'humanité d'une funeste « catastrophe » ; en voici les dernières lignes, pour qu'on puisse saisir son caractère alarmiste, mais ô combien fondé pour qui connaît la suite du siècle : « La question du sort de l'espèce humaine me semble se poser ainsi : le progrès de la civilisation saura-t-il, et dans quelle mesure, dominer les perturbations apportées à la vie en commun par les pulsions humaines d'agression et d'autodestruction ? À ce point de vue, l'époque actuelle mérite peut-être une attention toute particulière. Les hommes d'aujourd'hui ont poussé si loin la maîtrise des forces de la nature qu'avec leur aide il leur est devenu facile de s'exterminer mutuellement jusqu'au dernier. Ils le savent bien, et c'est ce qui explique une bonne part de leur agitation présente, de leur malheur et de leur angoisse. Et maintenant, il y a lieu d'attendre que l'autre des deux "puissances célestes", l'Eros éternel, tente un effort afin de s'affirmer dans la lutte qu'il mène contre son adversaire non moins immortel » (*Malaise dans la civilisation*, trad. Ch. et J. Odier Paris, PUF, 1971, p. 107).

L'étrange cas est peut-être un ancêtre du roman policier, mais c'est surtout une enquête philosophique sur la nature réelle de l'homme et ce qui risque de le menacer de l'intérieur.

Un « homme animal »

Sous la plume de Stevenson, cette menace revêt les atours métaphoriques de l'« animalité » : « l'animal en moi », écrit Jekyll (« the animal within me » ; 234). Cet animal, c'est le singe. En fait, *L'étrange cas*, publié quinze ans après *La filiation de l'homme* de Darwin, est marqué par la hantise des origines : Hyde bat Sir Carew à mort avec une « rage de singe féroce » (« ape-like fury » ; 81) ; Hyde bondit vers le laboratoire « comme une espèce de singe » (« like a monkey » ; 149) ; Hyde joue des « tours de singe » à Jekyll en écrivant des blasphèmes dans ses livres de piété (« ape-like tricks » ; 247) ; Jekyll espère que sa confession échappera à la « malveillance simiesque » de Hyde (« ape-like spite » ; 249). Cette prédilection pour les comparaisons simiesques est symptomatique, mais elle relève du « sophisme de la bestialité » : à ce jour, aucun primatologue n'a surpris de singe griffonnant avec jubilation des blasphèmes dans des livres de piété...

Ces comparaisons ont aussi la particularité de ne renvoyer qu'aux actions et à la manière d'agir de Hyde, jamais à son apparence. Voici la toute première — et la plus longue — description de Hyde dans le roman ; Enfield, le cousin d'Utterton, parle :

Difficile de le décrire. Il y a quelque chose de bizarre dans son apparence ; quelque chose de déplaisant, d'absolument détestable. Jamais je n'ai rencontré d'homme qui m'ait inspiré un tel dégoût, et pourtant je n'arrive pas à dire pourquoi. Je pense qu'il est atteint d'une sorte d'infirmité, mais je serais bien en peine de vous dire laquelle. C'est un homme d'une apparence extraordinaire, et cependant je ne saurais vous dire en quoi précisément il est extraordinaire. Non, mon cher, il n'y a rien à faire ; je suis incapable de vous le décrire. Et ce n'est pas que la mémoire me fasse défaut ; car je vous affirme que je le vois encore comme s'il était devant moi (37)⁸.

Corrigeons une idée reçue : le Hyde de Stevenson n'a physiquement rien à voir avec l'homme de Cro-Magnon, le loup-garou ou l'ogre auxquels le cinéma et les bandes dessinées nous ont tant habitués. Son arcade sourcilière et ses mâchoires ne sont pas proéminentes, ses dents ne sont pas des crocs, son nez n'est pas un groin et son visage n'est

⁸ Enfield est sans doute le témoin qui a passé le plus de temps en compagnie de Hyde (il l'a même amené chez lui, le temps d'attendre l'heure de l'ouverture de la banque pour s'assurer que le chèque signé du nom de Jekyll ne soit pas un faux).

pas couvert de poils... En vérité, ce n'est pas un « homme animal ». Toutefois, Hyde est bel et bien un individu singulier : « il donnait une impression de difformité sans qu'on pût voir en lui la moindre malformation » (59). Cette impression n'est pas seulement celle d'Enfield : « Sur un seul point, [les témoins] étaient d'accord : tous étaient hantés par l'impression d'indicible difformité qui émanait de M. Hyde » (91). Pourtant, personne ne parvient jamais à identifier cette « malformation ». Qu'est-ce qui produit cette étrange impression ?

Une infirmité

Deux passages du texte évoquent une infirmité physique. Dans le premier, Utterson s'imagine que Hyde est le châtiment de Jekyll pour une ancienne faute de jeunesse et qu'il le fait chanter. Mais c'est le « châtiment » — et non Hyde — qui avance « *pede claudo* » (65), selon l'image que s'en fait Utterson, du latin *pes* (pied) et *claudo* (boiteux) : le châtiment aura pris longtemps — presque toute une vie — avant de rattraper Jekyll. L'infirmité est donc clairement métaphorique.

Dans le second passage, Poole, le majordome de Jekyll, demande à Utterson de lui donner son avis sur les pas de l'homme qui arpente fébrilement le laboratoire de Jekyll, jour et nuit, depuis une semaine. Poole doute qu'ils soient ceux de son maître. Les pas sont « légers et inégaux », « avec une claudication perceptible malgré leur extrême lenteur » (« with a certain swing »; 153). C'est la seule mention d'une infirmité littérale. Mais Utterson n'associe pas spontanément cette démarche à Hyde, il reconnaît seulement qu'elle n'est pas celle, assurée et pesante, de Jekyll. Par ailleurs, la première fois qu'Utterson rencontre Hyde, il l'entend venir du coin de la rue et note quelque chose de particulier (« odd », que Ballarin traduit par « insolite »), mais rien de précisément *irrégulier* : « les pas s'approchaient rapidement » (« The steps drew swiftly nearer »; 55).

Lorsque Utterson rencontre Hyde pour la première fois, il ressent du dégoût : « Dieu me pardonne, cet homme n'a pratiquement rien d'humain ! On dirait même qu'il y a en lui de l'homme des cavernes » (« something troglodytic »; 61). Mais si la comparaison avec l'homme des cavernes s'impose avec une telle prégnance à son esprit, ce n'est pas, on l'a vu, parce que le corps de Hyde témoigne d'une quelconque proximité avec l'ancêtre de

l'homme (même si ses mains sont velues). Hyde est parfaitement « hominisé », c'est-à-dire *faber, erectus et sapiens* : rien ne l'empêche de manipuler des objets, de se tenir droit et de parler.

En vérité, l'« infirmité » est subtile : psychique et non physique. Hyde est un homme en qui une humanisation ne s'est pas complétée. Il lui manque cette qualité, dite « humaine » : la compassion pour son prochain. Après sa première rencontre avec Hyde, Utterson pense : « Au moins était-ce un visage qui valait d'être vu : celui d'un homme dépourvu de la fibre de miséricorde » (« without bowels of mercy » ; 51). Tous ceux qui voient ce visage éprouvent « un sentiment de répulsion » (« feeling of repulsion » ; 123). Le premier crime de Hyde qu'on nous rapporte est d'avoir heurté une fillette au coin d'une rue et de l'avoir piétinée « le plus tranquillement du monde » (27). Quand Jekyll se transforme en Hyde, il se fait disciple de Sade, tirant volupté à faire souffrir autrui :

Cet autre moi-même que j'avais fait surgir de mon âme, pour l'envoyer seul en quête de son bon plaisir [« good pleasure »], était un être foncièrement nuisible et infâme, chacun de ses actes et chacune de ses pensées étaient centrés sur lui-même ; il étanchait sa soif de plaisir [« pleasure »] avec une avidité bestiale à toutes les sources offertes par la souffrance d'autrui ; comme s'il eût été de pierre, il se montrait incapable de la moindre miséricorde (213).

Les plaisirs de jeunesse

Mais était-ce vraiment après un « bon plaisir » (« good pleasure ») aussi sadique que courait le jeune Jekyll en menant sa double vie *avant* l'invention de la potion ? On en doute : « Bien des gens auraient affiché ouvertement les irrégularités de comportement dont je me rendais coupable ; mais, en raison des hautes ambitions que je m'étais fixées, je les considérais, et les cachais, avec un sentiment de honte presque morbide » (193-195). Avant d'explorer ces fameuses « hautes ambitions », tâchons d'abord de cerner la nature de ces « plaisirs » tels qu'ils étaient avant que Hyde ne les pervertisse : « Mais entre les mains d'Edward Hyde, [mes plaisirs] devinrent vite monstrueux » (213).

Nombreux sont les critiques — et les artistes — à avoir laissé galoper leur imagination sur ces « plaisirs » : le simple divertissement, le jeu, l'alcool, la drogue, le sexe (toutes variantes possibles). Dans son introduction à *L'étrange cas*, Francis Lacassin ne doute pas

que le plaisir soit sexuel : la chasteté du célibataire devait démanger le pauvre docteur⁹. On a d'ailleurs souvent souligné l'absence de femme dans cette histoire¹⁰. Comme l'écrit Lacassin : « À trop cacher, nous apprend Freud, on révèle trop ». Or, dans le choix d'un « plaisir » plutôt qu'un autre, c'est peut-être le lecteur, plus que le personnage de Stevenson, qui se révèle¹¹...

Avec raison, les critiques évoquent souvent les « hiatus de la narration¹² » dans *L'étrange cas* : Stevenson n'y dit pas tout, il semble même soucieux d'en dire le moins possible. Le lecteur devrait respecter ces zones d'ombres. Ces omissions ne sont pas seulement le moyen, pour l'auteur, de contourner la censure de l'époque qui n'aurait pas manqué de frapper d'interdit tout passage explicite. Pour Stevenson, l'omission relève essentiellement d'une « véritable poétique du récit¹³ ». Ballarin cite à ce sujet une lettre d'octobre 1883 où Stevenson déplore que Balzac et les réalistes n'aient pas su choisir entre ce qu'il faut dire et ce qu'il faut taire : « Il n'y a qu'un art — c'est omettre ! Si je savais omettre, je ne demanderais rien d'autre. Un homme sachant omettre transformerait en *Iliade* le journal du matin¹⁴ ». Donc, plutôt que d'assigner un sens à la « gaieté » de Jekyll, tâchons plutôt de découvrir comment une « certaine impatience de gaieté » — et « qui a fait la joie de bien des gens » — a pu causer la ruine d'un honnête homme.

L'idéal de l'*homo victorianus*

Si Jekyll a jugé criminelle son « impatience de gaieté », c'est parce qu'il lui semblait impossible d'en concilier la satisfaction avec l'idéal, imposé à lui-même, d'un rôle social

⁹ Francis Lacassin, « Préface. Robert Louis Stevenson ou le fantastique de l'expiation », dans R. L. Stevenson, *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont (Bouquins), 1984, p. 1014.

¹⁰ Voir Stephen Gwynn : « The tale, as it develops, might almost be one of a community of monks. Mr. Utterson is a bachelor, so is Jekyll himself; so by all indications is Enfield, the younger man who first brings to Utterson a tale of Hyde's brutalities. So, for that matter, is Jekyll's butler [...]. Women scarcely have any part in the action » (*Robert Louis Stevenson*, London, MacMillan, 1939, p. 130).

¹¹ Stevenson écrit à ce sujet dans une lettre : « The harm was in Jekyll because he was a hypocrite — not because he was fond of women; he says so himself, but people are so filled full of folly and inverted lust, that they can think of nothing but sexuality » (lettre citée par Irving S. Saposnik, dans « The anatomy of Dr. Jekyll and Mr. Hyde », dans Harry M. Geduld, *The Definitive Dr. Jekyll and Mr. Hyde companion*, New York, Garland, 1983, p. 115).

¹² Expression de Charles Ballarin, dans Stevenson, *Œuvres*, Paris, Gallimard (Pléiade), 2001, p. 1231. Marcel Schwob est sans doute l'un des premiers lecteurs français de Stevenson à noter ce trait : « L'art, ici, consiste à ne point dire », dans *Œuvres complètes*, III-IV, *Spicilège*, Genève-Paris, Slatkine Reprints, 1985, p. 67.

¹³ Expression de Ch. Ballarin, Pléiade, *op. cit.*, p. 1231.

¹⁴ Ch. Ballarin, Pléiade, *op. cit.*, p. 1231.

des plus sérieux : « C'est donc la nature exigeante de mes aspirations, davantage qu'une quelconque dégradation de mes défauts, qui m'a fait ce que j'étais et qui a, d'un fossé encore plus profond que chez la plupart des hommes, séparé en moi ces provinces du Bien et du Mal qui se partagent et composent en même temps la double nature de l'homme » (195). Jekyll n'a pas retenu la sentence de Pascal : « L'homme n'est ni ange ni bête et le malheur veut que qui veut faire l'ange, fait la bête ». La faute n'est pas d'avoir en soi une « bête » (entendre : une « impatience de gaieté » !), mais d'avoir voulu en nier l'existence. Certes, la société victorienne de l'époque impose des règles de vie et chacun doit veiller à sa réputation mais, dans sa confession, Jekyll n'évoque jamais explicitement les prescriptions de sa société, il parle plutôt de son « impérieux désir [...] de garder la tête haute et d'afficher en public une gravité sortant de l'ordinaire¹⁵ ». Ce qui est à souligner, ici, c'est que jamais personne n'a contraint Jekyll à endosser ce rôle sérieux.

L'étrange cas passe généralement pour une histoire tragique : notamment par sa fin, car Jekyll se suicide, mais aussi par la définition de l'homme que Jekyll propose implicitement de l'homme, celle, je l'ai dit, d'un *animal tragique*, puisque l'homme ne pourra jamais concilier les antagonismes de sa conscience. Par ailleurs, l'histoire pourrait aussi être lue comme une tragédie en raison des analogies qu'on peut établir entre le malheur de Jekyll et les théories que Freud développera quelques années plus tard, dans *Malaise dans la civilisation*, au sujet de la fatale aliénation de tout être civilisé¹⁶.

Pourtant, le roman de Stevenson est loin de commencer comme une tragédie. Le ton est même celui d'une satire amusante, pleine d'humour. Dès la première page — les premières lignes —, Stevenson tourne en dérision ce que j'appellerai l'idéal de l'« *homo victorianus* ». Le personnage qui en fait les frais, c'est Utterson, l'ami du Dr Jekyll, qui mène discrètement son enquête pleine de sollicitude. En général, ce personnage ne retient guère l'attention des lecteurs. Il est d'ailleurs presque invariablement sacrifié dans les adaptations cinématographiques du roman. Or, l'étude de son caractère permet d'apprécier

¹⁵ Trad. Robert Latour, *op. cit.*, p. 1061.

¹⁶ On peut en effet interpréter le terrible sort de Jekyll comme une superbe illustration littéraire du « malaise dans la civilisation ». Après tout, Freud écrit dans *Malaise dans la civilisation* : « L'homme devient névrosé parce qu'il ne peut supporter le degré de renoncement exigé par la société au nom de son idéal culturel, et l'on en conclut qu'abolir ou diminuer notablement ces exigences signifierait un retour à des possibilités de bonheur » (*op. cit.*, p. 34).

tout ce que l'*homo victorianus* a de risible. D'abord, un idéal de dignité très grave : « M. Utterson, le notaire, était un homme à la mine austère que jamais n'éclairait le moindre sourire ; froid, le verbe rare et embarrassé, conservateur par conviction, maigre, long, poussiéreux, sinistre, et pourtant attachant à sa manière » (19). Un homme comme il faut n'a pas l'air heureux — peut-être même doit-il ne pas l'être. Ensuite — et c'est le plus savoureux —, Utterson s'interdit les plaisirs les plus innocents : « Il s'imposait une discipline sévère, buvant du gin lorsqu'il était seul, afin de mortifier son amour des grands crus, et, bien que très amateur de spectacles, n'avait pas franchi les portes d'un théâtre depuis une vingtaine d'années » (19). Et le narrateur de préciser plus loin que c'est seulement lorsqu'il boit du vin qu'Utterson a une « lueur d'humanité » dans le regard ! Le moins qu'on puisse dire, c'est que Jekyll n'est pas le seul « cas étrange » de cette histoire...

« Le bon vin réjouit le cœur de l'homme » (*Ecclésiaste*, XL, 20)

Les nombreuses évocations que Stevenson fait du vin, dans *L'étrange cas*, ont intrigué plus d'un critique. Utterson, on le sait, doit à cette seule boisson les rares lueurs d'humanité dans son regard. On n'apprend pas grand-chose sur le Dr Lanyon et les autres amis de Jekyll, sauf qu'ils sont tous « fins connaisseurs de bon vin » (69). Poole, le majordome de Jekyll, s'inquiète tellement pour son maître qu'il ne peut prendre une gorgée du vin servi pour le reconforter. Lorsque Utterson désire obtenir l'avis de son clerc sur la calligraphie de Hyde, il prend soin de faire servir un vin de grande qualité — et Stevenson de nous offrir alors sa prose la plus poétique : « Dans la bouteille, les acides s'étaient depuis longtemps dissous ; la robe impériale s'était adoucie avec le temps, enrichie comme les couleurs des vitraux ; et la lumière des chauds après-midi d'automne sur les vignobles des coteaux était prête à se libérer et à dissiper les brouillards de Londres » (103).

Dans son analyse de *L'étrange cas*, Vladimir Nabokov oppose le vin et la potion de Jekyll : « Ces pétillantes et reconfortantes lampées n'ont rien de commun avec les crampes et les frissons glacés que provoque la liqueur-caméléon que distille Jekyll dans son poussiéreux laboratoire¹⁷ ». Il est vrai que la métamorphose s'accompagne de nausées si terribles que

¹⁷ Vladimir Nabokov, *Littératures*, t. I, trad. Hélène Pasquier, Paris, Fayard, 1983, p. 252.

Jekyll a l'impression d'agoniser. Pourtant, une fois la métamorphose achevée, la sensation est étonnamment analogue à celle produite par un bon vin, comme une ivresse à rebours :

J'éprouvais un sentiment étrange, quelque chose d'ineffable et de nouveau. C'était cette nouveauté, précisément, qui me le rendait doux. Je me sentais rajeuni, léger, agile ; intérieurement, j'étais soulevé par une ivresse frémissante, un flux désordonné d'images sensuelles qui couraient, comme l'eau d'un moulin, à travers mon imagination, mêlées au sentiment que toute contrainte était abolie, ainsi qu'à une liberté prodigieuse, mais non point innocente, de l'âme. Je me sentais, au premier souffle de cette vie nouvelle, plus dépravé, dix fois plus dépravé, comme si j'avais été vendu comme esclave au Mal originel qui dormait en ma nature ; et cette idée, sur le moment, m'emplit d'énergie et d'allégresse comme un bon vin [« and the thought, in that moment, delight me like wine »] (202-203).

Jekyll parle toujours de Hyde comme du « Mal à l'état pur » (« pure evil », sans majuscule en anglais), mais il y a un *autre* Hyde, dominé par l'appétit dionysiaque d'une vie pleine de liberté, d'énergie, d'allégresse et de sensualité. Quand Jekyll écrit dans sa confession son projet de suicide, il a pitié pour Hyde : « Mais son amour de la vie est étonnant » (247). Hyde est certes une abomination, un meurtrier, mais si Jekyll ne s'était pas retenu si longtemps de vivre son « impatience de gaieté », jamais rien d'aussi tumultueux qu'un Hyde ne serait sorti de lui-même : « Mon démon était resté trop longtemps dans sa cage, il en sortit en rugissant » (227).

L'« obsession de la métamorphose »

Assailli de remords, dégoûté de lui-même, le repentant docteur Jekyll prend maintes fois la résolution de ne plus boire la potion si euphorisante. On note toutefois que, pendant ces périodes d'abstinence, il ne se dit jamais *libéré de Hyde*, mais plutôt « confiné à la meilleure part de [s]on existence » (« I was now confined to the better part of my existence » ; 231) ; il ne dit pas goûter les *joies*, mais les « compensations d'une conscience satisfaite » (« enjoyed the compensations of an approving conscience » ; 225) ; il ne se dit pas non plus *heureux*, mais « presque heureux » (« almost happily of myself » ; 233).

Sa vie durant, Jekyll a été travaillé par « l'obsession de la métamorphose ». J'emprunte cette expression à l'auteur et philosophe Georges Bataille, grand penseur de l'érotisme obsédé par l'idée du Mal. Son court texte « métamorphose », écrit en 1929, m'apparaîtrait d'ailleurs comme une fine lecture de *L'étrange cas*, bien que l'auteur n'y fasse aucune allusion directe :

On peut définir l'obsession de la *métamorphose* comme un besoin violent, se confondant d'ailleurs avec chacun de nos besoins animaux, excitant un homme à se départir tout à coup des gestes et des attitudes exigées par la nature humaine [...]. Il y a ainsi, dans chaque homme, un animal enfermé dans une prison, comme un forçat, et il y a une porte, et si on entrouvre cette porte, l'animal se rue dehors comme le forçat trouvant l'issue ; alors, provisoirement, l'homme tombe mort et la bête se conduit comme une bête, sans aucun souci de provoquer l'admiration poétique du mort. C'est dans ce sens qu'on regarde un homme comme une prison d'apparence bureaucratique¹⁸.

Des comparaisons très similaires jaillissent sous la plume de Jekyll, avec les métaphores de la « porte » et de la « prison » :

Si j'avais absorbé ma découverte dans un esprit de désintéressement, si j'avais risqué l'expérience sous l'emprise d'une aspiration plus généreuse ou pieuse, tout aurait pu être différent, et [...] un ange serait né au lieu d'un démon. La mixture n'avait aucun pouvoir de discrimination ; elle n'était ni diabolique ni divine ; elle avait seulement le pouvoir d'ébranler les *portes* de cette *prison* où j'étais retenu *captif* par les dispositions de ma nature. Et comme les *prisonniers* de Philippes, ce qui s'y trouvait *captif* se rua à l'extérieur (207-209 ; je souligne)¹⁹.

Quand il est dans la peau du bon docteur, Jekyll jubile à l'idée de sa prochaine sortie nocturne sous le déguisement de Hyde : « et l'instant d'après, tel un écolier à la sortie de l'école, me dépouiller de cette apparence et sauter la tête la première dans la mer de la liberté » (213). Pour lui, Hyde est synonyme d'évasion et de liberté. Mais si, pour Jekyll, la vie du bon docteur est une prison métaphorique, il faut toutefois noter que Jekyll s'y est enfermé de lui-même, sans contrainte. Il a été son propre geôlier et est devenu sa propre prison, étouffant dans une vie sociale qu'il compare à un « fardeau d'affable respectabilité » (213). Comme il le dit lui-même dans la première page de sa confession : « Bien des gens auraient affiché ouvertement les irrégularités de comportement dont je me rendais coupable » (195). S'il en est ainsi, pourquoi le bon Dr Jekyll, lui, n'a-t-il pas pu en faire autant ? La Londres de Stevenson n'est pourtant pas celle, totalitaire et oppressive, que décrira Orwell dans *1984*. Jekyll nous répond : « mais, en raison des hautes ambitions que je m'étais fixées, je les considérais, et les cachais, avec un sentiment de honte presque morbide » (193). Le vice de Jekyll, ce n'est pas la luxure, mais l'hypocrisie.

¹⁸ Georges Bataille, *Le dictionnaire critique*, notes de Bernard Noël, Orléans, L'Écarlate, 1993, p. 46. Les italiques sont de Bataille.

¹⁹ Les « prisonniers des Philippes » : allusion à l'apôtre Paul qui, emprisonné dans la ville de Philippes, a pu s'enfuir grâce à un tremblement de terre.

L'incipit du roman, qui tourne en dérision l'*homo victorianus*, et le fait que Jekyll ait choisi de s'empêcher *librement* de vivre cette « certaine impatience de gaieté » nous invitent à croire que le destin de Jekyll n'est peut-être pas si tragique qu'il y paraît, qu'il est même plutôt absurde et pathétique, comme celui d'un eunuque se castrant lui-même. Jekyll s'est ridiculement pris très au sérieux : il répète *ad nauseam* avoir été écartelé sa vie durant entre le « Bien » et le « Mal », mais c'était plus précisément entre une convention victorienne et ce qu'il était authentiquement : un homme avec une toute naturelle « impatience de gaieté ». Stevenson insiste d'ailleurs, je le rappelle, sur l'aspect satirique de ce drame, et ce, dès les premières lignes, comme s'il nous offrait là une clef de lecture de son roman.

Une morale subversive

Jekyll s'indigne souvent de succomber aux « plaisirs » de Hyde, mais son indignation est languissante. Tandis que Hyde, lui, se révolte avec violence contre tout ce qui l'opprime. Hyde s'inscrit dans la tradition des héros criminels et sataniques à la Milton : des parias révoltés contre une société qui étouffe leurs désirs et leurs ambitions. Quand Hyde écrit des blasphèmes dans les livres de piété de Jekyll, il ne se comporte pas comme un singe (« ape-like tricks »), il dénonce plutôt ce qui a toujours échappé à Jekyll et à tous ceux qui pensent comme lui : *homo victorianus* n'est qu'une *fiction* mortifère qu'il faut rejeter, car il y a trop peu d'« humain » en elle. Absurdité que de s'interdire d'aller au théâtre ou de boire du vin quand on est seul. Voilà aussi pourquoi Hyde saccage le portrait du défunt père de Jekyll, modèle d'ordre et de rigueur (Stevenson a peut-être écrit ce passage en se rappelant sa folle jeunesse, lui dont la première fiancée était une prostituée, à la grande consternation de ses parents...).

L'étrange cas propose donc une critique double, une indignation double : d'abord (point de vue de Jekyll), l'homme aurait l'obligation morale de se purger de son « animalité » (« l'animal en moi », dit Jekyll) ; mais le ton satirique avec lequel le narrateur malmène l'*homo victorianus* laisse percer une critique toute autre, dirigée contre la première indignation formulée ici : au contraire, l'homme n'aurait pas à condamner ce qui relève d'une « animalité » toute naturelle en lui (cette « certaine impatience de gaieté »). Allons plus loin : l'homme aurait au contraire le devoir de se proposer des idéaux de lui-même qui

ne relèvent pas d'une pure fiction désincarnée. Entre les lignes, donc, *L'étrange cas du Dr Jekyll et M. Hyde* dénonce le caractère fictif d'une idée de l'homme sur laquelle est fondée toute une civilisation malade de cette idée.

Au moment où Stevenson écrit, nous sommes au tout début d'une époque de transition, alors qu'une certaine définition idéale de l'homme est en train de se fissurer. Dans *Le loup des steppes*, qui paraîtra quarante et un ans après *L'étrange cas*, l'humour d'un Hermann Hesse sur cette question d'un homme entièrement « débestialisé » sera moins « subtil » que celui de Stevenson : « L'image de l'être humain, qui représentait jadis un idéal, est en train de devenir un cliché²⁰ ». Ça rappelle Utterson, n'est-ce pas ?

Nombre d'artistes, dans leur relecture de *L'étrange cas* — parfois très créative —, insisteront à leur tour sur cet aspect « positif » de Hyde, comme Serge Gainsbourg dans sa chanson *Dr Jekyll et M. Hyde* de 1968, période de libération des mœurs, de contestations et d'explorations : « Docteur Jekyll un jour a compris que c'est ce monsieur Hyde qu'on aimait en lui ».

« L'homme est celui qui avance dans le brouillard » (Milan Kundera)

Cette lecture de *L'étrange cas* a plutôt fait jusqu'ici la part belle à Hyde. Mais n'oublions surtout pas que ce roman présente des vues ambiguës. Lorsqu'il n'est plus seulement question des origines d'un destin pathétique (cette « certaine impatience de gaieté » sacrifiée), mais des crimes affreux de Hyde — il piétine une fillette et tue sauvagement un homme —, il y a bien une condamnation du Mal en l'homme. Stevenson semble même nous dire que l'idée suivant laquelle chaque homme est double serait en elle-même infiniment coupable. À preuve, cette scène où Jekyll, après une longue abstinence, médite sur sa duplicité, assis sur un banc de parc : « Au fond, me disais-je, j'étais comme mes semblables ; et alors je souris en me comparant aux autres hommes, confrontant ma bonne volonté active à la cruelle paresse de leur négligence » (235) — et c'est au moment même où Jekyll formule cette pensée, qu'il qualifie plus tard de *vaniteuse*, que, pour la première fois, Hyde, sans l'apport de la potion, prend le contrôle de Jekyll, alors que ce dernier est

²⁰ Hermann Hesse, *Le loup des steppes*, trad. Juliette Pary, Paris, Calmann-Lévy, 1974, p. 191.

pleinement conscient (la seule fois qu'une métamorphose semblable s'était produite, le bon docteur s'était couché pour se réveiller transformé en Hyde). En réponse à de tels passages, la suite de cette lecture explorera des zones plus troubles de la conscience.

Plus Utterson s'approche de la résolution de l'« énigme Hyde », plus il s'abîme dans des réflexions sur lui-même qui le font douter d'être lui aussi un *homo victorianus* digne de ce nom : « Son passé était relativement sans tache ; peu d'hommes pouvaient faire leur examen de conscience avec moins d'appréhension ; et pourtant, la pensée de tout le mal qu'il avait pu faire lui fit courber la tête » (67). Fidèle à sa méthode allusive, Stevenson ne précise pas la nature de « tout ce mal ». Utterson s'exagère sans doute ses fautes, lui qui s'interdit des plaisirs aucunement coupables. Mais dès l'incipit, il a été question de sa troublante fascination pour les vices : « Envers ses semblables, en revanche, il faisait preuve d'une indulgence sans limites, s'émerveillant même parfois, *presque avec envie*, de l'extraordinaire énergie qu'ils dépensaient pour commettre leurs méfaits » (je restitue le passage souligné, curieusement négligé par le traducteur dans l'édition retenue : « almost with envy » ; 19). Même chez un personnage aussi innocent qu'Utterson, donc, il y a des zones d'ombre.

Au premier chapitre de *L'étrange cas*, Utterson effectue sa promenade dominicale avec son cousin Enfield. La porte d'un bâtiment rappelle à Enfield son unique rencontre avec Hyde. C'est par là que Hyde est entré pour quérir le chèque donné en dédommagement à la famille dont il a piétiné la petite fille. La description du quartier autour annonce déjà comment il sera difficile, pour les personnages et pour le lecteur, d'établir une limite précise entre le Bien et le Mal, entre Jekyll et Hyde : « les maisons sont tellement tassées les unes sur les autres autour de cette cour qu'on peut à peine dire où finit l'une et où l'autre commence » (37).

Dans *L'étrange cas*, quand Stevenson décrit une maison, un quartier ou même un visage, ses descriptions participent toutes d'une *métaphysique de l'ambiguïté*. La quintessence de ce principe poétique est donnée dans la description du brouillard londonien, qui suit la violente scène du meurtre de Sir Carew. Sur le cadavre alors non identifié, l'inspecteur Newcomen trouve une lettre adressée à Utterson (Carew allait sans doute la poster au

moment de croiser Hyde). C'est donc à Utterson que l'inspecteur demande d'identifier le cadavre. Le notaire reconnaît aussi l'arme du crime : une canne fracassée qu'il a jadis offerte en cadeau à Jekyll. Tous deux se rendent ensuite au domicile de Hyde, dans le sordide quartier de Soho (lors de leur première rencontre, Hyde avait cru bon de donner son adresse à Utterson pour calmer sa suspicion). Il est environ neuf heures du matin et « le premier brouillard de la saison » inonde les rues de la ville :

M. Utterson eut l'occasion de contempler une *gamme infinie de teintes crépusculaires* ; ici régnait une *obscurité* qui évoquait les *ténèbres de la nuit* ; plus loin, c'était une *lueur brune, riche et sanglante*, comme produite par une mystérieuse déflagration ; plus loin encore, l'espace d'un instant, le brouillard se déchirait et un rayon hagarde de *lumière diurne* hasardait un regard entre les gerbes tourbillonnantes de la brume. Sous ces *aperçus changeants*, le sinistre quartier de Soho, avec ses rues boueuses, ses passants crasseux et ses lampadaires qu'on avait oublié d'éteindre, à moins qu'on ne les ait ranimés afin de lutter contre ce nouvel assaut funèbre de l'obscurité, semblait, aux yeux du notaire, un quartier de quelque cité de cauchemar. Les pensées qui emplissaient son esprit, d'ailleurs, étaient des plus sombres ; et lorsqu'il jetait un regard sur son compagnon, il ne pouvait se retenir d'éprouver cette terreur de la loi et de ses représentants qui s'empare parfois des plus honnêtes d'entre nous (85 ; je souligne)²¹.

Le brouillard décrit par Stevenson présente des « aperçus changeants » : tantôt obscurs, tantôt colorés et tantôt traversés d'une lumière diurne. Ce brouillard est infiniment plus complexe que le voile de fumée des adaptations cinématographiques du roman (et qui deviendra un élément incontournable du « fantastique »). C'est aussi bien plus qu'un simple élément de « couleur locale » londonienne glissé par un auteur habile, car le brouillard produit un effet sur le personnage d'Utterson qui, examinant sa bonne conscience, se surprend à s'accabler de remords, à se croire coupable de crime, s'inquiétant pour lui-même devant l'homme de loi qui l'accompagne. Et pourtant, le narrateur nous a déjà dit que les fautes d'Utterson n'étaient pas préoccupantes : « peu d'hommes pouvaient faire leur examen de conscience avec moins d'appréhension »... Le brouillard de cette scène n'est rien de moins que la métaphore de l'ambiguïté de toute psyché humaine, naturellement tiraillée entre le Bien et le Mal, dont les frontières seraient floues et poreuses.

Cette lecture de *L'étrange cas* pourrait se terminer ici, mais je rappelle que cette analyse s'inscrit dans l'exploration de ce que j'ai appelé le corpus de l'humanimalité et que, si le roman de Stevenson a été retenu ici, ce n'est pas seulement pour ses métaphores animales

²¹ Dans la version originale, le narrateur omniscient n'emploie pas de « nous » à la toute fin de ce passage, mais l'idée générale est la même : « which may at times assail the most honest ».

relevant du « sophisme de l'animalité ». Le brouillard de Stevenson sera appelé à devenir, au fil de nos lectures, l'une des métaphores-clefs de notre exploration de la fiction de l'humanimalité, dont le cœur, je le rappelle, est une réflexion sur le désastre de la Deuxième Guerre mondiale et de la Shoah.

L'évocation d'une autre œuvre, mais qui n'est pas de fiction, s'avère ici nécessaire. Dans son dernier livre, *Les naufragés et les rescapés* (1986), Primo Levi revient sur son expérience concentrationnaire avec plus d'acuité et un sens de la nuance supérieur à celui déployé dans *Si c'est un homme*, publié près de quarante ans avant, en 1947. Le chapitre II s'intitule « La zone grise²² ». Levi y développe une pensée étonnante, qui nous met en garde contre notre besoin de simplification. Certes, pour comprendre une chose, on doit la simplifier. Sans cela, aucun discours ne serait possible. Mais cette simplification néglige parfois des aspects ambigus qui sont pourtant essentiels. Par exemple, on pourrait facilement croire que tout a été dit sur l'expérience concentrationnaire, mais c'est faux. Ce sujet, nous dit Levi, « ce n'est pas une terre vierge, c'est, bien au contraire, un champ maladroitement labouré, piétiné et retourné » (NR, 48).

Levi s'intéresse d'abord au cas des détenus privilégiés, à qui une charge de travail était confiée. Il faut savoir que, pour le détenu, la ration quotidienne en nourriture était si insuffisante qu'à brève échéance, celui-ci était condamné à échouer le test fréquent de la « sélection » : les gardiens faisaient courir les prisonniers — nus, peu importe la saison —, et des responsables évaluaient leur condition physique ; ceux jugés inaptes à poursuivre le travail étaient dirigés vers les chambres à gaz. La seule chance de survie du détenu consistait donc à obtenir un privilège, une charge particulière, afin de toucher un supplément alimentaire : « balayeurs, laveurs de marmites, gardiens de nuit, faiseurs de lits au carré (exploitant à leurs minuscules avantages la manie allemande des couchettes refaites bien unies et au carré), contrôleurs de poux et de la gale, estafettes, interprètes, auxiliaires des auxiliaires » (NR, 44). Le Reich, qui menait une guerre coûteuse en vies humaines sur plusieurs fronts à la fois, avait grand besoin de ces aides extérieures et

²² Primo Levi, *Les naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz*, trad. André Maugé, Paris, Gallimard, 2008, p. 36-68. Désormais, les renvois à cette édition seront signalés, dans le corps du texte, par la seule mention NR, suivie du numéro de la page. Tzvetan Todorov aborde le même passage dans *Mémoire du mal. Tentation du bien. Enquête sur le siècle*, Paris, Robert Laffont, 2000, p. 196-203.

« économiques » pour assurer la maintenance des camps. Chaque détenu défendait son privilège, son « poste de travail », comme sa vie. Un jour Levi a vu un détenu nouvellement arrivé exiger si obstinément une ration de soupe supplémentaire que les détenus qui la servaient l'ont noyé dans la cuve. Cet épisode est extrême, il ne faut pas croire que tous les « privilégiés » étaient aussi impitoyables.

Levi n'accuse personne et ne se fait pas juge. Il ne cherche pas non plus à confondre les bourreaux et leurs victimes : « J'ignore, et je ne suis guère intéressé à le savoir, si un assassin s'est niché dans mes profondeurs, mais je sais que j'ai été une victime sans culpabilité et pas un assassin ; je sais que les assassins ont existé [...] et que les confondre avec leurs victimes est une maladie morale ou une coquetterie esthétique ou un signe de sinistre complicité » (NR, 48). Son analyse révèle simplement que, dans le camp, le bien et le mal n'étaient pas aussi tranchés qu'on aimerait le croire. Pour donner une image de cette relativité — et c'est là que nous retrouvons l'image poétique de Stevenson —, Levi parle d'une « zone grise », « aux contours mal définis », qui sépare et relie à la fois le Bien et le Mal (NR, 42). En fait, si le Bien est « blanc » et le Mal « noir », il semblerait que la plupart des hommes ne sont ni tout à fait « blancs » ni tout à fait « noirs ». Ils évolueraient plutôt, au cours de leur vie, dans une vaste « zone grise ».

Levi rapporte des faits qui prouvent que certains criminels de guerre notoires — le Mal incarné — se sont trouvés, ne serait-ce qu'un bref moment, dans cette « zone grise ». Un cas est particulièrement troublant. Une fois, l'équipe de détenus qui s'occupait de sortir les cadavres des chambres à gaz a découvert une jeune fille de seize ans évanouie mais encore vivante. La masse de corps au-dessus d'elle avait créé une poche d'air, la préservant du gaz mortel : un événement unique, exceptionnel, qui ne s'est sans doute jamais reproduit. Muhsfeld, l'un des responsables SS des installations de mort, hésite d'abord sur la décision à prendre au sujet de cette miraculée. Puis, il décide qu'elle doit mourir, car elle est trop jeune : elle n'a que seize ans et pourrait raconter tout ce qu'elle a vu. Mais il ne la tue pas lui-même, il ordonne à un subordonné de la supprimer d'une balle dans la nuque. Muhsfeld n'était pas un homme miséricordieux, on lui connaissait des épisodes de « cruauté raffinée » et c'est justice qu'il ait été jugé et pendu à Cracovie en 1947. Mais pendant un bref instant, Muhsfeld a hésité avant de donner l'ordre d'exécution. Pour Levi, cet « unique instant de

pitié aussitôt effacé ne suffit certainement pas à absoudre Muhsfeld, mais il suffit à le placer, lui aussi, ne fût-ce qu'à l'extrémité de la marge, dans la zone grise, dans cette zone d'ambiguïté qu'irradient les régimes fondés sur la terreur et la soumission » (NR, 57).

Cette métaphore de la « zone grise » ne rend pas seulement compte de la vie dans un camp de concentration ou un régime totalitaire. Elle illustre le fait que la conscience de chacun d'entre nous recèle d'ambiguïtés : sous un éclairage particulier, un homme bon peut se révéler cruel, tandis qu'un homme mauvais peut se montrer sensible à la pitié. Stevenson s'en doutait, lui qui meurt en 1884 sans avoir eu la révélation des horreurs du XX^e siècle. Stevenson fait d'ailleurs raconter au Dr Jekyll un épisode où Hyde, bien que « secoué d'une colère désordonnée, prêt à tuer, avide d'infliger la souffrance », parvient exceptionnellement à « maîtriser sa rage au prix d'un prodigieux effort de volonté » (239). Comme le dit Levi, l'être humain n'est pas un monolithe.

Cette image du brouillard ou de la zone grise sera étonnamment filée par nombre de romanciers du XX^e siècle, notamment par Céline, dans *Le voyage au bout de la nuit*, publié en 1932. Le ton, toutefois — faut-il le préciser —, y est joyeusement sarcastique :

Tout n'arrive-t-il pas à se valoir en présence d'une intelligence réellement moderne ? Plus de blanc ! Plus de noir non plus ! Tout s'effiloche !... C'est le nouveau genre ! C'est la mode ! Pourquoi dès lors ne pas devenir fous nous-mêmes ?... Tout de suite ! Pour commencer ! Et nous en vanter encore ! Proclamer la grande pagaïe spirituelle ! Nous faire de la réclame avec notre démenche ! Qui peut nous retenir ? Je vous le demande Ferdinand ? Quelques suprêmes et superflus scrupules humains ?... Quelles insipides timidités encore ? Hein ?...²³

Et, bien après Stevenson et Céline, Romain Gary, dont nous lirons *Les racines du ciel*, écrira dans *Les cerfs-volants*, publiés en 1980 : « Le blanc et le noir, il y en a marre. Le gris, il n'y a que ça d'humain²⁴ ».

Cette lecture de *L'étrange cas du Dr Jekyll et de M. Hyde* donne le ton de la série d'analyses qui suit : tous les romans réunis ici creusent le thème de la « zone grise » entre animalité et humanité ainsi qu'entre humanité et inhumanité. À chaque fois, le roman nous

²³ Louis Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard (Folio), 1995, p. 424.

²⁴ R. Gary cité par Tzvetan Todorov, dans *Mémoire du mal*, op. cit., p. 234.

apprendra à voir que les véritables limites ne sont pas celles que l'on pouvait croire au départ.

Cette poétique de la limite, du gris et de l'ambiguïté : un nerf de l'imaginaire de l'humanimalité.

De l'évolution à la dégénérescence

Lecture de *La machine à explorer le temps*, de Herbert George Wells (1895)

Et ne vous trompez pas, les mineurs ne sont pas des « hommes » dans le sens que vous donnez à ce mot. Ce sont des animaux que vous ne comprenez pas, que vous ne pourriez jamais comprendre. Les masses ont toujours été les mêmes, et le seront toujours. Les esclaves de Néron différaient extrêmement peu de nos mineurs ou des mécaniciens de Ford. On ne peut pas changer les masses. C'est là un des faits les plus importants de la science sociale. *Panem et circenses*. L'éducation moderne n'est qu'un mauvais succédané du cirque. Ce qui nous perd aujourd'hui, c'est que nous avons fait de larges coupures dans la partie cirque du programme, et empoisonné nos masses avec un peu d'éducation.

D. H. Lawrence, *L'amant de lady Chatterley*

Lorsqu'il fait paraître *La Machine*, sa première histoire de fiction publiée en volume, le jeune Wells, qui a vingt-neuf ans, s'empresse d'en envoyer un exemplaire à son mentor, le naturaliste Thomas Huxley, surnommé le « bulldog de Darwin », dont il a suivi les cours de biologie à la Normal School of Science, avec les mots suivants : « Je vous envoie ce petit livre qui, je l'espère, pourrait vous intéresser. L'idée centrale — la sécurité entretient la dégénérescence — découle d'un certain nombre d'études biologiques¹ ». En son temps, Wells est l'auteur de fiction le plus fortement inspiré par la théorie scientifique de l'évolution de Darwin. Dans son autobiographie, il écrit : « Cette année que j'ai passée dans la classe de Huxley a été sans conteste l'année la plus instructive de ma vie² ». Les implications philosophiques de la question de l'évolution de l'homme deviendront le thème central de la pensée de Wells : « Que l'homme ne soit pas final, tel est le grand fait troublant, insondable et inexorable qui s'impose à nous dans la découverte scientifique de l'avenir, et, selon moi du moins, la question de savoir ce qui viendra *après* l'homme est la plus obstinément fascinante et la plus insoluble de toutes celles qu'offre le monde. Il va

¹ Herbert George Wells cité par Joseph Altairac, dans *H. G. Wells. Parcours d'une œuvre*, Amiens, Encrage, 1998, p. 31.

² Herbert George Wells, *Une tentative d'autobiographie*, trad. Antonina Vallentin, Paris, Gallimard (NRF), 1936, p. 130.

sans dire que nous ne pouvons y faire aucune réponse. L'imagination que nous possédons refuse de s'élever à la hauteur de cette tâche³ ».

La Machine est le récit d'un récit. Le narrateur, nommé Hillyer, dit rapporter scrupuleusement chaque mot de l'« Explorateur du temps » (on ne connaîtra jamais son vrai nom), qui raconte à une société d'amis son séjour de plus d'une semaine en l'an 802 701, grâce à une machine de son invention.

Au début du récit, le ton enthousiaste de l'Explorateur fait croire au lecteur que *La Machine* est une énième variation sur le thème de l'utopie : « Quels étranges développements de l'humanité, quelles merveilleuses avances sur notre civilisation rudimentaire n'allais-je pas apercevoir [...] ! » Mais en vérité, *La Machine* n'est pas un récit utopique traditionnel, dans le sens où une civilisation parfaite offre généreusement ses merveilles au touriste venu la contempler. Comme le constatera l'Explorateur une fois arrivé à destination : « Dans quelques-unes des visions d'Utopie et des temps à venir que j'ai lues, il y avait des quantités de détails sur la construction, les arrangements sociaux, et ainsi de suite. Mais ces détails, qui sont assez faciles à obtenir quand le monde entier est contenu dans votre seule imagination, sont absolument inaccessibles à un véritable voyageur, surtout parmi la réalité telle que je la rencontrais là » (77-78).

Nous sommes dans un roman et non dans une utopie : le monde de l'an 802 701 ne se livrera pas sous la forme d'une visite guidée, mais sous celle d'une énigme à résoudre. Cette énigme est incarnée dans la toute première chose qui tombe sous le regard de l'Explorateur à son arrivée, la gigantesque statue d'un sphinx blanc trônant sur un piédestal de bronze :

Une figure colossale, taillée apparemment dans quelque pierre blanche, apparaissait, incertaine, au-delà des rhododendrons, à travers l'averse brumeuse. Mais le reste du monde était invisible [...]. Comme la grêle s'éclaircissait, j'aperçus plus distinctement la figure blanche. Elle devait être fort

³ Herbert George Wells, « La découverte de l'avenir », dans *Œuvres*, Paris, Mercure de France, 1963, p. 31-32.

⁴ Herbert George Wells, *La Machine à explorer le temps*, trad. Henry D. Davray, Paris, Mercure de France (Folio), 1986, p. 41. Désormais, les renvois à cette édition seront signalés dans le corps du texte, sans mention de titre. Soulignons que les divisions des chapitres de la version française de ce roman ont été revues par Wells et son traducteur français, elles ne correspondent donc pas toujours aux divisions anglaises, mais l'ensemble du texte, lui, est quasiment identique.

grande, car un bouleau ne lui allait qu'à l'épaule. Elle était de marbre blanc, et rappelait par sa forme quelque sphinx ailé [...]. Le piédestal, me semblait-il, était de bronze et couvert d'une épaisse couche de vert-de-gris. Il se trouva que la face était de mon côté, les yeux sans regard paraissaient m'épier ; il y avait sur les lèvres l'ombre affaiblie d'un sourire. L'ensemble était détérioré par les intempéries et donnait l'idée désagréable d'être rongée par une maladie. Je restai là à l'examiner pendant un certain temps — une demi-minute peut-être ou une demi-heure (43).

On se rappelle que, dans la tradition antique, le Sphinx dévore les hommes qui ne résolvent pas cette énigme : « Quel animal marche à quatre pattes le matin, à deux le midi et à trois le soir ? » La réponse est l'« homme » qui, au « matin » de sa vie, se traîne à quatre pattes ; au « midi », marche debout sur ses deux jambes ; et au « soir », se déplace en s'appuyant sur une canne. Cependant, nous verrons que, dans la fiction de Wells, l'énigme n'aura pas pour objet les étapes du développement normal et tragique d'un homme (enfance, maturité, vieillesse), mais le sort tragique de toute l'espèce humaine (de l'évolution à la dégénérescence) — et l'an 802 701 apparaîtra comme le « crépuscule de l'humanité » (titre du chapitre VI)⁵.

Une catastrophe : la dégénérescence

Si Wells est le premier auteur de fiction à inventer une machine à voyager dans le temps, il n'est pas le premier à raconter une histoire qui se passe dans le futur⁶. Mais contrairement à la plupart de ses prédécesseurs, il écrit *après* Darwin. Jusqu'alors, la fiction n'avait jamais vraiment proposé d'imaginer un homme du futur *physiquement* différent de celui que nous connaissons. Par exemple, dans la plupart des utopies, *homo sapiens* gagnait simplement en sagesse. Mais pour Wells émule de Darwin, l'homme est un être de métamorphoses qui ne cessera jamais de s'adapter à son environnement. Or, le milieu naturel de l'homme, ce n'est plus depuis longtemps la nature, mais la civilisation qu'il a édifiée — et la civilisation de l'époque, nous met en garde Wells dans ce roman de 1895, si elle persiste dans ses voies actuelles, condamnera l'homme à évoluer en des voies inhumaines. *La Machine à explorer le temps* est donc une mise en garde contre une « catastrophe » à venir : le fait, attesté par la

⁵ Sur le symbolisme du Sphinx dans cette histoire, voir Frank Scafella, « The White Sphinx and The Time Machine », *Science Fiction Studies*, vol. 8, n° 3 (nov. 1981), p. 255-265, et David Ketterer, « Oedipus as Time Traveller », *Science Fiction Studies*, vol. 9, n° 3 (nov. 1982), p. 340-341. Dans ses articles à caractère scientifique, Wells emploie le terme de « dégénération » (« degeneration ») plutôt que celui de « dégénérescence », mais ce mot est tombé en désuétude.

⁶ Voir à ce sujet l'impressionnante liste que donne Harry M. Geduld dans *The Definitive Time Machine. A Critical Edition of H. G. Wells's Scientific Romance*, Bloomington, Indiana University Press, 1987, p. 25.

science de la biologie, que l'évolution de l'homme pourrait, en certaines conditions, se muer en une dégénérescence.

Lors de la parution de *La Machine*, des critiques ont affirmé que Wells était un « homme de génie⁷ » et que son histoire était une « nouvelle chose sous le soleil⁸ ». Mais en vérité, avec cette fiction, Wells a réalisé bien plus cela : il a, comme l'a justement souligné Borges, « étendu les possibilités du roman⁹ ». Avant Wells, aucune imagination ne s'était autorisée à explorer si avant le devenir humain : la limite même où l'homme cesse d'être « humain »¹⁰.

Les trois hypothèses

Au cours de son séjour de huit jours en l'an 802 701, l'Explorateur formulera, à partir de ses observations, trois hypothèses scientifiques fondées sur la théorie de l'évolution, l'aboutissement des connaissances biologiques de son époque. D'abord, l'Explorateur formule une première hypothèse après avoir rencontré les Éloïs, qu'il croit être les seuls descendants d'*homo sapiens* (chapitre VI, « Le crépuscule de l'humanité »). Puis, l'Explorateur en formule une autre, après avoir été confronté aux Morlocks, des créatures souterraines qui rappellent le singe, mais qui sont eux aussi — cela ne fait aucun doute à son esprit — les descendants d'*homo sapiens* (chapitre IX, « Explorations »). Pour

⁷ Article non signé, « A Man of Genius », *Review of Reviews* (mars 1895), p. 263, reproduit dans Patrick Parrinder, *H. G. Wells. The Critical Heritage*, London, Routledge and Kegan Paul, 1972, p. 33.

⁸ Article non signé et non titré, *Daily Chronicle* (27 juillet 1895), p. 3, reproduit dans *ibid.*, p. 38.

⁹ Jorge Luis Borges, « Le premier Wells », *Œuvres complètes*, éd. Jean Pierre Bernès, trad. Paul Bénichou et Sylvia Bénichou-Roubaud, Paris (Pléiade), vol. I, 2010, p. 740.

¹⁰ Il y a certes des auteurs antérieurs à Wells — et même antérieurs à Darwin — qui ont eux aussi évoqué, dans un cadre scientifique ou pseudo-scientifique, les métamorphoses de l'animal homme au cours de son existence (par « scientifique », j'exclus tous les récits mythologiques de métamorphoses). Je pense, entre autres, à Diderot et à son *Rêve de d'Alembert*, rédigé en 1769. Dans ce texte, sorte de dialogue théâtral, des personnages discutent, entre autres, des multiples métamorphoses que l'espèce humaine a dû vivre ou qu'elle vivra au cours de son « évolution » (ce terme n'étant pas employé). Pour sa part, Wells ne fait pas qu'évoquer ces métamorphoses : son personnage est réellement confronté au descendant d'*homo sapiens*. Contrairement à l'Explorateur, d'Alembert, lui, ne risque jamais d'être dévoré vivant par les descendants cannibales d'*homo sapiens*. On pourrait admettre que les deux œuvres relèvent également de la fiction, mais il n'en demeure pas moins que l'usage que fait chaque auteur de la fiction est fondamentalement différent : chez Diderot, le lecteur est confronté à des idées ; chez Wells, le lecteur est confronté à un monstre. Par ailleurs, je rappelle que les œuvres de l'humainité, si elles évoquent les métamorphoses de l'homme, s'interrogent surtout sur le devenir de la « qualité humaine ». Nous verrons que, pour Wells, si l'homme a cessé d'être humain vers l'an 802 701, ce n'est pas simplement parce qu'il est pris dans le flot de l'évolution, mais parce qu'à un moment précis de son évolution, son égoïsme fut tel que sa « qualité humaine » s'en est trouvée irrémédiablement perdue.

terminer, l'Explorateur propose une dernière hypothèse sur l'évolution de la relation entre les Éloïs et les Morlocks (chapitre XIII : « La trappe du Sphinx Blanc »).

Toutes les péripéties du roman se déroulent comme si l'enjeu était la résolution de l'énigme philosophique du Sphinx : *qu'est-ce que le devenir humain ?* Peu après avoir rencontré les Éloïs, au moment où le soleil se couche, l'Explorateur découvre avec effroi que sa Machine a disparu. Des traces sur le sol indiquent qu'elle a été traînée à l'intérieur du piédestal creux de la statue du Grand Sphinx Blanc. L'Explorateur passe une horrible nuit à tenter désespérément de forcer les panneaux du socle de la statue. Ce n'est qu'au petit matin qu'il se ressaisit : après tout, il n'y a pas grand risque que quelqu'un d'autre utilise la Machine car, avant de s'éloigner d'elle, il avait pensé à retirer les petits leviers qui permettent de l'actionner et à les glisser dans sa poche. Rasuré momentanément, l'Explorateur se « soumet » à l'énigme du Sphinx :

Patience, me disais-je, si tu veux avoir ta Machine, il te faut laisser le Sphinx tranquille. S'ils veulent la garder, il est inutile d'abîmer leurs panneaux de bronze, et s'ils ne veulent pas la garder, ils te la rendront aussitôt que tu pourras la leur réclamer. S'acharner sur une énigme comme celle-là est désespérant. C'est le chemin de la monomanie. Affronte ce monde nouveau. Apprends ses mœurs, observe-le, abstiens-toi de conclusion hâtive quant à ses intentions. À la fin tu trouveras le fil de tout cela (73-74).

Ce ne sera effectivement qu'à la toute fin, quand l'Explorateur aura trouvé « le fil de tout cela » (74), que, retournant aux pieds du Sphinx, il découvrira — comme par hasard — les panneaux du piédestal ouverts, qu'il reprendra possession de sa Machine et qu'il regagnera enfin son époque pour livrer son récit.

L'objet principal de notre lecture de *La Machine* sera de montrer que l'intérêt des hypothèses *scientifiques* de l'Explorateur réside principalement dans leurs implications *philosophiques* sur le devenir humain. D'ailleurs, dans les premières versions manuscrites de *La Machine*, l'Explorateur était surnommé « le Philosophe »¹¹.

¹¹ Wells a rédigé pas moins de sept versions de *La Machine*, voir à ce sujet H. M. Geduld, *The Definitive Time Machine, op. cit.*

Première hypothèse : penser l'« Homo eloïensis¹² »

Par rapport à l'*homo sapiens* de l'an 1885, celui de l'an 802 701 semble avoir dégénéré. Les Éloïs — ainsi qu'ils s'appellent — ont l'air de grandes fillettes étonnamment frêles. L'espèce est sans doute encore *faber*, car les Éloïs portent de jolies robes et des sandales, mais il semble n'y avoir aucun artisan parmi eux, pas plus que d'outil ni d'atelier de confection (un mystère que l'Explorateur résoudra plus tard). L'espèce est encore *sapiens*, car pratiquant un langage articulé, mais cette langue, bien qu'harmonieuse et douce, est pauvre et ne permet que l'expression de besoins immédiats. Impossible, pour l'Explorateur, de leur faire comprendre qu'il a voyagé à travers la « quatrième dimension » — le temps — pour se rendre jusqu'à eux. Ils se contenteront de croire qu'il est venu du Soleil avec l'orage. Une mythologie primitive a réinvesti le champ de la pensée explicative. De toute façon, leur curiosité n'est qu'un bref étonnement facilement distrait. En effet, une fois passé le choc enjoué de la première rencontre, ils ignorent l'Explorateur. Aucun d'eux ne se donnera la peine de tenter de communiquer avec lui — encore moins d'apprendre quelques mots de sa langue. De son côté, l'Explorateur constate qu'il les ennue, les épuise même, avec ses questions : « Je n'ai jamais vu des gens plus indolents et plus facilement fatigués » (54). Non, *sapiens* n'est plus : « S'orner de fleurs, chanter et danser au soleil, c'était tout ce qui restait de l'esprit artistique ; rien de plus » (64). Il semblerait également que *sapiens* ne soit plus « *humanus* », dans le sens de *sensible à la pitié et à la compassion pour son prochain*. En atteste une scène assez navrante où des Éloïs assistent sans réagir à la noyade de l'une des leurs. L'Explorateur la sauve *in extremis*. Elle s'appelle Weena ; elle seule deviendra son amie, s'attachant à lui à la manière d'un enfant.

Quant à la civilisation, elle n'est plus qu'une « splendeur ruinée » (56). Si ce n'était des ruines qui parsèment le paysage, le décor évoquerait les représentations classiques de l'âge d'or : « Nulles haies ; nul signe de propriété, nulle apparence d'agriculture ; la terre entière était devenue un jardin » (59). L'Explorateur se demande s'il ne contemple pas là les ruines d'un monde communiste arrivé au terme de l'Histoire (la réponse viendra plus tard). Une chose est certaine, *homo sapiens* est désormais le seul mammifère : « À vrai dire, je

¹² Les expressions de « Homo eloïensis » et de « Homo morlorckensis » sont tirées de Darko Suvin, *Pour une poétique de la science-fiction*, Montréal, Presses de l'Université du Québec (Genres et discours), 1977, p. 90.

m'aperçus peu à peu que les chevaux, le bétail, les moutons, les chiens avaient rejoint l'ichtyosaure parmi les espèces disparues » (53).

L'Explorateur formule alors sa première hypothèse. À l'origine, se dit-il, l'homme était un animal bien vulnérable dans la Nature, n'ayant ni armes ni défenses naturelles, au contraire des animaux qui, selon les espèces, ont des cornes, des crocs et des griffes pour attaquer ou se défendre, ainsi qu'une toison ou une fourrure pour se protéger contre le froid. Mais *homo sapiens* a cependant surmonté ce handicap naturel en développant la science et la technique qui lui ont permis de façonner petit à petit la Nature selon ses besoins et ses volontés. Et il semblerait qu'au fil des générations, les triomphes de l'humanité se soient succédé sans cesse, assez pour que le rêve d'une Nature entièrement soumise devienne enfin réalité. L'homme est vraiment devenu, selon le souhait des philosophes rationalistes, « maître et possesseur de la Nature ». Sans doute le hasard a-t-il été providentiel : le soleil, qui semble avoir gagné en volume, irradie une douce chaleur constante.

Cet équilibre parfait entre l'homme et la Nature a malheureusement eu un effet pernicieux sur l'évolution de l'humanité : l'homme, ne se trouvant plus dans la nécessité d'affronter le monde pour survivre, a cessé d'être un animal à la hauteur de ce défi. Or, c'était justement de cet affrontement héroïque que son imagination, son intelligence, son adresse et sa compassion pour ses semblables étaient nées. Ces qualités n'étant plus sollicitées, elles se sont atrophiées. Ne plus être tout à fait humain, tel fut le prix du « trop parfait triomphe de l'homme » :

Mais avec ce changement des conditions viennent inévitablement les adaptations à ce changement, et à moins que la science biologique ne soit qu'un fatras d'erreurs, quelles sont les causes de la vigueur et de l'intelligence humaines ? Les difficultés et la liberté : conditions sous lesquelles les individus actifs, vigoureux et souples, survivent et les plus faibles succombent ; conditions qui favorisent et récompensent l'alliance loyale des gens capables, l'empire sur soi-même, la patience et la décision [...]. *Maintenant*, où sont ces dangers ? (62)

Deuxième hypothèse : penser l'« Homo morlockensis »

En examinant l'un des curieux et obscurs puits de ventilation qui parsèment le paysage, l'Explorateur se trouve pour la première fois face à face avec l'autre descendant d'*homo sapiens* : « Une paire d'yeux, lumineux à cause de la réflexion de la lumière extérieure,

m'observait dans les ténèbres » (86). Par sa silhouette, l'animal rappelle « le singe » (86). Celui-ci s'enfuit : « Je ne peux même pas dire s'il courait à quatre pattes ou seulement en tenant ses membres supérieurs très bas » (87). Pour l'Explorateur, cette créature, qui a « l'air d'une araignée humaine » (87), est « quelque chose d'humain » (87). Cette découverte met à mal sa première hypothèse : « Que vient faire ce lémurien [...] dans mon schéma d'une organisation parfaitement équilibrée ? Quel rapport peut-il bien y avoir avec l'indolente sérénité du monde d'au-dessus ? Et que se cache-t-il là-dessous, au fond de ce puits ? » (88) Descendant au fond du puits, l'Explorateur surprend d'autres créatures semblables en train de dévorer des chairs sanglantes : « À ce moment-là même, je me rappelle m'être demandé quel grand animal pouvait avoir survécu pour fournir la grosse pièce saignante que je voyais » (100). Ces créatures se montrent hostiles, mais l'Explorateur les repousse en craquant quelques-unes de ses allumettes (le feu, pour ces créatures nocturnes, est une nouveauté effrayante). Remontant à la surface, l'Explorateur, épuisé et troublé, apprend des Éloïs que ces étranges animaux appartiennent à la race des Morlocks. Il formule alors une nouvelle hypothèse qui lui permettra, entre autres, de résoudre le « problème économique » de la confection des robes et des sandales des Éloïs.

Selon l'Explorateur, l'espèce humaine se serait, au cours des millénaires, dissociée en deux lignées : les Éloïs, êtres diurnes, frugivores, indolents et stériles vivant à la surface ; et les Morlocks, êtres nocturnes, souterrains et cannibales. La scission entre les deux s'expliquerait par la radicalisation graduelle de la ségrégation sociale entre « le Capitaliste et l'Ouvrier » ou, autre formulation, entre « les Possédants » [« the Have »] et les « Non-Possédants » [« the Have not »]. Pendant des millénaires, les Possédants, les riches, ont poursuivi à la surface leur recherche du plaisir, du confort et de la beauté, et ont perdu tout esprit héroïque et combatif. De leur côté, les Non-Possédants, les ouvriers, perdant progressivement leur « droit d'existence au soleil », s'adaptaient de façon continue à leur monde souterrain.

À ce point de son récit, l'Explorateur ne nous parle plus seulement de l'an 802 701, mais bien de sa propre époque, celle de 1895, alors que cette scission entre le Capitaliste et l'Ouvrier s'amorce insidieusement. La civilisation actuelle, rappelle l'Explorateur, se développe de plus en plus en sous-sol. À Londres, l'invention du Métropolitain et des

tramways électriques souterrains entraîne le développement d'un véritable petit monde souterrain, avec ses restaurants, ses magasins et ses ateliers. Des hommes, des femmes — et même des enfants — se trouvent ainsi à passer la quasi-totalité de leur vie à travailler sans voir la lumière du soleil. En inventant les Morlocks, Wells crée une hyperbole de la misère de tous ces laissés-pour-compte de la modernité¹³.

Des lecteurs trouveront cette hyperbole pour le moins exagérée – mais si exagération il y a, précisons que ce « délire » n'est pas exclusif à la fulgurante imagination d'un Wells. Avant même la rédaction de *La Machine*, de nombreux savants inspirés de Darwin ont développé l'hypothèse d'une « race minière », suivant laquelle le mineur s'adapte physiquement au monde minier. Voici un extrait du *Traité pratique des maladies, des accidents et des difformités des houilleurs* du Docteur H. Boens-Boisseau, publié en 1862, soit 33 ans avant le roman de Wells :

Si vous trouvez en chemin un homme de taille inférieure à la moyenne, avec une grosse tête, des cheveux courts et souvent clairsemés, à face large, épanouie, sans expression, sans mobilité, d'un teint bistre et blafard, maculé en une foule d'endroits, surtout le nez, les tempes, et autour des yeux, de tâches bleuâtres ou noirâtres, les unes irrégulièrement linéaires, les autres ponctuées ; trapu, mais fortement constitué, épaules larges, cou court et gros, narines ouvertes, mains carrées, bras assez longs et généralement bien conformés, jambes courtes, cambrées de telle façon que les pointes des pieds regardent en dedans, les talons et les mollets en dehors, genoux rapprochés, hanches plates, bassin évasé vers le bas ; vous pouvez déclarer hardiment que vous avez vu un houilleur-né¹⁴.

Pour sa part, l'Explorateur n'évoque pas seulement le destin des mineurs. Pour lui, il n'est pas nécessaire d'aller chercher les laissés-pour-compte de la société à de grandes profondeurs : « Est-ce que même maintenant, un ouvrier de certains quartiers ne vit pas dans des conditions tellement artificielles qu'il est pratiquement retranché de la surface naturelle de la terre ? » (91)

Nulle part le narrateur de Wells ne dit explicitement que les ancêtres des Morlocks ont dégénéré en une forme animale parce qu'ils ont été traités *comme des animaux*. Mais il est

¹³ En fait, avec le sort des Morlocks, Wells raconte aussi, entre les lignes, sa propre enfance vécue dans la pauvreté. Voir à ce sujet la poignante description que fait Anthony West, fils de Wells, du logement, situé au sous-sol, où son père a grandi : « My father's initial response to his discovery of this nether world of underprivilege [...] had been one of blind rage » (*H. G. Wells, Aspects of a Life*, New York, Random House, 1984, p. 226).

¹⁴ H. Boens-Boisseau cité par Joël Michel, dans *La mine dévoreuse d'hommes*, Paris, Gallimard (Découvertes), 1993, p. 98.

possible de souligner un rapport semblable, entre l'homme et l'animal, en mettant en perspective *La Machine à explorer le temps* de Wells avec *Germinal* de Zola.

Germinal de Zola est publié en 1885, soit dix ans *avant* le roman de Wells. L'auteur y décrit le sort de sept cents hommes, femmes et enfants qui descendent plus de cinq cents mètres sous terre, au risque de leur vie — les coups de grisou —, pour gagner à peine de quoi poursuivre une existence misérable. Les plus anciens d'entre eux « crachent noir ». Tout est noir dans ce roman : les gens, les vêtements, les ténèbres de la mine, l'eau, et même le savon. Selon le mot de Huysmans, Zola est le seul auteur qui, du noir, « est parvenu à faire une couleur¹⁵ ». Les mineurs forment une race dégénérée, rongée par la pauvreté, l'anémie, l'humidité des mines et l'alcoolisme, voire l'« animalité » (un mot qu'affectionne Zola). Ils ont cependant plus de chance que les chevaux employés comme bêtes de somme, qui sont descendus au fond des mines pour n'être plus jamais remontés. Le cheval Bataille est présenté comme le doyen de la mine : dix ans sans avoir revu la lumière du soleil. Lire le roman *La Machine* en ayant à l'esprit l'univers de *Germinal*, qui le précède par sa publication, c'est découvrir un monde atroce où finalement jamais aucun « *Germinal* » (ou « printemps » de l'humanité du travail) n'aura éclos. C'est découvrir surtout que le sort du cheval Bataille, comme celui des autres chevaux avec lui, aura finalement été partagé par *tous* les hommes du travail. Bien sûr, *La Machine* n'est qu'une fiction, tandis que *Germinal* a pu être qualifié de « reportage romancé », mais ce parallèle entre Zola et Wells permet d'exposer une stupéfiante « communauté de destin » entre l'homme et l'animal. Si je paraphrasais la pensée de Yourcenar, déjà citée en introduction, cela donnerait : « Et si la cruauté humaine s'est tant exercée contre l'homme, c'est trop souvent qu'elle s'était fait la main sur les animaux. On aurait moins accepté les hommes condamnés à travailler toute leur existence dans des mines sans jamais revoir la lumière du soleil, si l'on n'avait pas accepté sans même y songer la souffrance des bêtes descendues dans les mines et jamais remontées¹⁶ ».

¹⁵ J.-K. Huysmans cité par André Wurmser, dans « Préface », dans Émile Zola, *Germinal*, Paris, Gallimard (Folio), 1993, p. 9.

¹⁶ L'histoire de cette tragédie sociale est étonnamment longue et ne se borne pas à la période de la révolution industrielle en Angleterre ou en France. Les exemples pourraient être multipliés, mais je n'en donne qu'un. En 1961, soit plus d'un demi-siècle après la publication de *La Machine*, l'auteur français Jean Anouilh écrit une pièce de théâtre intitulée *La grotte*, un titre métaphorique pour désigner ce qu'est la cuisine du sous-sol,

Troisième hypothèse : l'énigme du Sphinx résolue

Revenons à l'an 802 701. Au chapitre X (« Quand la nuit vint »), l'Explorateur se surprend à plusieurs reprises à repenser, sans raison apparente, au repas carnivore des Morlocks espionnés dans les souterrains. Puis, la vérité lui apparaît : ces Morlocks dévoraient la chair d'un Éloï...

Si, comme le croit l'Explorateur, les Morlocks ont jadis été les malheureux esclaves des Éloïs, et qu'une longue période de relative stabilité s'est écoulée, assez pour que chaque groupe s'adapte lentement à son milieu et développe sa forme actuelle, le rapport de force entre les deux, lui, s'est trouvé depuis modifié. Les Morlocks, finissant sans doute par manquer de nourriture dans leur monde souterrain, ont dû renouer avec l'ancien instinct chasseur de l'homme et ont décidé de se nourrir d'Éloïs. Mais par une ancestrale habitude, les Morlocks continuent de veiller sur leurs anciens maîtres en confectionnant leurs robes et leurs sandales mais, à leurs yeux, les Éloïs ne sont plus qu'un « bétail à l'engrais » (114).

De fait, Weena explique à l'Explorateur que, lors des « *nuits obscures* » (106), c'est-à-dire les nuits où le disque lunaire est le plus mince, les Morlocks, enhardis par l'obscurité, montent à la surface pour chasser et se nourrir. Comme ces nuits approchent, l'Explorateur et Weena partent à la recherche d'un abri en direction d'un « Palais de porcelaine verte », qui s'avère être les ruines « de quelque dernier Musée d'Histoire Naturelle » (118), symbole de la fin des civilisations, des cultures, des arts et des sciences. Là-bas, l'Explorateur trouve les restes d'un homme du Mégathérium ; plus loin, ceux d'un Brontosaurus ; sur un étage, une bibliothèque contenant des milliers de volumes pourris : « Si j'avais été littérateur, j'aurais pu, peut-être, moraliser sur la futilité de toute ambition » (123). La théorie de l'évolution ne s'applique pas seulement aux êtres vivants, mais aussi aux civilisations. Par cette description, Wells met en scène — et bien avant l'heure — le fameux mot que Valéry

sans fenêtres, où peinent les nombreux domestiques au service de Madame et de Monsieur. La maison entière est la métonymie d'une société où une multitude sacrifiée travaille pour le confort de quelques privilégiés à la surface.

profèrera après la Première Guerre mondiale : « Nous autres civilisations nous savons dorénavant que nous sommes mortelles¹⁷ ».

Au retour de ce Palais, l'Explorateur, qui a trouvé un levier de fer avec lequel il a fracassé le crâne de quelques Morlocks avant que ceux-ci n'enlèvent Weena, est décidé à forcer les portes du piédestal du Sphinx. Tout en s'y rendant, l'Explorateur repense aux hypothèses qu'il a formulées depuis son arrivée et en fait une synthèse dont la conclusion l'amène à considérer ce qu'aura finalement été le destin de l'espèce humaine :

Je m'attristai à mesurer en pensée la brièveté du rêve de l'intelligence humaine. Elle s'était suicidée ; elle s'était fermement mise en route vers le confort et le bien-être, vers une société équilibrée, avec *sécurité* et *stabilité* comme mots d'ordre ; elle avait atteint son but, pour en arriver finalement à cela. Un jour, la vie et la propriété avaient dû atteindre une sûreté presque absolue [...]. Et une grande quiétude s'était ensuivie. C'est une loi naturelle trop négligée : la versatilité intellectuelle est le revers de la disparition du danger et de l'inquiétude. Un animal en harmonie parfaite avec son milieu est un pur mécanisme. La nature ne fait appel à l'intelligence que si l'habitude et l'instinct sont insuffisants. Il n'y a pas d'intelligence là où il n'y a pas de changement. Seuls ont part à l'intelligence les animaux qui ont à affronter une grande variété de besoins et de dangers (141).

Encore une fois, l'Explorateur reconnaît que son hypothèse pourrait s'avérer aussi incomplète et fautive que les précédentes : « Ce peut être l'explication la plus fautive que puisse donner l'esprit humain. C'est de cette façon néanmoins que la chose prit forme pour moi, et je vous la donne comme telle » (142). Mais il semblerait que l'énigme du Sphinx soit enfin résolue, puisque les panneaux du piédestal sont ouverts et, après un bref affrontement avec quelques Morlocks, l'Explorateur récupère sa Machine et quitte l'an 802 701.

De l'indignation

De toutes les découvertes et hypothèses de l'Explorateur, le lecteur peut tirer une vision philosophique de l'homme. L'homme est un animal particulier, car sa science et sa technique lui ont permis de transformer la nature en civilisation. Mais si le fait de civilisation reste le propre de l'homme, il n'est pas pour autant garant de son « humanité », car toute forme de civilisation n'est pas souhaitable. Si des hommes égoïstes édifient une civilisation sur le mépris de la dignité de quelques semblables, ces laissés-pour-compte s'y

¹⁷ Paul Valéry s'est lié d'amitié avec Wells et l'a rencontré plusieurs fois.

adapteront inévitablement — avec pour conséquences d'évoluer, au cours des générations successives, en des voies inhumaines. Et celui qui devient inhumain n'est plus tenu par nature de traiter son ancien semblable comme un frère... En écrivant cette fiction, Wells a inscrit le souci de la dignité du semblable au cœur même de l'évolution biologique de l'homme. En d'autres mots, de la théorie amorale de l'évolution (simple adaptation à un milieu), Wells a su tirer — *inventer* — des conséquences morales.

Lorsque l'Explorateur commence à comprendre la nature du repas de chair saignante auquel se livraient les Morlocks qu'il a espionnés dans les souterrains, il est horrifié et indigné : « Je cherchai alors à me protéger contre l'horreur qui m'envahissait en envisageant la chose comme une punition rigoureuse de l'égoïsme humain » (114-115). Si le lecteur de *La Machine à explorer le temps* remonte le fil de l'évolution humaine pour en arriver au moment critique de la ségrégation biologique, il constate que seule une indignation retentissante contre l'égoïsme des Possédants aurait pu prévenir l'exclusion des Non-Possédants et réorienter l'évolution de l'espèce. Qu'est-ce que le souci de la dignité du semblable, si ce n'est une *indignation à l'affût* ?

Beaucoup de critiques ont démontré que la morale que Wells développe dans ses fictions, notamment dans *La Machine*, semble être une illustration littéraire de quelques-unes des conséquences philosophiques que son maître à penser, Thomas Huxley, avait lui-même tirées de la théorie de l'évolution. Certes, Wells arrive à la même conclusion que Huxley : Que c'est une erreur de croire que l'évolution signifie un processus tendant à continuellement améliorer l'homme ; que ce processus implique seulement que l'homme s'adapte à ses conditions de vie ; que c'est de la nature de ces conditions que dépendra le sens de l'adaptation, à savoir si elle sera ascendante ou descendante ; et que, par conséquent, une rétrogression est aussi possible qu'une métamorphose progressive¹⁸.

¹⁸ Ce passage est une traduction libre d'une réflexion de T. Huxley : « It is an error to imagine that evolution signifies a constant tendency to increased perfection. That process undoubtedly involves a constant remodeling of the organism in adaptation to new conditions; but it depends on the nature of those conditions whether the direction of the modifications effected shall be upward or downward. Retrogressive is as practicable as progressive metamorphosis » (Huxley, *Evolution and Ethics and Other Essays*. New York, Greenwood Press, 1968, p. 199, cité par Harry M. Geduld, dans Wells, *The Definitive Time Machine*, *op. cit.*, p. 109).

En d'autres mots, le progrès éthique de la société ne dépendrait pas d'une imitation du processus de l'évolution, encore moins d'une fuite de celui-ci, mais bien du combat que nous aurons engagé contre lui¹⁹. Donc, pour Huxley et pour Wells, l'homme ne pourrait être considéré comme un « animal éthique » qu'en vertu du combat indigné qu'il mènerait contre le processus mécanique de l'évolution. Résumons cela en une formule : Huxley et Wells voyaient l'humain comme un « animal dénaturé ». Ils souhaitaient que l'homme, maintenant informé du processus de l'évolution, prenne conscience que l'avenir heureux de sa « qualité humanité » réside dans son refus de se soumettre aveuglément à ce processus²⁰.

Le parallèle entre Wells et Huxley est éclairant, mais il ne rend pas compte du fait — essentiel — que l'histoire de Wells est une *fiction*. La fiction de Wells tourne essentiellement autour d'un symbole : le Morlock, cette hyperbole de la misère du laissé-pour-compte. En 1924, Wells explique dans la préface de l'édition complète de ses œuvres que, pour lui, la fiction, grâce aux symboles que l'auteur y déploie, est le moyen le plus sûr d'humaniser l'homme : « Comme l'esprit humain est un outil très infirme, et que la phraséologie abstraite et philosophique est encore très insatisfaisante, l'esprit humain doit nécessairement employer des symboles et s'aider des formes concrètes de l'imagination²¹ ». Quelle est la nature précise de cette infirmité dont parle Wells ? L'homme ne sait pas tirer les conséquences éthiques et philosophiques de ses découvertes, notamment celles du processus de l'évolution. Wells espérait peut-être que, dans une époque pas si lointaine, l'homme n'ait plus besoin ni de ces « symboles », ni de « l'imagination », mais à ses yeux, l'homme, dans l'état actuel de ses dispositions organiques, en avait encore un immense besoin.

Toute l'œuvre écrite de Wells est un cri d'alarme proféré dans l'espoir de rendre l'homme plus humain. Cette œuvre, elle est composée d'essais et de fictions. Dans un texte comme

¹⁹ Autre passage inspiré d'une réflexion de Huxley : « Let us understand, once for all, that the ethical progress of society depends; not on imitating the cosmic process, still less in running away from it, but in combating it » (Huxley, *Romanes Lectures 1892-1900*, 1900, p. 116, cité par Bernard Bergonzi, dans *The Early H. G. Wells. A Study of the Scientific Romances*, Manchester, University Press, 1961, p. 106).

²⁰ « Animal dénaturé » : la formule n'est ni de Huxley ni de Wells, mais de Vercors. Nous y reviendrons dans notre analyse du roman *Sylva*.

²¹ Herbert George Wells, « A General Introduction », dans *The Works of H. G. Wells*, New York, Atlantic Edition, vol. I, 1924, p. X : « Since the human mind is a very infirm implement, and abstract and philosophical phraseology still very unsatisfactory, it has perforce to use symbols and help itself out with concrete imaginations ».

« Cette misère des souliers », l'un de ses pamphlets les plus célèbres, Wells dénonce la dignité bafouée de l'ouvrier exploité au travail. Dans une fiction romanesque comme *La Machine à explorer le temps*, Wells fait bien plus que de simplement s'indigner contre l'injustice : il démontre, *connaissances scientifiques à l'appui*, que le mépris et l'exploitation du prochain sont une « catastrophe » qui bouleversera ultimement l'évolution de l'*homo sapiens*. Ainsi, l'homme aurait besoin des révélations que seules la fiction romanesque peut lui offrir pour s'engager dans un devenir toujours plus humain.

À la Renaissance, Pic de la Mirandole a fait d'Adam l'image de chaque homme qui n'a de compte à rendre qu'à lui-même, libre qu'il est d'achever sa propre forme, « à la manière d'un bon peintre ou d'un sculpteur habile ». À l'aube de la Première Guerre mondiale, Wells répudie l'anthropocentrisme classique et élargit le cercle de l'humanisme : Adam n'est plus seul et s'il veut s'assurer de conserver sa propre dignité humaine, il ne doit pas oublier qu'il est d'abord responsable de la dignité de ses semblables. En perçant le mécanisme de l'évolution, l'homme moderne n'a pas seulement compris le destin de l'espèce humaine, il en a déduit *l'esprit de communauté* qui devait la fonder : « il est devenu nécessaire que l'homme se rééduque, de façon à devenir un citoyen du monde, conscient de sa situation, prêt à prendre sa place, avec tous les autres humains, dans une communauté collective²² ».

« Inquiète ton voisin comme toi-même » (Günter Anders)

La Machine à explorer le temps est la première des « scientific romances » de Wells. On regroupe habituellement sous ces termes des histoires comme *L'île du docteur Moreau* (1896), *L'homme invisible* (1897), *La guerre des mondes* (1898), et *Les premiers hommes dans la Lune* (1901). Toutes ces histoires ont pour point de départ un développement « scientifique » : une machine à explorer le temps, une technique de vivisection, une formule d'invisibilité, des tripodes et un « Rayon Ardent ». À cause de cet aspect « scientifique », beaucoup de lecteurs et même de critiques littéraires ont longtemps assimilé l'œuvre romanesque de Wells à celle de son aîné Jules Verne, appelant même le

²² Herbert George Wells, « Ce qu'il faut que l'homme apprenne », dans *De l'homme de Cro-Magnon à l'humanité de demain*, trad. Charles Chassé, Paris, Éditions Universelles, 1947, p. 91.

premier le « Jules Verne anglais ». Wells, cependant, ne trouvait pas que ce rapprochement était juste :

En fait, il n'y a aucune ressemblance littéraire entre les inventions anticipatrices du grand Français et [mes] fantaisies. Son œuvre s'est presque toujours occupée de possibilités réelles d'invention et de découverte, et il a fait quelques prévisions remarquables [...]. Nombre de ses inventions ont été « réalisées ». Mais celles de mes histoires qui sont rassemblées ici ne prétendent pas rivaliser avec les choses possibles ; ce sont des exercices de l'imagination dans un domaine tout différent²³.

D'abord auteur fantastique, Wells se servait surtout du discours scientifique pour « domestiquer l'hypothèse impossible²⁴ » afin que l'illusion de la fiction se maintienne. Il est vrai qu'il lui est parfois arrivé de défendre dans les journaux certaines de ses inventions, en démontrant qu'il ne les avait pas fondées sur une pure fantaisie²⁵, mais dans la plupart des cas, Wells était pleinement conscient que certaines de ces inventions relevaient de la pure fiction²⁶.

Si j'évoque cette distinction entre Wells et Verne, c'est pour éclairer un aspect fondamental du corpus de l'humanimalité. Ce qui distingue réellement les œuvres de Verne de celles de Wells — ou celles de Verne de celles de tous les auteurs retenus dans ce corpus —, c'est le thème de l'inquiétude : les auteurs de l'humanimalité écrivent des fictions qui inquiètent leur lecteur pour mieux l'humaniser²⁷. Wells — s'il lui arrive en effet de développer le sujet des progrès scientifiques et techniques, comme Verne —, ne le fait cependant que dans la mesure où il y perçoit une « catastrophe » menaçant le devenir humain : c'est dans cet avertissement que réside le sens, le message moral de ses fictions.

Verne, dans ses romans *De la Terre à la Lune* (1865) et *Autour de la Lune* (1865), décrit comment une fusée décolle de la Terre et se détache en différents modules afin d'atteindre la lune (c'est ainsi que des hommes l'atteindront réellement le 21 juillet 1969). Dans son roman *Les premiers hommes dans la Lune* (1901), Wells invente un moyen autrement

²³ Herbert George Wells, « Préface aux romans scientifiques », trad. Nelly Stéphane, dans Roger Bozzetto (dir.), dossier « Wells et Rosny », *Europe*, n^{os} 681-682 (janvier-février 1986), p. 44.

²⁴ *Ibid.*, p. 45 (Wells souligne).

²⁵ Nous en reparlerons dans la lecture de *L'île du docteur Moreau*.

²⁶ B. Bergonzi cite en effet une lettre de Wells où l'auteur reconnaît que la théorie de l'invisibilité, telle qu'il la développe dans *L'homme invisible*, est une pure fiction (*The Early H. G. Wells, op. cit.*, p. 17).

²⁷ Je tiens cette expression (*inquiéter l'homme pour mieux humaniser*) d'Alain Finkielkraut, dans *L'humanité perdue. Essai sur le XX^e siècle*, Paris, Seuil (Essai), 2007, p. 57.

fantaisiste : des savants découvrent un métal jusqu'alors inconnu, antigravitationnel, la « cavorite », qui permet de léviter jusqu'à la lune. L'opinion de Verne sur le roman de Wells : « Ça, c'est très joli [la cavorite], mais montrez-moi ce métal. Qu'il nous le fabrique²⁸ ! » Dans la fiction de Wells, ce qui compte, ce n'est pas *comment* des hommes se rendent effectivement là-bas, c'est ce que le voyage leur permet d'apprendre sur la place de l'homme dans le processus cosmique de l'évolution. Les voyageurs découvrent en effet que la lune est habitée par une race insectiforme évoluée dont il y a tout à craindre que leur chef — « le grand lunaire » (hommage à Méliès ?) — ne pense envahir la Terre. Selon le narrateur, cette découverte est « le premier avertissement d'un changement à venir dans les conditions humaines, tel que l'humanité n'a jusqu'ici pas su en imaginer²⁹ ».

Wells n'écrivait pas des « scientific romances » pour prophétiser l'avenir, mais pour combattre « la supposition placide de cette époque-là selon laquelle l'évolution est une force pro-humaine qui rend les choses toujours meilleures pour l'humanité³⁰ ». Presque toutes ces histoires transmettent une leçon d'humilité. Sans cette humilité, nous dit-il, la « catastrophe » qui guette l'espèce humaine ne sera que plus dévastatrice. Pour Wells, *La Machine* est une « attaque dirigée contre l'auto-satisfaction³¹ », de même que l'est aussi *La guerre des mondes* (1898), dont on lit dans la conclusion : « Il est possible que, dans le plan général de l'univers, cette invasion [de la Terre par les Martiens, repoussée de justesse] ne soit pas pour l'homme sans utilité finale ; elle nous a enlevé cette sereine confiance en l'avenir, qui est la plus féconde source de la décadence³² ».

Échec et abandon du « jeu » de la fiction

Beaucoup de critiques ont souligné que Wells est passé, au cours du XX^e siècle, du genre de la « scientific romance » à celui de la « réforme sociale ». Cette remarque est le plus souvent exprimée avec déception. Ainsi Borges, l'un de ses plus fameux admirateurs, note-

²⁸ Jules Verne cité par Francis Lacassin, dans « H. G. Wells. Vagabond de la science, rêveur et prophète », dans *Chefs-d'œuvre de H. G. Wells*, Paris, Omnibus, 2007, p. IV.

²⁹ Herbert George Wells, *Les premiers hommes dans la Lune*, trad. Henry D. Davray, Paris, Mercure de France (Folio), 1984, p. 259.

³⁰ H. G. Wells, « Préface », *Europe*, loc. cit., p. 46.

³¹ *Ibid.*, p. 47.

³² Herbert George Wells, *La guerre des mondes*, trad. Henry D. Davray, Paris, Mercure de France, 1972, p. 247.

t-il, dans ses *Autres inquisitions*, que Wells a été un « conteur admirable », avant de se « résigner à n'être qu'un auteur de spéculations sociologiques³³ ». En effet, Wells cesse assez tôt, vers les années vingt, d'écrire des fictions fantaisistes pour se consacrer à la rédaction d'ouvrages de prospective sociale et de vulgarisation scientifique. S'il écrit encore quelques romans, ceux-ci sont très réalistes et tendent à critiquer un état de société. Ce ne sont plus vraiment des œuvres d'imagination, mais des « sermons³⁴ » déguisés sur la voie que l'espèce humaine devrait suivre si elle veut préserver son « humanité ». L'illusion de la fiction devient moindre : Wells est « un réformateur sous les espèces d'un romancier³⁵ ». Je donne ici une petite idée de l'engagement social et politique de Wells³⁶.

En 1903, Wells adhère à la Fabian Society, un regroupement d'intellectuels et d'artistes dont le but est de promouvoir les idées socialistes en Angleterre. De 1917 à 1919, il milite infatigablement pour la création d'une Société des Nations car, à ses yeux, seul un État mondial peut empêcher d'autres guerres mondiales. En 1920, il fait paraître *L'esquisse de l'histoire universelle*, un ouvrage de vulgarisation scientifique (d'autres parleront de « pédagogie militante »), qui sera continuellement réédité et actualisé. En 1928, Wells fait paraître *La conspiration au grand jour*, un essai appelant à la révolution mondiale. En 1940, il entreprend sa « dernière croisade » : une tournée aux États-Unis pour la promotion d'une Déclaration des Droits de l'homme (une semblable déclaration sera finalement signée en 1948)³⁷.

Pourquoi Wells, qui, à l'aube du XX^e siècle, semblait avoir tant cru en le pouvoir de la fiction pour humaniser l'homme, s'est-il ensuite si radicalement détourné d'un art de la fiction qui faisait une part si belle à l'imagination ? La réponse à cette question est essentielle, non seulement parce qu'elle permet de mieux comprendre la pensée et l'œuvre de cet auteur incontournable, mais aussi parce qu'elle illustre l'évolution d'un thème central dans notre corpus de l'humanimalité : l'indignation.

³³ J. L. Borges, « Le premier Wells », *loc. cit.*, p. 738.

³⁴ Jean-Pierre Vernier, *H. G. Wells et son temps*, Paris, Didier, Publications de l'Université de Rouen (Études anglaises), 1971, p. 510.

³⁵ Augustin Filon, « Romancier, prophète et réformateur. H. G. Wells », *La Revue des Deux Mondes*, t. 24 (novembre-décembre 1904), p. 584.

³⁶ J. Altaric analyse plus en profondeur cette période de la vie de l'auteur dans *H. G. Wells, op. cit.*, p. 13-21.

³⁷ Le texte de ce discours, appelé « The Sankey Declaration », est reproduit dans H. G. Wells, *De l'Homme de Cro-magnon à l'humain de demain, op. cit.*, p. 458-472.

Si Wells a effectivement cessé de pratiquer l'art d'une fiction pleine de fantaisie, ce n'est pas seulement parce que des travaux plus « sérieux » l'en ont détourné. Plus Wells est confronté à la barbarie du XX^e siècle, à ses guerres mondiales et à l'extermination, plus il lui apparaît absurde et frivole de continuer à écrire des fictions alarmistes, comme s'il prenait acte, avec amertume, d'un échec du symbole et des créations de l'imaginaire à humaniser l'homme. Wells lui-même explique : « à ce moment-là je m'étais lassé de m'adresser en paraboles ludiques à un monde occupé à se détruire. Je commençais à être trop convaincu de la forte probabilité d'aventures humaines très ardues et très pénibles dans l'avenir proche pour pouvoir encore jouer avec elles³⁸ ».

Est-ce que Wells pouvait encore écrire des fictions mettant en scène des « catastrophes » imaginaires alors que la Première Guerre mondiale avait eu lieu et qu'une autre se profilait à l'horizon ?

Cela devient ennuyeux de faire des livres d'imagination qui ne touche pas les imaginations, et à la longue on s'arrête même de les concevoir. Je crois que je m'emploie mieux maintenant en étant plus près de la réalité, à essayer de faire une analyse pratique des perplexités sociales croissantes dans des ouvrages tels que *Le travail, la richesse et le bonheur de l'humanité* (1932) et *Après la démocratie* (1932). Face aux cataclysmes réels, le monde n'a pas besoin de nouveaux cataclysmes fantastiques. Ce jeu est terminé. Qui a besoin des humeurs inventées de M. Parham³⁹ à Whitehall, quand nous pouvons observer jour après jour M. Hitler en Allemagne ? Quelle invention humaine peut se camper face aux farces fantastiques du destin ? J'ai tort d'en vouloir aux critiques. La réalité a pris une feuille à mes livres et s'est mise en passe de me remplacer⁴⁰.

Ici, le mot « cataclysme » recouvre la même signification que la notion de « catastrophe », qui est au cœur de cette étude : une menace si effrayante qu'elle bouleverse la croyance en un devenir humain, mais aussi l'un des rôles qu'y jouait la littérature de fiction. En effet, quand Wells écrit : « Ce jeu est terminé », il signe la rubrique nécrologique d'un type de fiction qui a pourtant fait sa gloire et sa fortune : la « scientific romance » et son ton alarmiste. Qu'une barbarie bien trop réelle ait pu l'emporter sur les inventions d'une imagination aussi riche que celle de Wells est proprement ahurissant : « La réalité a pris une feuille à mes livres et s'est mise en passe de me remplacer ».

³⁸ H. G. Wells, « Préface aux romans scientifiques », *loc. cit.*, p. 47.

³⁹ Personnage de dictateur dans *L'Autocratie de M. Parham* (1930).

⁴⁰ H. G. Wells, « Préface aux romans scientifiques », *loc. cit.*, p. 47.

En vérité, Wells n'a pas été le visionnaire scientifique de son siècle (laissons cela à Jules Verne), il en a plutôt été la Cassandra : « à ce moment-là je m'étais lassé de m'adresser en paraboles ludiques à un monde occupé à se détruire ».

Un tel pessimisme anime sensiblement les dernières œuvres de Wells et se fait durement sentir dans son ultime livre publié, une plaquette parue en 1946, l'année de sa mort, et intitulée *À fin de course*, qu'on traduirait plus fidèlement par *L'esprit au bout du rouleau* (*Mind at the End of Its Tether*). Wells y aborde encore une fois son thème de prédilection, l'évolution de l'homme, mais pour y annoncer que l'espèce humaine *doit* disparaître, car les ressources de sa barbarie ont donné la preuve irréfutable que l'homme devait impérativement céder la place à un successeur dont on ne saurait dire qu'une chose, qu'il sera « inhumain » : « Il [l'homo sapiens] lui faut céder la place à quelque autre animal mieux adapté à faire face au destin qui, de plus en plus rapidement, se referme sur le genre humain. — Ce nouvel animal peut être d'une race totalement différente, ou il peut surgir comme une nouvelle modification des hominiens, et même comme une continuation directe du groupe auquel appartient l'humanité, mais il ne sera certainement pas humain⁴¹ ».

Une fin positive ?

À la fin de *La Machine*, l'Explorateur ne regagne pas son époque sitôt après avoir récupéré son invention. À cause d'une erreur de commande, il se trouve propulsé des milliers d'années dans le futur. Il découvre alors que la scission biologique entre Éloïs et Morlocks s'est accentuée. Les Éloïs poursuivront leur évolution sous la forme de papillons, tandis que les Morlocks se transformeront en d'horribles crabes aux yeux proéminents et aux longues antennes. Et, dans trente millions d'années, ils seront les seuls êtres vivants de la planète. L'ultime vision de l'Explorateur est un soleil sur le point de s'éteindre. *Homo sapiens* n'a pas seulement évolué dans des voies inhumaines parce qu'il a traité son semblable de façon inhumaine : le processus même d'existence de notre système solaire conduit littéralement à

⁴¹ Herbert George Wells, *À fin de course*, trad. Louis Chantelème, Paris, Table Ronde, 1946, p. 86.

l'extinction de toute vie. Cette vision est sans doute empreinte du « pessimisme cosmique » qui caractérise certains écrits de Huxley⁴².

Mais *La Machine* date de la jeune époque de Wells, alors qu'il avait encore foi en la fiction et en l'humanisation de l'homme. Aussi cette finale atroce n'est-elle pas la vraie conclusion du roman. L'épilogue est laissé aux soins du véritable narrateur, l'ami de l'Explorateur qui rapportait fidèlement chacun de ses mots. Il nous raconte que, pour une raison inconnue, l'Explorateur n'est jamais revenu d'un second voyage. Il garde en sa possession la seule preuve que l'Explorateur a rapportée de son premier voyage dans le futur : deux petites fleurs impossibles à identifier que Weena a offertes à l'Explorateur pour le remercier de l'avoir secourue de la noyade, témoignage que l'*homo humanus* logeait encore en partie dans le cœur de l'espèce, même en l'an 802 701.

⁴² Voir à ce sujet Mark R. Hillegas, *The Future as Nightmare. H. G. Wells and the Anti-utopians*, New York, Oxford University Press, 1967 (plus particulièrement le chapitre II).

L'utopie de la débestialisation

Lecture de *L'île du docteur Moreau*, de George Herbert Wells (1896)

Il existe infiniment plus d'hommes qui acceptent la civilisation en hypocrites que d'hommes vraiment et réellement civilisés.

Freud, *Essais de psychanalyse*

À l'origine de ce roman, il y a un article scientifique, «The Limits of Individual Plasticity», que H. G. Wells signe dans le *Saturday Review*, le 19 janvier 1895.

Il y développe l'idée que l'homme est détenteur du droit et des moyens techniques de sculpter la physionomie d'un animal selon sa volonté : «there is in science, and perhaps even more in history, some sanction for the belief that a living thing might be taken in hand and so moulded and modified that at best it would retain scarcely anything of its inherent form and disposition; [...] the thread of life might be preserved unimpaired while shape and mental superstructure were so extensively recast as even to justify our regarding the result as a new variety of being¹ ». Entre autres techniques permettant ce miracle, Wells évoque la transfusion sanguine, la vaccination et autres méthodes similaires d'inoculation, l'amputation, la greffe d'organe ou de tissu — entre membres d'une même espèce animale ou non —, sans oublier, surtout, la vivisection : «If we concede the justification of vivisection, we may imagine as possible in the future, operators, armed with antiseptic surgery and growing perfection in the knowledge of the laws of growth, taking living creatures and moulding them into the most amazing forms; it may be, even reviving the monsters of mythology, realizing the fantasies of taxidermist, his mermaids and what-not, in flesh and blood ».

En outre, pour Wells, les possibilités de métamorphose ne sont pas seulement physiologiques, mais aussi psychiques. À preuve, les promesses de la science émergente de

¹ Herbert George Wells, « The Limits of Individual Plasticity », dans H. G. Wells, *Early Writings in Science and Science Fiction*, éd. Robert M. Philmus et David Y. Hugues, Berkley, University of California Press, 1975, p. 36-39. Désormais, les renvois à cette édition seront signalés dans le corps du texte, par la seule mention EW, suivie du numéro de la page. Les textes de ce volume n'ont jamais été traduits en français.

l'hypnotisme, dont les effets, selon lui, seraient analogues à ceux de l'éducation morale sur l'homme : « In our growing science of hypnotism we find the promise of a possibility of replacing old inherent instincts by new suggestions, grafting upon or replacing the inherited fixed ideas. Very much indeed of what we call moral education is such an artificial modification and perversion of instinct; pugnacity is trained into courageous self-sacrifice, and suppressed sexuality into pseudo-religious emotion ».

Six mois après la publication de cet article, Wells fait paraître *L'île du docteur Moreau*, où ledit docteur reprend mot pour mot la plupart des arguments sur la vivisection et l'hypnotisme défendus dans l'article paru plus tôt, notamment au chapitre VIII, intitulé « Moreau s'explique »². Prendick, le narrateur — qui a fait des études de biologie sous la direction de Huxley, comme Wells —, raconte comment, seul survivant d'un naufrage — les derniers survivants s'étant égorgés lorsqu'il a été question de cannibalisme pour survivre —, il voguait dans une barque, au seuil de la mort, avant d'être recueilli par le docteur Moreau et son assistant, Montgomery, sur une île sans nom, située non loin des Galápagos, où Darwin a effectué les observations qui ont nourri sa théorie de l'évolution.

Les deux hommes ne l'ont rescapé qu'à contrecœur et lui interdisent de s'aventurer sur l'île. Mais pendant qu'ils se livrent à de mystérieuses expériences de vivisection sur des animaux dans leur laboratoire — « la chambre de Barbe-Bleue »³, comme l'appelle Montgomery —, Prendick explore l'île et découvre une étrange population. Tous les

² Dans les premières éditions anglaises, une note insérée à la fin du roman précisait cet emprunt à l'article : « The substance of the chapter entitled "Dr Moreau Explains", which contains the essential idea of the story, appeared as a middle article in the *Saturday Review* in January 1895 ». Voir à ce sujet H. G. Wells, *The Island of Doctor Moreau. A Variorum Text*, éd. Robert M. Philmus, Athens-London, The University of Georgia Press, 1993, p. 88.

³ Herbert George Wells, *L'île du Docteur Moreau*, trad. Henry D. Davray, Paris, Mercure de France (Folio), 2004, p. 44. Désormais, les renvois à cette édition seront signalés dans le corps du texte, sans mention de titre. Soulignons que la version française de *L'île du docteur Moreau* est inédite en anglais. En effet, le traducteur, Henry D. Davray (1873-1944), a obtenu une version revue et corrigée par Wells, version qui n'est jamais parue en anglais. En fait, comme l'explique Davray dans une lettre parue au *Mercure de France*, la version française est la plus fidèle des deux à la pensée de l'auteur : « Dès que l'éditeur anglais renoncera à réimprimer ce roman sur des clichés et consentira à le recomposer, c'est un texte conforme à la traduction française que les Anglais pourront lire » (« Une réponse de M. Henry-D. Davray », *Mercure de France* [juillet-août 1965], p. 635). Le lecteur francophone peut comparer les versions anglaise et française de *L'île du docteur Moreau* en consultant l'édition de Jean-Paul Engélibert qui présente les variantes des deux versions (*L'homme fabriqué. Récits de la création de l'homme par l'homme*, Paris, Garnier, 2000, p. 663-782). Pour ce qui est de la découverte — somme toute récente — des différences entre les deux versions dans le milieu anglophone, voir Robert P. Philmus, « The Strange Case of Moreau Gets Stranger », *Science Fiction Studies*, vol. 19, n° 2 (juillet 1992), p. 248-250.

insulaires sont laids et contrefaits : bustes d'une longueur anormale, jambes courtes, oreilles pointues et poilues, pupilles de fauves, dents acérées très longues, rarement plus de trois doigts à la main (si l'on peut appeler « mains » leurs étranges appendices). Et chacun d'eux évoque une parenté avec une ou plusieurs espèces animales...

Prendick conclut avec horreur que ces êtres sont des hommes que le docteur Moreau a animalisés : « Était-ce concevable, pensais-je, qu'une chose pareille fût possible ? La vivisection humaine ! » (76) Craignant d'être à son tour le sujet d'une dégradante expérience, il tente d'inciter les insulaires à se révolter contre leurs bourreaux, mais ces êtres semblent avoir oublié leur vie d'avant l'opération. Leur esprit est imprégné d'une étonnante Loi qu'ils psalmodient pathétiquement et qui leur interdit les actes les plus absurdes, sous prétexte que « chacun a un besoin qui est mauvais » :

Ne pas marcher à quatre pattes. C'est la Loi. Ne sommes-nous pas des Hommes ?
Ne pas laper pour boire. C'est la Loi. Ne sommes-nous pas des Hommes ?
Ne pas manger de chair ni de poisson. C'est la Loi. Ne sommes-nous pas des Hommes ?
Ne pas griffer l'écorce des arbres. C'est la Loi. Ne sommes-nous pas des Hommes ?
Ne pas chasser les autres hommes. C'est la Loi. Ne sommes-nous pas des Hommes ? (89)

Cette loi auréole Moreau d'un statut divin, créateur et juge de toute chose :

À lui, la maison de souffrance.
À lui, la main qui crée.
À lui, la main qui blesse.
À lui, la main qui guérit.
À lui, l'éclair qui tue.
À lui, les étoiles du ciel (90).

Moreau et Montgomery finissent par retrouver Prendick et lui révèlent que les insulaires ne sont pas des « hommes animalisés », mais des « animaux humanisés ». Depuis près de dix ans, Moreau tente infatigablement de créer un être humain à partir d'un animal : « Après tout [dit Moreau], qu'est-ce que dix ans ? Il a fallu des centaines de milliers d'années pour faire l'homme » (121).

L'île du docteur Moreau peut être lu comme «une puissante et entièrement imaginative réponse à l'implication de l'évolution⁴». En effet, les deux types d'opération que Moreau fait subir aux animaux, la vivisection et l'hypnotisme, sont la métaphore de l'évolution humaine. D'abord, en sculptant leurs pattes, leurs corps et leurs cerveaux, Moreau leur fait accomplir le processus de l'hominisation : ils deviennent *faber, erectus* et *sapiens*. Puis, en manipulant leur esprit, il leur fait accomplir le processus de l'humanisation : ils deviennent *humanus*. Avec cette deuxième «scientific romance», Wells propose donc une autre exploration du devenir humain de l'homme.

Des lecteurs indignés

Les critiques n'ont cependant pas apprécié cette deuxième déclinaison du thème. Si *La Machine à explorer le temps* a été accueilli, comme nous l'avons vu, comme l'œuvre d'un «homme de génie», *L'île du docteur Moreau* a été dénoncé comme le fantasme d'un sadique : «Wells a pris goût au sang» («the author [...] has tasted blood»)⁵. Voici un échantillon représentatif des commentaires les plus outrés : Wells décrit «avec le zèle d'un inspecteur sanitaire inspectant un cimetière bondé»; les détails rapportés sont «indignes d'une œuvre d'art»; ce roman est la preuve de «l'échec des possibilités esthétiques du sang»; un roman d'«horreur bas de gamme»; «même parmi les auteurs de fiction, le talent s'accompagne de responsabilités — un fait que Wells semble avoir oublié»; «L'horreur décrite dans ce roman soulève pertinemment la question de la légitimité de susciter des émotions de répulsion dans une œuvre d'art»; «ces horreurs n'ont même pas le mérite des rubriques d'un tabloïde de faits divers policiers, lequel n'est jamais complètement dénué d'intérêt⁶», etc. Il est vrai que certains passages du roman sont, pour l'époque, particulièrement sanglants : «Je vis du sang dans une rigole, du sang coagulé et d'autre encore rouge, et je respirai l'odeur particulière de l'acide phénique. Par l'entrebâillement d'une porte, de l'autre côté de la cour, j'aperçus, dans l'ombre à peine distincte, quelque chose qui était lié sur une sorte de cadre, un être tailladé, sanguinolent et

⁴ B. Bergonzi : «*The Island of Dr Moreau*, if my reading of it is correct, is a version of the “island myth” which conveys a powerful and wholly imaginative response to the implications of evolution» (*The Early H. G. Wells, op. cit.*, p. 111).

⁵ Chalmers Mitchell, texte non titré, *Saturday Review* (11 avril 1896), p. 368-369, reproduit dans P. Parrinder, *H. G. Wells. The Critical Heritage, op. cit.*, p. 44.

⁶ Tous les extraits de ces critiques se trouvent dans *ibid.*, p. 43-54.

entouré de bandages, par endroits » (75). Je rappelle que dans *L'étrange cas du Dr Jekyll et M. Hyde*, publié dix ans avant le roman de Wells, il n'y a pas la moindre goutte de sang, bien que des personnages y décrivent comment Hyde piétine une petite fille et assassine sauvagement un homme à coups de canne⁷...

L'île du docteur Moreau a aussi soulevé un débat autour de sa vraisemblance : est-il en effet possible, pour un chirurgien, de sculpter la matière vivante ainsi que le fait Moreau ? Il est vrai, là encore, que, dans la première édition du roman, Wells insistait étonnamment sur la vraisemblance de sa fiction, avec cette note glissée au verso de la dernière page du récit du narrateur : « Strange as it may seem to the unscientific reader, there can be no denying that, whatever mount of credibility attaches to the detail of this story, the manufacture of monsters — and perhaps even of quasi-human monsters — is within the possibilities of vivisection⁸ ». On se souvient que, dans *La Machine à explorer le temps*, le « boniment scientifique » n'avait été employé que dans le but de « domestiquer l'hypothèse impossible »⁹... En réponse à l'incrédulité tenace des critiques et des lecteurs, Wells rappelle dans le *Saturday Review* (7 novembre 1896) que le *British Medical Journal* a livré dans son édition du 31 octobre 1896 le compte rendu de la réussite d'une opération de greffes de tissus nerveux entre un homme et un lapin¹⁰.

Puis, six mois après la parution du roman, Wells soulève une autre controverse en signant dans le *Fortnightly Review* (octobre 1896) un article intitulé « Human Evolution : an Artificial Progress », où il établit une distinction claire entre l'évolution biologique de l'homme (disons naturelle) et l'évolution culturelle (disons artificielle), tout en renvoyant explicitement à *L'île du docteur Moreau* :

Dans l'homme civilisé, on trouve 1) un facteur héréditaire, l'homme naturel, qui est le produit de la sélection naturelle, le singe supérieur, un type d'animal plus obstinément inaltérable que n'importe quelle autre créature vivante ; et 2) un facteur acquis, l'homme artificiel, une créature extrêmement

⁷ Si, à l'époque de Wells, les détails sanglants font une timide entrée en littérature, ce peut être là une autre forme concrète de cette réhabilitation de l'« animalité » de l'homme qui semble s'opérer avec de plus en plus de hardiesse au début du XX^e siècle : pas seulement la reconnaissance de ses instincts « animaux », mais de sa nature corporelle.

⁸ Dans les éditions suivantes de *L'île du docteur Moreau*, cette note a été supprimée, probablement à cause des objections qu'elle a suscitées. Wells se contentera d'ajouter un sous-titre à l'édition américaine : « A possibility ». Voir à ce sujet H. G. Wells, *The Island*, *op. cit.*, p. 88.

⁹ H. G. Wells, « Préface aux romans scientifiques », *loc. cit.*, p. 45 (souligné par l'auteur).

¹⁰ L'article est reproduit dans « Wells in defense of *Moreau* », dans H. G. Wells, *The Island*, *op. cit.*, p. 199.

plastique, faite de traditions, de conditionnements et de pensées raisonnées [...]. Et le péché est le conflit entre ces deux facteurs, ainsi que j'ai essayé de l'exprimer dans mon *Île du docteur Moreau*¹¹.

Wells est alors surtout critiqué, dans *Natural Science* (mars 1897), pour l'idée suivant laquelle l'homme aurait peu changé physiquement depuis la fin du Paléolithique puisque chez lui, contrairement aux autres espèces animées, l'évolution culturelle jouerait un rôle beaucoup plus prépondérant que l'évolution biologique.

En réponse à ces nouvelles critiques, Wells précise dans *Natural Science* (mai 1897) le sens qu'il faut accorder à certains des termes qu'il a employés dans son article (entre autres, « plasticity »), puis conclut sur une implication philosophique : « After Darwin it has become inevitable that moral conception should be systematically restarted in terms of our new conception of the material destiny of man » (dernière phrase de l'article¹²). Selon Wells, la théorie de l'évolution de Darwin a rendu impérative une réévaluation de notre conception morale. Or, il semble que, pour Wells, cette réévaluation ne soit pleinement réalisable que si l'esprit laisse libre cours à son imagination. En effet, la science récente nous a révélé la destinée biologique de l'homme (les lois de l'évolution), mais c'est à la fiction d'en tirer les conséquences philosophiques. Donc, plutôt que de voir en *L'île du docteur Moreau* une fiction ratée parce que trop invraisemblable, tâchons plutôt de voir en quoi les prouesses d'imagination de Wells — aussi invraisemblables soient-elles — sont un apport dans l'exploration des écueils de la théorie de l'humanisation de l'homme.

Les renversements de perspectives

Tout au long du roman, les péripéties amènent Prendick à changer plusieurs fois de points de vue sur les « humanimaux¹³ ». Comme dans *La Machine à explorer le temps*, il y a une

¹¹ Herbert George Wells, *Fortnightly Review* (octobre 1896). Cet article, reproduit intégralement dans *EW*, n'a jamais été entièrement traduit en français, mais J. Altairac en offre une traduction partielle, reprise ici, dans *H. G. Wells. Parcours d'une œuvre, op. cit.*, p. 36. Par ailleurs, cette distinction théorique que développe Wells — dont nous verrons qu'elle éclaire le sens de *L'île du docteur Moreau* — pourrait aussi être présentée comme le résumé schématique du drame fictif du docteur Jekyll, personnage écartelé entre 1) un facteur héréditaire : sa toute « naturelle impatience de gaieté » ; et 2) un facteur acquis : son idéal d'un *homo victorianus*, purgé de toute « animalité » ; entre ces deux facteurs, une tension : l'« obsession de la métamorphose », ou le « péché », incarné dans la figure de Hyde.

¹² Article reproduit dans « Wells in Defense of *Moreau* », dans H. G. Wells, *The Island, op. cit.*, p. 203-204.

¹³ Puisque les créations de Moreau sont à la limite de l'humanité et de l'animalité, je suggère de les appeler « humanimaux », comme d'autres lecteurs l'ont fait avant moi (notamment Jean-Pierre Andrevon et Alain

progression : ces renversements de perspectives — j'en compte quatre — contribuent à la résolution de l'énigme du devenir humain. Je présente ici brièvement ces quatre renversements de perspectives, qui seront analysés en profondeur tout au long de cette lecture.

Pour commencer, quand Prendick découvre les humanimaux, il se demande si ce sont des hommes ou des animaux, mais il ne doute pas longtemps de leur humanité, car il croit reconnaître en eux les canons traditionnels de la définition de l'homme. Son raisonnement est parsemé d'arguments du genre : puisque ces êtres étranges construisent des cabanes et cuisinent, ce sont des hommes (*homo faber*) ; puisqu'ils marchent debout, ce sont des hommes (*homo erectus*) ; puisqu'ils parlent, ce sont des hommes (*homo sapiens*). Mais suffit-il d'être *faber*, *erectus* et *sapiens* pour être pleinement humain (*humanus*) ? C'est à la suite de cette question que Prendick est appelé à revoir ses idées sur la « qualité humaine » :

Premier renversement de perspectives : Prendick déduit de ses observations que les insulaires sont des hommes que le docteur Moreau a animalisés (ch. VI, « Une seconde évasion »).

Deuxième renversement : Moreau révèle à Prendick que ce ne sont pas des hommes animalisés, mais des animaux humanisés (ch. VIII, « Moreau s'explique »).

Troisième renversement : Prendick se familiarise avec les humanimaux et se surprend à déceler de l'humain en eux (ch. IX, « Les monstres »). Par la suite, cette reconnaissance trouble de l'humanité des humanimaux se mue en une indignation contre la cruauté de leur sort (chapitre X, « La chasse à l'Homme-Léopard »).

Au chapitre XI, « Une catastrophe », Moreau est tué par le chef-d'œuvre auquel il travaillait. Libérés du joug de la Loi, quelques humanimaux s'enhardissent et s'en prennent aux derniers humains de l'île : Prendick et Montgomery (ch. XII, « Un peu de bon temps »).

Schlockoff, dans *Cent monstres du cinéma fantastique*, Grenoble, J. Glénat, 1978, p. 64-66, ainsi que Jean-Louis Vissière, « L'utopie satanique », *Europe*, n^{os} 681-682, *op. cit.*, p. 66).

Quatrième et ultime renversement : désormais seul, Prendick quitte enfin l'île et regagne la civilisation, mais il se découvre incapable de supporter la compagnie des hommes civilisés, qu'il assimile aux humanimaux (ch. XIV, « L'homme seul »).

À la fin du roman, cette créature étrange qu'est l'humanimal devient donc ironiquement la métaphore de l'homme contemporain, guère moins débestialisé. En vérité, la civilisation est une utopie, car l'homme sera toujours aux prises avec son « animalité » héréditaire. Wells lui-même cautionne cette lecture de sa fiction dans la préface du tome II de ses œuvres complètes : « this story was the response of an imaginative mind to the reminder that humanity is but animal rough-hewn to a reasonable shape and in perpetual internal conflict between instinct and injunction¹⁴ ».

Soulignons surtout la nature ironique de tous ces renversements de perspectives : Prendick croit d'abord que les insulaires sont des hommes animalisés, alors que ce sont en fait des animaux humanisés ; une fois instruit de leur nature, Prendick se surprend à déceler de l'humain chez les humanimaux, mais, une fois de retour dans la civilisation, il ne voit plus que des marques d'animalité chez les hommes civilisés. Il y a bien là une technique romanesque, que Wells a appelée « la vision stéréoscopique » dans une lettre du 20 mars 1894, adressée à son ami A. M. Davies. Précisons qu'un stéréoscope est un instrument d'optique — particulièrement à la mode dans la deuxième moitié du XIX^e siècle — qui donne à voir deux images du même objet, prises par deux objectifs parallèles (dont la distance est voisine de celle des yeux), ce qui produit l'effet d'une seule image, avec l'apparence de la profondeur du relief.

Dans ladite lettre, Wells commente le travail de Herbert Spencer (1820-1903), philosophe et sociologue anglais à qui l'on doit l'expression de « survie du plus apte », principe inspiré de la théorie de Darwin et que Spencer a appliqué à l'ensemble des phénomènes sociaux : « I am very glad of the change in your views regarding our excellent Herbert Spencer — a noble and industrious thinker but lacking humour, the trick of looking at things with two

¹⁴ H. G. Wells, « Preface », dans *The Works of H. G. Wells*, New York, Atlantic Edition, vol. II, 1924, p. IX.

eyes, the stereoscopic quality that makes a view real¹⁵». Pour Wells, la «vision stéréoscopique» consiste à présenter une même chose (en ce cas, notre «moral conception») en variant les points de vue ; mais, plus important encore, le passage d'un point de vue à un autre ne s'effectuerait avec succès que grâce à l'humour (ici, l'ironie). Ce procédé n'est certes pas nouveau en littérature — on le retrouve notamment dans *Les voyages de Gulliver* de Swift (1721), dont je parlerai plus loin —, mais il est particulièrement récurrent dans le corpus de l'humanimalité, comme nous le verrons dans notre lecture de *La planète des singes* : chacun des romans retenus ici tourne en dérision une idée reçue sur le devenir humain pour en proposer une autre — et chaque renversement de perspectives témoigne d'une vision ironique de l'homme, qui tour à tour se révèle être le contraire de ce que l'on croyait.

L'étrange cas du docteur Moreau

Au chapitre VIII, intitulé «Moreau s'explique», Moreau expose à Prendick sa définition philosophique de l'homme, qui est à la base de son projet de créer de l'humain : «Maintenant, tenez-vous bien en repos pendant que je vais vous débiter ma conférence de physiologie».

Selon Moreau, est «humain» l'être qui a la *forme humaine* et qui manifeste la *qualité humaine*. D'abord, pour ce qui est de la silhouette humaine, Moreau arrive assez bien à la sculpter à coups de scalpel sur le corps de l'animal — à l'exception de la main, car rares sont les animaux ayant cinq doigts. Ensuite, pour ce qui est de la qualité humaine, Moreau opère une métamorphose psychique, grâce à la technique de l'hypnotisme (le lecteur reconnaîtra des termes et des tournures de phrase tirés de l'article «The Limits of Individual Plasticity») :

Dans la science de l'hypnotisme, qui grandit et se développe, nous trouvons la possibilité promise de remplacer de vieux instincts ataviques par des suggestions nouvelles, greffées sur des idées héréditaires et fixes ou prenant leur place. À vrai dire, beaucoup de ce que nous appelons l'éducation morale est une semblable modification artificielle et une perversion de l'instinct combatif ; la pugnacité se canalise en courageux sacrifice de soi et la sexualité supprimée en émotion religieuse (111).

¹⁵ Lettre reproduite dans Bernard Loing, *H. G. Wells à l'œuvre : les débuts d'un écrivain (1894-1900)*, Paris, Didier-Érudition, 1984, p. 410. Ce passage sur Spencer a été souvent commenté, notamment par R. Philmus et D. Y. Hughes, dans *Early writings in Science and Science-fiction, op. cit.*, p. 180, note n° 3.

Le discours de Moreau produit l'effet d'une terrible leçon d'humilité, car *homo sapiens* est loin d'être un prodige de l'évolution. Le travail civilisateur de l'éducation morale ne serait guère différent d'un coup de « scalpel » psychique. L'animal n'est pas moins perfectible que l'homme : « un cochon peut recevoir une éducation » (111).

Pourtant, Moreau reconnaît que créer de l'humain n'est pas si simple. Chaque fois qu'il achève l'une de ses créations, il est persuadé d'avoir réalisé un chef-d'œuvre d'humanité, mais toujours un trait d'animalité irréductible finit par refaire surface en l'animal humanisé (ce trait ressemblerait assez au « ça » qui sera à l'époque bientôt théorisé par la psychanalyse) : « Et le moins satisfaisant de tout est quelque chose que je ne puis atteindre, quelque part — je ne puis déterminer où — dans le siège des émotions. Des appétits, des instincts, des désirs qui nuisent à l'humanité, un étrange réservoir caché qui éclate soudain et inonde l'individualité tout entière de la créature : de colère, de haine ou de crainte » (120).

Plus Moreau précise en quoi il y a échec, plus il livre implicitement sa définition personnelle de l'humain : « Mais je ne vois clairement dans tout cela, dans leurs âmes mêmes, rien autre chose que des âmes de bêtes qui périssent — la colère et tous les appétits de vivre et de se satisfaire... Pourtant, ils sont étranges, bizarres — complexes comme tout ce qui vit. Il y a en eux une sorte de tendance vers quelque chose de supérieur — en partie faite de vanité, en partie d'émotion cruelle superflue, en partie de curiosité gaspillée. Ce n'est qu'une singerie, une raillerie » (122). Ce constat d'échec est pour le moins ambigu, car Moreau y glisse, malgré lui, une litote, suggérant une chose par la négation de son contraire. En effet, les traits que Moreau évoque pour décrire l'« inhumanité » des humanimaux sont ironiquement « humains ». Tout homme n'est-il pas habité par « la colère et tous les appétits de vivre et de se satisfaire » ? Tout homme n'est-il pas « étrange, bizarre — complexe, comme tout ce qui vit » ? Tout homme n'est-il pas animé par un esprit religieux, défini ici comme « une sorte de tendance vers quelque chose de supérieur — en partie faite de vanité, en partie d'émotion cruelle superflue, en partie de curiosité gaspillée » ? Moreau est un idéaliste qui n'a jamais pris conscience que son modèle de l'humain est une *fiction* : « Toujours je reste loin des choses que je rêve » (120). En un sens,

on pourrait dire qu'il a bel et bien réussi à créer de l'homme *parce qu'il* a échoué à créer l'humain tel qu'il se le représente.

L'archaïque sophisme de la souffrance

Au cours de sa « conférence de physiologie », Moreau développe un autre thème lié à sa vision philosophique de l'homme : la vivisection. Comme ce thème ressurgira sous la plume de Lawrence, de Powys et de Malaparte, il nous faut l'analyser avec attention : c'est l'un des nerfs de l'imaginaire de l'humanimalité.

Par ce thème, un animal plus réaliste, moins métaphorique que dans *L'étrange cas du Dr Jekyll et M. Hyde* et *La Machine à explorer le temps*, fait une entrée discrète dans notre corpus. Dans le cas de *L'île du docteur Moreau*, il est certes délicat de parler d'animal réaliste car, entre les mains de Moreau, l'animal devient un humanimal. Mais ce roman est quand même le premier de notre corpus à aborder explicitement la souffrance de l'animal et à l'articuler à une réflexion sur le devenir humain (bien que Moreau, au nom de la science, rejette la compassion). Comme nous le verrons, *L'île du docteur Moreau* présente un point de vue ambigu sur la vivisection, alors que les auteurs suivants de notre corpus exprimeront tous une vive indignation contre sa pratique. Je suggère d'y voir une reconnaissance progressive de la dignité de l'animal, qui trouvera son expression la plus forte dans *Les racines du ciel* de Gary, le premier roman à employer le mot « écologie ».

Quand Prendick, quelque peu indigné, demande à Moreau quelle est sa justification pour infliger autant de souffrance aux animaux, celui-ci juge la question « matérialiste ». En effet, Prendick croit que la souffrance se justifierait *à condition* qu'il y ait une raison de l'infliger, comme le développement d'une application médicale pouvant sauver des vies humaines. Mais Moreau n'est pas motivé par les résultats pratiques de ses expériences : la science offre les moyens d'œuvrer sur le vivant — et cette possibilité même libère le savant de l'illusoire besoin trop humain de justifier ses expériences. Moreau se situe donc lui-même par-delà le bien et le mal.

Selon Moreau, c'est justement la vision qu'un homme a de la souffrance qui permet de juger si celui-ci est digne ou non d'être appelé « humain » : « Tant que la souffrance, qui se

voit et s'entend, vous rendra malade, tant que vos propres souffrances vous mèneront, tant que la douleur sera la base de vos idées sur le mal, sur le péché, vous serez un animal, je vous le dis, pensant un peu moins obscurément ce qu'un animal ressent. Cette douleur... » (112-113)

Fait singulier, Moreau ne nie pas que l'animal vivisecté souffre, contrairement à d'autres passionnés du scalpel avant lui. Moreau n'est pas un disciple de Descartes, il ne croit pas que les animaux sont de simples machines insensibles. Mais il ne croit pas non plus que la douleur soit la porte d'entrée d'une métaphysique permettant de saisir les volontés d'un dieu ; ce serait plutôt là la marque d'un esprit encore trop entaché d'« animalité » :

Et je vous réponds que le plaisir et la douleur n'ont rien à voir avec le ciel ou l'enfer. Le plaisir et la douleur !... Bah ! Qu'est-ce que l'extase du théologien, sinon la houri de Mahomet dans les ténèbres ? Ce grand cas que les hommes et les femmes font du plaisir et de la douleur, Prendick, est la marque de la bête dont ils descendent. La souffrance ! Le plaisir et la douleur !... nous ne les sentons qu'aussi longtemps que nous nous roulons dans la poussière (114-115).

Selon Moreau, l'homme qui s'interdit d'explorer scientifiquement au-delà de la souffrance d'autrui est condamné à rester dans l'ignorance ; or, un homme digne de ce nom ne devrait pas avoir d'autre but que de devenir toujours plus savant (*sapiens* : l'animal qui « sait »). Si l'on suit ce raisonnement, il nous faut revoir l'ordre des étapes de l'évolution de l'homme telles que je les ai présentées dans l'introduction de cette étude : l'espèce humaine ne serait pas appelée à devenir successivement *faber*, *erectus*, *sapiens*, puis *humanus*. En fait, *sapiens* ne précéderait pas *humanus*, il lui succéderait : l'espèce humaine ne deviendra pleinement *sapiens* que le jour où elle aura enfin compris qu'elle doit se purger des préjugés d'*humanus* sur la souffrance d'autrui.

De toute façon, Moreau discrédite la question philosophique de la souffrance parce qu'elle n'a pas, selon lui, de portée réellement universelle. Qu'est-ce qu'un cri de douleur dans l'immensité du Cosmos ? demande Moreau. La Terre — « ce grain de poussière cosmique » (113) — est sans doute l'unique lieu où la souffrance puisse être ressentie. La souffrance est aussi chose capricieuse et éphémère. Par exemple, il est des endroits précis du corps humain où la chair blessée ne ressent à peu près rien. Moreau le prouve en s'enfonçant la lame d'un petit canif à un endroit précis de sa cuisse : « On ne le sent pas plus qu'une

piqûre d'épingle. Qu'en conclure ? La capacité de souffrir n'est pas nécessaire dans le muscle et ne s'y trouve pas ; elle n'est que nécessaire dans la peau, et, dans la cuisse, à peine ici ou là se trouve-t-il un point capable de sentir la douleur » (113). Moreau en tire une définition platement matérialiste : « La douleur n'est que notre conseiller médical intime pour nous avertir et nous stimuler » (113). Curieusement, cette vision amoralisée de la douleur n'est pas le fruit d'un athéisme. Moreau se dit « religieux », « comme tout homme sain doit l'être » (114), mais l'on ne saura rien de plus sur cette religion dont il se réclame. Sans doute Moreau hisse-t-il la science et la technique au rang de religion ; après tout, il se croit « un peu mieux renseigné » que quiconque sur les « méthodes du Créateur de ce monde » (114). Dans le roman *Morwyn*, la dernière œuvre de la première partie de cette étude, écrit quarante et un ans après *L'île du docteur Moreau*, la vivisection sera justement la religion des damnés de l'Enfer.

De plus, Moreau assure qu'il n'y a aucune raison de méditer sur la souffrance puisqu'elle est appelée à disparaître de l'organisme humain au cours de son évolution. Plus l'homme deviendra *sapiens*, plus intelligemment il veillera à son bien-être et, par conséquent, moins nécessaire sera l'« aiguillon » qui l'avertit du danger : « Je n'ai encore jamais vu de chose inutile qui ne soit tôt ou tard déracinée ou supprimée de l'existence — et vous ? or, la douleur devient inutile » (114).

Par ailleurs, Moreau explique aussi avec enthousiasme que l'homme qui s'est libéré des entraves morales de la souffrance jouit de perspectives nouvelles : « Vous ne pouvez vous imaginer les étranges délices de ces désirs intellectuels. La chose que vous avez devant vous n'est plus un animal, une créature comme vous, mais un problème » (115). Sous sa main, l'animal n'est que « matière », et la matière est, par définition, amoralisée : « Jusqu'à ce jour je ne me suis nullement préoccupé de l'éthique de la matière » (115). Tel serait le précieux enseignement de la pratique de la vivisection : « L'étude de la Nature rend un homme au moins aussi impitoyable que la Nature » (115).

Selon une perspective chrétienne, Dieu aurait voulu que la souffrance soit pour que l'homme puisse perfectionner son sens moral. En d'autres mots, la souffrance serait la clef de ce que j'appelle ici le devenir humain de l'homme. Cette idée a longtemps été au cœur

de l'imaginaire occidental¹⁶. Or, si, en vérité, la souffrance ne nous permet pas de nous élever moralement, pourquoi la souffrance ? C'est parce qu'il n'y a pas de réponse à cette douloureuse question que Wells, disciple de Huxley, a écrit son roman : « *L'île du docteur Moreau* est un exercice de blasphème juvénile. De temps en temps, bien que je l'admette rarement, l'univers se projette dans ma direction avec une grimace hideuse. Cette fois-là, il grimaça, et je fis de mon mieux pour exprimer ma vision de la torture sans but de la création¹⁷ ».

Une catastrophe : « Science sans conscience est ruine de l'âme » (Rabelais)

Mais en justifiant ainsi la vivisection, Wells ne chercherait-il pas, ironiquement, à mettre en garde son lecteur contre la catastrophe d'une science pratiquée sans conscience — et dont nous savons aujourd'hui qu'elle a été et continue d'être l'un des visages de notre barbarie ? Les critiques qui ont souligné la publication du roman semblent croire que oui, sans que cela soit pour autant à la défense de l'œuvre. Par exemple, le critique du *Saturday Review* déplore que la psychologie de Moreau soit un « cliché tout droit tiré d'un pamphlet anti-vivisection ». Le critique de l'*Athenaeum*, particulièrement indigné par les scènes sanglantes, évoque le fait que, même si Wells s'est donné pour mission de dégoûter de la vivisection, cela ne saurait justifier l'échec artistique du roman. Seule exception au florilège de dénonciations de *L'île du docteur Moreau*, le critique du *Spectator* souligne avec enthousiasme qu'avec ce roman, l'on peut espérer que Wells a réussi mieux que les sociétés de protection des animaux à donner une image repoussante de la vivisection.

Au chapitre XI, intitulé « Une catastrophe », Moreau est tué par le « chef-d'œuvre » auquel il travaille, comme le docteur Frankenstein, ce savant qui tentait lui aussi de rivaliser avec le pouvoir créateur de Dieu. Cette mort ironique pourrait être interprétée comme une condamnation de la vivisection. Mais en vérité, dans ce roman, aucune voix — si ce n'est le cri de douleur des animaux torturés — ne s'élève contre la vivisection. Le narrateur lui-même semble peu indigné par cette pratique. En homme de science, Prendick s'étonne des

¹⁶ Baudelaire, par exemple, s'en fait l'écho dans le poème « Bénédiction », dans *Les fleurs du mal* : « Soyez béni, mon Dieu, qui donnez la souffrance / Comme un divin remède à nos impuretés / Et comme la meilleure et la plus pure essence / Qui prépare les forts aux saintes voluptés ».

¹⁷ H. G. Wells, « Préface aux romans scientifiques », *loc. cit.*, p. 46-47.

premières précautions prises par Moreau pour lui interdire l'accès à son laboratoire : « Cependant, la vivisection n'avait rien de si horrible — surtout pour un homme de science — qui pût servir à expliquer toutes ces précautions mystérieuses » (50). Lorsque Moreau lui fait sa « conférence de physiologie », les protestations de Prendick ne sont jamais convaincantes. Plus tard, Prendick reconnaît d'ailleurs de lui-même : « Je ne suis pas tellement vétilleux sur la souffrance » (151). Il est vrai qu'au début de son séjour sur l'île, Prendick s'enfuit de la maison de Moreau parce qu'il est incapable de supporter les cris des animaux torturés. Mais sept ou huit semaines plus tard, il note sans s'indigner que l'habitude des cris l'a rendu insensible : « J'étais alors si endurci par les abominations qui m'entouraient que j'entendis, sans la moindre émotion, sa victime, le puma femelle, au début de cette nouvelle journée de torture, accueillir son persécuteur avec un grognement » (154).

L'opinion d'un narrateur n'est pas nécessairement celle de son auteur. Or, dans deux articles publiés avant *L'île du docteur Moreau*, « The Province of Pain » (*Science and Art*, février 1894) et « The Limits of Individual Plasticity » (*Saturday Review*, 19 janvier 1895), déjà cité, Wells aborde les possibilités qu'offre la vivisection sans jamais s'indigner de la souffrance infligée aux animaux¹⁸. De plus, quelques années après la publication du roman, Wells défendra la vivisection en affirmant qu'elle est nécessaire à la recherche médicale, notamment dans *The World Set Free* (1914) et *The Way the World Is Going* (1928), au chapitre XX, intitulé « Popular Feelings and the Advancement of Science. Anti-vivisection ». Bref, même si *L'île du docteur Moreau* n'est certes pas sans ambiguïté, ce n'est certainement pas un traité anti-vivisection déguisé en fiction.

Il est cependant vrai que, à notre époque, le lecteur est peut-être plus en mesure de s'émouvoir du sort des créations de Moreau que ne le pouvait le contemporain de Wells, puisque leur sort nous évoque *quelque chose*. En effet, comme le notent Jean-Pierre Andrevon et Alain Schlockoff dans leur analyse du roman de Wells : « [les humanimaux] sont les ancêtres sacrifiés de tous les êtres humains, animaux, qui ont été immolés sur

¹⁸ Ces deux articles sont reproduits dans *EW, op. cit.*, p. 36-39 et p. 194-199.

l'autel de la science, des sinistres laboratoires des camps de la mort nazis aux plus modernes centres de recherche d'aujourd'hui¹⁹ ».

L'analogie et la compassion

Après sa longue « conférence de physiologie », Moreau informe Prendick qu'il ne pourra pas regagner la civilisation avant le passage d'un navire aux environs de l'île, d'ici douze ou quinze mois. Du temps passe donc et Prendick se familiarise avec les humanimaux. Renversement de perspectives : Prendick se surprend à déceler de l'humain en eux, les ressemblances l'emportant sur les différences :

Je m'habituais donc à ces monstres, si bien que mille actions qui m'avaient semblé contre nature et répugnantes devenaient rapidement naturelles et ordinaires [...]. Si j'apercevais quelque une des créatures bovines [...] marchant pesamment à travers les broussailles du sous-bois, il m'arrivait de me demander, d'essayer de voir en quoi elle différait de quelque rustre réellement humain cheminant péniblement vers sa cabane après son labeur mécanique quotidien, ou bien, rencontrant la Femme-Renard et Ours, à la face pointue et mobile, étrangement humaine avec son expression de ruse réfléchie, je m'imaginai l'avoir contre-passée déjà, dans quelque rue mal famée de grande ville (131).

Cette « humanité »-là n'est guère édifiante, mais l'esprit d'analogie favorise la compassion : c'est parce qu'un être nous apparaît semblable qu'on peut s'identifier à lui²⁰.

Chez Prendick, cette graine de compassion éclot véritablement lors du procès de l'Homme-Léopard, qui a été surpris à dévorer des lapins. Or, la Loi décrète : « Ne pas manger de

¹⁹ J.-P. Anderson et A. Schlockoff, *Cent monstres*, *op. cit.*, p. 64. Cela dit, malgré le fait que Wells semble n'avoir jamais révisé son opinion sur la vivisection, on ne peut pas conclure à son absence totale de sympathie pour les animaux. En effet, dans la conclusion de *La guerre des mondes* (1898), écrite deux ans après *L'île du docteur Moreau*, le narrateur raconte qu'au moment où l'humanité était en passe d'être exterminée par les Martiens, les extraterrestres se sont mis à mourir subitement, victimes des germes les plus communs de la Terre. Le narrateur tire de cette catastrophe frôlée une morale pleine d'humilité et de compassion : « À coup sûr, si nous ne retenons rien d'autre de cette guerre, elle nous aura cependant appris la pitié — la pitié pour ces âmes dépourvues de raison [les animaux] qui subissent notre domination » (*op. cit.*, p. 207).

²⁰ Un semblable rapport de sympathie fondé sur la ressemblance était aussi développé dans *La Machine à explorer le temps*. D'un point de vue biologique, les Éloïs sont aussi humains que les Morlocks. Mais l'Explorateur prend le parti des premiers contre les seconds. En effet, il n'arrive jamais à mépriser les Éloïs, malgré leur dégénérescence, parce qu'ils ressemblent encore trop à l'*homo sapiens* : « J'essayai même une sorte de mépris à la Carlyle pour cette misérable aristocratie en décadence. Mais cette attitude d'esprit était impossible. Quelque grand qu'ait été leur avilissement intellectuel, les Éloïs avaient trop gardé de la forme humaine pour ne pas avoir droit à ma sympathie » (*op. cit.*, p. 115). Mais confronté aux Morlocks, l'Explorateur ne cache pas la violente répulsion que lui suscite leur forme inhumaine : « Et il me tardait grandement d'en tuer quelques-uns. Bien inhumaine, penserez-vous, cette envie de massacrer ses propres descendants ! Mais il n'était en aucune façon possible de ressentir le moindre sentiment d'humanité à l'égard des ces êtres » (*op. cit.*, p. 123).

chair ni de poisson. C'est la Loi. Ne sommes-nous pas des Hommes ? » Moreau le juge et le condamne donc à retourner à la « Maison de douleur » pour y subir d'autres séances de vivisection. Terrifié, l'Homme-Léopard s'enfuit. Moreau, Montgomery, Prendick et des humanimaux le pourchassent. Parmi ces derniers, certains sont visiblement très excités de renouer avec leur instinct prédateur. C'est Prendick, armé d'un fouet et d'un revolver, qui rattrape le fugitif en premier : « Je ne puis expliquer ce fait — qui pourra sembler de ma part une étrange contradiction — mais en voyant là cet être, avec la lumière reflétée dans ses yeux et sa face imparfaitement humaine grimaçant de terreur, une fois encore j'eus la perception de sa réelle humanité » (p. 148). Pris de pitié pour la bête, Prendick l'abat d'un coup de revolver. Moreau le lui reproche et Prendick s'excuse de n'avoir pu résister à une « impulsion irréfléchie ». Mais en vérité, il en est fort satisfait. Prendick commence seulement à comprendre ce qui l'indigne vraiment dans la condition des humanimaux :

Pauvres brutes ! je commençais à voir le revers de la médaille. Je n'avais pas encore pensé aux peines et aux tourments qui assaillaient ces malheureuses victimes quand elles sortaient des mains de Moreau. J'avais frissonné seulement à l'idée des tourments qu'elles enduraient dans l'enclos. Mais cela paraissait être maintenant la moindre part. Auparavant, elles étaient des bêtes, aux instincts adaptés normalement aux conditions extérieures, heureuses comme des êtres vivants peuvent l'être. Maintenant elles trébuchaient dans les entraves de l'humanité, vivaient dans une crainte perpétuelle, gênées par une loi qu'elles ne comprenaient pas ; leur simulacre d'existence humaine, commencée dans une agonie, était une longue lutte intérieure, une longue terreur de Moreau — et pourquoi ? C'était ce capricieux non-sens qui m'irritait (151).

Prendick s'indigne moins contre la vivisection que contre cette lancinante et cruelle « obsession de la métamorphose » qui est fatalement le lot des humanimaux sous le joug d'une Loi qui méprise leur nature sauvage. Le rôle d'un *homo victorianus* parfaitement civilisé ne correspond pas à leur nature authentique. Ils y étouffent, comme le docteur Jekyll qui refoulait au nom de ce rôle une naturelle « impatience de gaieté ».

L'ironie de la Loi apparaît clairement : elle interdit aux humanimaux de consommer de la viande, mais Moreau et Montgomery consomment quotidiennement la viande de petits lapins. Montgomery a même appris à M'ling, la créature ours mêlée de chien et de bœuf qui lui sert de domestique particulier, à lui préparer un lapin pour dîner. Le fumet rend M'ling presque fou, le faisant saliver abondamment. Par cette interdiction, Moreau tient à s'assurer que les humanimaux ne prennent pas goût à la viande et ne décident de s'attaquer aux

véritables hommes pour les dévorer. Reste qu'avant leur opération, la plupart des humanimaux étaient carnivores.

Sous ce tour compassionnel, les humanimaux deviennent pour Prendick la métaphore de tout ce que l'humaine condition a de pathétique dans ses contradictions : « J'avais ici, sous les yeux, en miniature, tout le commerce de la vie humaine, tous les rapports de l'instinct, de la raison, du destin, sous leur forme la plus simple » (150). Certes, les lois qui régissent la vie des humanimaux et celle des hommes civilisés ne sont pas identiques : un homme n'a pas à se faire interdire de « griffer l'écorce des arbres ». Mais les deux conditions ont un écueil semblable : la pénible soumission à un idéal mortifère qui relève d'une pure fiction, car niant une animalité naturelle.

La fin du dieu

Peu après le procès de l'Homme-Léopard, Moreau est tué par son « chef-d'œuvre », le puma femelle. Le « dieu » éliminé, Montgomery et Prendick craignent que les humanimaux s'enhardissent et les attaquent. L'Homme-Singe est le premier à demander : « Est-ce qu'il y a une Loi maintenant ? » (163) Mais c'est ironiquement l'« animalité » en Montgomery qui resurgit la première. Dans un moment de profond désespoir, Montgomery affirme avoir trouvé la solution qui a échappé à Moreau pendant dix ans, donner à boire de l'alcool aux humanimaux : « Buvez et soyez des hommes ! Mille diables, j'ai du génie, moi ! Moreau n'y avait pas pensé ! C'est le dernier coup de pouce. Allons ! buvez, vous dis-je ! » (171) Prendick s'y oppose, mais en vain : « Vous êtes tombé au rang des bêtes, et c'est avec les bêtes qu'est votre place » (171). Montgomery est tué peu de temps après par ses nouveaux compagnons de beuverie.

Prendick tente de ruser en faisant croire aux humanimaux hostiles que Moreau a quitté son enveloppe charnelle et qu'il les observe toujours, les jugeant du haut du ciel, tel un Christ après sa crucifixion : « Enfants de la Loi, il n'est pas mort [...]. Il a changé de forme [...] il a changé de corps. Pendant un certain temps, vous ne le verrez plus. Il est là... là — je levai la main vers le ciel — d'où il vous surveille. Vous ne pouvez le voir, mais lui vous voit. Redoutez la Loi » (164). Quelques humanimaux sont pris de doute, mais les plus féroces ne sont pas dupes et l'agressent. Pour eux aussi, un renversement de perspectives survient,

comme le constate Prendick : « Ainsi, je devenais un être quelconque parmi les animaux humanisés dans cette île » (188). Pendant dix mois, Prendick vit comme une bête traquée, sans autre compagnie que le fidèle Homme-Chien Saint Bernard et le stupide Homme-Singe, qui s'enorgueillit de proférer des mots et des syllabes sans suite logique — son cas étant une illustration que le fait de parler — *homo loquax* — n'est pas une garantie d'humanité. Pendant ces dix mois, Prendick assiste impuissant à la lente dégradation des humanimaux :

Il serait impossible de noter chaque détail du retour graduel de ces monstres vers l'animalité, de dire comment, chaque jour, leur apparence humaine s'affaiblissait ; comment ils négligèrent de se couvrir ou de s'envelopper et rejetèrent enfin tout vestige de vêtements ; comment le poil commença à croître sur ceux de leurs membres exposés à l'air ; comment leurs fronts s'aplatirent et leurs mâchoires s'avancèrent. Le changement se faisait, lent et inévitable (197-198).

Le retour et l'effroi : le sens véritable de la catastrophe

Un jour, une embarcation à voile accoste l'île. Les naufragés qui l'occupent sont morts depuis longtemps. Prendick y monte et quitte enfin son enfer, mais son sentiment est ambigu : « Je n'éprouvais aucun désir de réintégrer l'humanité, satisfait seulement d'avoir quitté l'odieuse société des monstres » (208). Après des jours en mer, il est recueilli par un bateau et regagne enfin la civilisation. La plupart des adaptations cinématographiques du roman se concluent ici. Or, c'est dans l'ultime renversement de perspectives qui suit que le roman révèle pleinement son sens. Pour Prendick, le retour à la société des hommes civilisés n'est guère synonyme de quiétude recouvrée : « Je ne pouvais me persuader que les hommes et les femmes que je rencontrais n'étaient pas aussi un autre genre, passablement humain, de montres, d'animaux à demi formés selon l'apparence extérieure d'une âme humaine, et que bientôt ils allaient revenir à l'animalité première, et laisser voir tour à tour telle ou telle marque de bestialité atavique » (209).

La petite île sans nom du docteur se déploie alors comme la métaphore de l'île de l'Angleterre, différente seulement parce que plus grande, plus densément peuplée et, en apparence, plus civilisée. Aussi, il apparaît vraisemblable que l'horrible dégradation qui a eu lieu sur l'île de Moreau se reproduise au cœur même de la civilisation : « Si, alors, je regarde mes semblables autour de moi, mes craintes me reprennent. Je vois des faces âpres

et animées, d'autres ternes et dangereuses, d'autres fuyantes et menteuses, sans qu'aucune possède la calme autorité d'une âme raisonnable. J'ai l'impression que l'animal va reparaître tout à coup sous ces visages, que bientôt la dégradation de l'île va se manifester de nouveau sur une plus grande échelle » (209-210). Cette crainte de Prendick ne peut s'expliquer par un simple diagnostic de folie :

Je sais que c'est là une illusion, que ces apparences d'hommes et de femmes qui m'entourent sont en réalité de véritables humains, qu'ils restent jusqu'au bout des créatures parfaitement raisonnables, pleines de désirs bienveillants et de tendre sollicitude, émancipées de la tyrannie de l'instinct et nullement soumises à quelque fantastique Loi — en un mot, des êtres absolument différents de monstres humanisés. Et pourtant, je ne puis m'empêcher de les fuir [...], et il me tarde de me retrouver loin d'eux et seul (210).

On se souvient qu'au chapitre VIII, Wells a ingénieusement employé le procédé de la litote en donnant à entendre le contraire de ce qu'il décrivait. Moreau détaillait alors en quoi ses créations d'humanité étaient un échec. Or, chaque trait d'« inhumanité » relevé par lui était en fait authentiquement humain : « la colère et tous les appétits de vivre et de se satisfaire » ; « étranges, bizarres — complexes, comme tout ce qui vit » ; « une sorte de tendance vers quelque chose de supérieur — en partie faite de vanité, en partie d'émotion cruelle superflue, en partie de curiosité gaspillée », etc. En fait, Moreau ne prenait pas conscience que son modèle de l'humain relevait d'une fiction. Ici, au chapitre final, Wells use encore du procédé, mais il en renverse les termes. Prendick détaille en quoi les hommes qu'il côtoie sont pleinement humains. Or, chaque trait relevé par lui renvoie plus à l'idéal d'un *homo victorianus* qu'à une description fidèle de l'homme. Selon Prendick, les hommes sont « parfaitement raisonnables », « pleins de désirs bienveillants et de sollicitude », « émancipé de la tyrannie de l'instinct » et « nullement soumis à quelque fanatique Loi », etc. Mais le malaise persistant de Prendick révèle qu'il commence à comprendre que cette définition de l'homme n'est qu'une pure fiction, contrairement à Moreau, qui s'y accrochait.

Plus Prendick décrit sa vie à Londres, plus Wells quitte le thème traditionnel de l'animalité en l'homme pour aborder un aspect encore plus inquiétant :

Quand je vivais à Londres, cette horreur était intolérable. Je ne pouvais échapper aux hommes ; leurs voix entraient par les fenêtres, et les portes closes n'étaient qu'une insuffisante sauvegarde, je sortais par les rues pour lutter avec mon illusion et des femmes qui rôdaient miaulaient après moi, des

hommes faméliques et furtifs me jetaient des regards envieux, des ouvriers pâles et exténués passaient auprès de moi en toussant, les yeux las et l'allure pressée comme des bêtes blessées perdant leur sang ; des vieilles gens courbés et mornes cheminaient en marmonnant, indifférents à la marmaille loqueteuse qui les raillait (210-211).

L'animalité évoquée ici n'a plus rien à voir avec l'instinct de reproduction, de chasse ou d'agressivité des humanimaux de l'île. Le portrait est celui d'une société en crise. Ces femmes qui « rôdent et miaulent » ne sont pas des femelles en chaleur, mais des pauvresses réduites malgré elles à solliciter le passant pour gagner quelques sous en échange de leur corps. Ces « hommes faméliques » aux « regards envieux » ne sont pas des prédateurs assoiffés de sang, mais des laissés-pour-compte qui meurent de faim. Ces ouvriers « pâles et exténués » qui ont l'allure de « bêtes blessées perdant leur sang » — on se souvient que Prendick avait déjà songé à eux sur l'île de Moreau — appartiennent à cette population sacrifiée au service des machines dans les usines, race de Morlocks en devenir. Quant à ces « vieilles gens courbés et mornes cheminant en marmonnant », elles ne sont qu'un objet de moqueries pour une « marmaille loqueteuse » qui ignore que son sort ne sera pas moins misérable que le leur. Le narrateur ne condamne donc plus exactement l'« animalité » en l'homme, mais une société qui se soucie peu de maintenir des hommes, des femmes — et même des enfants —, dans des conditions de vie, de travail et d'ignorance qui les rabaisent à de l'inhumain.

In fine, Prendick se fait le prophète de cette catastrophe d'une dégradation à l'échelle de la civilisation que rien ne pourra prévenir :

Alors j'entrais dans quelque chapelle, et là même, tel était mon trouble, il me semblait que le prêtre bredouillait de « grands pensers » comme l'avait fait l'Homme-Singe ; ou bien je pénétrais dans quelque bibliothèque et les visages attentifs inclinés sur les livres semblaient ceux de patientes créatures épiant leur proie. Mais les figures mornes et sans expression des gens rencontrés dans les trains et les omnibus m'étaient particulièrement nauséuses. Ils ne paraissaient pas plus être mes semblables que l'eussent été des cadavres, si bien que je n'osai plus voyager à moins d'être assuré de rester seul. Et il me semblait même que, moi aussi, je n'étais pas une créature raisonnable, mais seulement un animal tourmenté par quelque étrange désordre cérébral qui m'envoyait errer seul comme un mouton frappé de vertige (211).

Rien ne secourra cette humanité-là : ni l'Église, dont les dogmes sont absurdement incompréhensibles, ni l'intelligentsia, dont les ambitions sont voraces et égoïstes ; et il n'y a guère plus d'espoir en un retentissant sursaut d'indignation parmi la population, ce que

confirment ces « figures mornes et sans expressions » dans les transports en commun — qui n'en a jamais fait l'expérience ?

Le sens de toute cette aventure : la dignité humaine et la civilisation ne sont que des *fictions*. Pour paraphraser la réflexion de Freud citée en exergue de cette lecture, je dirais que l'ultime renversement de perspectives de ce roman révèle au lecteur que Prendick s'indigne du fait qu'il existe infiniment plus d'hommes qui acceptent la civilisation en hypocrites que d'hommes vraiment et réellement civilisés ; mais qu'en plus, il existe infiniment plus de civilisations hypocrites que de civilisations authentiquement animées du désir de civiliser l'homme.

De l'utopie de la civilisation à l'utopie des étoiles

La fin de *L'île du docteur Moreau* n'est cependant pas moins optimiste que celle de *La Machine à explorer le temps*. N'oublions pas qu'à cette époque, l'indignation alarmiste de Wells ne s'est pas encore muée en une indignation meurtrie. En guise d'épilogue, Prendick raconte qu'il a finalement trouvé refuge à l'écart de la civilisation, où il se livre à l'étude de l'astronomie, car c'est vers les étoiles que son désarroi se console désormais : « Il me vient des scintillantes multitudes des cieux le sentiment d'une protection et d'une paix infinies. C'est là, je le crois, dans les éternelles et vastes lois de la matière, et non dans les soucis, les crimes et les tourments quotidiens des hommes, que ce qu'il y a de plus qu'animal en nous doit trouver sa consolation et son espoir. J'espère, ou je ne pourrais pas vivre. Et ainsi se termine mon histoire, dans l'espérance et la solitude » (212).

Ainsi, le parcours de Prendick est très similaire à celui de cet autre voyageur malgré lui dans *Les voyages de Gulliver* de Swift (publiés en 1721). Wells n'a d'ailleurs jamais caché son « admiration précoce, profonde et durable pour Swift²¹ », ni l'influence particulière que cet auteur a eue sur lui au moment de rédiger *L'île du docteur Moreau* : « the influence of Swift is very apparent in it²² ». En effet, dans les deux romans de Swift et de Wells, les narrateurs abordent une île inconnue et sont confrontés à des créatures mi-humaines dont la description livre un portrait satirique de l'humanité. Dans le roman de Swift, les Yahoos

²¹ H. G. Wells, « Préface aux romans scientifiques », *loc. cit.*, p. 46.

²² H. G. Wells, « Preface », dans *The Works of H. G. Wells*, vol. II, *op. cit.*, p. IX.

sont des hommes sauvages dépourvus de raison, mais dotés de tous les travers de l'humanité civilisée. Dans le roman de Wells, les humanimaux sont la métaphore de l'échec pathétique des hommes dits civilisés.

Robert P. Philmus est sans doute le critique qui a le plus mis en lumière les échos de Swift dans l'œuvre de Wells. Dans sa magnifique édition critique de *L'île du docteur Moreau*, Philmus livre des extraits des premières versions manuscrites du roman. Dans les premières moutures du roman, la description des humanimaux rappelle curieusement celle, ambiguë, que fait Enfield de Hyde dans *L'étrange cas du Dr Jekyll et de M. Hyde* :

It was nothing definite, a general impression which at first I could not analyze, that there was something wrong about them all. I could not tell whether it was some quality in their gestures, some oddness in their features or what. But assuredly they were all peculiar. And yet peculiar as these men were [...] there was a tantalizingly familiar quality about their strangeness, a singular suggestion in the back of my mind that somewhere else, under quite other conditions. I had seen their faces before²³.

L'« infirmité » des humanimaux n'est pas identifiée clairement, elle n'est surtout pas dite à partir de comparaisons ou de métaphores animalières. La description laisse deviner un « je-ne-sais-quoi ». Or, dans la version définitive, Wells souligne délibérément le caractère animal des humanimaux :

C'était un être difforme, court, épais et gauche, le dos arrondi, le cou poilu et la tête enfoncée entre les épaules. Il était vêtu d'un costume de serge bleu foncé [...] je le repoussai pour éviter d'être bousculé et il se retourna avec une vivacité tout animale. Sa face noire, que j'apercevais ainsi soudainement, me fit tressaillir. Elle se projetait en avant d'une façon qui faisait penser à un museau, et son immense bouche à demi ouverte montrait deux rangées de dents blanches plus grandes que je n'en avais jamais vu dans aucune bouche humaine. Ses yeux étaient injectés de sang, avec un cercle de blanc extrêmement réduit autour des pupilles fauves. Il y avait sur toute cette figure une bizarre expression d'inquiétude et de surexcitation (15).

Pour Philmus, l'étude comparative des différents états de *L'île du docteur Moreau* révèle que Wells se serait d'abord inspiré de Stevenson pour écrire un conte gothique (le Prendick de la première version évoque d'ailleurs explicitement *L'étrange cas du Dr Jekyll et M. Hyde* et son succès à Londres, ce que ne fait pas le Prendick de la version définitive), mais que, par la suite, un travail de réécriture aurait amené Wells à développer un point de

²³ Robert M. Philmus, « The Satiric Ambivalence of *The Island of Doctor Moreau* », *Science Fiction Studies*, Vol. 8, n° 1 (mars 1981), p. 2.

vue beaucoup plus satirique, dans la lignée d'un Swift. À preuve, Philmus souligne que, dans sa critique littéraire de *The Curse of intellect* (1895) de Frank Challice Constable — un roman paru avant *L'île du docteur Moreau*, dans lequel un savant fou y opère les cerveaux d'animaux pour les faire parler —, Wells conclut que l'histoire est intelligente («clever story»), mais qu'il lui manque l'esprit tranchant d'un Swift : «it lacks the Swiftian spirit, which cleaves to depths as a two-edged ruthless sword²⁴ ».

Autre ressemblance entre *Les voyages de Gulliver* et *L'île du docteur Moreau* : le dégoût et l'effroi que suscite dorénavant l'espèce humaine aux narrateurs. Tous deux trouvent réconfort et consolation dans une activité qui est présentée comme l'antithèse de la civilisation : Gulliver dans ses étables, qui lui rappellent la société idéale des Houyhnhnms, des chevaux civilisés ; tandis que Prendick, lui, se voue à l'étude et à la contemplation des étoiles. Pour ma part, cette mention finale des étoiles évoque l'une des réflexions les plus inspirantes de Kant, qui est d'ailleurs inscrite sur sa pierre tombale : «Deux choses remplissent le cœur d'une admiration et d'une vénération toujours nouvelles et toujours croissantes, à mesure que la réflexion s'y attache et s'y applique : le ciel étoilé au-dessus de moi et la loi morale en moi ». Les étoiles représentent quelque chose de lointain, d'inspirant et de supérieur aux hommes : elles sont la métaphore d'un idéal, d'une fiction. Mais cet idéal n'a d'existence que dans notre cœur. Prendick en est conscient, lui qui parle d'un « espoir » et d'une « consolation » : «J'espère, ou je ne pourrais pas vivre ». Cela n'a donc rien d'une certitude, c'est seulement l'expression d'une indignation contre l'échec de l'homme à incarner l'humain.

En 1886, *L'étrange cas du Dr Jekyll et M. Hyde* nous mettait en garde contre une civilisation vouée à la catastrophe parce que pleine d'un mépris hypocrite pour la part « animale » de l'homme qui n'est pas forcément mauvaise ou criminelle (cette naturelle « impatience de gaieté » de Jekyll). Puis, en 1895, *La Machine à explorer le temps* nous mettait en garde contre une civilisation vouée à la catastrophe parce qu'édifiée sur le mépris d'une vaste majorité de sa population : les Non-Possédants. Enfin, en 1896, *L'île du docteur Moreau* nous met maintenant en garde contre une civilisation vouée à la

²⁴ H. G. Wells cité par Robert M. Philmus, dans « H. G. wells as Literary Critic for the *Saturday Review* », *Science Fiction Studies*, vol. 4, n° 2 (juillet 1977), p. 177 (note n° 6).

catastrophe parce que chaque individu qui la compose n'est en réalité qu'un animal à peine débestialisé et que, de toute façon, il est absurde de croire que la civilisation soit réellement animée du projet d'humaniser l'homme. Wells aggrave le constat de Stevenson : l'animalité n'a rien de positif, pas plus qu'elle n'est présentée comme le vice d'un seul individu, d'un « cas étrange » ; toute l'espèce *sapiens* est jugée. Ces trois romans ne s'indignent pas seulement du fait que l'homme soit si peu humain, ils s'indignent contre ce qui est généralement présenté comme le summum de l'humanisation : la civilisation.

Dans le corpus de l'humanimalité, Prendick est le premier d'une longue série de protagonistes qui s'indignent explicitement contre leur civilisation et qui rompent avec elle. Dans son cas, la rupture est positive : Prendick n'a rien d'un hypocrite criminel comme Jekyll. D'ailleurs, dans la suite de notre étude de cette première partie du corpus de l'humanimalité — c'est-à-dire des romans écrits après la Première Guerre mondiale —, les protagonistes de Lawrence, de Hesse et de Powys seront tous des marginaux, des objecteurs de consciences qui s'indigneront ouvertement contre les écueils, les mépris et les injustices de leur civilisation.

Car, selon eux, l'idéal de l'humain est ailleurs que dans le fruit pourri de la civilisation.

La tragédie de la domestication

Lecture de *L'étalon*, de David Herbert Lawrence (1925)

Je ne veux pas dire que la moralité permet de masquer la méchanceté et l'infamie humaine, c'est-à-dire la dangereuse bête sauvage qui est en nous ; au contraire ! c'est précisément en tant qu'*animaux domestiques* que nous sommes un spectacle honteux et que nous avons besoin d'un travestissement moral [...]. L'Européen se travestit avec *la morale* parce qu'il est devenu un animal malade, infirme, estropié, qui a de bonnes raisons pour être « apprivoisé », puisqu'il est presque un avorton, quelque chose d'inachevé, de faible et de gauche... Ce n'est pas la férocité de la bête de proie qui éprouve le besoin d'un travestissement moral, mais la bête du troupeau, avec sa médiocrité profonde, la peur et l'ennui qu'elle se cause à elle-même.

Friedrich Nietzsche, *Le gai savoir*

H. G. Wells avait raison de nous alarmer : la civilisation est un fruit pourri parce qu'elle laisse hypocritement l'homme croupir dans son « animalité ». Au sortir de la Première Guerre mondiale, il est irréfutable que l'homme, malgré son évolution, n'est jamais devenu « humain ». Aussi Lawrence suggère-t-il d'explorer une nouvelle possibilité : l'« animalité ». Ce faisant, il approfondit un aspect que Stevenson n'avait fait qu'effleurer subtilement : la critique de l'*homo victorianus*, l'idéal d'un homme complètement débestialisé. L'homme a jadis cru qu'il devait sacrifier son « animalité » au nom de l'esprit, de l'intelligence et de la culture, mais cette voie mortifère n'est qu'un suicide. L'homme doit dorénavant tâcher de se réconcilier avec l'« animal » en lui, afin de redevenir pleinement « vivant », car, pour l'instant, ce n'est plus qu'un simulacre de vie. Avec *L'étalon*, une figure nouvelle apparaît dans ce corpus : un animal. Grâce à un indomptable étalon dénommé St. Mawr, l'héroïne, une jeune Américaine, comprend que l'« animalité » est une source plus inspirante que tous les idéaux de la civilisation occidentale.

Lawrence est, de tout notre corpus, l'auteur qui a le plus théorisé le thème de la réhabilitation de l'animalité dans le genre romanesque. C'est pourquoi, avant d'aborder le cas de *L'étalon*, nous aborderons brièvement deux essais où l'auteur donne de précieuses clefs de lecture de toute son œuvre : « Roman et sentiments » et « Importance du roman ».

Dans le premier, l'auteur livre sa vision philosophique de l'homme et condamne le processus de domestication de l'homme par la civilisation. Ce n'est qu'à la fin de son essai — et en à peine quelques lignes —, que Lawrence conclut sur le rôle du roman dans l'évolution de l'homme. Dans le deuxième, Lawrence développe en profondeur sa vision du roman et donne les raisons pour lesquelles l'homme doit lire des romans.

Précisons que ce qui se dégage surtout de ces deux textes, c'est que, pour Lawrence, vision philosophique de l'homme et pratique romanesque sont intimement liées. Il le dit d'ailleurs clairement dans l'essai « Opération du roman ou une bombe », qui figure dans le recueil *Éros et les chiens* : « Je trouve que la chose la plus regrettable du monde fut la séparation de la fiction et de la philosophie. Jadis, encore sous l'influence de l'époque mythique, elle ne faisait qu'un. Puis elles se séparèrent, comme des époux irrités, avec Aristote, Thomas d'Aquin, et ce sacré Kant. Le roman devint donc fadasse et la philosophie aride et abstraite. Les deux devraient s'unir de nouveau dans le roman¹ ». Les romans de Lawrence seraient donc une réaction indignée contre une pratique romanesque vidée de toute substance réellement philosophique. Ce point de vue de Lawrence nous oblige à revoir la problématique à la base de notre exploration du corpus de l'humanimalité. En effet, j'ai parlé jusqu'ici des apports de la fiction à une question philosophique (celle du devenir humain de l'homme). Or, pour Lawrence, le roman doit être par essence philosophique : il n'est donc pas approprié de parler d'un apport de la fiction à la philosophie ou vice et versa ; mieux vaudrait parler de « vrais romans » (philosophiques) et de « faux romans » (sans substance philosophique). Mais le plus important, nous le verrons maintenant, c'est que, pour Lawrence — je le dis ici dans mes mots —, le roman n'est rien de moins que la clef du devenir humain de l'homme.

« Roman et sentiments »

Lawrence commence son texte en doutant ironiquement que nous soyons réellement cultivés : « En quoi sommes-nous cultivés ? Oui, en quelles matières ? En politique, en géographie, en histoire, en mécanique, en boissons alcoolisées ou non, en économie sociale,

¹ David Herbert Lawrence, « Opération du roman, ou une bombe », dans *Éros et les chiens*, trad. Thérèse Lauriol, Paris, Christian Bourgeois, 1969, p. 83. p. 101.

en extravagance sociale : Aou ! quelle effrayante universalité de connaissances² ! » Ce qui témoignerait de la futilité de ce genre de connaissances, ce serait le sentiment amer de solitude qu'elles nous inspirent : « Nos connaissances [...] ne nous empêchent pas de nous sentir seuls en dedans » (RS, 84). Ce malaise découlerait du fait que nos connaissances relèvent uniquement d'une « instruction tout extérieure » (RS, 84). La preuve, c'est que, quand un homme se pose la question de ce qu'il est — « Que suis-je donc au naturel ? » (RS, 84) —, la réponse apparaît risible et ne correspond pas, par exemple, à ce que Lawrence sait de lui-même : « Un être humain raisonnable, on le suppose. Et pourtant, je transporte sur ma tête toute une corbeille à papier d'idées et, dans quelque autre endroit de mon anatomie, dans ce continent noir de moi-même, tout un tumultueux chaos de “sentiments” » (RS, 84). Ces « sentiments », Lawrence les décrit à l'aide de métaphores animales : « Certains rugissent comme des lions, certains ondulent comme des serpents, d'autres bêlent comme des agneaux immaculés, d'autres roucoulent comme des linottes, d'autres sont muets comme la carpe mais souples et rapides comme l'anguille, d'autres encore sont comme des huîtres qui s'ouvrent à l'occasion » (RS, 84). Lawrence conclut : « Ces bêtes sauvages sortent de la plus sombre des jungles africaines, celle qui est en nous » (RS, 85).

L'auteur parle aussi d'« émotions », qu'il distingue des « sentiments » et qu'il décrit, là encore, à partir de métaphores animales, mais cette fois-ci les images sont plus traditionnelles ou risibles, c'est selon :

Nous nous représentons l'amour comme un petit animal bouclé, ou bien comme une panthère décadente et décorative, habillée à la mode parisienne, selon qu'il est sacré ou profane. Nous voyons la haine comme un chien attaché à son chenil, la peur comme un singe tremblant, la colère comme un taureau avec un anneau dans le nez, et la convoitise comme un porc. Nos émotions sont comme nos animaux domestiques, nobles comme le cheval ou timides comme le lièvre, mais toutes entièrement à notre service (RS, 86).

Nos émotions, ce sont, dit Lawrence, nos « animaux domestiques », tandis que nos sentiments seraient nos « animaux sauvages ». Selon lui, l'homme civilisé aurait méprisé l'existence de ces « animaux sauvages » en lui parce qu'ils lui faisaient peur : « Jusqu'à présent, uniquement par crainte de nous-mêmes nous lui avons tourné le dos [à cette jungle

² David Herbert Lawrence, « *Roman et sentiments* », dans *Éros*, *op. cit.*, p. 83. Désormais, les renvois à cette édition seront signalés, dans le corps du texte, par la seule mention RS, suivie du numéro de la page.

primitive], nous l'avons entourée d'un immense enchevêtrement de fils barbelés et déclarée qu'elle n'existait pas » (RS, 87). Or, pour Lawrence, il est plus que temps d'en finir avec cette peur et ce mépris de nos « sentiments ». En réhabilitant ceux-ci, Lawrence restaure la dignité de l'« animalité » de l'homme.

Le constat de Lawrence est grave : « Nous ne sommes même pas NÉS, en ce qui concerne nos sentiments » (RS, 87 ; capitales de l'auteur). Et si l'homme n'est jamais né en ce qui concerne ses sentiments, c'est parce que, dit-il, la civilisation n'a fait jusqu'ici que domestiquer l'homme. Cette domestication serait une véritable catastrophe dans l'histoire de l'humanité ; en fait, la « vraie civilisation » serait une chose tout à fait différente :

L'homme est la seule créature qui, volontairement, essaie de se domestiquer. Il y a réussi. Mais, hélas ! c'est un processus qui ne connaît pas de limite. La domestication, comme l'alcool, détruit celui qui l'a inventée. La domestication résulte du contrôle. Mais la chose domestiquée perd elle-même le pouvoir de se contrôler et elle doit l'être du dehors. L'homme a fort bien réussi à se domestiquer et il appelle cette domestication : civilisation. La vraie civilisation est fort différente. Mais l'homme est maintenant domestiqué, et cette domestication implique une certaine perte du pouvoir de contrôle. Ceux qui sont domestiqués sont toujours dirigés par ceux qui ne le sont pas. L'homme, s'étant domestiqué, a perdu son pouvoir de contrôle : celui de se commander lui-même. Il n'a plus de liberté de choix. Il est domestiqué, comme le cheval destiné au mors (RS, 88).

Pour Lawrence, l'homme doit impérativement retourner à ses « sources premières », renouer avec ses « sentiments », pour retrouver sa liberté qu'il a perdue en devenant un animal domestiqué. Sinon, une dégénérescence frappera l'espèce humaine et la condamnera à disparaître : « Et pourtant, si nous n'entreprenons pas de retourner à nos sources premières, nous allons nous abâtardir. Et, nous abâtardissant, nous serons menés par une étrange orgie de sentiments. Ce seront des sentiments en décomposition, comme les couleurs de l'automne, et qui annonceront les rafales de la mort, comme les feuilles sous le vent » (RS, 89).

Lawrence n'est pas entièrement contre le processus de la civilisation. Seulement, à ses yeux, l'homme aurait dû se domestiquer pour mieux apprendre, par la suite, à se « dédomestiquer » (son mot). Le processus de la domestication n'était donc qu'une étape parmi d'autres à franchir dans l'évolution de l'homme. Or, l'homme contemporain s'est arrêté à cette étape :

L'homme se domestique pour apprendre à se dédomestiquer. Pour être civilisé, nous ne devons pas renier et faire table rase de nos sentiments. La domestication n'est pas la civilisation. Elle n'est que le défrichage et le labourage du sol. Notre civilisation n'a pas compris, ou pas tout à fait, qu'il faut labourer l'âme. Plus tard, nous sèmerons. Mais, pour l'instant, nous n'en sommes qu'à ôter et brûler d'anciennes mauvaises herbes. Notre civilisation, pour ce qui est de l'âme, n'a été jusqu'à présent qu'un phénomène destructeur. Notre âme offre l'aspect d'un désert noirci de racines carbonisées avec une petite mare verte et une bicoque en métal avec un petit fourneau en fer (RS, 90).

Filant la métaphore du semeur, Lawrence nous annonce la solution à cette catastrophe : « Il nous faut à présent semer à nouveau des graines sauvages. Il nous faut cultiver nos sentiments » (RS, 90). Comment ? Selon Lawrence, l'homme devrait être à l'écoute de ses « sentiments » : « En se tournant vers l'intérieur [...] pour y surprendre le beuglement de ces bêtes des profondeurs, les sentiments, qui rôdent dans la forêt du sang, depuis les pieds de Dieu jusqu'à ce cœur rouge, mystérieux » (RS, 92). Mais comment, au juste, pouvons-nous être à l'écoute de nos sentiments ? Lawrence répond que c'est en lisant les « vrais romans » (dernier paragraphe du texte) : « Si nous ne savons pas entendre ces cris tout au fond de la sombre forêt de nos veines, nous pouvons nous pencher sur les vrais romans et écouter. Non écouter les affirmations didactiques de l'auteur mais les cris sourds, impératifs des personnages errants dans les mystérieuses forêts de leur destin » (RS, 93). Telle est donc la soudaine conclusion de ce texte d'une douzaine de pages : ce n'est qu'à la fin, aux toutes dernières lignes, qu'il y est enfin question du roman (comme l'annonçait le titre de l'essai). Mais qu'est-ce qu'un « vrai roman » ? Lawrence répond à cette question dans l'autre essai retenu ici.

« Importance du roman »

Encore une fois, le texte débute par une critique de nos idées reçues sur l'homme : « Nous nous faisons de nous-mêmes une idée curieuse. Nous nous voyons comme un corps doué d'un esprit, ou d'une âme, ou d'un cerveau. *Mens sans in corpore sano*. Les années boivent le vin et puis jettent la bouteille, le corps étant, bien sûr, la bouteille³ ». Avec cette métaphore de la bouteille que l'on jette, Lawrence critique, encore une fois, le mépris occidental de tout ce qui relève de la vie du corps ; en d'autres mots, l'animalité de l'homme.

³ D. H. Lawrence, « Importance du roman », dans *Éros, op. cit.*, p. 116. Désormais, les renvois à cette édition seront signalés, dans le corps du texte, par la seule mention IR, suivie du numéro de la page.

Pour Lawrence, le corps n'a pas moins d'importance que l'esprit : « Mais dire que le message ou l'esprit qui vous est communiqué sont plus importants que votre corps est absurde. Autant dire que la pomme de terre que vous avez mangée à déjeuner est plus importante » (IR, 119). En fait, le corps et l'esprit seraient deux manifestations de la vie, érigée ici en suprême valeur : « Rien n'est important, si ce n'est la vie. Et, quant à moi, je ne saurais en aucun cas voir la vie ailleurs que chez les vivants. La vie avec un V majuscule n'est que l'homme vivant. Même un chou sous la pluie est un chou vivant. Toute chose vivante est étonnante. Et tout ce qui est mort n'est qu'accessoire à ce qui est vivant » (IR, 119-120).

Lawrence croit que cette idée, ni le saint, ni le philosophe, ni le scientifique ne la comprennent, car tous trois réduisent la vie à un seul aspect : le saint méprise son corps au nom de son esprit éternel, le philosophe n'accorde d'importance qu'à la pensée, et le scientifique réduit tout être vivant à ses parties anatomiques (la description qu'en donne Lawrence évoque d'ailleurs celle d'un vivisecteur⁴...). Or, Lawrence s'indigne contre ce rapport métonymique à la vie : l'homme n'est pas, dit-il, « une âme ou un corps, ou un esprit, ou une intelligence, ou un cerveau, ou un système nerveux, ou un ensemble de glandes, ou quelque autre partie » (IR, 121). Comme il le résume : « Le tout est plus grand que la partie » (IR, 121). C'est d'ailleurs parce que Lawrence a la conscience d'être l'ensemble vivant de ses parties qu'il a choisi d'être romancier. Et, en tant que romancier, Lawrence se considère « supérieur au saint, au scientifique, au philosophe et au poète » (IR, 121). Ces trois-là sont certes de grands maîtres dans leur domaine respectif, mais ils ne parviennent jamais à embrasser la totalité de l'être humain. Tandis que le romancier, lui, y parvient à travers le roman⁵.

⁴ En effet : « Quant à l'homme de science, en effet, je suis mort. Il place un petit morceau de moi mort sous son microscope et déclare que c'est moi. Il me découpe en morceaux et dit qu'un morceau, puis un autre, sont moi. Mon cœur, mon foie, mon estomac, ont tous été, scientifiquement, moi, selon l'homme de science ; et aujourd'hui, je suis ou bien un cerveau, des nerfs, des glandes, ou quelque chose de plus à la mode dans les tissus » (*ibid.*, p. 120-121).

⁵ Par la diversité de ses créations, Lawrence illustre cette volonté d'être un homme le plus complet possible, le moins « fragmenté ». En effet, il a été un dramaturge, un poète, un peintre (ses toiles ont été saisies), un essayiste et aussi — à sa façon — un philosophe. Lawrence dirait, je crois, qu'un artiste peut avoir une prédilection pour un genre d'expression en particulier, celui qui lui paraît le plus riche des virtualités de la création (le roman), mais qu'un artiste digne de ce nom ne doit pas non plus négliger les autres modes d'expression de la création artistique.

Lawrence ne parle donc pas simplement des *apports* de la fiction romanesque, mais de la *supériorité* de cette fiction sur toutes les autres formes de discours ou d'arts de la représentation : « Le roman est le seul beau livre de la vie. Les livres ne sont point la vie. Ils ne sont que des vibrations de l'éther. Or, le roman, lui, est une vibration qui peut faire vibrer l'homme vivant tout entier. Ce qui est plus que la poésie, la philosophie, la science, plus que tout autre livre-vibration peut faire » (IR, 121-122). Pour illustrer cela, Lawrence évoque Platon, qui fait vibrer en lui, dit-il, « le parfait être idéal », puis le Sermon sur la Montagne, qui fait vibrer en lui « l'esprit pur », puis les Dix Commandements, qui font vibrer en lui « le vieil Adam » ; mais ce ne sont jamais que des *parties* de lui, jamais son être en entier. Cela amène Lawrence à revoir la définition traditionnelle du genre romanesque et à faire fi des catégories de genre érigées par les spécialistes : « La Bible, mais "TOUTE" la Bible, et Homère, et Shakespeare : ce sont les vieux romans fondamentaux. Ils sont tout pour tous les hommes. C'est-à-dire qu'ils touchent dans leur totalité l'homme vivant dans sa totalité, qui est l'homme lui-même, au-delà de toutes ses parties. Ils font trembler l'arbre tout entier sous une nouvelle poussée de sève et ne se contentent pas de stimuler sa croissance dans une seule direction » (IR, 123).

Puisque le roman est si riche, Lawrence propose d'en tirer un « enseignement » : « Dans celui-ci [le roman], les personnages sont obligés de VIVRE. S'ils restent toujours bons, ou toujours mauvais, selon les modèles, ou même inconstants, toujours d'après le modèle, ils cessent de vivre et il n'y a plus de roman. Le personnage d'un roman doit vivre, ou il n'existe pas » (IR, 125). Or, le lecteur est dans la même situation que le personnage fictif d'un roman ; lui aussi pourrait cesser de « vivre », s'il fonde sa vie sur un modèle rigide ou une idée figée qu'il s'est fait de lui-même : « Nous devons, comme eux, vivre dans la vie, ou ne pas exister » (IR, 125)⁶. Lawrence en déduit un singulier art de la lecture de la

⁶ Suivant cette idée de Lawrence, je serais tenté de revenir sur *L'étrange cas du Dr Jekyll et M. Hyde*. Je précise que la réflexion qui suit ne relève pas d'une démonstration littéraire, plutôt d'une libre méditation sur le genre romanesque, d'une invitation à la discussion. Si le personnage de Henry Jekyll ne sombrera jamais dans l'oubli de la fosse commune des faux personnages de romans, s'il « vivra » toujours en continuant de fasciner les lecteurs, c'est justement parce qu'il n'est resté ni bon ni mauvais. Il a certes tenté de suivre le modèle moral de l'*homo victorianus*, mais il n'a pas réussi ; et c'est précisément parce qu'il a échoué qu'il a accédé au rang de personnage immortel de roman. Au contraire, l'autre ami de Jekyll, le Dr Lanyon, dont j'ai à peine parlé dans ma lecture du roman, entre en agonie après avoir appris, malgré lui, la véritable nature de Jekyll, car il ne supporte pas la découverte de cette âme double qui logerait dans chaque être humain : il meurt

fiction : « Consulter honnêtement, sincèrement, le roman et voyez en quoi vous êtes un homme vivant ou un homme mort dans la Vie » (IR, 126). Avec cette métaphore d'un homme mort mais qui vit, Lawrence nous met en garde contre une vie qui ne serait qu'un simulacre : « Vous pouvez aimer une femme comme un homme complètement mort dans la vie. Vous pouvez manger votre déjeuner comme un homme vivant ou comme un simple cadavre mastiquant » (IR, 126).

Le véritable but d'un être humain qui se veut vivant serait d'éviter ce simulacre de vie, grâce à la lecture des *vrais romans* : « Être vivant, homme vivant dans sa totalité : voilà la question. Et le roman, quand il est bon, le roman surtout, peut vous y aider. Vous aider à ne pas vivre comme un mort » (IR, 126-127). Or, selon Lawrence, la civilisation actuelle fait de l'homme un mort-vivant : « Une si grande partie de l'homme de nos jours déambule dans la rue, chez lui, comme un cadavre ; une si grande partie de la femme est morte, tout simplement comme un piano dont la moitié des notes serait muettes » (IR, 127)⁷. Le roman n'est donc pas qu'un produit de la culture : il est une réponse indignée à une civilisation qui a perdu le sens de l'humain. Ainsi, l'homme, être complexe s'il en est, ne trouvera la voie de son accomplissement que dans la lecture des romans, puisque ceux-ci sont écrits à l'image de sa propre complexité, « conscience physique, intellectuelle, spirituelle à la fois » (IR, 127) : « Et seul le roman met TOUS ces éléments en jeu, ou peut les mettre, si nous prenons conscience que la vie elle-même, et non l'inertie prudente, est la raison de la vie. Car du libre jeu de toutes choses émerge la seule chose importante, la totalité d'un homme,

donc, et dans l'histoire du roman et dans l'histoire de la littérature, ne figurant plus dans cette dernière que par le truchement de l'immortel Jekyll.

⁷ Cette description d'un homme vivant qui évoque un cadavre n'est pas sans rappeler la description que faisait Prendick de ses contemporains après son retour à la civilisation, dans *L'île du docteur Moreau* : « Mais les figures mornes et sans expression des gens rencontrés dans les trains et les omnibus m'étaient particulièrement nauséuses. Ils ne paraissaient pas plus être mes semblables que l'eussent été des cadavres » (*op. cit.*, p. 211). Même si Wells et Lawrence ne s'entendent pas sur le rôle de l'animalité de l'homme (négative ou positive), ils s'entendent toutefois sur le fait que l'homme de la civilisation donne très peu l'impression d'être en vie : déjà, la métaphore du zombie, qui fait d'ailleurs actuellement fureur dans notre culture. Je rappelle que ni Wells ni Lawrence n'ont été les premiers à dénoncer le simulacre de vie de l'homme contemporain. Dans la nouvelle « À s'y méprendre » des *Contes cruels* (1883), l'auteur français Villiers de L'Isle-Adam montre, avec l'humour sarcastique qui a fait sa gloire, que la description d'une morgue, avec ses cadavres éventrés, peut être reprise mot pour mot pour illustrer le monde de la finance, avec ses hommes d'affaires pourtant bien vivants. La seule différence entre les deux groupes réside dans le fait que les hommes qui sont dans la morgue ont « assassiné leur corps » pour « échapper aux soucis de l'existence tracassière », tandis que ceux qui évoluent dans le monde des affaires ont « assassiné leurs "âmes" » pour « échapper aux obsessions de l'insupportable conscience ». En outre, les deux groupes ont en commun des « regards sans pensée ».

d'une femme, d'un homme ou d'une femme vivante » (IR, 127). Le « vrai roman », donc, est le meilleur rempart qui soit contre une civilisation qui a perdu le sens même de l'humain.

À la lecture de ces deux essais, le lecteur aura remarqué que Lawrence utilise des termes comme VIE et ÊTRE (souvent entièrement écrits en lettres majuscules), mais que jamais il n'en donne une définition précise. En fait, Lawrence reconnaît qu'il lui serait impossible de les définir : « Ce que j'entends par vivre est, bien sûr, aussi impossible à exprimer que ce que j'entends par ÊTRE » (IR, 125). Lawrence n'est pas un philosophe, mais un romancier et, par conséquent, la définition de l'homme qui se dégagera de ses œuvres sera essentiellement *poétique*. Ce caractère poétique serait même l'un des apports de la fiction à la question philosophique du devenir humain : l'humain, une création appelée à évoluer, puisque le contraire est synonyme de mort⁸.

L'étalon : une animalité mortifiante et inspiratrice

Au cœur de ce roman, un animal : un magnifique étalon originaire du pays de Galles, que Lou Carrington, une Américaine dans la jeune vingtaine, découvre dans les écuries de Mr. Saintsbury. St. Mawr, l'étalon, est à vendre. Le narrateur insiste particulièrement sur trois traits de cet animal et leur effet sur Lou : ses grands yeux noirs, son étrange « feu » intérieur (souvent caractérisé d'« obscur » ou de « noir ») et une étrange « plaie à vif » psychique, comme s'il lui était arrivé quelque chose :

⁸ Comme nous le verrons plus loin, bien des études critiques de l'œuvre de Lawrence concluent qu'il n'y a rien à tirer de celle-ci, ou qu'elle est un échec, puisque, de fait, les notions qui y sont centrales — par exemple, la Vie — n'y sont pas définies avec précision, voire incohérentes. Pour ma part, je crois au contraire que cette absence de définition constitue précisément l'apport de Lawrence à la question du devenir humain de l'homme. Il ne s'agit pas de critiquer Lawrence en raison de ce qu'il omet de nous donner (une définition précise), mais, au contraire, de voir en quoi l'absence d'une telle définition est un don en soi, en quoi elle peut combler un besoin *poétique* chez l'homme. Grand admirateur de Lawrence, Henry Miller nous invite à ne pas nous repaître, à l'instar de bien des commentateurs et des biographes de Lawrence, de ses obscurités, de ses contradictions, voire de ses échecs personnels et artistiques : « La question que nous devons, ou que nous devrions nous poser devant un grand personnage, est la suivante : QUE CHERCHE-T-IL À NOUS DONNER ? Car montrer le défaut de la cuirasse ne fait que flatter et chatouiller notre vanité. On devrait dédaigner les faibles et obscures manifestations de l'esprit, les déchirer, au lieu de s'en repaître ! » (*Le monde de D. H. Lawrence. Une appréciation passionnée*, trad. Agnès Catineau, Paris, Buchet-Chastel, 1986, p. 40). En fait, cet art de la lecture que défend Miller est celui que j'ai tenté de suivre dans toutes les « lectures » de cette étude, même si, parfois, les postulats des auteurs sur l'humain entrent en conflit les uns avec les autres.

Mais au fond de ses grands yeux noirs, il y avait comme une douleur cachée. Quelque chose lui disait que ce cheval n'était pas tout à fait heureux, qu'au plus profond de sa conscience animale, couvait un ressentiment dangereux à demi visible, un sentiment diffus d'hostilité. Elle sentait qu'il était vulnérable en dépit de sa force et de sa santé éclatantes, et que sa fébrilité inquiète et ombrageuse pouvait le rendre vindicatif⁹.

Tous ces traits subjuguent Lou, au point que, à son retour chez elle, elle se met à pleurer, elle qui ne pleure jamais :

Mais cette fois, comme si le feu mystérieux qui brûlait dans le corps du cheval avait brisé sa résistance, elle se précipita chez elle pour se cacher dans sa chambre et éclata en sanglots. Le regard farouche et lumineux de St. Mawr était fixé sur elle, surgit d'un autre monde. C'était comme si les murs de son propre monde intérieur s'étaient soudain liquéfiés, la laissant dans une obscurité intense, du fond de laquelle les grands yeux brillants de l'animal la regardaient et semblaient lui poser une question diabolique, tandis que ses oreilles nues pointaient comme des poignards sur sa tête inhumaine et que son corps immense, rouge et puissant, resplendissait (27).

Pour Lou, le cheval remplit une fonction analogue à celle du Sphinx pour l'Explorateur du temps dans *La Machine à explorer le temps* : c'est à travers lui que se pose et se résout l'énigme du devenir humain : « Qu'était-ce donc ? Elle [Lou] avait senti les yeux de l'animal, presque semblables à ceux d'un dieu, lui jeter un regard terrible du fond des ténèbres éternelles : des yeux énormes, effroyables, inquisiteurs et qui lançaient, comme une menace, un éclair blanc de lumière. Quelle était cette inhumaine question, cette mystérieuse menace ? Elle ne le savait pas. C'était un démon magnifique, et elle devait l'adorer » (27). Grâce à sa rencontre avec St. Mawr, Lou résout progressivement l'énigme de son malaise existentiel, prend conscience qu'elle n'est heureuse ni de son mariage ni de la vie qu'elle mène : « Émergeant comme un dieu des ténèbres, planait la tête du cheval avec ses yeux grands yeux terribles et interrogateurs. Et elle [Lou] sentait que ce regard lui interdisait d'être ordinaire et banale, lui défendait d'être simplement la femme de Rico, la jeune Lady Carrington, avec tout ce que cela comportait » (27). Quand Lou décide finalement d'acheter St. Mawr, elle l'offre à Rico, son mari, avec qui ses rapports sont devenus platoniques, pour qu'il puisse l'accompagner dans Hyde Park. Mais dans l'esprit de Lou, St. Mawr devient le mètre étalon de ce que devrait être un vrai homme — et Rico n'en est plus un : « un aimable jeune homme qu'elle n'arrivait même pas à considérer comme un homme » (41).

⁹ David Herbert Lawrence, *L'étalon*, trad. Marc Amfreville et Anne Wicke, Paris, Phébus (Libretto), 2007, p. 24. Désormais, les renvois à cette édition seront signalés dans le corps du texte, sans mention de titre.

La rencontre avec St. Mawr est l'événement perturbateur dans ce roman. Au fil des péripéties, qui impliqueront toutes St. Mawr ou son symbole, Lou enclenche une réflexion — qu'est-ce que l'homme ? — et s'indigne de découvrir que l'homme contemporain ne correspond pas à l'idéal qu'elle nourrit. Cette lecture de *L'étalon* proposera l'analyse des cinq péripéties à la suite desquelles Lou trouve un sens à sa vie, au mot « humain » : 1) une coupe de cheveux, 2) une conversation sur le grand dieu Pan, 3) une randonnée à cheval qui débouche sur la vision du Mal, 4) le procès de St. Mawr, et 5) l'achat d'un ranch américain. Chacune de ces péripéties permettra de mieux saisir ce qui, dans l'univers de *L'étalon*, est une catastrophe pour le devenir humain de l'homme. À la fin, Lou s'engage sur la route de son devenir humain à elle, un parcours d'exception qui la mène dans un désert.

Précisons que Lawrence n'emploie jamais l'expression de « devenir humain ». Lawrence parle avant tout de ce qu'est, à ses yeux, le fait de vivre (le MOI VIVANT, écrit-il dans « Importance du roman »). Mais selon Lawrence, vivre, c'est être plongé dans le flot ininterrompu des métamorphoses du devenir. Au contraire, l'homme qui nie ce processus n'est plus qu'un simulacre de vie. Dans son étude sur Lawrence, Anaïs Nin est très sensible à cette philosophie (c'est elle qui souligne) : « La vie est un processus de *devenir*, une combinaison d'états par lesquels nous devons passer. Là où les gens se trompent, c'est qu'ils voudraient choisir un état et y rester, ce qui est une forme de mort¹⁰ ».

De la figure animale en littérature

À la différence d'auteurs comme Stevenson et Wells, Lawrence a créé au fil de ses œuvres un univers peuplé d'un foisonnant bestiaire : insectes, poissons, reptiles, oiseaux, chevaux, renards, lapins¹¹... Mais plus étonnant encore, avec *L'étalon*, Lawrence est le premier auteur de ce corpus à faire d'un animal un véritable protagoniste, celui-ci donnant même son nom au roman (*St. Mawr*, dans la version originale anglaise). À l'époque, le fait est très singulier : l'animal réaliste effectue une entrée tardive en littérature, contrairement à

¹⁰ Anaïs Nin, *D. H. Lawrence : une étude non professionnelle*, trad. Élise Argaud, Paris, Bibliothèque Rivages, 2003, p. 26 (l'auteur souligne). Il s'agit du premier texte publié d'Anaïs Nin, rédigé alors qu'elle n'a que 29 ans. La lecture de Lawrence a été pour elle une révélation qui a bouleversé son rapport à l'écriture.

¹¹ Pour une étude sur les animaux dans l'œuvre de Lawrence, voir Claude Negriolli, *La symbolique de D. H. Lawrence*, Paris, PUF, 1970 (chapitre V, « Bestiaire symbolique »).

l'animal fabuleux (celui des fables, doué de parole)¹². Mais en vérité, l'étalon de Lawrence n'est pas tout à fait réaliste, c'est plutôt un symbole, disons un *animal fantasmatique*. Je ne parle pas de fantasmes érotiques : bien que Lou soit, dès la première rencontre, « déjà à moitié amoureuse de St. Mawr » (24), elle n'a rien d'une nouvelle Europa ou d'une Pasiphaé moderne. Pour Lou, la question de l'intimité ne se pose pas, ne se pose plus : « Ne me parlez pas d'intimité, mère. Je suis lasse de tout cela. J'aime St. Mawr, parce qu'il n'est pas question d'intimité avec lui » (66). L'étalon ne peut donc pas être réduit à un « symbole phallique ». D'ailleurs, Mr. Saintsbury a expliqué à Lou que St. Mawr ne s'intéresse pas aux juments.

Toute l'œuvre de Lawrence a été marquée du sceau — à son époque infâmant — de « littérature pornographique ». L'auteur s'en est pourtant souvent défendu, notamment dans le texte « Pornographie et obscénité » (1929), mais l'étiquette lui colle encore de nos jours. À preuve, l'illustration de couverture de *L'étalon* choisie par la maison d'édition Phébus, en 2007 (notre édition) : la toile *Nu au divan*, de Pierre-Albert Marquet, qui donne à voir les seins et un coin de la toison pubienne d'une femme nue étendue, une jambe croisée (la tête sort du cadre du tableau). Or, il n'y a pas la moindre scène de nu dans *L'étalon* ! Encore moins une scène d'accouplement — même entre chevaux ! L'illustration de couverture suscite un horizon d'attentes érotiques que l'histoire ne satisfera pas. Cette édition n'est pas un cas isolé : la couverture de l'édition d'Intertextes, composée spécialement en 1990, montre une femme, les yeux fermés, embrassant sensuellement un cheval sur son museau — or, jamais Lou n'embrassera St. Mawr !

En fait, le monde que décrit Lawrence dans *L'étalon* en est un d'*après* l'intimité érotique — avec nostalgie d'un *avant*. Le jeune couple de Lou et de Rico est rapidement devenu platonique après leur mariage et cela est une source de tensions entre eux : « c'était une

¹² L'un des pionniers en la matière serait l'américain Jack London, avec ses romans *L'appel de la forêt* (1903), *Croc Blanc* (1906), *Jerry, chien des îles* (1917) et *Michaël, chien de cirque* (1917). Ce dernier roman a d'ailleurs produit une émotion telle, à sa parution, que des « Clubs Jack London » ont été fondés pour dénoncer les mauvais traitements infligés aux animaux exhibés dans les cirques. Ces regroupements d'indignés témoignent qu'à l'époque, une compassion relativement nouvelle pour la condition de l'animal est en train d'émerger. Précisons toutefois qu'en ce temps-là, l'animal littéraire est loin d'être la figure populaire qu'il est de nos jours : la querelle entre London et le président Roosevelt, publiée dans les journaux, prouve que d'aucuns considèrent encore l'animal comme une machine animée essentiellement par des instincts — et que, dès qu'un auteur accorde des sentiments à un animal, la critique crie à l'invraisemblable.

étrange vibration qui venait des nerfs plutôt que du sang. Un attachement nerveux plutôt qu'un amour sexuel [...]. C'était un mariage, mais sans le sexe » (17). Cette faillite amoureuse est la métaphore de celle de toute l'espèce humaine. Comme le formulera enfin Lou vers la fin du roman : « Les hommes et les femmes se sont déjà fait tant de mal qu'ils feraient mieux de se séparer jusqu'à ce qu'ils aient réappris à se montrer généreux les uns envers les autres. Qu'ils abandonnent ces passions forcées et leurs jeux de séduction destructeurs. Oui, vraiment, ils feraient mieux de se séparer jusqu'à ce que leurs cœurs aient redécouvert la bonté. Aujourd'hui, chacun lutte pour soi sous couvert de tendresse » (151). En vérité, la définition de Bataille — « l'homme est un animal érotique » — ne s'applique pas à l'univers de *L'étalon*, qui est comme l'oraison funèbre de l'érotisme humain. Vous avez dit « littérature pornographique » ?

Si St. Mawr est une source de fantasmes pour Lou, c'est parce qu'il lui fait entrevoir un autre monde : « Quand il rejetait la tête en arrière et que, telle une harpe éolienne, un hennissement montait des profondeurs de sa poitrine, elle [Lou] croyait entendre les échos d'un monde plus sombre, plus vaste, plus cruel et plus splendide » (41). Cet autre monde n'a rien à voir avec l'univers de « carton-pâte » dans lequel Lou évolue et dont le mot d'ordre est *totalitarisme fun* : « Si je n'étais pas obligée de m'amuser » (86). De plus, ce monde puiserait sa source dans la nostalgie de l'héroïsme perdu de l'Antiquité : « Peut-être les antiques chevaux grecs avaient-ils vécu dans le monde de St. Mawr ; peut-être les vieux héros grecs, et jusqu'à Hippolyte, l'avaient-ils connu » (32). C'est dans cet autre monde, fantasmé, que Lou voudrait fuir, et pour lequel elle se sait bientôt « prête à sacrifier Rico » (33)¹³.

¹³ Cet « autre monde », précisons-le une dernière fois, n'a rien à voir, aux yeux de Lou, avec un quelconque assouvissement sexuel. Par exemple, à la fin de *L'étalon*, Lou achète un ranch américain, où un pin, immense, « se dress[e] au beau milieu du jardin » (*op. cit.*, p 180 ; je souligne). Lawrence décrit ce pin comme seul un auteur mystique peut le faire : ce pin est un « gardien farouche », « ayant obscurément conscience (...) de son éternité » (*ib.*). Ceci dit, la narration précise : ce pin est « non phallique » (*id.*) et appartient à « un monde présexuel » (*id.*). Il en est de même, tout au long du roman, de St. Mawr. Comme nous le verrons, pour Lou, le ranch prend la relève du rôle symbolique tenu jusqu'alors par St. Mawr, une fois que ce dernier est évacué de l'histoire.

Première péripétie : la catastrophe de la domestication

Une première idée de ce que devrait être un homme, un vrai, est formulée après un incident en apparence banal : une coupe de cheveux.

L'impulsive mère de Lou, Mrs Witt, décide de couper la chevelure hirsute de son domestique, Lewis, le palefrenier de St. Mawr. L'homme se laisse faire à contrecœur, lançant des regards furtifs autour de lui, tel « un animal pris au piège » (62). Puis il se sauve en la remerciant avant qu'elle n'ait terminé. La scène n'a duré qu'un instant mais, pour Mrs Witt, un véritable événement s'est produit : « Jamais, jusqu'à aujourd'hui, je n'avais pensé que les cheveux de quelqu'un pouvaient faire autant d'effet ! » (64) Elle est déjà amoureuse de lui, mais sous l'effet d'un sursaut d'orgueil, elle méprise cet homme rustre appartenant à une classe inférieure : « on croirait presque un animal, sans aucun esprit ! » (64). Or, « l'esprit » est ce qu'elle admire le plus chez un homme. Comme elle le répète, tous les hommes qu'elle a aimés étaient très intelligents. Mais elle avoue aussi n'avoir jamais beaucoup aimé toucher leurs cheveux — aucune importance, car toucher les cheveux de Lewis aura été comme de caresser un chat : « un chat humain, un matou humain » (65).

Lou, qui a assisté à la scène, est d'un avis opposé. Par sa voix, Lawrence attaque ce prétendu propre de l'homme qu'est la pensée, et au nom duquel l'espèce humaine a toujours cru qu'elle trônait au sommet de l'évolution : « Je crois que l'on finit par tellement se lasser de ces hommes d'esprit comme vous les appelez. Il y en a tant, des hommes, avec cette sorte d'intelligence. Et il y en a qui ne sont pas très intelligents, mais gentils ; et d'autres qui sont stupides. Il me semble qu'il y a autre chose que l'esprit et l'intelligence, ou que la gentillesse et le raffinement. Peut-être est-ce l'animal » (65). Non seulement les traditionnelles définitions du propre de l'homme sont-elles discréditées (intelligence, culture et bienséance), mais en plus, elles sont déboutées au nom d'un trait de tout temps condamné : l'animalité. Lou doit cette inspiration à son étalon : « Pensez à St. Mawr ! J'ai tellement pensé à lui ! On dit que c'est un animal, mais personne ne sait ce que cela veut dire. Pour moi, St. Mawr est infiniment plus mystérieux qu'un homme intelligent. C'est un cheval. Pourquoi ne peut-on pas, de la même manière, dire d'un homme : c'est un homme ?

Il ne paraît y avoir aucun mystère dans le fait d'être un homme. Alors qu'il y a un terrible mystère chez St. Mawr » (65).

Lorsque Lou regarde St. Mawr, elle est impressionnée par la vie qui jaillit de lui, telle une flamme : « Et il [St. Mawr] brûle de vie. D'où peut lui venir cette vie ? C'est là le mystère. Cette vie qui brûle en lui et qui ne meurt jamais » (66). Or, quand son regard tombe sur ses semblables humains, Lou ne décèle aucune « flamme » : « La plupart des hommes ont en eux quelque chose de mort qui m'effraie parce que cela me rappelle ce qui est mort en moi » (66-67). Pour cette raison, nul homme n'est plus digne, selon elle, que l'on s'exclame à sa vue : *ecce homo* ! Peu importe que l'homme soit *sapiens*, dit Lou, si de sa personne n'émane plus cette aura de « mystère » qui est synonyme de souffle de vie : « La vie ne jaillit pas en nous comme chez St. Mawr, même si on l'a dressé » (67). Ce mystère renvoie au jailli d'une source pure, celle de la *vie vivante*, en opposition avec la *vie morte*, la consternante parodie de vie des hommes. En insistant sur ce « mystère », Lawrence rappelle implicitement le sens originel du mot « animal », emprunté au latin *animal*, *animalis*, « être vivant mobile, doté d'un souffle vital ou *anima* », substantif dérivé de *anima*, « âme¹⁴ ». Or, pour Lawrence, non seulement l'homme ne trône plus au sommet de la hiérarchie animale, mais en plus, il est expulsé de cette hiérarchie, car il a cessé d'être véritablement « vivant », c'est-à-dire animé d'une *anima*.

En outre, pour Lou, cette prétendue faculté de penser propre à l'homme n'est, à tout prendre, que puérité : « Pourquoi les hommes ne se contentent-ils pas de vivre, tout simplement, comme St. Mawr, et de ne penser qu'ensuite ? Pourquoi ne peuvent-ils pas penser avec vivacité [...] ? Pourquoi la pensée des hommes n'est-elle pas vive comme le feu, mère ? Pourquoi est-elle si lente, si morte, si mortellement monotone ? » (67) *Sapiens* ne pense plus réellement, car la véritable pensée serait de l'ordre de l'instinct, de l'intuition. Comme l'écrit Lawrence dans l'un de ses essais : « L'aventure de la pensée commence dans le sang et non dans le cerveau¹⁵ ». Selon Lou, un palefrenier comme Lewis a donc plus d'esprit qu'un homme intelligent et cultivé : « Il [Lewis] a de l'intuition et sait les choses sans y penser » (66). Lewis n'est pas stupide, comme le croit sa mère, il est simplement

¹⁴ Entrée « animal », *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2000.

¹⁵ David Herbert Lawrence, « Être un homme », dans *D. H. Lawrence : Homme d'abord*, essais choisis et présentés par Marcel Marnat, trad. Thérèse Aubray, Paris, Union générale d'éditions (10/18), 1968, p. 301.

indifférent au monde qui l'entoure. Sa candidature au poste de vrai homme est cependant rejetée parce qu'il n'est qu'un domestique (du moins, aux yeux de Mrs Witt, bien qu'elle finira par lui proposer le mariage) : « Un vrai homme ne devrait jamais être un inférieur » (66). La hiérarchie des vivants se complexifie donc d'une hiérarchie sociale¹⁶.

Précisons que, chez Lou, la fascination pour l'animal n'est pas le symptôme maladif d'un « appel à la métamorphose », comme il l'était dans *L'étrange cas du Dr Jekyll et M. Hyde* ; l'animalité n'est pas tentation mortifiante, mais inspiration positive : « Je ne veux pas être un animal, un cheval, un chat ou une lionne, même s'ils me fascinent par leur façon immédiate et directe de vivre, au contraire de nous, qui vivons sur de vieux acquis. Mais imaginez [...] si nous pouvions puiser notre force de vie à sa source même, comme les animaux, et malgré tout être ce que nous sommes » (67). Mrs. Witt proteste en disant que les hommes sont trop « animaux », mais pour Lou, c'est là une regrettable idée reçue : « Vous dites qu'ils sont trop animaux. Mais ce n'est pas vrai, mère ! L'animal qui était en eux s'est perverti, humilié ; il est devenu servile, domestique, comme un chien. Je ne connais pas un homme qui ait la fierté d'un animal. À croire qu'ils ont cessé de penser. C'est ce qui arrive quand la dernière petite parcelle d'animalité sauvage meurt en eux » (67).

Voilà donc le sens de la « catastrophe » selon Lawrence : la civilisation n'a pas civilisé l'homme, elle l'a plutôt domestiqué, réduit à l'état d'animal avili, sans noblesse. Comme le dit Lou : « Ils [les hommes] sont tous des chiens dressés, même lorsqu'ils ont du courage et de la classe. Des chiens dressés par des maîtres humains. Il n'y a plus aucun mystère en eux » (68). Selon elle, le véritable esprit, qui n'aurait rien à voir avec l'intelligence ou la culture, est dorénavant le propre de l'animal sauvage : « Nous n'avons plus d'esprit une fois que nous sommes apprivoisés » (67).

Par ailleurs, contrairement à ce que l'on pourrait penser, le malaise de Lou ne témoigne pas d'une nostalgie de l'état de nature ou du fantasme d'un homme d'avant l'hominisation :

¹⁶ On pourrait croire que le monde de *L'étalon* n'est pas celui de *L'amant de Lady Chatterley*, le dernier roman que Lawrence écrira deux ans plus tard, puisque, dans celui-ci, un simple garde-chasse postule avec succès, aux yeux de l'héroïne, le titre de vrai homme. Mais je rappelle que, dans ce roman, le lecteur finit par apprendre que Mellors, le garde-chasse, a étudié et voyagé et qu'il a jadis appartenu à une classe sociale proche de celle de sa maîtresse.

« Je n'ai aucune admiration pour l'homme des cavernes [...]. Je ne pense même pas que l'homme des cavernes soit un vrai animal humain. C'est une brute, un dégénéré » (68). L'homme que Lou désirerait rencontrer serait aussi magnifique qu'un animal, mais à sa façon propre : « Un pur animal humain serait aussi beau qu'un daim ou un léopard, brûlant comme un feu qui se nourrirait directement des profondeurs. Il ferait partie de ce monde invisible auquel appartient la plus petite souris. Il ne cesserait jamais de s'émerveiller, il respirerait ce miracle invisible et silencieux, comme les perdrix quand elles courent les blés. Il serait successivement tous les animaux plutôt que cette chose immuable et machinale qu'il est devenu » (68). Lou reconnaît que ce « pur animal humain » serait « dangereux », mais ce danger serait encore préférable à « tous ces hommes vides et inoffensifs qui ne sont que sentimentaux et irritables » (68). Elle reconnaît aussi que ce « pur animal humain » n'est qu'un fantasme, mais elle est jeune et elle doit vivre : « Et ce que m'offre ce monde me laisse affamée. Je suis en train de mourir de faim » (69).

Dans les romans précédemment analysés, les définitions de l'humain étaient en quelque sorte toujours « classiques » : pour Jekyll, *homo humanus* était un *homo victorianus* ; pour l'Explorateur du temps, *homo humanus* devait veiller sur la dignité de son semblable ; pour Prendick, *homo humanus* était un *homo scientificus* trouvant du réconfort dans les étoiles. Toutes ces valeurs renvoyaient à un idéal classique de civilisation (civilité, justice, savoir, progrès). Mais Lawrence ne se contente pas de telles définitions. À preuve, Lou s'exclame : « je veux de nouveau le miracle, ou j'en mourrai ! » (68) Avec Lawrence, le lecteur est confronté à l'émergence d'une nouvelle définition de l'*homo humanus*, infiniment plus poétique et plus insaisissable que les précédents. L'humanité est à construire héroïquement, en marge, en dehors des canons de la civilisation, qui se sont révélés stériles et mortifères.

Deuxième péripétie : la catastrophe de la déchéance

Cette idée d'un « vrai animal humain » se précise lors de la deuxième péripétie, un dîner auquel la société d'amis de Lou et de Rico est conviée.

Lou fait remarquer que l'un des convives, Cartwright, un artiste raté et donc discrédité, ressemble, avec ses oreilles pointues, ses sourcils arqués et son « pétillant regard caprin » (72), au dieu Pan. Celui-ci répond, gêné : « On me l'a déjà dit. Mais je crains que ce ne soit

pas vraiment l'image du grand dieu Pan, mais plutôt celle du grand bouc Pan » (72). Cette nuance en fait rire plus d'un : qu'est-ce qui distingue le grand bouc Pan du grand dieu Pan ? La réponse est l'une des clefs de la définition poétique de l'humain selon Lawrence. Cependant, pour comprendre le Pan de Lawrence, le savoir mythologique du lecteur n'est pas d'un grand secours. Comme le fait remarquer Patricia Merivale dans son livre sur les réincarnations modernes du dieu Pan, au chapitre consacré à Lawrence : « The Pan tradition does not help much in interpreting the meanings of the Pan figures, which are more closely related to Lawrence's other figures (other types of the Dark Hero, for instance) than to previous Pans¹⁷ ». Lawrence est en fait un « mythe-marker¹⁸ », qui propose sa propre archéologie fantasmée du grand dieu Pan.

Cartwright raconte que le grand dieu Pan était jadis le dieu le plus important, avant que les Grecs anthropomorphes n'en fassent un demi-dieu, le père de tous les « satyres aux pieds fourchus » (73). Il est vrai que l'étymologie du nom Pan signifie « tout », mais rien dans les recherches effectuées jusqu'à maintenant sur la culture hellénique ou préhellénique ne permet d'affirmer que Pan était à l'origine le dieu suprême. De son côté, le grand bouc Pan ne serait, d'après Cartwright, qu'une grossière parodie du grand dieu, un vulgaire satyre fornicateur, célèbre pour avoir pourchassé des nymphes qui, pour lui échapper, se sont trouvées métamorphosées en roseaux (Syrinx), en pin (Pitys) ou en une voix (Écho). Ce dernier Pan, plus conforme aux représentations et aux mythes qui nous sont parvenus, nous est aussi plus proche, car, comme le dit l'un des invités, qui se trouve très drôle : « Le monde sera toujours plein de vieux satyres à pieds de bouc. Mais à vrai dire, ils sont un peu vulgaires » (73). L'imagination des convives s'excite alors : « Mais qui était ce Pan avant de devenir un homme aux pieds de bouc ? » Cartwright remonte à la source, une ténébreuse pastorale :

Il était le dieu caché en toutes choses. En ce temps-là, on voyait les choses, mais on ne voyait pas le dieu caché ; je parle des arbres, des fontaines, des animaux. S'il vous arrivait de voir le dieu au lieu des choses, vous mouriez. Je veux dire, si vous le voyiez à l'œil nu. Mais, la nuit, il était possible de voir le dieu. Et on savait qu'il était là. Pan était le mystère caché. C'est pour cela que c'était un grand dieu. Il était Pan. Il était tout — ce qu'on voit quand on voit tout. Pendant le jour, on voit les choses.

¹⁷ Patricia Merivale, *Pan the Goat-God. His Myth in Modern Times*, Cambridge, Harvard University Press, 1969, p. 218.

¹⁸ *Id.*

Mais si l'on ouvre son troisième œil, celui qui ne voit que les choses invisibles, on peut voir Pan dans les choses ; on peut le voir avec ce troisième œil, qui est obscur (73).

Lou et Cartwright s'entendent cependant sur le fait qu'on pourrait voir Pan dans un animal, plus précisément dans St. Mawr. Mrs Witt en profite pour glisser une remarque sarcastique contre l'espèce mâle : « Il me semble qu'il serait plutôt difficile d'ouvrir ce troisième œil et de voir Pan dans un homme » (73). Ce qui l'en empêche, dit Cartwright, c'est que « chez l'homme, il n'est que trop visible, le vieux satyre, le Pan déchu » (73). Et Mrs Witt d'ajouter : « Ne serait-il pas merveilleux, l'homme en qui Pan n'eût pas déchu ? » (73) Lou non plus n'a jamais vu Pan dans un homme : « Quand je regarde les hommes avec ce troisième œil [...] je crois que je vois... surtout... des espèces de pantins » (74). Ce triste aveu rapproche Lou et sa mère, qui partage maintenant l'indignation de sa fille : « Et je suis lasse de tous ces hommes qui ne sont que des pantins, avec un fil d'intelligence et un fil d'esprit pour les agiter » (75).

Donc, d'un côté, il y avait jadis le grand dieu Pan, redoutable, dangereux, voire fatal, qui produisait des peurs paniques (du grec *panikos*, littéralement « de Pan ») ; tandis que de l'autre, à l'époque contemporaine, il n'y a plus que le bouc Pan, pathétique, inoffensif et qui suscite la moquerie. Le premier habitait le monde sacré de l'invisible et incarnait les forces de la vie ; tandis que le second ne se voit que trop dans n'importe quel contemporain dominé par sa propre « animalité » (plutôt la lubricité). Le premier habitait la nature, alors que l'autre est un type commun de la civilisation. De cette comparaison, retenons surtout qu'à travers les caractéristiques du grand dieu Pan, c'est toujours l'image de St. Mawr qui s'impose à l'esprit de Lou. Pan est d'abord l'incarnation mythique du « mystère caché » que Lou perçoit en St. Mawr.

Troisième péripétie : la catastrophe du Mal

Peu après, Lou, sa mère, Rico et une joyeuse troupe d'amis partent en excursion à cheval pour se rendre à la « Chaise du Diable », un chaos de rochers au sommet des collines qui surplombent le pays de Galles.

La Chaise du Diable est un endroit sans grand intérêt, mais qui parle « étrangement à l'imagination » (84). Surtout à celle de Lou. Elle y voit « l'esprit de l'Angleterre primitive » (83). Ce paysage lui donne, dit-elle, « envie de mourir » (84) : « J'ai l'impression que nous avons vécu presque trop longtemps » (84). Un jeune élégant lui fait remarquer qu'elle est encore jeune, la comparant galamment à un « petit poussin » et à un « bouton de rose » (84). Lou précise qu'elle ne parle pas d'elle, mais de l'espèce humaine : « Ces millions d'ancêtres ont épuisé la vie. Nous ne sommes plus aussi vivants qu'ils l'étaient » (84). Ces ancêtres, ce sont « ces antiques tribus de guerriers qui venaient [...] adorer des démons parmi ces pierres » (84). Pour Lou, l'homme contemporain a épuisé son *anima*, son souffle vital, au cours des générations successives. L'espèce humaine contemporaine est en fait une posthumanité. Cette nostalgie — ce fantasme — d'une humanité jadis plus « vivante » peut être interprétée comme la résurgence de l'ennui des romantiques ou le dégoût d'un esprit-fin-de-siècle. C'est le mot célèbre de Gauthier : « La barbarie plutôt que l'ennui ». Comme le dit Lou, les guerriers préhistoriques qui venaient à la Chaise du Diable y adorer des démons étaient peut-être des barbares, mais ils étaient bien « vivants » et valaient, par conséquent, mieux que les hommes d'aujourd'hui, qui « n'exist[ent] même pas » (84)¹⁹.

La jeune Flora Manby, qui badine avec Rico, ne partage pas l'humeur mélancolique de Lou. Au contraire, pour elle, l'époque est assurément la meilleure qui soit, en atteste sa lecture de *The Outline of History* de H. G. Wells, best-seller mondial publié en 1920 :

Je pense que notre époque est bien plus agréable, surtout pour les femmes [...]. Et de toute façon, c'est la nôtre, alors je ne vois pas l'intérêt de la dénigrer [...]. Je vous assure [...]. Je trouve que c'est de loin la meilleure époque et qu'une femme peut enfin s'amuser. J'ai lu toute l'*Histoire* de Wells et,

¹⁹ Il y aurait encore beaucoup à dire sur cette vision de l'homme. On a vu que Lou se défendait de fantasmer sur l'homme d'avant l'homínisation : « Je ne pense même pas que l'homme des cavernes soit un vrai animal humain. C'est une brute, un dégénéré » (*op. cit.*, 67). Or, il est clair que, s'imaginant une Angleterre préhistorique, Lou fantasme sur un homme d'après l'homínisation, mais dont les instincts barbares n'auraient pas encore été domptés par la civilisation. Ce fantasme est aussi l'un des nerfs de l'imaginaire des romans préhistoriques, qui font fureur à la même époque. Dans l'un des modèles du genre, *La guerre du feu* de Rosny, publié en 1911, il est patent, comme le note Daniel Couégnas, que le romancier manifeste une fascination pour les « barbares » musculeux qu'il décrit. Couégnas rappelle aussi qu'à la même époque, le style « pompier », avec ses corps sculpturaux, triomphe (« Préhistoire et récit "préhistorique" chez Rosny et Wells », dans *Europe*, n°s 681-682, *op. cit.*, p. 25). En fait, le même fantasme se trouvait déjà dans des travaux « scientifiques » de la fin du XIX^e siècle : « L'homme moderne [...] porte dans ses membres trop grêles, dans la physionomie trop expressive de son visage, dans le regard trop aigu de ses yeux, la trace trop évidente d'un sang appauvri, d'une énergie musculaire diminuée, d'un nervosisme exagéré » (Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine* [1885], cité par Jean Pierrot, *L'imaginaire décadent*, Paris, PUF, 1977, p. 24).

en la refermant, j'ai remercié Dieu de m'avoir fait naître au XX^e siècle et non à l'une de ces époques barbares où la femme devait ramper devant des hommes brutaux et stupides (85).

Ce Wells-là, que tourne en dérision Lawrence, ne ressemble guère, on en conviendra, à l'auteur de *La Machine à explorer le temps* et de *L'île du docteur Moreau*. Lawrence, comme nombre de ses contemporains, ne retient de Wells que son œuvre de prophète social, plus précisément ce qu'il est convenu « l'esprit wellsien », c'est-à-dire la vision optimiste des prouesses techniques et scientifiques de l'humanité à venir. Or, comme nous l'avons vu, l'imaginaire de Wells est tout autant marqué par la hantise de la dégénérescence que celui de Lawrence²⁰...

Sur le chemin du retour, sans raison apparente, St. Mawr se cabre. Rico l'injure et tente de le maîtriser en tirant si violemment sur les rênes que le cheval se renverse sur son cavalier. Écrasé, Rico continue néanmoins de tirer, si bien qu'il empêche le cheval de se relever. Un jeune homme intervient, mais reçoit un coup de sabot en pleine figure. St. Mawr, les yeux exorbités, a un air halluciné : « Il semblait voir des légions de fantômes, descendant les sombres avenues de tous les siècles écoulés depuis que le cheval est devenu la plus noble conquête de l'homme » (88).

Une fois St. Mawr calmé, Lou part seule chercher du secours. Sur la route, elle voit une vipère fraîchement tuée à coups de pierre. C'est alors qu'elle a une « vision du Mal » (88). Le narrateur précise : « Pas exactement une vision. Elle devint consciente du Mal, du Mal déferlant en lourdes vagues sur la terre²¹ » (dans l'édition anglaise, « evil », sans majuscule). Le Mal se présente à Lou sous la forme métaphorique d'une vague, d'une immense marée qui aurait balayé l'humanité sans que celle-ci s'en aperçoive :

[Lou] avait toujours cru qu'une telle chose n'existait pas, qu'il ne s'agissait que d'une simple négation du Bien. Mais maintenant, comme sur un océan à la surface duquel elle s'était élevée, elle pouvait voir les vagues grises du Mal qui s'écroulaient en une gigantesque marée. Elles avaient balayé l'humanité, sans que l'humanité le sût. Elles avaient emporté les nations comme l'océan emporte les poissons, et les brassaient dans cette grande marée du Mal. Et ces nations n'en savaient rien. Les gens n'en savaient rien. Ils ne le souhaitaient même pas. Ils voulaient être bons, et profiter

²⁰ Cet ouvrage de Wells est traduit en français en 1925, sous le titre *Esquisse de l'histoire universelle*. Sur le paradoxe entourant la réception de l'œuvre de H. G. Wells, voir Mark R. Hillegas, *The Future as Nightmare*, *op. cit.*, chapitre II.

²¹ Dans la version anglaise, on lit : « She became aware of evil, evil, evil, rolling in great waves over the earth ».

de tout ce qui était joyeux et agréable. Joyeux et agréable pour tout le monde [...]. Mais en même temps, ils étaient tombés sous l'influence du Mal. C'était une chose douce et subtile, comme l'eau, glissante et imperceptible comme le mouvement de la marée pour qui est au large, sur l'océan. Et en fait, ils étaient tous au large, sur l'océan, portés par les courants mystérieux du Mal. Ils étaient tous des créatures du Mal, comme les poissons sont les créatures de la mer (90).

L'interprétation de cette vision, dont la narration se poursuit sur quatre pages, n'est guère facile. Le mot « Mal » y est répété vingt-cinq fois et le ton prophétique d'apocalypse est tout à fait déconcertant. Aussi bien le reconnaître d'emblée, nul lecteur ne pourra jamais élucider la multitude de symboles, bibliques ou non, qui sont évoqués dans la narration : « L'humanité est un cheval monté par un étranger, le cavalier du Mal au visage lisse. Le Mal en personne, au visage lisse et à la beauté trompeuse, conduisant l'humanité, par-delà le serpent mort, jusqu'à l'erreur finale » (91) ; et, plus loin : « Judas est le dernier dieu, et, de loin, le plus puissant » (92). On reconnaît là des symboles et des figures de la Bible, que Lawrence connaissait très bien, mais je rappelle qu'entre ses mains, mythes et symboles sont chargés d'un sens et d'une histoire fantasmés. Cette part d'inconnu explique sans doute pourquoi certains critiques, dans leurs analyses de *L'étalon*, prennent soin de ne pas évoquer ce passage d'une vision du Mal... Reste que cette révélation du Mal est incontournable, car, après celle-ci, Lou s'indignera ouvertement contre Rico, l'humanité et la civilisation.

Que ce soit dans cette scène de la vision du Mal ou dans toute autre, Lawrence, c'est indéniable, a un style qui lui est propre. À ce sujet, Virginia Wolf écrit : « La pensée arrive directement dans son esprit ; les phrases jaillissent aussi rondes, aussi dures, aussi brutales que de l'eau qui gicle dans toutes les directions sous le choc d'une pierre²² ». Ce trait est encore plus prononcé dans la scène de la vision de Lou. En effet, plus que jamais, son style se fait « éruptif », comme si les mots jaillissaient d'une source folle. Ce style éruptif pourrait même être considéré comme l'un des rares morceaux littéraires de notre corpus de l'humanimalité à incarner, dans sa forme même, une écriture « animale », instinctive, vivante : *un pur jailli de l'écriture*. Cette remarque est d'ailleurs corroborée par E. M. Forster : « [Lawrence] ressemble à un phénomène naturel ; de même qu'il prône les

²² Virginia Wolf, « Notes sur D. H. Lawrence », citée dans Ginette Katz-Roy et Myriam Librach (dir.), dossier « D. H. Lawrence », *Les Cahiers de l'Herne*, Paris, l'Herne, 1988, p. 351.

instincts, c'est son instinct qui le pousse à écrire²³ ». Dans la scène visionnaire de *L'étalon*, la critique de la domestication de l'homme n'est plus livrée sous la forme d'arguments, comme dans les deux essais abordés au début de cette lecture, ou encore sous la forme de dialogues, comme précédemment dans *L'étalon* ; le narrateur prend la parole à titre de prophète d'apocalypse :

Le Mal ! La puissance mystérieuse du Mal. Elle [Lou] le voyait partout, dans les individus, la société, la presse. Il était là, dans le socialisme et le bolchevisme : le même Mal. Mais le bolchevisme démolit entièrement les apparences de la vie, il faut donc le rejeter. Et essayer le fascisme. Le fascisme laisse intacte la surface de la vie et n'en poursuit que mieux son travail de sape. Le jeu en sera plus prometteur. Ne jamais verser le sang. L'hémorragie restera interne, invisible. Et dès que le fascisme accomplira un faux pas, ce qui ne peut manquer d'arriver, puisque le Mal par définition tend vers l'erreur, alors il faudra le rejeter. Avec plaisir, le rejeter (91).

Lawrence écrit à un moment précis de l'histoire : après la Première Guerre mondiale, après la révolution russe de février 1917, après le triomphe des chemises noires en Italie et au moment de la montée du fascisme en Allemagne. Tous ces événements pourraient être perçus comme des « catastrophes » d'un genre très différent de celle de la domestication de l'homme. Mais en apparence seulement : bien que ces catastrophes aient un caractère historique, elles ont en commun avec la domestication de l'homme le fait de trahir « les apparences de la vie » ou « la surface de la vie ». En fait, toutes ces catastrophes relèveraient d'un crime premier : la peur et le mépris de la vie.

La vision du Mal permet surtout à Lou d'identifier plus précisément le « jeu » qui consiste à détruire son semblable tout en s'amusant et en respectant des règles tacites :

Détruisons-nous les uns les autres. Il n'y a plus rien en quoi l'on puisse croire, alors détruisons tout. Mais attention ! Surtout, ne pas faire de drame, ne pas gâcher le jeu, respecter les règles. Être honnête, ne rien faire qui puisse bouleverser la partie. Le jeu doit continuer, facile et plaisant, et chacun doit jouer son rôle avec loyauté. Ne jamais, en aucun cas, blesser ouvertement son partenaire. Le blesser toujours secrètement. Le ridiculiser, l'atteindre au plus profond de lui-même et le détruire si cela est possible. Telles sont les règles (91).

Ce fameux « jeu » évoque un passage antérieur du roman, où Lou critiquait l'intérêt de ses amis pour les sales histoires personnelles, comparant leur conversation à un « laboratoire de vivisection psychique » (45) :

²³ *Id.*

Encore et toujours cet intérêt morbide pour les autres et leurs actions, leur vie privée, leur linge sale. Et toujours cette soif secrète d'histoires personnelles et intimes. Et toujours cette critique subtile, et cette appréciation des autres, de leurs mobiles. Si l'anatomie nécessite un cadavre, la psychologie a besoin d'un monde de cadavres. L'étude du caractère, c'est-à-dire la critique et l'analyse personnelles, exige tout un vivier de psychés humaines attendant la vivisection. Un corps ouvert, bien sûr, cela sent. Mais rien ne sent davantage, au bout du compte, que l'âme humaine (45).

D'après cette métaphore, l'amateur d'« études de caractères » ne serait rien moins qu'un vivisecteur parce qu'il vit du régime du « nécrophage » (le docteur Moreau faisait moins peur...).

Par ailleurs, derrière cette critique des divertissements d'une société, il me semble que Lawrence critique aussi le roman à la mode. En effet, que fait le romancier à la mode, si ce n'est de proposer, lui aussi, des « études de caractères » ? Or, comme le note Anaïs Nin, jamais Lawrence ne s'adonne à ce genre de techniques dans ses romans :

Lawrence ne crée pas ce que nous entendons ordinairement par un « personnage », à savoir un être aux contours bien définis qui ressemblerait aux êtres que nous connaissons. Il n'a pas besoin de cerner ses personnages avec autant de précisions, car ceux-ci, dans ses livres, sont symboliques ; bien plutôt, ce qui l'intéresse en eux, ce sont leurs états de conscience et leurs actes, leurs humeurs et leurs réactions subconscientes. Ses personnages sont mus par des motifs plus profonds et plus chaotiques que dans les romans traditionnels : ils sont pour Lawrence autant d'expérimentations — sujets à toutes les variations qu'une vie expérimentale comporte. Ils sont plus réceptifs aux sommations de leur subconscient qu'aux solutions figées par lesquelles les gens ordinaires tentent de l'étouffer²⁴.

Si ce passage de la vision de Lou est si déconcertant, c'est justement parce que Lawrence donne à son lecteur les moyens d'accéder à la conscience de son personnage en employant de tout autres moyens qu'une traditionnelle étude de caractère : une « réaction subconsciente ».

In fine, la vision du Mal permet à Lou d'entrevoir la tragique fin de l'espèce humaine :

Dans son mouvement, la création détruit, elle abat un arbre pour laisser place à un autre. Mais l'humanité idéale abolirait la mort, se multiplierait par millions, élèverait ville après ville, épargnerait tout parasite, et l'accumulation de cette existence pure se gonflerait jusqu'à l'horreur. Et en même temps, secrètement, méchamment, puissamment, qu'elle détruise la création naturelle, qu'elle la trahisse, baiser après baiser, qu'elle la mine de l'intérieur jusqu'à la pourriture gonflée de nos existences grouillantes [...] ! L'homme doit détruire pour se perpétuer, comme les arbres tombent pour que naissent d'autres arbres. Cette accumulation de vie et de choses n'est finalement que pourriture. La vie doit détruire la vie, dans ce déploiement de la création. Nous sauvagardons la

²⁴ A. Nin, *D. H. Lawrence, op. cit.*, p. 36-37.

vie au prix de ce déploiement de la création, jusqu'au moment où tout n'est que pourriture. Puis nous commettons l'erreur [...]. Que faire ? En général, rien. Les morts devront enterrer les morts, alors que la terre empeste déjà le cadavre (92-93).

Ce passage semble fortement inspiré de l'idée d'une saine lutte pour la vie (*struggle for life*) : la vie a besoin de la mort pour se perpétuer, se renouveler. Or, Lawrence a souvent répété qu'il rejetait la théorie de l'évolution, notamment dans *Matins mexicains* (1927) : « Pour ma part, je ne crois pas à l'évolution, à cette longue corde amarrée à quelque Première Cause et qui lentement s'entortille en une continuité jamais rompue à travers les âges²⁵ ». Lawrence préférait croire en ce que les Aztèques appelaient les « Soleils » : « à savoir des mondes successivement créés et détruits. Le soleil lui-même se convulse, et les mondes s'éteignent comme autant de chandelles lorsque quelqu'un au milieu d'elles se met à tousser. Puis, de façon subtile, mystérieuse, le soleil derechef entre en convulsion, et c'est une nouvelle ribambelle de mondes qui dès lors se prennent à luire²⁶ ». En fait, cette vision des « Soleils » correspondrait assez à une lecture évolutive du cosmos, qui rappelle d'ailleurs la finale de *La Machine à explorer le temps*. On se souvient qu'à la fin de ce roman, l'Explorateur est propulsé encore plus loin dans le futur. S'avancant sur une plage morte, l'Explorateur contemple un gigantesque Soleil sur le point de vivre ses derniers soubresauts avant de s'éteindre ou d'implorer (d'aucuns y ont reconnu le « pessimisme cosmique » de Huxley). Quoi qu'il en soit, ce passage de Lawrence semble prôner un rapport avec la création qui s'inscrirait dans le respect écologique des cycles de la vie. Pour l'Occident, c'est là un timide début de conscience écologique (nous verrons l'évolution de cette conscience dans *Les racines du ciel* de Romain Gary²⁷).

Confrontée à cette vision apocalyptique de l'humanité, Lou ne s'avoue pas vaincue. La fin de sa vision lui laisse entrevoir ce qu'elle devra faire pour s'opposer au Mal, c'est-à-dire

²⁵ David Herbert Lawrence, *Matins mexicains et autres essais*, trad. Jean-Baptiste de Seynes, Paris, Le Bruit du temps, 2012, p. 15.

²⁶ *Id.*

²⁷ Kingsley Widmer établit le même parallèle que moi entre *Matins mexicains* et *L'étalon*, dans *The Art of Perversity. D. H. Lawrence's shorter fictions*, Seattle, University of Washington Press, 1962, p. 74. Par ailleurs, il évoque aussi *Réflexions sur la mort d'un porc-épic*, un essai de Lawrence écrit en 1925. Dans ce texte, Lawrence rappelle sa vision poétique de la vie : « Nul homme, créature ou race, ne peut avoir de vitalité intense s'il ne va pas vers un épanouissement encore inconnu ». Encore une fois, cette vision poétique est une réaction indignée contre la civilisation, qui s'est fourvoyée : « Nous perdons notre vitalité à cause de l'argent et des estimations qu'il suppose » (D. H. Lawrence, « Réflexions sur la mort d'un porc-épic », dans *D. H. Lawrence : Homme d'abord, loc. cit.*, p. 137 et 143).

s'exiler dans un désert (bien qu'ici, le « désert » puisse passer pour une métaphore) : « Que faire [...] ? L'individu ne peut qu'essayer de s'extraire de la masse pour se purifier. Essayer de s'accrocher à la vie, qui détruit pour renaître, mais qui n'en reste pas moins douce. Se battre dans son âme, se battre, se battre pour préserver en soi cette vie des baisers mortels et des morsures venimeuses de myriades de démons. Se retirer dans le désert et se battre (93)²⁸ ». Ce qui s'esquisse ici est considérable : à l'avenir, nous verrons de plus en plus de héros de roman s'exiler loin de la civilisation. Dans le cadre de notre corpus, cela a commencé par Prendick dans *L'île du docteur Moreau*. Dorénavant, le sentiment d'échec entourant la civilisation sera si puissant que chaque protagoniste comprendra que, pour préserver son « humanité », il lui faut vivre en marge du monde.

Quatrième péripétie : catastrophe de la castration

À la suite de l'incident avec St. Mawr, Rico, qui boitera toujours, veut faire castrer l'étalon. Tous sont d'accord avec lui et répètent ce sophisme de la bestialité : « Un cheval vicieux est bien pire qu'un homme vicieux » (102). Mais Lou et Mrs Witt, devenues complices dans l'indignation, prennent la défense de l'animal. Pour elles, c'est Rico — et non l'animal — qui a commis une faute. Depuis le début de la chevauchée, Rico humiliait St. Mawr en le traitant d'« idiot » et l'a rendu fou en lui sciant la gueule avec les rênes. Pour Mrs Witt, le cavalier n'était tout simplement pas à la hauteur de l'animal : « Cet animal ne supporte aucune faute » (105).

Lou n'oublie pas que Mr. Saintsbury, l'homme qui lui a vendu St. Mawr, l'avait averti que cet étalon avait causé deux accidents, dont un mortel : « Des choses qui arrivent... » (25). Mais plutôt que de se convaincre de la malignité de l'animal, Lou comprend enfin le sens

²⁸ Un dernier mot sur cette vision. Dans son livre sur Lawrence, Anthony Burgess insiste sur le ton prophétique de Lawrence, qu'il compare à celui de H. G. Wells : « Ce côté prophétique de Lawrence n'est pas une chose qui devrait beaucoup nous intéresser — nous préférierions le voir comme interprète de sa propre époque, à l'instar de Bennett, Ford, ou du Wells de *Tono-Bungay* et de *Mr Britling commence à y voir clair* — mais il me semble incontournable. En prophétisant, il ne faisait pas, bien entendu, des prédictions à la manière de Wells ; le verbe prophétiser est à prendre dans un sens plus ancien, celui de parler en s'arrogeant une autorité divine. Si vous répétez quelque chose assez souvent et assez fort à des entêtés, vous avez une chance de vous faire entendre. Les sermons de Lawrence sur la nécessité de nous considérer comme partie intégrante du cosmos ont en un sens abouti, à travers notre intérêt pour la biosphère ou l'écologie » (*D. H. Lawrence ou le feu au cœur*, trad. Pascale Leibler, Paris, Grasset, 1990, p. 282).

de cette « plaie à vif », de cette « blessure secrète », qu'elle avait décelée en St. Mawr avant même de l'acheter :

Les hommes, ignobles, ne valant pas plus que les animaux qu'ils ont asservis, avaient fait naître l'affliction dans l'esprit de leurs créatures. Pour St. Mawr, le cheval étincelant, l'un des rois de la création, appartenant au règne immédiatement inférieur à l'homme, cela avait été un épanouissement de servir les hommes braves, téméraires et peut-être cruels du passé qui possédaient cette flamme ardente et scintillante de noblesse. Car rien n'importe que cette étrange flamme de noblesse innée qui force l'homme à être brave et à aller de l'avant. Et le cheval, alors, le portera. Mais aujourd'hui, où était donc cette flamme mystérieuse, qui poussait l'homme à aller toujours plus avant ? Mourante, elle vacillait et s'éteignait dans une odeur d'abnégation putride : la faible lueur qu'elle diffusait encore était celle de l'épuisement et du *laisser-aller* (97 ; souligné par l'auteur, en français).

Pour Lou, l'homme a laissé mourir en lui sa « flamme mystérieuse ». C'est pourquoi les animaux l'ont jugé et l'ont déclaré indigne. L'homme n'en sait rien, s'imaginant toujours être supérieur aux animaux qui sont sa propriété mais, en réalité, il ne leur inspire plus que de la pitié. Les inventions et les progrès ne comptent pas : « Avec sagesse, l'homme s'était mis à inventer des engins, automobiles ou locomotives. Pour l'homme, le cheval était dépassé. Mais hélas, pour le cheval, l'homme était encore plus dépassé... » (97) En vérité, cette tristesse de St. Mawr serait l'effet d'une attente frustrée : « Elle [Lou] savait que le cheval, né pour servir noblement, avait attendu en vain une âme noble à servir. Et l'animal devinait que la noblesse avait abandonné les hommes. Cela l'avait laissé sur une hauteur aride, une sorte de désespoir » (98). Il y a donc un basculement de perspectives : l'on passe du procès d'un étalon déclaré « vicieux » à celui de toute l'espèce humaine. Mais ce procès de l'humanité par un animal n'est pas sans ambiguïté : ne pourrait-on pas affirmer que c'est plutôt Lou — et non St. Mawr — qui juge ses semblables ? En effet, le cheval ne dit rien ; c'est Lou qui, seule — et sans doute par projection —, croit comprendre la déception profonde de St. Mawr — mais n'est-ce pas plutôt la sienne propre ?

Fait singulier, la littérature du XX^e siècle est particulièrement féconde en de tels renversements de perspectives : soit les animaux entrent en lutte avec l'homme, soit ils le jugent indigne. Ce dernier renversement est assez étonnant, quand on songe aux procès qui ont été intentés à des animaux nuisibles, comme les rats, au Moyen Âge²⁹. Mais dans les

²⁹ Des extraits de ces procès sont reproduits dans Luc Ferry et Claudine Germé, *Des animaux et des hommes : anthologie des textes remarquables, écrits sur le sujet, du XV^e siècle à nos jours*, Paris, Librairie générale française (Librairie européenne des idées), 1994, p. 319-332.

procès des romans contemporains, les animaux sont souvent présentés comme ayant une plus haute autorité morale que les hommes. Par exemple, dans *La Conférence des animaux*, un conte pour enfants d'Erich Käsner (1949), des animaux organisent une conférence mondiale pour trouver le moyen de forcer les hommes à mettre fin aux guerres. Ce genre de renversement est bien sûr une réponse indignée à la barbarie du siècle³⁰.

Avant de poursuivre cette lecture de *L'étalon*, analysons l'un de ces procès fictifs qui m'apparaît comme un modèle du genre, la nouvelle « La Terreur », publiée en 1916, de l'auteur anglais Arthur Machen, plus connu pour *Le Grand Dieu Pan*, publié en 1894, et qui pourrait — soit dit en passant — être l'une des sources d'inspiration pour le Pan démoniaque de Lawrence.

« La terreur »

L'histoire de « La terreur » se déroule dans un petit district de la partie occidentale du pays de Galles — la même région choisie par Lawrence et aussi terre de prédilection de Powys —, pendant les premiers temps de la guerre de 1914. Le narrateur tente d'élucider une série de morts et d'attentats singuliers et inexplicables qui semblent n'avoir aucun lien entre eux : accident mortel survenu à un aviateur, gens tombés des falaises ou engloutis dans la vase des marais, famille massacrée devant sa maison isolée, naufrage d'un bateau, hommes et enfants asphyxiés, etc. À la fin, le narrateur développe l'hypothèse que ce ne sont pas les Allemands ou leurs espions qui sont à l'origine de cette « terreur », comme le croit la population, mais les animaux (y compris les insectes), qui se sont révoltés contre les hommes : chevaux, vaches, moutons, marsouins, rats, chiens de berger, oiseaux et même abeilles et papillons.

Mais pourquoi les animaux, jadis si humblement soumis à l'homme, en sont-ils venus à se liguer contre lui ? Selon le narrateur, il y a eu, par le passé, un immémorial rapport de suzeraineté entre l'homme, « le roi », et les animaux, « ses sujets ». Les animaux se

³⁰ On trouve de semblables procès dans le genre théâtral. Par exemple, dans *Les séquestrés d'Altona* de Jean-Paul Sartre (1959), un ancien criminel nazi, qui se croit nommé par « l'Histoire », occupe ses journées, caché dans le grenier familial, à monter la défense de l'Homme devant le tribunal fantasmagorique des « Crabes », dont l'audience est prévue, nous annonce-t-il, pour le 20 mai 3059. Pourquoi des « Crabes » ? Parce que, pour ce criminel tourmenté par ses crimes, aucun homme n'est plus assez pur pour se permettre de juger l'Homme.

soumettaient volontairement à lui, car ils reconnaissaient sa supériorité, du fait qu'il était un être spirituel : « À travers les siècles l'homme a dominé les animaux, le spirituel a régné sur le matériel grâce à cette qualité particulière de spiritualité qui est l'apanage de l'homme et qui fait ce qu'il est³¹ ». L'origine de l'indignation des animaux contre l'homme serait que « le roi a abdiqué » (PB, 269) :

Ce rapport [entre l'homme et l'animal] dépend de cette curieuse étincelle de spiritualité qui existe chez l'homme et que les animaux n'ont pas. « Spirituel » ne veut pas dire « respectable », il ne signifie même pas « moral », il n'est pas synonyme de « bon » dans son acception habituelle. Il désigne la prérogative royale de l'homme qui le différencie des bêtes. Depuis des siècles il a quitté sa robe et essuyé sur sa poitrine le chrême qui l'a consacré. Il a déclaré et répété qu'il n'était pas spiritualiste, mais rationaliste, se faisant ainsi l'égal des bêtes sur lesquelles il régnait autrefois. Il a juré qu'il n'était pas Orphée, mais Caliban. Cependant les bêtes possèdent quelque chose qui correspond à cette spiritualité de l'homme et que nous nous contentons d'appeler instinct. Elles se sont aperçues que le trône était vacant. L'amitié elle-même n'était plus possible entre elles et un monarque ayant abdiqué. Si ce n'était pas un roi, c'était un simulateur, un imposteur, quelqu'un qu'il fallait détruire (PB, 270-271).

De cette catastrophe, le narrateur tire une inquiétante mise en garde : « De là est venue, je pense, la terreur. Les animaux se sont soulevés une fois, ils peuvent se soulever encore » (PB, 271). Ainsi, comme chez Lawrence, l'homme aurait perdu sa dimension spirituelle au point que la hiérarchie animale en soit bouleversée. La définition de l'homme qui s'en dégage est éminemment poétique : ne serait « humain » que l'homme qui ne nie pas le spirituel qui le distingue de l'animal, sous peine de forcer ses « frères inférieurs » à le considérer comme leur égal, un simple animal, et d'engager avec lui la lutte naturelle pour la vie. Machen et Lawrence s'indignent donc contre une réduction de l'homme et postulent tous deux une dimension sacrée en l'homme ; chez le premier, la perte ou la négation de ce sens entraîne la rage assassine des animaux ; tandis que chez le second, elle suscite plutôt un ressentiment mélancolique ; c'est cette peine, cette « plaie secrète » que Lou croit distinguer chez St. Mawr.

Cinquième péripétie : l'exil et le royaume

Revenons à Lou. Touchée par la dignité blessée de St. Mawr, Lou s'oppose fermement à l'idée de le faire castrer. Mais Rico élabore secrètement un plan : comme l'animal est sa

³¹ Arthur Machen, *Le peuple blanc*, trad. Jacques Parsons, Bibliothèque Marabout, 1974, p. 269. Désormais, les renvois à cette édition seront signalés, dans le corps du texte, par la seule mention PB, suivie du numéro de la page.

propriété (Lou le lui a offert), il compte vendre l'animal à une amie, qui, elle, le fera couper. Lou a cependant vent du projet juste avant la vente et organise aussitôt avec sa mère le sauvetage de l'étalon. Pour Mrs Witt, il faut absolument « conserver au musée de ce monde un dernier spécimen de mâle » (115). La métaphore est terrible : la civilisation n'est plus « vivante », son histoire est passée, bonne à être confinée dans un musée. Les deux femmes décident alors de rentrer secrètement dans leur Amérique natale, avec le cheval et sans Rico, rompant ainsi avec une Europe jugée pourrie : « Toute cette civilisation castrée, mauvaise et fausse comme le sont les eunuques qui, à leur tour, castrant avec cruauté ! » (114) Ce projet de sauvegarde et de fuite place Lou du côté du Pan positif : « Lou avait ce sourire épanoui qui la faisait curieusement ressembler, de façon frappante, à un faune ou à une nymphe » (107).

Le désert aride de l'Arizona plaît un temps à Lou et à sa mère, mais bientôt le vernis s'écaille, les cow-boys de l'Amérique ne sont pas moins des « pantins » que les Européens : « Brusquement, elle [Lou] ne put supporter davantage leur vie dans ce décor de cinéma, animée seulement par le désir mécanique de récolter de l'argent pour que la représentation continue » (163). Puis, survient une suprême déception pour Lou : St. Mawr, qui, jusqu'alors, ne s'était jamais conduit en « étalon », se montre dorénavant sensible aux femelles de sa race... Jusqu'ici, le lecteur a pu croire que St. Mawr comptait énormément pour Lou. Non seulement l'a-t-elle acheté parce qu'il la fascinait, mais en plus, elle a l'a défendu contre son mari. Mais revenons en arrière. Juste avant de prendre la fuite pour l'Amérique, une femme rend visite à Lou, pour voir ce fameux cheval dont tout le monde parle. Contemplant St. Mawr, cette femme en vante la race et les qualités de bête de concours. Lou mesure la distance : « Elle, au contraire, s'intéressait au cheval lui-même, à sa vraie nature » (155). Mais ce que l'on découvre juste avant la fin du roman, c'est qu'en vérité, Lou n'est attachée à St. Mawr que parce qu'il incarne à ses yeux le « feu sacré » (cette métaphore filée depuis le début). Dès que St. Mawr fait mine de s'intéresser à une jument, Lou s'en détourne et l'abandonne. Exit St. Mawr : il ne sera plus mentionné dans le roman.

Ce revirement est ironique quand on songe que le nom de l'animal est le titre même du roman (*St. Mawr*, en anglais). De plus, comme la suite de *L'étalon* semble n'avoir aucun

rapport avec ce qui a précédé, des critiques — ils sont nombreux — ont jugé que ce roman était un échec³². Dans ce débat, je m'inscris du côté des critiques qui défendent *St. Mawr*, car, malgré le fait que *St. Mawr* soit mis de côté, Lou n'en poursuit pas moins sa quête. En effet, Lou retrouve le « feu » de *St. Mawr* dans les environs d'un ranch à vendre, au cœur des Montagnes Rocheuses : « Il lui semblait que le feu caché était vivant et qu'il brûlait dans le ciel au-dessus de ce désert, dans ces montagnes » (173). Ce que le lecteur découvre alors, c'est que l'unité de *L'étalon* ne tenait pas à la figure de *St. Mawr*, mais à son symbole : le « feu » sacré de la vie. Dans l'univers romanesque de Lawrence, les symboles, comme les personnages, sont appelés à évoluer : « *Le devenir étant à jamais bouillonnant et fluctuant*³³ ».

Lou achète ce ranch, du nom de *Las Chivas* (« les chèvres », en espagnol — proximité avec Pan, dieu des bergers et des troupeaux). Ce lieu, « chaudron frémissant de la vie primitive » (188), est à l'abri de la civilisation contemporaine. C'est aussi un lieu où la naissance du Christ n'a pas mis à mort le dieu Pan : « Oui, c'était un monde d'avant et d'après le Dieu

³² Les premières analyses littéraires de *L'étalon* concluent que ce roman est un échec, principalement parce que Lou abandonne *St. Mawr* et que la suite du roman semble n'avoir que très peu de rapports avec ce qui y était raconté jusqu'alors. Je présente ces études critiquant l'échec de *L'étalon* dans l'ordre chronologique de leur publication : Father William Tiverton, *D. H. Lawrence and Human Existence*, London, Salisbury Square, 1951 ; William York Tindall, *The Later D. H. Lawrence*, New York, Alfred A. Knopf, 1952 ; Eliseo Vivas, *D. H. Lawrence. The Failure and the Triumph of Art*, Evanston, Northwestern University Press, 1960 ; Graham Hough, *The Dark Sun. A Study of D. H. Lawrence*, London, Gerald Duckworth, 1956. Puis, F. R. Leavis fait paraître une étude dans laquelle il affirme que *L'étalon* est digne d'être comparé avec le chef-d'œuvre de T. S. Eliot, *The Waste Land* : « *St. Mawr* seems to me to present a creative and technical originality not less remarkable than that poem, completely achieved, a full and self-sufficient creation. It can hardly strike the admirer as anything but major » (*D. H. Lawrence: Novelist*, New York, Alfred A. Knopf, 1956, p. 279). Dans *Essays in Criticism* (vol. IV, juillet 1954), Robert Liddell s'indigne contre l'enthousiasme de Leavis, qu'il juge exagéré : « Dr. Leavis has almost abandoned criticism for uncritical adoration of this work » (« Lawrence and Dr. Leavis : The Case of *St. Mawr* »). C'est à ce moment que commence un véritable débat sur la valeur de *L'étalon*. Dans le numéro suivant des *Essays in Criticism*, dans la partie intitulée « The Critical Forum : Mr. Liddell and Dr. Leavis : » (vol. V, 1955), pas moins de trois autres critiques ajoutent leur voix à ce débat : David Craig, Mark Roberts et T. W. Thomas. Si tous ne partagent pas l'enthousiasme de Leavis, la plupart démontrent néanmoins que les commentaires de Robert Liddell à l'endroit de F. R. Leavis sont rien de moins que désobligeants et qu'ils témoignent d'une lecture mal faite du roman. Depuis, tout commentateur de *L'étalon* prend position sur le prétendu « échec » du roman. Or, il semblerait que les plus récentes études prennent généralement la défense de Lawrence. Dans l'ordre chronologique de leur publication : Alan Wilde, « The Illusion of *St. Mawr*: Technique and Vision in *D. H. Lawrence's Novel* », dans *PMLA*, vol. 79, n° 1 (March 1964), p. 164-170 ; James C. Cowan, *D. H. Lawrence's American Journey*, Cleveland-London, The Presse of Case Western Reserve University, 1970 ; et John B. Humma, *Metaphor and Meaning in D. H. Lawrence's Later Novels*, Columbia-London, University of Missouri Press, 1990).

³³ A. Nin, *D. H. Lawrence, op. cit.*, p. 47 (l'auteur souligne).

d'amour » (186)³⁴. De toute façon, ce Dieu d'amour n'a jamais réellement existé : « Il n'y a pas de Dieu d'amour tout-puissant. Le Dieu qui existe est aussi hirsute que les pins et aussi horrible que la foudre » (184)³⁵. En ce lieu aride, Lou découvre enfin un sens à sa vie : « Elle comprenait désormais la raison d'être des Vestales, les vierges gardiennes du feu sacré dans les temples antiques. Elles étaient le symbole de la femme qui, comme elle-même, lasse de l'étreinte maladroite des hommes, lasse, lasse de tout cela, se tourne vers les dieux invisibles, les esprits invisibles, le feu caché, et qui leur consacre sa personne, toute sa personne, pour obtenir enfin la paix et l'accomplissement de soi » (172).

Lou décide de devenir la vestale de ce « feu » dont elle sent la présence : « J'aurais dû rester vierge, parfaitement sereine, et continuer à rendre le plus parfait des cultes. Je veux mon temple, ma solitude, et le mystère apollinien du feu sacré » (173). Mais comme elle l'explique à sa mère, cette nostalgie d'une virginité perdue, attribut des Vestales, n'est pas l'expression d'un mépris du corps et des sens : « Et je suppose que le sexe serait important, pour moi, pour mon âme, s'il était vraiment sacré. Mais le sexe facile, bon marché, me tue » (193). D'ailleurs, peu de temps avant de quitter Rico, Lou avait avoué à sa mère : « Parce que le sexe, le sexe sans rien d'autre, me répugne. Plus jamais je ne me prostituerai » (173). Cet adieu à la civilisation n'est pas proclamé sous le coup de la haine des hommes pour ce qu'ils sont, mais bien de l'indignation pour ce qu'ils ne sont pas : « Je ne hais pas les hommes parce que ce sont des hommes, comme le font les religieuses. Je les déteste parce qu'ils ne sont pas vraiment des hommes. Des enfants, des pantins, de pauvres choses, perpétuellement en représentation, même lorsqu'ils sont seuls » (194).

Lou est consciente que le « nouvel homme mystique » (173) qu'elle aurait aimé rencontrer ne viendra jamais à elle, mais une chose la console, lui donne l'espoir de ne s'être pas

³⁴ Le « dieu d'amour » est ici le Christ Sauveur. Le ranch de Lou est un lieu d'avant et d'après ce dieu : cela signifie que, dans ce monde-là, l'esprit de Pan est toujours vivant. D'après une légende rapportée par Plutarque, à l'époque de l'empereur romain Tibère (14-37 apr. J.-C.), des navigateurs sillonnant la côte occidentale de la Grèce auraient entendu une voix proclamer la mort du grand dieu Pan. Dans l'histoire chrétienne, ce serait la mort et la résurrection du Christ qui aurait entraîné cette mort ainsi que celle de tous les autres dieux païens.

³⁵ *Ibid.*, p. 184. Lawrence règlera encore ses comptes avec ce « dieu d'amour » dans le roman *L'homme qui était mort* — sorte de *Dernière tentation du Christ* avant le film de Scorsese, publié après la mort de l'auteur, en 1931.

trompée, la croyance en un esprit qui vit dans les environs de ce ranch (le « feu » en question) :

Pour moi, il y a autre chose. Autre chose qui m'aime et me veut. Je ne saurais vous dire ce que c'est. Un esprit. Et cet esprit est ici dans ce ranch, dans ce paysage. C'est quelque chose de plus vrai à mes yeux que les hommes, cela m'apaise et me soutient. J'ignore au juste ce que c'est. C'est quelque chose de sauvage, qui parfois me blessera et à d'autres moments m'épuisera. J'en suis sûre. Mais c'est quelque chose de grand, de plus grand que les hommes, de plus grand que la religion. C'est un lien avec l'Amérique d'avant la conquête. Et c'est un lien avec moi-même [...]. Et pour lui, mon sexe est profond et sacré, plus profond que moi, et sa nature intime est consciente de mon sexe. Il me sauve de la médiocrité (195).

Cette apothéose mystique est si stupéfiante qu'elle oblige à revoir le scénario de l'évolution de l'homme présenté dans l'introduction de cette étude.

Pour Lawrence, l'animal homme était sans doute appelé par nature à devenir successivement *faber*, *erectus* et *sapiens*. Mais jamais il ne parle d'une quelconque étape suivante qui aurait mené l'homme à *humanus*. Lawrence ne défend pas une qualité à venir, il tente plutôt de nous faire voir ce que, en chemin, l'homme a perdu : le « feu » sacré de la vie. Quand Lawrence affirme qu'on ne peut plus saluer aucun homme en disant qu'il est « humain », ce n'est pas parce que l'espèce a échoué à développer une quelconque « qualité humaine » (peu importe sa définition précise). Pour Lawrence, le devenir de l'homme n'est pas spécialement « humain », le devenir est le devenir tout court et il caractérise chaque créature au cours de sa vie, homme ou animal. Or, selon Lawrence, l'homme, en s'engageant dans l'aventure d'une civilisation qui n'a finalement été rien d'autre qu'une domestication, a trahi l'être vivant en lui et qu'il est par nature. L'homme a donc cessé d'être un *homo vivens*, c'est-à-dire un homme vivant. Lawrence ne réhabilite pas seulement la part animale en l'homme, il l'investit d'un caractère sacré (ce que n'esquissait aucunement l'indignation d'un Hyde). Ce caractère sacré, qui relève de l'ordre du pari ou de la foi, rien ne peut prouver son existence, sauf, peut-être, la fiction romanesque.

L'art romanesque de Lawrence : un cri d'indignation contre une civilisation qui a perdu le sens du sacré et qui court, par conséquent, à la catastrophe³⁶.

³⁶ Sur ce sujet, Lawrence, Hesse et Powys ont, comme nous le verrons dans la suite de cette étude, beaucoup en commun. Dans sa biographie de John Cowper Powys, Morine Krissdottir évoque précisément ce fait : « In

Defence of Sensuality, Powys called for a “return to a remote past whose magical secrets have been almost amid the vulgarities of civilization”. He was not the only one making such a call at this time. Hermann Hesse in his *Sight of Chaos* was demanding a return to the unordered, to the unconscious, to the formless, and still further back all beginnings. D. H. Lawrence’s *Apocalypse*, which was published as Powys was writing his *Philosophy of Solitude*, called for a re-establishment of the primitive bond between all living things” » (*Descents of Memory. The Life of John Cooper Powys*, New York-London, Overlook Duckworth, 2007, p. 265). Lawrence, Hesse et Powys ont donc à la même période tenté de réhabiliter ce qui, d’après eux, avait été injustement rejeté par la civilisation. Une étude qui porterait principalement sur ces trois auteurs pourrait explorer d’autres voies que les miennes et multiplier les thèmes relatifs à ce qui est synthétisé ici avec l’expression « réhabilitation de l’animalité » : l’« animalité », ce pourrait être l’« autre » de la civilisation.

Traverser le chaos

Lecture du *Loup des steppes*, de Hermann Hesse (1927)

Je suis devenu un écrivain, mais je ne suis pas devenu un homme. J'ai atteint un but secondaire, pas le but principal. J'ai échoué.

Hermann Hesse, lettre du 9 août 1929

Tous les protagonistes des fictions de Hermann Hesse sont des doubles de l'auteur et n'ont qu'un but : devenir ce qu'ils sont¹. Mais, au cours de sa vie, Hesse a abordé différemment cette question du devenir. Ses premiers romans, ceux qu'il écrit avant la Grande Guerre, s'inscrivent dans la tradition du *Bildungsroman* ou roman de formation : le récit de l'apprentissage d'un jeune garçon qui devient un homme (le modèle par excellence en est le *Wilhelm Meister* de Goethe, paru en 1797). Les romans qu'il écrit après la guerre, eux, creusent la dimension philosophique du *Bildungsroman* : le protagoniste n'est plus seulement appelé à devenir un homme, mais à tenter de devenir un « humain ». Cette nouvelle approche du *Bildungsroman* découle d'une psychanalyse que Hesse a suivie pour traiter une grave crise nerveuse survenue dans le sillage de la guerre². Un style littéraire différent témoigne de cette nouvelle approche du *Bildungsroman*. En effet, Hesse abandonne le roman psychologique et réaliste pour l'allégorie : ses personnages, tendant à devenir plus symboliques — le *daïmon*, le double, la mère —, sont des êtres d'exception appelés à vivre une quête mystique qui les mène, comme il est écrit dans *Le loup des steppes*, « toujours plus profond dans la métamorphose par laquelle l'homme devient un être humain³ ».

¹ Maurice Blanchot note que nombre de protagonistes de Hesse ont les mêmes initiales que l'auteur : Hermann Heilner dans *Sous la roue*, Harry Haller dans *Le loup des steppes* et H. H. dans *Le voyage en Orient*. Mais c'est sans doute dans *Le loup des steppes* que les doubles de l'auteur foisonnent le plus : Harry Haller, le protagoniste, rencontre une femme mystérieuse, Hermine, qui, par son apparence androgyne, lui rappelle un ami d'enfance nommé Hermann... (« H. H. La poursuite de soi-même », dans *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1986, p. 227-238). Pour une analyse détaillée des nombreuses correspondances entre Harry Haller et l'auteur, voir Joseph Mileck, *Hermann Hesse. Life and Art*, Berkeley, University of California Press, 1978, p. 175-178.

² Hesse suit une première psychanalyse en 1916, sous la direction du docteur Lang, un disciple de Jung, puis une autre, en 1921, sous la direction de Jung.

³ Hermann Hesse, *Le loup des steppes*, trad. Alexandra Cade, Paris, Calmann-Lévy, 2012, p. 99.

Le premier roman de cette série plus symbolique, *Demian*, publié en 1919, présente, dans une préface rédigée par le protagoniste, la quintessence de cette nouvelle approche du devenir humain :

La vie de chaque homme est un chemin vers soi-même, l'essai d'un chemin, l'esquisse d'un sentier. Personne n'est jamais parvenu à être entièrement lui-même ; chacun, cependant, tend à le devenir, l'un dans l'obscurité, l'autre dans plus de lumière, chacun comme il peut. Chacun porte en soi, jusqu'à sa fin, les restes de sa naissance, les dépouilles, les membranes d'un monde primitif. Beaucoup ne deviennent jamais des hommes, mais demeurent grenouilles, lézards ou fourmis. Tel n'est humain que dans sa partie supérieure, et poisson en bas. Mais chacun de nous est un essai de la nature, dont le but est l'homme⁴.

Cette vision du devenir témoigne du fait que Hesse est un héritier de l'humanisme classique, celui d'Érasme et de Pic de la Mirandole : l'homme ne naît pas humain, mais le devient en parachevant lui-même son humanité. Hesse écrit cependant après Darwin et l'influence de la théorie de l'évolution est perceptible non seulement dans ses métaphores animales (tel homme est plus grenouille, lézard ou poisson qu'« humain »), mais aussi dans la façon dont les personnages théorisent eux-mêmes cette question du devenir : « Il faut toujours se représenter ces choses du point de vue biologique et de l'évolution naturelle⁵ ». L'ancêtre animal de l'homme est devenu homme après une série de métamorphoses (de l'origine de la vie à *faber*, *erectus* et *sapiens*) et, de même, ce ne sera qu'après une série de métamorphoses spirituelles que cet homme deviendra *humanus*, celui qu'il est. Hesse nous avertit toutefois qu'aucun homme n'y arrivera jamais puisque devenir humain, c'est tendre vers un point de fuite à l'horizon, impossible à atteindre, mais vers lequel chaque homme doit s'efforcer d'avancer, tel un pèlerin, cette tentative étant le but de la vie.

Le thème central du genre littéraire qu'est le *Bildungsroman* est intemporel : devenir soi-même est un processus de la vie de tout individu, processus exacerbé à l'âge de l'adolescence. Hesse creuse cependant un aspect subversif du *Bildungsroman* : l'individu

⁴ Hermann Hesse, *Demian. Histoire de la jeunesse d'Émile Sinclair*, trad. Denise Riboni et Bernadette Burn, Paris, Stock, 2001, p. 20.

⁵ Demian explique en effet : « Lorsque les convulsions de la croûte terrestre eurent jeté sur la terre des animaux marins et dans la mer des animaux terrestres, ce furent les individus les plus forts qui accomplirent l'extraordinaire et, par de nouvelles adaptations, sauvèrent leur race. Si ce furent là les spécimens qui, autrefois, représentaient, dans leur espèce, l'élément conservateur, ou si ce furent plutôt les individus originaux, révolutionnaires, nous l'ignorons. Ils étaient prêts et, ainsi, ils furent capables de sauver leur espèce et de lui permettre par là des métamorphoses nouvelles. Cela est évident. C'est pourquoi nous voulons nous tenir prêts » (H. Hesse, *Demian*, *op. cit.*, p. 167-168).

qui veut devenir soi-même doit interroger — voire, le cas échéant, contester — les valeurs et les idéaux de son temps. Chaque pèlerin doit suivre son propre chemin, qui n'est celui d'aucun autre. Or, Hesse est persuadé que cet esprit d'indépendance qui anime l'homme authentiquement humain est dangereusement menacé à son époque — plus, en fait, qu'à toute autre époque de l'histoire. En effet, Hesse écrit à un moment où les mécanismes d'uniformisation des individus mis en place par la civilisation — qui sont par ailleurs nécessaires dans une certaine mesure pour maintenir l'ordre — ont déployé une efficacité jusqu'alors sans précédent et absolument désastreuse. Pour Hesse, l'État moderne est un « Moloch » qui dévore le meilleur de l'individu : sa personnalité unique⁶. Cette métaphore du monstre dévoreur n'apparaît nullement exagérée si l'on se rappelle qu'en Europe, certains États (notamment l'Allemagne) prennent le virage du totalitarisme dans les années trente. Toute l'œuvre de Hesse exprime un cri d'indignation visionnaire contre ce crime dont découleront les pires atrocités du siècle, à savoir le mépris de la personnalité de l'individu :

Chacun de mes livres peut être interprété comme un plaidoyer (parfois comme un cri d'alarme) en faveur de la personnalité d'un individu. La créature humaine, en tant qu'individualité unique, avec ses antécédents et ses possibilités, ses dons et ses goûts particuliers, est une chose délicate, fragile, qui a grand besoin d'un défenseur. De même que cet être individuel a contre lui toutes les grandes institutions qui disposent du pouvoir, c'est-à-dire l'État, l'École, l'Église, ainsi que les collectivités de tout genre, les patriotes, les orthodoxes et les catholiques de tout poil, sans compter les communistes et les fascistes, de même, j'ai toujours vu ces puissances dirigées contre moi et contre mes ouvrages et nous avons fait l'expérience de leurs moyens de combat, de ceux qui étaient honnêtes comme de ceux qui étaient brutaux et vulgaires. J'ai eu cent fois la confirmation du danger auquel est exposé l'individu, l'homme non uniformisé, j'ai pu voir à quel point il était sans défense, en butte aux attaques de tout genre et j'ai compris qu'il avait besoin de protection, d'encouragement et d'amour⁷.

Selon la belle formule de l'éditeur de Hesse chez Suhrkamp (Francfort), Hesse se veut d'abord et avant tout un « avocat de l'individu⁸ ». Il faut toutefois rappeler que, pour Hesse, il n'a pas été facile de mener cette croisade. En effet, pour nous, lecteurs d'aujourd'hui, le

⁶ Hermann Hesse, *Le loup des steppes*, trad. Juliette Pary, Paris, Calmann-Lévy, 1974, p. XXVI. Désormais, les renvois à cette édition seront signalés dans le corps du texte, sans mention de titre.

⁷ Hermann Hesse, *Lettres (1900-1962)*, choix établi par Manès Sperber, trad. Edmond Beaujon, Paris, Calmann-Lévy, 1981, p. 182 (mars 1954).

⁸ Siegfried Unseld, « Avocat de l'individu », dans Lionel Richard (dir.), dossier « Hermann Hesse », *Magazine littéraire*, n° 308 (février 1994), p. 30-31. Unseld note par ailleurs : « C'est toujours en des périodes de crise que l'œuvre de Hesse est parvenue à son plus intense rayonnement : au lendemain de la Première Guerre, ensuite lors de la crise économique mondiale, et après 1945, donc à chaque fois que des jeunes gens, confrontés à un chaos, se sont trouvés à la recherche d'une direction à prendre » (*op. cit.*, p. 31).

prix Nobel auréole l'œuvre de Hesse, aussi nous arrive-t-il d'oublier qu'en son temps, cette œuvre a été interdite de publication par les pontifes du nazisme. Cela est compréhensible : une telle œuvre, qui invite le lecteur à interroger les valeurs de sa famille, de son parti, de sa patrie ou de son époque, ne pouvait pas trouver grâce à leurs yeux.

La « crise de l'humanisme »

De tous les romans que Hesse écrit après la Grande Guerre, *Le loup des steppes* est un cas à part, puisque l'auteur n'y raconte pas seulement la tentative d'un homme pour devenir humain, il exprime un doute angoissé quant au devenir de l'Europe. Dans une scène empreinte de mélancolie, le protagoniste, Harry Haller, errant aux abords d'un cimetière, voit passer un cortège funéraire qui devient à ses yeux le symbole de la mort de la culture européenne :

Le monde civilisé était un cimetière où Jésus Christ et Socrate, Mozart et Haydn, Dante et Goethe n'étaient plus que des noms aveugles sur des tables de métal rouillées, entourées d'une assistance hypocrite et mal à l'aise, qui aurait donné bien des choses pour pouvoir croire encore à ces plaques de zinc jadis sacrées, pour pouvoir prononcer au moins un mot honnête et grave de regret et de désespoir sur ce monde trépassé, mais qui, au lieu de tout cela, restait à se dandiner près d'une tombe (61-62).

Si le but de tout homme digne de ce nom est de devenir toujours plus humain, qu'est-ce qu'un homme peut espérer devenir en cette époque où la culture européenne — dite humaniste, car elle a la vocation d'humaniser l'homme — est en passe de devenir lettres mortes ? *Le loup des steppes* est sans doute l'une des fictions littéraires qui témoignent le mieux de ce qui est communément admis d'appeler de nos jours la « crise de l'humanisme » : la déliquescence du prestige des discours, des arts et des œuvres qui défendent la dignité de l'esprit⁹. L'analyse de cette crise, telle que Hesse la théorise dans *Le loup des steppes*, nous permettra de mieux comprendre le sens de la « catastrophe » dans ce roman.

⁹ Le thème de cette « crise de l'humanisme » dans les écrits de Hesse a retenu l'intérêt de plusieurs chercheurs : Christine Mondon, *Hermann Hesse ou la recherche d'un nouvel humanisme*, Stuttgart, H.-D. Heinz, 1998 ; Maurice Boucher, *Le roman allemand (1914-1933) et la crise de l'esprit. Mythologie des inquiétudes*, Paris, PUF, 1961 ; André Rousseaux, « Hermann Hesse et la crise de l'humanisme », *La littérature du XX^e siècle*, t. VI, Paris, Albin Michel, 1958, p. 223-233. On trouvera une plus vaste bibliographie sur le sujet, notamment en ce qui concerne les nombreuses publications en langue allemande, dans l'ouvrage de Mondon.

Une époque charnière

Dans une note liminaire, sorte de préface, l'éditeur du *Loup des steppes* explique que ce livre est le journal intime qu'un nommé Harry Haller a laissé à ses soins avant de disparaître sans laisser de traces. L'éditeur raconte qu'il a longtemps hésité avant de le publier, car le cas de Harry lui est d'abord apparu comme relevant de la pure pathologie : Harry se décrit comme un intellectuel isolé et malheureux, en proie à un tel malaise existentiel qu'il est hanté par l'idée de se suicider lors de son prochain anniversaire — son cinquantième. Outre cette crise aiguë de la cinquantaine, Harry souffre cruellement d'une époque qu'il juge absurde, horrible et sans culture. L'Europe a vécu une guerre mondiale et une autre — Harry en est persuadé — se prépare sans qu'aucune voix indignée se fasse vraiment entendre. Harry ne trouve du réconfort que dans de rares illuminations, les « traces d'or » que sont pour lui la littérature et la musique des « immortels » (les vrais artistes, tels Goethe et Mozart, ses préférés).

Si l'éditeur a finalement pris la décision de publier le manuscrit de Haller, c'est, dit-il, parce qu'il croit que le drame personnel de Haller permettra au lecteur de mieux comprendre le malaise que l'époque actuelle ne manque pas de susciter :

Je me serais fait scrupule de les communiquer [ces écrits] à d'autres, si j'y avais vu seulement les imaginations pathologiques d'un être isolé, d'une pauvre âme malade. Mais j'y vois autre chose, un document d'époque, car la maladie de Haller n'est pas — je le sais aujourd'hui — la folie d'un seul homme, mais le trouble d'une époque entière, la névrose de toute la génération à laquelle il appartient, et qui s'attaque non pas aux individus faibles et inférieurs, mais précisément aux plus forts, aux mieux doués, à ceux qui possèdent la plus haute intellectualité (25-26).

Le loup des steppes n'est donc pas seulement le journal d'un homme exceptionnel, c'est aussi l'analyse d'une époque particulière. Pour l'éditeur, celle-ci est marquée par le « chaos » : « Ces écrits [...] signifient, textuellement, une marche à travers l'enfer, marche tantôt hésitante, tantôt hardie, à travers le *chaos* d'un monde spirituel obscurci, marche entreprise avec la volonté de traverser coûte que coûte l'enfer, de tenir tête au *chaos*, de supporter le mal jusqu'au bout » (26 ; je souligne). Sous la plume de Hesse, ce terme de « chaos » est particulièrement chargé de sens. En effet, en 1920, soit sept ans avant la

publication du *Loup des steppes*, Hesse a fait de ce terme le mot-clé d'un essai consacré à l'œuvre de Dostoïevski, sous le titre allemand de *Blick ins Chaos (Regard sur le chaos)*¹⁰. Un petit détour par cet essai éclairera le sens que Hesse accorde au mot « chaos ».

Regard sur le chaos

Dans cet essai, Hesse diagnostique, à la suite d'auteurs comme Nietzsche et Spengler, un essoufflement de la culture européenne¹¹. Cet essoufflement serait perceptible dans le fait que l'idée que l'Europe s'est longtemps faite du bien et du mal est en train de vaciller. La preuve en serait cet engouement de l'Europe pour les romans de Dostoïevski, notamment pour *Les frères Karamazov* (1879-1880) : « Que ce soit Dostoïevski, et non pas Goethe ou même Nietzsche que la jeunesse européenne (et surtout allemande) ait adopté pour en faire son grand écrivain, cela me paraît décisif pour notre destin » (FK, 286-287)¹².

Hesse ne procède pas à une analyse « académique » de ce roman. En fait, ce type d'analyse lui répugnait plutôt¹³. Jamais il ne prend la peine de résumer l'œuvre ni de présenter ses idées sous une forme structurée. Il cite même à ce sujet le narrateur des *Frères Karamazov* : « Je m'aperçois que ce que j'ai de mieux à faire, c'est de ne pas m'excuser. Je ferai comme je l'entends, et les lecteurs remarqueront d'eux-mêmes que, effectivement, je n'ai fait

¹⁰ Sauf erreur de ma part, la seule traduction française de ce texte se trouve, sous le titre « *Les frères Karamazov* ou le déclin de l'Europe », dans Hermann Hesse, *La bibliothèque universelle*, trad. J. Duvernet, éd. Volker Michels, Paris, José Corti, 1995, p. 286-301. Désormais, les renvois à cette édition seront signalés, dans le corps du texte, par la seule mention FK, suivie du numéro de la page.

¹¹ Hesse admirait le *Déclin de l'Occident* (1916-1920) de Spengler, dans lequel il est démontré que les cultures naissent, évoluent et meurent comme des organismes vivants. Interrogé sur la littérature allemande en 1924, Hesse répond : « Spengler [...] est toujours au premier rang, par l'étendue de son influence aussi bien que par l'envergure et la vigueur de son talent [...], son livre figure parmi les ouvrages les plus intelligents et les plus spirituels de ces dernières années [...]. Son défaut consiste uniquement en une certaine absence d'humour et de souplesse » (*Lettres, op.cit.*, p. 44). On verra dans la suite de cette lecture le rôle que l'humour est appelé à jouer pour un homme qui tente de devenir humain à une époque où la culture agonise.

¹² Cette influence de Dostoïevski s'accroîtra d'ailleurs tout au long du XX^e siècle, comme le note Theodore Ziolkowski : « It is symptomatic that both Sartre and Camus use the Russian novelist as the *terminus ab quo* for their ethical considerations. Sartre started that existentialism began at the moment when Dostoevsky said that God does not exist. And in *The myth of Sisyphus* Camus elaborates: "Everything is permitted", exclaims Ivan Karamazov » (*The Novels of Hermann Hesse. A Study in Theme and Structure*, Princeton, Princeton University Press, 1965, p. 355).

¹³ H. Hesse : « J'ai toujours considéré avec méfiance l'aplomb avec lequel les critiques patentés profèrent leurs jugements sur une époque et sur ses productions culturelles, et je me suis en fait toujours interdit de donner au public une véritable critique. Peut-être aussi, dans le fond de mon âme, un instinct d'économie m'a-t-il empêché d'aller trop avant dans des propos purement intellectuels, pour ne pas assécher le sol qui nourrit la création littéraire » (extrait d'une lettre à Hugo Ball [1926], citée en exergue de *La bibliothèque idéale, op. cit.*).

qu'agir comme je l'entendais » (FK, 286). De plus, un parti pris apparaît nettement : quand Hesse parle des « Karamazov », il ne parle pas de tous les Karamazov, mais principalement de deux d'entre eux : Dmitri, l'ivrogne accusé du meurtre de son père, et Ivan, l'athée cynique, auteur de la fable du « Nouvel inquisiteur ». Hesse n'essaie pas d'expliquer *Les frères Karamazov* — un roman qu'il juge « inépuisable » (FK, 297) —, il essaie plutôt d'en « voir la portée » (FK, 295) : « Les œuvres de Dostoïevski, et *Les Frères Karamazov* plus nettement que toutes les autres, me semblent exprimer et annoncer avec une très remarquable clarté ce que j'appelle “le déclin de l'Europe” » (FK, 286).

Ce déclin serait causé par ce que Hesse appelle l'« idéal des Karamazov » : « L'idéal des Karamazov, cet idéal vieux comme le monde, qui provient du fonds occulte de l'Asie, commence à gagner l'Europe et à miner la spiritualité européenne. C'est retourner dans le sein de la mère, revenir à l'Asie, aux sources, aux “mères” faustiennes, pour bien sûr, comme après toute mort terrestre, connaître ensuite une nouvelle naissance » (FK, 287). Un mot sur l'origine « asiatique » de ce « déclin ». Curieusement, Lawrence aussi a écrit, dans *L'étalon*, dans le passage sur la vision apocalyptique de Lou, que le Mal provient d'Asie : « Mais quelque chose d'étrange s'était produit, qui avait libéré les vastes et mystérieuses forces du Mal. Elle [Lou] sentait que le Mal jaillissait du cœur de l'Asie, comme de quelque pôle étrange, et lentement noyait la terre¹⁴ ». Les Européens ont toujours été fascinés par l'Asie, autant qu'elle les inquiétait, avec la menace d'une invasion des « barbares » (qu'on pense au *limes* romain qui bordait jadis la frontière germanique de l'empire). À l'époque où Hesse écrit, l'invasion paraît d'autant plus imminente à la suite des récentes révolutions, dont celle d'octobre 1917, que Hesse évoque d'ailleurs avec inquiétude à la toute fin de son essai.

Mais en vérité, Hesse s'inquiète plus du danger d'une nouvelle façon de voir le Bien et le Mal que d'une invasion à grande échelle. D'après lui, ce serait d'ailleurs la diffusion en Occident d'une nouvelle façon de penser, venue d'Aïse, qui aurait principalement entraîné la chute de l'empire romain : « De la même manière, l'Antiquité classique, qui a dès l'origine marqué de son empreinte indélébile la culture européenne, ne s'est pas effondrée à

¹⁴ D. H. Lawrence, *L'étalon*, *op. cit.*, p. 90. Notons en passant que Hesse a écrit un éloge de ce roman, reproduit dans *La bibliothèque*, *op. cit.*, p. 455-457.

cause de Néron, de Spartacus ou des Germains, mais “seulement” sous l’effet d’une façon de penser venue d’Asie, d’une idée toute simple, banale, élémentaire, dont le germe existait depuis longtemps, mais qui a trouvé alors sa forme dans l’enseignement de Jésus » (FK, 298).

Il est vrai que Hesse a souvent écrit que la culture européenne vivait son agonie mais, dans son texte sur *Les frères Karamazov*, sa perspective n’est pas entièrement chagrine et désespérée¹⁵. En fait, il y aurait, d’après lui, deux façons de percevoir ce déclin : « Nous ressentons aujourd’hui cette évolution comme un “déclin”, comme les gens âgés qui en quittant leur cher et vieux pays ont un sentiment de tristesse, le sentiment d’une perte irréparable, alors que les jeunes gens ne voient que ce qui est nouveau, que l’avenir les attend » (FK, 287).

Mais en quoi consiste précisément cet « idéal des Karamazov » qui menace dans ses fondements mêmes la spiritualité de l’Europe ? Selon Hesse, « il consiste à abandonner toute éthique, toute morale bien définie, et à leur préférer une compréhension universelle, une adhésion à toutes les valeurs, une sainteté d’un nouveau genre, angoissante et risquée » (FK, 287). Cet idéal se manifeste surtout dans la dernière partie du roman, alors que Dmitri subit un procès pour le meurtre de son père. Il se produit alors, écrit Hesse, un curieux « renversement de perspectives » au cours duquel les personnages marginaux de Dmitri et d’Ivan deviennent des figures positives, tandis que les notables et les bourgeois, eux, se révèlent négatifs :

C’est très étrange : plus on avance dans ce monde des Karamazov, dans la débauche, l’ivresse, le dérèglement, la grossièreté, et plus les figures de ces personnages, de ces êtres incultes, plus leurs actes aussi sont éclairés intérieurement par un idéal nouveau, par davantage de spiritualité et de sainteté. À côté de l’ivrogne, de l’assassin, de la brute qu’est Dmitri, à côté de l’intellectuel cynique qu’est Ivan, plus les personnages honnêtes et bien convenables que sont l’avocat et les autres représentants de la société ont l’air de s’imposer, et plus en réalité ils apparaissent mesquins, creux, insignifiants (FK, 288).

¹⁵ Voici, par exemple, l’expression d’un désespoir plus marqué : « Il s’agit de savoir si l’Europe possède encore une culture, un art de vivre, un centre spirituel et je me vois obligé de répondre négativement à cette question. Que notre culture ait été chrétienne ou non chrétienne, de toute façon elle n’existe plus et la vie vraiment diabolique, à peine supportable que mène l’Europe d’aujourd’hui, cette vie effrénée, informe, mécanisée, complètement insignifiante et sans art est un état de choses qui, à mon avis, ne peut pas durer très longtemps » (*Lettres, op. cit.*, p. 47 [1926]).

Ce « renversement de perspectives » ne relèverait pas, selon Hesse, de la mécanique éprouvée du roman policier, où le coupable tout désigné se révèle finalement innocent :

Non, chez Dostoïevski, le fait que le criminel soit innocent et le juge coupable n'est pas une astuce de composition ; c'est un trait si effrayant, suggéré et développé tellement en profondeur, avec des racines qui s'enfoncent si loin, qu'il faut attendre presque le dernier livre du roman [qui en compte quatre] pour brusquement nous trouver devant ce fait comme devant un mur, comme soudain confrontés à toute la douleur et l'absurdité du monde, à toute la souffrance et à tous les malentendus de l'humanité (FK, 300).

Ainsi, Dostoïevski ne parle pas seulement d'un personnage innocent du crime dont il est accusé, mais de la qualité humaine en chaque être humain, qui surgit là où personne ne l'attendait : le Mal révélant des trésors de dignité et le Bien, sa part viciée. J'ai déjà proposé l'hypothèse suivant laquelle cette technique du « renversement de perspectives », sans être exclusive à la littérature de l'humainité, en est cependant une constante narrative : on croit savoir ce qu'est la « qualité humaine », mais en vérité on n'en sait rien, car son sens est fuyant, sans cesse à redécouvrir.

Du côté européen, on l'a vu, Stevenson a exploré, en véritable pionnier, la nature double de l'homme mais, pour cela, il a dû inventer une potion dont les effets relevaient entièrement de son imagination. Or, dans l'univers romanesque de Dostoïevski — et *Les frères Karamazov* paraissent six ans avant *L'étrange cas du Dr Jekyll et de M. Hyde* —, la multiplicité d'âmes d'un seul personnage se fait jour naturellement :

Ce qui caractérise « le Russe » (nous connaissons cela aussi depuis longtemps en Allemagne), ce n'est donc pas qu'il soit d'une façon ou d'une autre un hystérique, un ivrogne ou un criminel, un poète ou un saint, c'est uniquement la coexistence, la rencontre de tous ces caractères à la fois. Le « Russe », le Karamazov est à la fois l'assassin et son juge, la brute et l'âme sensible, le plus parfait égoïste et le héros capable de se sacrifier avec la dernière abnégation. Nous n'arriverons pas à la comprendre en gardant notre point de vue bien défini d'Européen avec sa moralité, son éthique, ses dogmes. Chez cet homme-là, l'intérieur et l'extérieur, le Bien et le Mal, Dieu et Satan ne connaissent pas de frontière (FK, 289).

Pour Hesse, le fait que l'on commence à voir émerger en littérature des personnages qui effacent la frontière entre les opposés que sont le Bien et le Mal est la marque que les valeurs anciennes de l'Europe sont en train de vaciller : « On dirait que l'Europe est fatiguée, qu'elle veut rentrer en elle-même, se régénérer, se transformer pour naître à une nouvelle existence » (FK, 290).

Dans la suite de son essai, Hesse s'attache à définir la nature de cet épuisement de la culture européenne. Pour ce faire, il formule d'abord une définition de la culture centrée sur le jeu d'oppositions qui, d'après lui, la fonde : « Tout projet humain, toute culture, toute civilisation, tout ordre suppose un accord sur ce qui est permis et interdit » (FK, 293). Ensuite, il s'attarde sur un interdit précis, celui de la part animale de l'homme, dont les secrets nous sont mieux connus depuis la théorie de l'évolution de Darwin :

L'homme, à mi-chemin entre son animalité et l'avenir lointain de l'humanité, doit sans cesse refouler, dissimuler, renier un nombre incalculable de choses s'il veut devenir un brave homme capable de vivre en société. L'homme est encore imprégné d'animalité, imprégné du monde primitif, tout rempli des pulsions d'un égoïsme animal et féroce qu'il a peine à contenir. Ces dangereuses pulsions sont constamment présentes, mais la culture, les conventions, la civilisation les ont occultées ; on ne [les] laisse pas transparaître, on a appris dès l'enfance à les dissimuler et à les nier. Mais il arrive parfois qu'elles se fassent jour à nouveau. Elles continuent en fait à exister sans qu'aucune soit durablement, à tout jamais, transformée ou sublimée. C'est que chacune de ces pulsions est bonne en elle-même, elle n'est pas plus mauvaise qu'une autre ; simplement, chaque époque, chaque culture en redoute ou en réprovoque certaines plus que d'autres (FK, 293-294).

Tout homme, cela est irréfutable, doit s'efforcer de se « débestialiser » s'il veut vivre en société avec ses semblables. Toutefois, Hesse ne condamne pas entièrement la part animale de l'homme ; au contraire, il la réhabilite : « chacune de ces pulsions est bonne en elle-même ». En fait, l'épuisement actuel de la culture européenne encourage l'homme à remettre sérieusement en question les interdits fondamentaux de la civilisation, notamment celui de l'« animalité » :

Lorsque ces forces naturelles, ces pulsions contenues et péniblement apprivoisées se réveillent, lorsque ces bêtes fauves recommencent à hurler et à s'agiter avec la plainte des esclaves longtemps opprimés et fouettés et la brûlante ardeur de leur nature brute, alors on voit naître des Karamazov. Quand une culture, une de ces tentatives pour faire de l'homme un animal domestiqué s'épuise et commence à chanceler, alors des hommes de jour en jour plus nombreux deviennent hystériques [...]. On voit alors apparaître dans les cœurs des désirs auxquels on ne peut donner de noms, que la civilisation et la morale traditionnelles nous obligent à qualifier de mauvais, mais qui s'expriment avec tant de force, de naturel et d'innocence qu'il devient difficile de faire le départ entre le bien et le mal et que la Loi se met à chanceler (FK, 293-294).

Lorsque la Loi se met à chanceler, c'est alors que se produit le « chaos », qui est essentiellement « intérieur », dans la conscience de chaque homme. Si Hesse semble adopter ici le ton alarmant d'un prophète d'apocalypse, il ne cherche cependant pas à nous prévenir de cette « catastrophe » pour que nous tentions de l'empêcher d'advenir. Non, pour Hesse, ce « chaos » est inévitable et, s'il nous en parle, c'est pour que nous puissions mieux

le comprendre et le surmonter, voire le transfigurer : « Mais ce chaos intérieur n'amène pas nécessairement le crime et la confusion. Que l'on dirige vers autre chose l'instinct qui a refait surface, qu'on lui donne un nouveau nom, que l'on juge d'une manière différente, et il peut devenir la source d'une nouvelle culture, d'un nouvel ordre, d'une nouvelle morale » (FK, 294). L'homme, plutôt que de fournir de nouveaux efforts pour combattre son inaliénable part animale, devrait la reconnaître et l'accepter enfin. C'est à cette seule condition qu'il pourra la convertir en un moteur de réinvention de la civilisation. Si la civilisation européenne est « épuisée », ce n'est donc pas parce qu'elle doit irrémédiablement disparaître, mais plutôt parce que la nécessité de se réinventer se fait impérieuse.

Une phrase de Hesse, tirée de son analyse de *L'Idiot* de Dostoïevski — texte qui figure aussi dans *Blick ins Chaos* —, résume bien cet aspect inévitable du « chaos » engendré par cet « idéal des Karamazov » : « [les personnages] ne sont pas pour nous des modèles qui nous diraient : “Voilà l'homme que tu dois devenir”, ils incarnent une nécessité inéluctable et nous mettent en garde : “Voilà par quoi il faut passer, tel est notre destin” » (FK, 280). Ainsi, chaque homme devra passer l'épreuve d'une pensée qui réhabilitera la part animale en lui :

Il en est ainsi de toute civilisation : nous ne pouvons pas tuer en nous l'animal et ses instincts primitifs, car nous mourrions avec eux, mais nous pouvons dans une certaine mesure les orienter, les atténuer, les mettre au service du « Bien », tout comme on peut atteler un mauvais cheval à une bonne voiture. Simplement, il arrive de temps en temps que le « Bien » vieillisse, perde son prestige ; les instincts ne veulent plus y croire vraiment et ne mettent plus autant de bonne volonté à se laisser atteler à son char. Alors la civilisation tombe en ruine, en général lentement et progressivement : ainsi ce que nous appelons « l'Antiquité », qui a mis des siècles pour mourir (FK, 294-295).

Reformulons cette idée à partir des notions développées jusqu'à présent dans cette étude : l'*homo victorianus* — l'idéal d'un homme complètement « débestialisé » — a fait son temps et est en train d'agoniser (on reconnaît ici la leçon subversive de *L'étrange cas du Dr Jekyll et de M. Hyde*). Or, l'homme ne peut pas vivre sans idéal de l'humain et, avant qu'un nouvel idéal remplace la « fiction » usée de l'*homo victorianus*, l'homme traversera le « chaos », c'est-à-dire un moment transitoire et difficile entre deux cultures, entre deux idéaux : « Avant que cette culture vieillie, angoissante, puisse être relayée par une autre, dans cet entre-deux angoissant, douloureux, périlleux, il faut que l'homme regarde à

nouveau au fond de son âme, qu'il laisse de nouveau l'animalité surgir en lui, et qu'il prenne conscience que les forces primitives qui sont au-delà de toute morale sont prêtes à nouveau à se manifester » (FK, 295).

Tel serait le troublant mérite de Dostoïevski : «Cet homme du déclin [...], c'est Dostoïevski qui l'a fait apparaître. On a souvent dit que c'était une chance qu'il ne soit pas allé au bout de ses *Karamazov*, car ce ne serait pas seulement la littérature russe, mais toute la Russie et l'humanité elle-même qui auraient volé en éclats » (FK, 290). Aux yeux de Hesse, Dostoïevski est plus qu'un simple auteur de fiction, c'est un « prophète » — disons un « voyant » — dont les romans peuvent être interprétés comme l'anticipation de l'effondrement imminent de la culture européenne :

Il [Dostoïevski] est le devin, il est celui qui sait. Cela veut dire qu'en lui, un peuple, une époque, un pays ou un continent a développé une faculté, une antenne, un organe extraordinaire, extrêmement délicat, extrêmement noble, extrêmement vulnérable, un organe que les autres n'ont pas ou qui chez tous les autres — et cela vaut mieux pour leur santé et leur bonheur — est resté atrophié. Dans cette antenne, dans ce sixième sens divinatoire, il ne faut pas voir uniquement, d'une manière trop simpliste, une sorte de télépathie ou de magie élémentaire [...]. Son cauchemar n'est pas pour lui un présage l'avertissant qu'il va, lui, être malade ou mourir, mais il concerne tout le groupe dont le prophète est l'organe, l'antenne. Ce peut être une famille, un parti, un peuple ; mais ce peut être aussi l'humanité tout entière (FK, 300).

Ainsi, la portée des *Frères Karamazov* nous concerne tous, les récentes révolutions survenues en Russie en témoignant d'ailleurs :

L'humanité est sur le point d'en prendre conscience. La moitié de l'Europe déjà, ou tout au moins la moitié de l'Europe de l'Est, marche déjà vers le chaos et avance, ivre d'une sainte folie, au bord de l'abîme, chantant dans son ivresse les hymnes que chantait Dmitri Karamazov. Ce sont des chants qui choquent et font rire le bourgeois, mais que le saint et le prophète écoutent en pleurant (FK, 301)¹⁶.

¹⁶ Cette intuition de Hesse quant au sens de l'œuvre de Dostoïevski a été partagée par d'autres intellectuels, notamment le poète T. S. Eliot, qui s'est rendu, en mai 1922, à Montagnola, où demeurait Hesse, pour le rencontrer, tant il avait été impressionné par son essai : « J'ai fait la connaissance de votre "Blick ins Chaos", pour lequel j'éprouve une grande admiration. Je trouve votre "Blick ins Chaos" d'un sérieux qui n'est pas encore arrivé en Angleterre, et je voudrais en répandre la réputation » (lettre du 13 mars 1922, citée par Volker Michels, dans *Hermann Hesse. Vie et œuvres en images*, trad. C. Murat, Frankfurt, Insel-Verlag, 1977, p. 128).

« C'est en nous que conduit le chemin mystérieux » (Novalis)

Ces idées d'un entre-deux angoissant et d'une réhabilitation de l'« animalité » sont aussi au cœur du *Loup des steppes* — au point que l'on serait tenté de croire que le roman se veut une mise en fiction des théories de l'essai. En effet, dans sa note liminaire, l'éditeur cite des propos de Harry où il est question d'époques antérieures caractérisées par le « chaos », puisqu'elles étaient charnières : « La vie humaine ne devient une vraie souffrance, un véritable enfer, que là où se chevauchent deux époques, deux cultures, deux religions [...] il y a des époques où toute une génération se trouve coincée entre deux temps, entre deux genres de vie, tant et si bien qu'elle en perd toute spontanéité, toute moralité, toute fraîcheur d'âme » (26-27). L'histoire de Harry devrait donc vivement intéresser le lecteur : même si Harry est un être exceptionnel par ses dons intellectuels et sa sensibilité, son destin nous concerne tous, car Harry a su percevoir ce que la plupart des gens ne voient pas, bien qu'ils en souffrent : le « chaos » de l'époque.

Là où l'essai *Regard sur le chaos* et le roman *Le loup des steppes* diffèrent, c'est principalement par leur ton : dès les premières lignes de l'essai, Hesse rassure son lecteur en disant que le déclin de l'Europe, si inquiétant soit-il, est synonyme de l'émergence d'une nouvelle culture ; tandis que, dans le roman, Harry Haller, lui, souffre longtemps avant d'avoir l'intuition d'une possible revitalisation de la culture. En effet, tout au long de la première moitié du roman — plus de cent ou cent cinquante pages selon les éditions —, Harry ne cesse de ressasser *ad nauseam* son malaise existentiel. Pour lui, tout homme épris de l'ancienne culture humaniste est une sorte d'espèce animale condamnée à disparaître, puisqu'incapable de s'adapter à un monde nouveau, absurde et décadent. Un soir, par exemple, Harry passe près d'un *dancing*, entend une violente musique jazz — une importation des États-Unis depuis la guerre — et juge qu'elle est une preuve de la décadence de l'Europe :

L'Europe deviendrait-elle semblable ? Était-elle déjà sur cette voie ? Nous autres vieux érudits et admirateurs de l'Europe ancienne, de la véritable musique, de la vraie poésie d'autrefois, n'étions-nous après tout qu'une minorité stupide de neurasthéniques compliqués, qui, demain, seraient oubliés et raillés ? Ce que nous appelions « culture », esprit, âme, ce que nous qualifions de beau et de sacré n'était-ce qu'un spectre mort depuis longtemps, et à la réalité duquel croyaient seulement quelques fous ? Ce que nous poursuivions, nous autres déments, n'avait peut-être jamais vécu, n'avait toujours été qu'un fantôme ? (44-45)

Ce n'est que dans la deuxième moitié du roman, après sa rencontre avec une femme prénommée Hermine, que Harry est détourné de son projet de suicide et qu'il commence à changer sa vision de la culture et de la vie. Hermine lui explique notamment que la part « animale » de l'homme — ses instincts, ses appétits — n'est pas absolument mauvaise. Au début du roman, Harry n'a cependant que mépris pour lui-même à cause, justement, du « loup des steppes » dissimulé en lui : ainsi nomme-t-il avec honte sa part « animale », indomptée et indomptable. L'un des rôles de Hermine est d'amener Harry à se réconcilier avec son « loup ». D'abord, elle l'initie aux danses nouvelles, toutes rythmées au son du jazz, qui plaisent étrangement au « loup ». Ensuite, elle lui présente une amie, la jeune et belle Maria, entre les bras de qui Harry découvre — ou plutôt redécouvre — les joies de la sexualité, qu'il avait toujours méprisées au nom de la dignité « supérieure » de l'intellect.

Malgré une première partie plutôt désespérante, *Le loup des steppes* est en vérité — ce sont les mots mêmes de Hesse — l'histoire d'une « guérison¹⁷ ». Hesse s'est souvent désolé que nombre de lecteurs soient si peu sensibles à cette deuxième partie de son roman, comme dans cette lettre :

Quand je rencontre des jeunes qui ont lu, par exemple, *Le loup des steppes*, je constate souvent qu'ils prennent très au sérieux tout ce qui, dans ce livre, évoque la folie de notre temps, mais qu'ils ne voient absolument rien de ce qui est à mes yeux mille fois plus important et à quoi, de toute façon, ils ne croient pas. Il ne suffit pas de souligner le peu de valeur que l'on attache à des choses telles que la guerre, la technique, la passion de l'argent, le nationalisme, etc. il faut pouvoir remplacer le culte des idoles contemporaines par une croyance. C'est ce que j'ai toujours fait ; dans *Le loup des steppes*, cette croyance est représentée par Mozart, par les Immortels et par le théâtre magique ; dans *Demian* et dans *Siddhartha*, d'autres noms désignent les mêmes valeurs¹⁸.

Dans *Le loup des steppes*, Hesse rend clairement sensible les étapes de la guérison de Harry grâce à cet élément, spectaculairement surréaliste avant l'heure : le « théâtre magique ». Dans les premières pages du roman, Harry, qui a l'habitude d'errer par la ville la nuit, aperçoit les lettres d'une nouvelle enseigne lumineuse au-dessus d'une porte où la veille il n'y avait pourtant qu'un mur : « THÉÂTRE MAGIQUE — *Seulement pour les fous* ». Il tente d'en ouvrir la porte, mais en vain. Repassant plus tard, il constate à sa grande surprise qu'il n'y a plus ni enseigne ni porte. Ce n'est que vers la fin du roman, lorsque Hermine

¹⁷ H. Hesse, *Lettres, op. cit.*, p. 110 (10 mai 1945).

¹⁸ *Ibid.*, p. 65-66 (4 mai 1931).

juge qu'il est enfin digne d'y être invité, que Harry pénètre dans ce fameux théâtre magique, avec l'espoir de surmonter enfin son malaise existentiel.

Mais avant d'être initié, Harry doit traverser un certain nombre d'épreuves. J'en retiendrai cinq ; chacune d'elles permet à Harry de progresser dans son « devenir humain ».

Première étape : le *Traité du loup des steppes*

Pendant que Harry examine le mur où il n'y a plus ni porte ni enseigne lumineuse, un poseur d'affiches surgit de l'ombre et lui remet une brochure intitulée *Traité du Loup des steppes*, avec le sous-titre suivant : *Seulement pour les fous*. Cette brochure commence comme un conte : « Il était une fois un nommé Harry, au sobriquet de Loup des steppes » (I). Le cœur du *Loup des steppes* est assurément ce traité d'une trentaine de pages, numérotées en chiffres romains, dont le texte est inséré dans le roman et en interrompt l'histoire¹⁹. Un auteur inconnu y dévoile — tel un narrateur omniscient — le conflit dans l'âme de Harry, qui croit, comme le Dr Jekyll avant lui, que son malaise existentiel provient de sa nature « double » : à la fois « loup » et « homme ». L'animal en lui, ce serait, disons, sa part Hyde, « un sombre univers de sens, de sauvagerie, de cruauté, d'essence brutale non sublimée » (XXI), tandis que sa part humaine, sa part Jekyll, ce serait « un monde de pensées, de sentiments, de culture, d'une nature domptée et sublimée » (XXI).

Lors de l'attribution du prix Nobel de littérature à Hesse en 1946, des gens ont critiqué ce choix en disant que Hesse avait pratiqué le genre romanesque « sans effort d'innovation » et dans un « style conventionnel ». Il est vrai que son style, clair et limpide, se lit facilement. Mais si l'on ne trouve pas dans ses romans d'inventions formelles qui rivalisent avec celles des avant-gardes de l'époque, c'est parce que Hesse, quand il écrit, vise surtout la vérité, et non la beauté, qui devait, selon lui, apparaître d'elle-même²⁰. Or, ce que l'on verra maintenant, c'est que ces critiques-là n'ont pas su voir que, dans le *Traité du loup des steppes*, Hesse présente une approche originale de la part animale de l'homme qui

¹⁹ Dans les premières éditions allemandes, les pages du *Traité* sont numérotées en chiffres romains et imprimées sur un papier d'autre qualité, comme si le *Traité* était une sorte de corps étranger dans le roman. Hesse a dû insister auprès de son éditeur, Samuel Fischer, pour qu'il accepte d'imprimer le roman sous cette forme. Si j'ai choisi de citer, à une exception près, l'ancienne traduction du *Loup des steppes* (de 1974), plutôt que la plus récente (de 2012), c'est notamment pour le respect de cette pagination en chiffres romains.

²⁰ Voir à ce sujet une lettre de Hesse citée par V. Michels, dans *Hermann Hesse, op. cit.*, p. 242.

révolutionne rien de moins que la notion de « personnage » dans le roman européen. Thomas Mann le souligne d'ailleurs : « Est-il nécessaire de dire que *Le Loup des steppes* est une œuvre romanesque qui, pour sa hardiesse expérimentale, ne le cède en rien à *Ulysse* et aux *Faux-monnayeurs*²¹ ».

D'emblée, l'auteur du *Traité* nous présente le cas d'un étrange animal nommé Harry, qui semble n'avoir complété qu'en partie seulement le processus de la débestialisation :

Il marchait sur deux jambes, portait des vêtements et était un homme, bien qu'au fond, il ne fût quand même qu'un loup des steppes. Il avait appris bien des choses comme on peut apprendre les gens sensés, et c'était un homme assez intelligent. Mais ce qu'il n'avait pas appris, c'est à être content de lui-même et de sa vie. Cela, il ne le pouvait pas, il était un mécontent. Probablement parce qu'au fond de son cœur il savait qu'il n'était qu'un loup de la steppe (I).

Rien ne prouve que Harry soit réellement un loup, mais l'éducation qu'il a reçue enfant le lui a fait croire : « Il est possible, par exemple, que cet homme ait été, dans son enfance, sauvage, indomptable, désordonné, que ses éducateurs se soient efforcés de détruire la bête en lui, et par là, précisément, lui aient donné la certitude qu'il n'était en réalité qu'une bête dissimulée sous un mince vernis d'éducation et d'humanité » (I-II). Cette remarque sur les « éducateurs » demande l'ouverture d'une parenthèse, car tout au long du *Loup des steppes*, Hesse ne manquera jamais une occasion de tourner en dérision la figure d'autorité des conférenciers, des enseignants et des professeurs²².

Dans son *Esquisse d'autobiographie* parue en 1925, Hesse raconte que, dès son plus jeune âge, il n'a jamais accepté de se soumettre aux autorités morales : « Moi qui suis doux comme un agneau et docile comme une bulle de savon, je me suis montré, surtout dans ma jeunesse, constamment réfractaire à toute espèce de commandement. Dès que j'entendais dire : “tu dois”, tout se hérissait en moi et je devenais buté²³ ». À l'école, le jeune Hesse a particulièrement souffert de ce qui lui est apparu comme un grave paradoxe entre la matière enseignée et le comportement attendu des élèves :

²¹ Thomas Mann cité par Michel et Jacqueline Sénès, dans *Hermann Hesse le magicien*, Paris, Hachette, 1989, p. 289.

²² Ce thème est, en fait, une constante de l'œuvre de Hesse, mais c'est surtout dans son ultime roman, *Le jeu des perles de verre* (1943), que Hesse aborde de front les problèmes de l'éducation, avec l'utopie de Castalie.

²³ Hermann Hesse, « Esquisse d'une autobiographie », trad. Edmond Beaujon, dans V. Michels, *Hermann Hesse, op. cit.*, p. 8.

Quand nos maîtres abordaient devant nous cette discipline amusante qu'ils appelaient « histoire mondiale », ils nous apprenaient en effet que le monde avait toujours été dirigé, conduit et changé par cette sorte d'êtres qui se donnent à eux-mêmes leur propre loi en rompant avec l'ordre établi, et l'on nous disait que ces hommes méritaient notre respect. Mais cette affirmation était aussitôt démentie, comme d'ailleurs tout l'enseignement que nous recevions, car, à peine l'un de nous, animé d'une bonne ou mauvaise pensée, était-il assez audacieux pour protester contre une obligation quelconque ou simplement contre un usage ou une mode absurde, non seulement ce révolté n'obtenait aucune marque de respect et son exemple ne nous était pas du tout recommandé, mais il était puni, ridiculisé, et nos maîtres l'accablaient lâchement de leur supériorité²⁴.

Le paradoxe que Hesse expose ici contient d'après moi une précieuse clef pour comprendre le sens réel de cette « crise de l'humanisme » qui est au cœur du *Loup des steppes*. Hesse insiste sur un trait qui est commun à la vie de tous les « grands hommes », mais sur lequel, assez curieusement, ses maîtres n'ont jamais insisté : avant que l'Histoire n'accorde à ces hommes le titre de « grands hommes », ceux-ci ont d'abord été des marginaux, voire des criminels. Prenons le cas, par exemple, de deux grands hommes que Hesse célèbre dès les premières pages du *Loup des steppes*, dans la scène du cimetière : Socrate et Jésus-Christ. Ce ne sont pas des artistes, comme Goethe et Mozart, qu'admire Harry, mais on verra que leurs exemples n'en seront que plus éloquents. Je pourrais aussi évoquer le cas de Gandhi, puisque l'éditeur rapporte au début que Harry a accroché un portrait de lui dans sa chambre. Ces hommes, donc, ont commis en leur temps un « crime » jugé terrible : ils ont osé défendre une nouvelle vision de l'« humain » qui allait à l'encontre de celle qui prévalait à leur époque. Et, à cause de ce « crime », ils ont été exécutés ou assassinés. Qu'on juge maintenant de l'ironie de leur destin : leur vision de l'humain, jadis perçue comme une hérésie, est aujourd'hui reconnue, célébrée et défendue.

Mais qu'est-ce que Socrate, Jésus-Christ ou Gandhi ont fait, au juste, pour mériter leur funeste sort ? Ils ont refusé de recevoir passivement l'héritage de leur culture ; ils sont entrés en dialogue critique et créatif avec lui ; ils ont ainsi réinventé notre vision de l'humain. Socrate, Jésus Christ et Gandhi ont, pour reprendre une expression chère à Hesse, « traversé le chaos » : ils se sont aventurés là où il n'y avait plus de repères moraux pour les soutenir. Ainsi, à la lumière du paradoxe identifié par Hesse, la « traversée du chaos » ne serait plus seulement la caractéristique d'une époque donnée — celle, par exemple, de l'entre-deux-guerres — ; elle se révélerait être la définition même de tout humanisme

²⁴ *Id.*

authentique. Peu importe l'époque, l'homme aurait donc la responsabilité d'entrer en dialogue avec l'héritage de sa culture afin de devenir, si possible, plus « humain ». Même les lettrés de la Renaissance — que les historiens appellent les « premiers humanistes » — ont eu, eux aussi, à « traverser le chaos » : plutôt que de recevoir passivement les Saintes Écritures, ils ont osé entrer en dialogue avec Elles, quitte à faire œuvre d'hérésie.

Aux yeux de Hesse, le véritable « humain » est toujours un marginal, un « monstre » qui crée lui-même son propre destin et fait découvrir à ses semblables un sens inattendu du devenir humain. Ce serait d'ailleurs là le sens étymologique du mot « monstre », du latin *monstrum*, dérivé de *monere* « faire penser, attirer l'attention sur », d'où « avertir ». Le monstre est celui grâce auquel ce qui échappait à notre regard, à notre conscience, se révèle enfin. En ce sens, les Karamazov sont des « monstres », puisqu'ils nous font prendre conscience du déclin de l'Occident. En fait, tout le corpus de l'humanimalité est peuplé de tels « monstres » qui annoncent une « catastrophe ». Par exemple, Hyde n'est pas un « monstre » parce qu'il se conduit monstrueusement en piétinant une fillette et en tuant un homme à coups de canne, mais parce qu'il nous révèle que l'idéal de l'*homo victorianus* est une fiction mortifère dont l'homme doit se libérer. De même, les Morlocks de *La Machine à explorer le temps* sont des « monstres », car ils nous font entrevoir la voie inhumaine dans laquelle s'engagera l'espèce à cause de l'égoïsme des classes dirigeantes. Autres « monstres » encore que les créations de Moreau, qui symbolisent l'utopie farfelue et hypocrite de la débestialisation. Et « monstre » encore que cet étalon qui juge sans appel une espèce humaine qui a métaphoriquement cessé de « vivre ». Donc, dans le corpus de l'humanimalité, c'est toujours par le truchement d'un « monstre » que se révèle le sens de la « catastrophe » qui rend douteux le devenir humain²⁵.

²⁵ Ma lecture du *Premier homme* d'Albert Camus (écrit en 1960 et paru après la mort de l'auteur, en 1994) n'est pas étrangère à cette interprétation du rôle du « monstre » dans le corpus de l'humanimalité. Dans ce récit, Camus raconte son enfance comme si elle était celle d'un autre. Cet autre lui-même, il l'appelle le « monstre ». Pourquoi ? Des extraits des « carnets » de Camus, livrés en annexe, apportent une réponse : « Je vais raconter l'histoire d'un monstre ». « On ne peut vivre avec la vérité — “en sachant” —, celui qui le fait se sépare des autres hommes, il ne peut plus rien partager de leurs illusions. Il est un monstre — et c'est ce que je suis » (*Le premier homme*, Paris, Gallimard [Folio], 2010, p. 344 et p. 329-330). Parce qu'il est doté d'un savoir que ses semblables n'ont pas, le personnage devient un « monstre ». D'autres lecteurs avant moi, qui ont eux aussi exploré les œuvres des auteurs retenus ici, sont parfois arrivés à une conclusion semblable à la mienne (mais sans nécessairement employer le mot « monstre »). Par exemple, Henry Miller cite dans son livre sur Lawrence ce commentaire d'un critique : « Ce sont des hommes “hors-normes” que l'on tire un

Si, pour sa part, Harry est lui aussi une sorte de « monstre », ce n'est parce qu'il vit le drame d'une dualité. Après tout, nous dit l'auteur du *Traité*, « [i]l existe bon nombre d'hommes qui ont en eux quelque chose du chien ou du renard, du poisson, ou du serpent, sans pour cela subir des difficultés particulières » (II). Non, le problème, c'est que, chez Harry, « l'homme et le loup ne cohabitaient pas paisiblement, et, bien loin de s'entraider, menaient perpétuellement entre eux une lutte à vie et à mort » (II). Un tel déchirement, avance l'auteur, est souvent le propre des « artistes », qui sont « coupables » — comme tous les « monstres », dirais-je — « du péché d'individualisation » (X) : « Il existe un assez grand nombre de gens de la même espèce que Harry ; beaucoup d'artistes notamment appartiennent à cette catégorie. Ces hommes ont tous en eux deux âmes, deux essences : le divin et le diabolique, le sang maternel et le sang paternel, le don du bonheur et le génie de la souffrance co-existent et interexistent en eux aussi haineusement et désordonnément que le loup et l'homme en Harry » (V). Mais, sans les artistes, personne ne formulerait de visions philosophiques sur le devenir humain, qu'elles soient désespérantes ou inspirantes :

C'est parmi les hommes de cette espèce qu'est née l'idée horrible et dangereuse que la vie humaine tout entière n'est peut-être qu'une méchante erreur, qu'une fausse-couche violente et malheureuse de la Mère des générations, qu'une tentative sauvage et lugubrement avortée de la Nature. Mais c'est aussi parmi eux qu'est née cette autre idée, que l'homme n'est peut-être pas uniquement une bête à moitié raisonnable, mais un enfant des dieux destiné à l'immortalité (VI).

Lues aujourd'hui, les théories du *Traité* sur la double nature de l'homme, exacerbée chez les artistes, n'apparaissent pas particulièrement hardies, aussi faut-il insister sur cette remarque de l'auteur : « Si nous avions une science possédant l'audace et le sentiment de responsabilité nécessaire pour s'occuper des hommes et non seulement du mécanisme des phénomènes vitaux, si nous avions quelque chose comme une anthropologie, comme une psychologie, ces faits seraient connus de tous » (X). Une anecdote tirée de l'enfance de Hesse — que rapportent nombre de ses biographes — donne une idée de l'apport incroyable que le *Traité* a fourni en son temps. En 1892, Hesse, âgé de 15 ans, s'enfuit de l'internat religieux et est retrouvé après plusieurs jours passés seul dans les bois. Ses parents, ne sachant plus quoi faire de leur fils (il n'en est pas à sa première révolte contre

enseignement. Eux seuls ont quelque chose d'important à nous apprendre. Tout individu grâce auquel l'humanité a pu progresser d'un pas, est un "anormal" : anormal, parce qu'appartenant à l'avenir, parce qu'étant lui-même l'âme du futur. Lawrence était le futur, aussi bien que nous sommes, nous, de notre époque » (*D. H. Lawrence. Une appréciation passionnée, op. cit., p. 39*).

l'autorité et l'école en particulier, et, cette même année, il tentera de se suicider), ils décident donc de demander à un pasteur de pratiquer un exorcisme sur l'adolescent afin de le libérer de son « démon »... Or, ce que fait Hesse dans tous ses romans, c'est justement de s'indigner contre ce genre de superstition et d'ignorance, en réhabilitant le « démon » en nous. À ce titre, dans le roman *Demian*, déjà évoqué, le jeune Sinclair raconte comment un camarade d'école, prénommé Demian — un nom évoquant le *daimon* socratique —, lui fait découvrir la route subversive à suivre pour devenir qui il est.

Dans les dernières dix pages du *Traité*, l'auteur amorce une étonnante conclusion dans laquelle il annonce devoir prendre à rebours tout ce qu'il a affirmé dans les vingt pages précédentes : « À la fin de notre étude, il nous reste à nous affranchir d'une dernière *fiction*, d'une feinte consciente. Toutes les "explications", toute la psychologie, toutes les tentatives de compréhension nécessitent toujours des expédients, des théories, des *mythologies*, des *mensonges* ; un auteur convenable ne devrait pas omettre, à la fin d'une démonstration, d'élucider ces mensonges dans la mesure du possible » (XX ; je souligne). D'après l'auteur du *Traité*, ces notions d'« homme » et de « loup » ne seraient en réalité rien d'autre que des « fictions » — le mot est de Hesse —, c'est-à-dire des histoires complètement fausses que l'homme se raconte sur lui-même et dont il est dupe :

Bref, le Loup des steppes n'existe qu'à l'état de fiction. Quand Harry se sent un homme-loup et se croit composé de deux éléments hostiles et opposés, ce n'est qu'un mythe simplificateur. Harry n'est pas le moins du monde un homme-loup, et, si nous avons, apparemment sans le remarquer, accepté ce mensonge inventé et cru par lui-même, si nous avons effectivement cherché à l'envisager et à l'interpréter comme un être double, ce n'est que dans l'espoir d'être mieux compris ; nous avons profité d'une erreur que, maintenant, nous tâcherons de corriger (XX).

Selon moi, cette « correction » est l'apport le plus important de la fiction du *Loup des steppes* à l'exploration philosophique des rapports entre l'animalité et le devenir humain.

Tout d'abord, dans cette dernière partie du *Traité*, l'auteur reconnaît qu'il est normal que chaque être humain ressente ce besoin « inné et obligatoire » de se représenter son moi comme une unité. Mais en vérité, aucune âme ne serait réductible à une unité — ni même à deux : « Harry ne procède pas de deux êtres, mais de cent, de mille. Sa vie oscille (comme celle de chacun) non pas entre deux pôles, comme, par exemple, l'instinct et l'esprit, ou le débauché et le saint, mais entre des milliers de contrastes, entre d'innombrables

oppositions » (XXII). Sous cet angle, *L'étrange cas du Dr Jekyll et M. Hyde* de Stevenson, paru quarante et un ans avant *Le loup des steppes*, apparaît comme un timide essai précurseur. On se souvient que, dans sa confession, Jekyll avançait que « l'homme n'est pas un, mais double en vérité », tout en précisant que le mot « double » était employé faute de meilleures connaissances sur l'âme humaine : « D'autres viendront après moi, qui iront plus avant dans la même direction ; et je me hasarderais même jusqu'à avancer que l'homme finira par nous apparaître comme un royaume peuplé des sujets les plus divers, les plus incongrus, et les plus autonomes²⁶ ». Hesse est assurément l'un de ces successeurs annoncés par Jekyll, qui sont appelés à creuser le thème du double pour en fait surgir le *multiple*.

Cette vision du multiple amène l'auteur du *Traité* à présenter une critique de la « poésie » (entendre : la littérature occidentale). Il lui reproche de ne présenter que des personnages construits selon une règle d'unité de caractère héritée, selon lui, de l'Antiquité, et qu'il appelle la « fiction du moi, de l'individu » (XXIV). À cette conception simplificatrice et caractéristique de l'Occident, l'auteur du *Traité* oppose la poésie de l'Inde, à laquelle Hesse a été initié très jeune par sa famille (son grand-père maternel est un orientaliste connu) et qu'il a explorée par lui-même lors d'un voyage en Inde en 1911 : « Cette notion [la fiction du moi] est absolument inconnue aux poèmes de l'Inde ancienne ; les héros des épopées hindoues ne sont pas des personnes, mais des faisceaux de personnes, des séries d'incarnations » (XXIV). Postuler une multiplicité d'âmes chez un seul individu revient à dire que tout homme est potentiellement « fou », mais tel serait justement la nature profonde de tout homme authentique : « Les jeux de l'humanité sont joyeux et divers : la folie que l'Inde, pendant mille ans, s'est tant efforcée de démasquer est celle que l'Occident, avec autant de vigueur, essaie de renforcer et de soutenir » (XXV). Hesse, grand admirateur de Nietzsche, ne tente pas seulement de réconcilier Apollon et Dionysos en l'homme, il y introduit tout un panthéon étranger²⁷.

²⁶ R. L. Stevenson, *L'étrange cas*, *op. cit.*, p. 197.

²⁷ Pouvons-nous voir cette invitation à découvrir la poésie de l'Inde comme une façon, pour Hesse, de détourner ses contemporains de leur fureur nationaliste, dont l'une des formes consistait à dénigrer les littératures des autres nations ? À l'époque de la rédaction du *Loup des steppes*, Hesse était persuadé qu'une nouvelle guerre se préparait et il tâchait dans les journaux d'en avertir ses compatriotes en les appelant à plus d'« humilité ». Ces remarques ont été hélas très mal accueillies. Hesse a été publiquement insulté et traité,

L'auteur du *Traité* reconnaît que quelques rares auteurs européens ont pressenti que cette « fiction du moi » n'était qu'une « esthétique superficielle et à bon marché » (XXIII), tel Goethe, mais, même dans son cas, ce n'était là que timides visions : « Quand Faust dit le mot fameux, si populaire parmi les maîtres d'école, admiré avec un frisson par les philistins : "Deux âmes, hélas ! habitent en ma poitrine !" il oublie le Méphisto et toute la foule d'autres âmes que sa poitrine héberge également » (XXIV). Comme Faust, Harry croit que deux âmes sont trop pour un seul être, mais « elles sont au contraire trop peu nombreuses » (XXV). En fait, ce genre de partage entre âme humaine et animale est voué à l'erreur : « Il [Harry] annexe à l'homme, nous le craignons, des régions entières de son âme qui sont encore loin d'être humaines et attribue au loup des parties de son être qui ont, depuis longtemps, dépassé le fauve » (XXV). À la base de la conception européenne, il y a donc une terrible ignorance de ce qu'est l'humain : « Comme tous les hommes, Harry croit savoir très bien ce qu'est l'homme et n'en a pourtant aucune idée » (XXV).

Le but du *Traité* — comme celui de n'importe quel roman de l'humanimalité — est de nous révéler notre erreur sur l'humain : « Car l'homme n'est point une création solide et durable (ce qui était, malgré les divinations opposées de ses sages, l'idéal de l'Antiquité) mais plutôt un essai et une transition ; il n'est pas autre chose que la passerelle étroite et dangereuse entre la nature et l'esprit (XXVI)²⁸ ». Il faut donc impérativement que l'Occident remplace ses mauvaises définitions de l'homme — ces « fictions » qui sont tantôt lacunaires (une seule « âme »), tantôt mortifères (cet homme entièrement débestialisé que j'appelle l'*homo victorianus*) — par une vision plus juste, c'est-à-dire plus poétique : « Il ne s'agit pas ici de l'homme tel que le connaissent l'école, l'économie nationale, la statistique, de l'homme tel qu'il court les rues à des millions d'exemplaires [...]. Non, nous

entre autres, de « défaitiste », un néologisme créé pour injurier les objecteurs de conscience pendant la Première Guerre mondiale. Dans *Au-dessus de la mêlée* (1915), Romain Rolland qualifie Hesse de « seul poète allemand à avoir conservé une attitude goethéenne pendant la guerre ». Hesse fut très touché par cette remarque et une correspondance entre les deux auteurs s'ensuivit. Dans son appréciation des littératures étrangères, Hesse est réellement un héritier de Goethe, le « fondateur » de la littérature comparée. Il recevra d'ailleurs le Prix Goethe de la ville de Francfort en 1946, juste avant de recevoir le Prix Nobel.

²⁸ Cette phrase est sans doute une paraphrase ou une réminiscence de celle, fameuse, de Nietzsche, tirée d'*Ainsi parlait Zarathoustra* : « L'homme est une corde tendue entre l'animal et le Surhomme, une corde au-dessus d'un abîme ». Sur les rapports entre Hesse et Nietzsche, abondamment commentés, voir, entre autres, Herbert W. Reichert, « Nietzsche et Hermann Hesse, un exemple d'influence », dans Gilles Deleuze (dir.), *Nietzsche*, Paris, Minuit (Cahiers de Royaumont / Philosophie n° VI), 1967, p. 153-167.

parlons ici de l'homme au sens suprême, du but de la longue route du devenir humain, de l'homme souverain, de l'immortel » (XIX-XXX).

L'auteur du *Traité* approfondit sa critique de la conception européenne en expliquant que l'idéal de la débestialisation n'est, en fait, qu'une convention bourgeoise, critiquable et inacceptable :

Ce que les hommes entendent par la notion d'humain n'est toujours qu'une convention bourgeoise périssable. Certains instincts des plus brutaux sont méprisés et honnis par cette convention, une parcelle de conscience, de moralité et de « débestialisation » est obligatoire, un brin d'esprit est non seulement permis, mais exigé. L'homme de cette convention est, comme tout idéal bourgeois, un compromis, un essai timide et ingénument malin de berner la méchante aïeule Nature, de même que l'ennuyeux ancêtre Esprit, et de garder entre eux deux la moyenne confortable [...] ce qu'il [Harry] appelle homme en lui, par opposition à son loup, n'est pas autre chose, en grande partie, que ce même homme médiocre de la convention bourgeoise (XXVI et XXVII).

En réhabilitant la part animale de l'homme, l'auteur du *Traité* nous oblige aussi à revoir la tradition symbolique des animaux en l'Occident :

Il est probable [que Harry] n'a jamais observé de près un loup véritable ; peut-être aurait-il vu alors que les animaux non plus n'ont pas d'âme indivisible, qu'ils dissimulent également, sous la forme souple et belle du corps, une multiplicité d'états et d'aspirations, que le loup cache des abîmes, que le loup souffre aussi. Non, le « retour à la nature » fait toujours suivre à l'homme une fausse route pénible et sans espoir. Harry ne pourra jamais redevenir totalement un loup et, s'il le devenait, il verrait que le loup, lui non plus, n'est rien de simple et de primitif, mais quelque chose, déjà, de multiple et de compliqué. Le loup, lui aussi, a deux âmes, et plus que deux, dans sa poitrine de fauve (XXVII).

Avec ce passage, Hesse est réellement un pionnier : non seulement l'auteur du *Traité* complexifie-t-il nos vues sur la psyché humaine, mais en plus, il reconnaît une complexité analogue à la psyché animale. Selon lui, tout être animé aurait une âme complexe. Rares sont les auteurs qui, à cette époque, ont tant accordé aux animaux. Dans la suite du roman, il ne sera presque plus fait mention des animaux, mais une graine est semée dans l'imaginaire européen : nous la verrons notamment éclore dans le prochain roman que nous analyserons, *Morwyn*, de John Cowper Powys.

Mais si Harry ne peut pas redevenir un loup, si le mythe du « retour à l'état de nature » n'est qu'une fiction mortifère de plus, quelle voie s'offre encore à lui ? L'auteur répond : « Tu devras malgré tout suivre le chemin plus long, plus pénible et plus difficile du devenir

humain ; tu devras souvent encore multiplier ta dualité, compliquer ta complexité » (XXIX). On a vu précédemment que le Dr Jekyll, confronté au problème de sa nature double, a ultimement tenté de sacrifier l'une de ses deux personnalités au profil de l'autre, qu'il jugeait plus noble mais, comme cette solution s'est avérée impossible, il a finalement choisi de se suicider. Pour la même raison, Harry aussi caresse l'idée du suicide, mais l'auteur du *Traité* lui fait entrevoir une autre solution qui, semble-t-il, a échappé à Jekyll : il ne faut pas tenter de supprimer ce qui est double en soi, mais le multiplier. Comme il a déjà été dit, deux âmes, ce n'est pas assez pour un seul individu.

Pour finir, l'auteur du *Traité* évoque cette multiplicité d'âmes qu'il y aurait en chaque homme en énumérant plusieurs espèces animales, réelles et fictives (Lawrence, on l'a vu, a utilisé une métaphore semblable dans son essai « Roman et sentiments ») :

Il [Harry] n'est pas capable de voir qu'en dehors du fauve et derrière lui il existe en son moi bien autre chose, que tout ce qui mord ne vient pas du loup, qu'il y a des renards, des dragons, des tigres, des singes et des oiseaux du paradis. Et tout cet univers, tout ce jardin paradisiaque plein de formes petites et grandes, terribles et charmantes, puissantes et délicates, est écrasé et emprisonné par la fable du loup, comme l'homme l'est par le bourgeois (XXXI).

Résumons le chemin parcouru depuis la première lecture de cette étude. Stevenson a esquissé subtilement entre les lignes de *L'étrange cas du Dr Jekyll et de Mr. Hyde* une critique de l'idéal mortifère qu'est l'*homo victorianus*, critique qui impliquait une non moins subtile réhabilitation de l'animalité en l'homme (cette « impatience de gaieté »). Dans le *Traité du loup des steppes*, cette critique est explicitement formulée sous la forme de théories, tandis que la notion d'*homo victorianus* est clairement rattachée à une morale bourgeoise qualifiée de « médiocre ». Par ailleurs, contrairement à ce qu'a déploré le narrateur de *L'île du docteur Moreau* de Wells, l'auteur du *Traité* ne se désole pas que l'entreprise de débestialisation de l'homme soit vouée à l'échec ; au contraire, comme le pressentait Lawrence, l'homme est un animal et ne cessera jamais d'en être un ; en fait, un homme complètement débestialisé cesserait d'être « vivant ». On voit donc qu'en quelques décennies à peine, l'animalité en l'homme est progressivement réhabilitée, d'abord subtilement, puis explicitement. En lisant ces romans, le lecteur est amené, comme le protagoniste, à la limite où, seul avec sa conscience, il doit réévaluer les « fictions » sur lesquelles repose l'ordre fragile des lois de la civilisation.

Deuxième étape : la soirée chez le jeune professeur

Grâce à la lecture du *Traité*, Harry croit mieux se comprendre, mais il ne conçoit pas encore comment se réconcilier avec le « loup » tapi en lui. Il continue donc à souffrir.

Lors d'une autre promenade en ville, il croise un jeune professeur avec qui il a eu par le passé d'intéressantes conversations sur les mythologies orientales. Le jeune professeur, qui est sincèrement content de le revoir, l'invite à passer la soirée chez lui, en compagnie de sa femme. La perspective d'une soirée dans un intérieur bourgeois embarrasse Harry — surtout le « loup » en lui —, mais, par politesse, il se résigne à accepter. Le soir, juste avant de sonner à la porte de la maison du jeune professeur, Harry pense :

C'est donc là [...] que vit cet homme, qu'il fait son travail sempiternel, qu'il lit et commente des textes, qu'il cherche des correspondances entre les mythologies de l'Inde et du Proche-Orient, et cela lui fait plaisir, car il croit à la valeur de sa besogne, à la science dont il est le serviteur, au prix du simple savoir, de l'emmagasiner, au développement, au progrès. Il n'a pas vécu la guerre, ni le bouleversement des bases de la pensée par Einstein (cela, pense-t-il, est du domaine des mathématiciens) ; il ne voit pas comment se prépare autour de lui la prochaine guerre ; il tient pour haïssables les Juifs et les communistes ; il est un brave gosse insouciant et gai qui se prend au sérieux, il est digne d'être envié (63).

Avant même de passer le seuil de la porte, Harry a compris que cette soirée est affreusement gâchée. Depuis qu'il a lu le *Traité*, il sait qu'il doit tâcher d'abolir cette frontière artificielle qu'il a lui-même érigée entre l'« esprit » et l'« animal » en lui. Or, le jeune professeur est l'antithèse de cette volonté de décroisement. Lui-même a érigé une frontière entre son bureau de travail — disons : sa tour d'ivoire — et le monde au-dehors : il n'a pas vécu la guerre et ne voit pas qu'une autre se prépare. En outre, il a érigé une myriade d'autres frontières entre les différents champs de savoirs : un lettré n'a, selon lui, que faire des découvertes d'un mathématicien, même si elles bouleversent nos conceptions du temps et de l'espace. Le jeune professeur est à l'image des spécialistes qui sont des maîtres accomplis dans leur domaine, mais qui ignorent jusqu'à l'alphabet des autres champs de savoirs²⁹. Or, Harry a l'intuition qu'un homme qui se veut « humain » doit veiller à développer le plus de facettes de son être et de sa connaissance du monde. Un

²⁹ Hesse critiquait déjà ce rapport stérile au savoir dans la nouvelle « L'homme aux livres » (1918), où un intellectuel comprend qu'il ne doit pas se dévouer exclusivement à la lecture, mais tâcher aussi de vivre sa propre vie : « C'était mentir que de vouloir se soustraire au chaos sanglant de l'existence » (H. Hesse, *Romans et nouvelles*, trad. Edmond Beaujon, Paris, Robert Laffont [Bouquins], 1993, p. 1098-1102).

passage du *Traité*, nous l'avons vu, lui a en effet soufflé cette idée : « Tu devras [...] suivre le chemin plus long, plus pénible et plus difficile du devenir humain ; tu devras souvent encore multiplier ta dualité, compliquer ta complexité » (XXIX).

Lorsque Harry franchit enfin le seuil de la maison, il trouve le jeune professeur et sa femme en train de se moquer de l'article d'un certain Harry Haller — un homonyme, pensent-ils —, qui prétend que leur pays, l'Allemagne, est aussi responsable de la guerre que les puissances étrangères. Or, ce texte est bien de notre Harry, qui, telle une Cassandre, tente à coups d'articles semblables d'apaiser le ressentiment de ses compatriotes à l'égard des vainqueurs. Il ne fait aucun doute, selon lui, que ce ressentiment, s'il n'est pas bientôt apaisé, deviendra le levain d'une nouvelle guerre, plus terrible encore que la précédente. Harry se retient de leur révéler qu'il est bien l'auteur de l'article, tandis que le « loup » en lui leur sauterait volontiers à la gorge.

Cette retenue s'effondre cependant peu après, lorsque Harry avise un portrait du Goethe — l'un des artistes qu'il admire le plus —, où l'auteur est représenté sous les traits d'un bourgeois satisfait de lui-même : « Espérons [...] que Goethe n'a pas eu en réalité cette mine-là ! Cette fatuité et cette noble pose, cette dignité majestueuse pour la galerie, et, sous un aspect viril, ce monde de tendre sensiblerie ! Certes, on peut avoir bien des choses contre lui ; moi-même j'en veux souvent à ce vieux poseur, mais le représenter ainsi, non vraiment, c'est trop » (67). Or, le portrait est très cher à madame. Harry devrait s'excuser, mais il n'y tient plus : il leur révèle qu'il est l'auteur de l'article qui a été la cible de leurs moqueries et s'en va. Il se promet de se suicider la nuit même car, il le comprend maintenant, cette soirée était son ultime tentative de réconciliation avec la société.

Troisième étape : la rencontre avec Hermine

Avant de rentrer chez lui pour s'y suicider, Harry décide de s'offrir une dernière beuverie — une façon de fuir un acte qui le répugne par avance. Il se rend dans un *dancing* et s'écroule sur une banquette, près d'une « fille » — une prostituée — à la robe profondément décolletée. Cette femme comprend rapidement que Harry, sans qu'il l'ait dit expressément, est venu en ce lieu pour éviter d'aller se suicider chez lui. Toutefois, plutôt que de tirer profit de ce désespéré, Hermine — c'est le nom de cette femme — traite Harry

comme si elle était sa mère, mais une mère exaspérée par le caractère puéril de son enfant. Elle ne cesse, par exemple, de l'appeler le « gosse » — lui qui a près de cinquante ans ! Il apparaît cependant au fil de la conversation que Harry est effectivement une sorte de « gosse » qui, comme bien des enfants, commet l'erreur de se prendre trop au sérieux.

Quand Hermine lui demande de l'inviter à danser, Harry lui avoue avec honte qu'il ne peut pas, puisqu'il ne sait pas danser. Hermine se moque aussitôt de cet homme qui prétend être au bout du rouleau : « Comment, tu oses dire que tu t'es donné du mal dans la vie, quand tu ne sais même pas danser ? » (74) Harry se justifie en affirmant sérieusement que c'est la faute de ses parents, qui lui ont plutôt fait apprendre le grec et le latin. Mais Hermine ne manque pas de railler cette nouvelle excuse on ne peut plus puérole. Harry reconnaît enfin que, plutôt que d'apprendre à danser, il a préféré voyager, lire et écrire des livres. Pas plus d'indulgence de la part de Hermine : « Drôles de vues que tu as sur la vie ! Ainsi, tu as toujours fait des choses difficiles et compliquées, et les choses simples, tu ne les as jamais apprises ? Pas le temps ? Pas envie ? Comme tu voudras ! Dieu merci, je ne suis pas ta mère. Mais, après ça, faire comme si tu avais essayé de tout, et que rien ne t'ait réussi, non, pas de ça, mon petit ! » (74-75) Pour finir, Harry la supplie de ne plus le gronder en disant qu'il sait bien qu'il est « fou ». Mais Hermine a une tout autre conception de la folie : « Taratata ! Chansons que tout ça ! Tu n'es pas fou le moins du monde, monsieur le professeur, tu es même beaucoup moins fou qu'il ne le faudrait, à mon goût. Tu es bêtement intelligent, à la façon des vrais professeurs » (76).

Sa réplique la plus cinglante, Hermine la décroche après que Harry lui a raconté sa mésaventure chez le jeune professeur et son aversion pour le portrait de Goethe :

Ainsi [...] ce Goethe est mort il y a cent ans, et Harry l'aime bien et se fait de lui une idée merveilleuse, et c'est bien son droit, à Harry, pas vrai ? Mais le peintre, qui, lui aussi, est toqué de Goethe et s'en fait une image à sa façon, n'en a pas le droit, hein ? Et le professeur non plus, ni personne, parce que Harry n'aime pas ça ! Il ne supporte pas le goût des autres, il dit des sottises et puis il fiche le camp. S'il avait un brin d'esprit, il rirait tout bonnement du peintre et du professeur. S'il était fou, il leur jetterait leur Goethe à la tête. Mais, parce qu'il n'est qu'un gosse, il court à la maison et il a envie de se pendre. J'ai bien compris ton histoire, Harry. C'est une drôle d'histoire. Elle me fait rire. Halte, ne bois pas si vite ! On boit le bourgogne à petites gorgées, autrement il échauffe trop. Mais, à toi, il faut tout te dire, gosse que tu es ! (79)

Harry écoute attentivement Hermine, mais il ne perçoit pas encore tout à fait la justesse de ses propos. Exaspérée, Hermine commande un repas pour Harry, qui meurt de faim — vraiment, il faut tout faire pour lui, même lui dire de manger ! —, puis elle s'en va danser. Lui, de son côté, s'endort sur la banquette. En rêve, il rencontre Goethe, qu'il doit interviewer pour un journal. Mais plutôt que de lui poser les questions prévues, Harry ne cesse de lui adresser des reproches stupides. Goethe finit par lui dire avec indulgence : « Mon petit, tu prends vraiment le vieux Goethe trop au sérieux. Prendre trop au sérieux les vieilles gens qui sont mortes [sic.], c'est leur faire du tort. Nous autres immortels, nous n'aimons pas cela, nous préférons la plaisanterie » (85-86). Et Goethe de se mettre à danser et à rire !

À son réveil, Harry prend conscience que Hermine a tout à fait raison : il a toujours cru que lui seul pouvait réellement comprendre Goethe et se faire une image exacte de ce génie. Mais en vérité, cette image-là ne valait pas mieux que celle que s'en fait le jeune professeur, car, dans les deux cas, il s'agit d'une idéalisation archipompeuse³⁰. Dans la suite du roman, Harry discutera en rêve avec une autre de ses idoles, Mozart, qui lui donnera un conseil assez semblable à celui de Goethe : « Apprenez à prendre au sérieux ce qui en vaut la peine, et à rire du reste ! » (219) Outre la sagesse de ce conseil, on peut apprécier l'idée de Hesse de faire de Goethe et de Mozart des interlocuteurs de choix pour un personnage qui vit pourtant à la fin des années vingt. Hesse nous invite ainsi à percevoir différemment la « crise de l'humanisme » : il n'est pas exact, comme le pensait Harry au cimetière, que les grands génies du passé sont définitivement derrière nous et oubliés. En vérité, il ne tient qu'à nous de nouer un dialogue créatif avec ces hommes du passé qui seront toujours nos contemporains, au sens où leur œuvre ne cessera jamais de nous parler de notre propre humanité. Mais, pour nouer ce dialogue, il faut d'abord se défier des idéalizations austères et mortifères : avant d'être un « immortel », un artiste est d'abord et avant tout un homme de chair et de sang.

³⁰ Dans l'adaptation cinématographique du roman tournée en 1974, sous le titre de *Steppenwolf*, réalisation de Fred Haines, avec Max Von Sydow dans le rôle de Harry, il ne s'agit pas, lors du dîner chez le jeune professeur, d'un tableau, mais d'un buste représentant Goethe. La mise en scène montre efficacement que l'idée que chacun des personnages se fait de Goethe est ridicule : l'épouse du professeur, entre autres, se sent si humiliée par la critique que Harry fait de « son » Goethe qu'elle se met à hurler et à pleurer, prend le buste dans ses bras, comme pour le consoler lui, et se sauve dans sa chambre.

Cette leçon que Harry tire de Goethe et de Mozart (grâce à Hermine) s'avère instructive à un autre égard : Harry doit apprendre à cesser de se prendre trop au sérieux. En effet, s'il n'avait pas pris autant au sérieux l'« esprit » ou encore le « loup » en lui, jamais il n'aurait fait de sa propre vie un tel enfer. Bien que l'époque actuelle ne prête pas à un optimisme naïf, il n'en reste pas moins que le malaise existentiel de Harry découle en grande partie de cet « esprit de sérieux » qui fait du pire et du meilleur de sa vie un supplice infernal. C'est pourquoi, au sortir de son rêve avec Goethe, Harry retrouve Hermine et passe un pacte avec elle : elle lui apprendra les jeux légers de la vie qu'il a toujours injustement méprisés au nom de la supériorité de l'« esprit ».

La rééducation de Harry

D'abord, Hermine explique à Harry qu'il faut se méfier des péjoratives métaphores animalières. Selon elle, les animaux sont plus dignes d'estime que les hommes, qui ont perdu le sens de la simplicité et de l'authenticité :

Que c'est stupide, ce mot de « brute » ou de « fauve » ! On ne devrait pas parler ainsi des animaux. Ils sont souvent affreux, mais tout de même plus vrais que les hommes [...] Eh bien, tu n'as qu'à regarder un animal, un chat, un chien, un oiseau, ou surtout une des belles grandes bêtes au Jardin des plantes, une girafe ou un puma. Tu ne peux t'empêcher de voir qu'ils sont tous vrais, qu'il n'y a pas une seule bête qui soit embarrassée ou ne sache que faire ni comment se conduire. Elles ne veulent pas te flatter ni t'en faire accroire. Pas de comédie. Elles sont elles, comme les pierres, les fleurs ou les étoiles. Compris ? (105)³¹

³¹ Il est étonnant que Hesse ait eu l'audace de proposer un tel renversement des perspectives morales car, en son temps, l'« animalité » est surtout assimilée au mal en l'homme. Peut-être que Dostoïevski lui a soufflé cette vue positive du monde animal. En effet, dans *Les frères Karamazov*, Ivan, l'athée, dit : « En fait, quand on parle de la cruauté “bestiale” de l'homme, c'est une injustice terrible et blessante pour les animaux ; un animal ne pourra jamais être aussi cruel qu'un homme, cruel avec un sens artistique, un tel art. Le tigre dévore, déchiquette, tout simplement, il ne sait rien faire d'autre. Il ne lui viendra jamais à l'idée, à lui, de clouer les gens avec des clous par les oreilles pour la nuit, quand bien même il aurait la possibilité de le faire » (vol. I, trad. André Markowicz, Arles, Actes Sud, 2002, p. 430). Comme nous le verrons dans les prochaines lectures, c'est surtout après la découverte des camps d'extermination du nazisme que cette vision positive des animaux commence réellement à gagner la mentalité européenne. Par ailleurs, Hesse développe l'idée que les animaux sont plus dignes que les hommes dans la nouvelle « Un nommé Ziegler » (1908), où un homme apprend le langage des animaux et découvre que, en comparaison, l'espèce humaine est révoltante : « Il ne trouva rien qu'une société dégénérée, hypocrite, menteuse, laide » (*Romans et nouvelles, op. cit.*, p. 1057-1058).

Ensuite, Hermine enseigne à Harry le fox-trot, le boston et le shimmy, des danses qui sont toutes rythmées aux sons du jazz³². D'une part, l'exercice de la danse permet à Harry de redonner vie et santé à son corps qu'il a longtemps négligé à cause du travail intellectuel. En fait, le jazz lui permet de réconcilier l'esprit et l'animal en lui. Dès la première description que Harry a donnée du jazz dans son manuscrit, il insistait sur l'aspect composite, double, de cette musique : «*La partie lyrique* du morceau était sucrée, grasseuse, dégoulinante de sentimentalité ; *l'autre était sauvage*, extravagante, puissante, et toutes les deux, pourtant, s'unissaient naïvement et paisiblement et formaient un tout » (44 ; je souligne). Cette musique est donc à l'image de l'être double de Harry, à la fois « lyrique » et « sauvage », c'est-à-dire pleine d'une « sentimentalité dégoulinante » (le moi sublimé) et d'un désir de barbarie (les instincts du « loup »).

Lorsque Hermine juge que Harry est prêt à danser avec d'autres femmes, elle le conduit dans un dancing. Là-bas, Harry danse avec une très belle jeune femme, une amie de Hermine, prostituée comme elle : Maria. Hermine comprend que Harry en est déjà à « moitié amoureux » et elle l'encourage à lui faire la cour. Mais Harry refuse et justifie sa couardise en disant que Maria le repoussera parce qu'il est vieux et qu'il danse comme un débutant. Hermine ne manque pas de fustiger ce nouvel esprit de sérieux :

En général, je te soupçonne de prendre l'amour terriblement au sérieux. Fais-le si tu veux, aime avec toutes sortes de trucs idéals si ça te plaît, c'est ton affaire, ça ne me regarde pas. Ce qui me regarde, c'est de t'enseigner les jeux légers de la vie ; et dans ce domaine je suis ton professeur et je te l'apprendrai mieux, crois-moi, que ta bien-aimée idéale ! Ça te ferait du bien, Loup des steppes, de coucher de nouveau avec une jolie fille ! [...] L'amour idéal et tragique, ô mon ami, tu le connais à merveille, je n'en doute pas, tous mes compliments ! Mais tu vas me faire le plaisir d'apprendre à aimer d'une façon plus humaine et plus ordinaire (120).

Ce que Harry apprend grâce à Hermine, c'est que, avant même de prétendre devenir un « humain » digne de ce nom — voire un « immortel » comme Goethe et Mozart —, tout homme doit d'abord reconnaître qu'il n'est qu'un mortel de chair et de sang — et apprendre à en rire.

³² À l'époque, nombre de danses nouvelles portent des noms d'espèces animales, comme *fox trot* et *grizzly bear* : déjà, dans la culture populaire, une réhabilitation de l'animalité s'esquissait.

Une nuit, Harry rentre tard chez lui et découvre, couchée dans son lit, la belle Maria, que Hermine a su « gagner » pour lui. Après cette première nuit d'amour avec elle, d'autres suivront, mais jamais il ne sera question de fidélité entre eux (Harry n'est d'ailleurs pas son préféré). Néanmoins, Harry écrit dans son manuscrit : « Maria me semblait être la première véritable amante que j'eusse eue de ma vie » (138). Entre ses bras, il comprend son erreur d'avoir toujours méprisé les plaisirs de la sexualité au nom de la dignité de l'esprit. Le lecteur du *Loup des steppes* trouvera sans doute curieux ces confessions d'un homme au seuil de la cinquantaine qui fait l'apprentissage de sa sexualité. Ce thème siérait mieux à un jeune adolescent, héros attendu du *Bildungsroman* traditionnel. Mais Hesse défend ainsi l'idée que tout homme, peu importe son âge, est un être de métamorphoses. Comme le souligne Volker Michels : « La puberté, c'est-à-dire la nécessité et la volonté d'évolution, de transformation, de diversification et de flexibilité ne constituait pas pour [Hesse] un phénomène unique, déterminé par l'âge et les mécanismes biologiques, c'était bien plutôt pour lui une nécessité vitale³³ ».

Quatrième étape : du bon usage de la nostalgie

Au bout de trois semaines de « rééducation », Harry a manifestement fait des progrès, son corps et son esprit vont mieux. Il avoue d'ailleurs à Hermine qu'il est devenu « tout bonnement heureux » (144). Par contre, cela ne le satisfait pas entièrement : « Être heureux ne me suffit pas, je ne suis pas fait pour ça, ce n'est pas ma destinée » (144). Harry ne regrette pas son ancien malaise existentiel, « stupide et stérile », mais il constate : « Seulement, quand il [mon bonheur] me donne une heure de répit pour prendre conscience, pour redevenir nostalgique, alors toute cette nostalgie tend non pas à garder toujours ce bonheur, mais à souffrir encore, en plus grand, en plus beau qu'autrefois. Je me consume du besoin d'une souffrance qui me rende prêt et désireux de mourir » (145).

En réponse à cet aveu, Hermine dévoile enfin une part du mystère de sa vie. Plus jeune, elle avait des rêves, mais la vie s'est chargée de les détruire. Hermine en a tiré une amère leçon, digne de la théorie d'une « *struggle for life* » : « En fin de compte, pensais-je, c'est toujours la vie qui doit avoir raison, et, si elle s'est jouée de mes beaux rêves, eh bien, c'est qu'ils

³³ V. Michels, *op. cit.*, p. 245.

étaient bêtes et avaient tort » (147). Plus tard, un sentiment d'indignation a toutefois gagné Hermine : « Mais cela ne me réconfortait pas. Et, comme j'avais de bons yeux et de bonnes oreilles et que j'étais un peu curieuse, j'observai exactement la vie — la soi-disant vie — et je regardai mes amis, mes voisins, plus d'une cinquantaine d'êtres et de destins, et je vis, Harry, que mes rêves avaient eu raison, mille fois raison, comme les tiens. *C'était la vie, la réalité qui avaient tort* » (147 ; je souligne).

Étrange renversement de perspectives : avant de rencontrer Hermine, Harry était en quelque sorte malade d'indignation contre le monde. Hermine lui a alors appris à faire taire cette indignation en lui pour lui révéler les beautés de l'époque. Mais maintenant, elle lui explique qu'il est juste de s'indigner contre une époque qui broie les idéaux :

Crois-tu que je ne puisse comprendre ta peur du fox-trot, ton horreur des bars et des dancings, ta résistance au jazz-band et à toutes ces insanités ? Je ne les comprends que trop, et aussi ton dégoût de la politique, ton horreur des bavardages et des agissements irresponsables des partis et de la presse, ton désespoir en face de la guerre, celle qui fut et celle qui viendra, en face de la façon dont on pense aujourd'hui, dont on lit, dont on construit, dont on fait de la musique, dont on célèbre les cérémonies, dont on fait l'instruction publique ! Tu as raison, Loup des steppes, tu as mille fois raison, et pourtant tu dois périr. Tu es bien trop exigeant et affamé pour ce monde moderne, simple, commode, content de si peu ; il te vomit, tu as pour lui une dimension de trop. Celui qui veut vivre en notre temps et qui veut jouir de sa vie ne doit pas être une créature comme toi et moi. Pour celui qui veut de la musique au lieu du bruit, de la joie au lieu du plaisir, de l'âme au lieu de l'argent, du travail au lieu de la fabrication, de la passion au lieu d'amusettes, ce joli petit monde-là n'est pas une patrie (148).

Selon Hermine, il est normal et même sain que celui qui est habité par de hautes valeurs souffre en ce monde comme un exilé. Les seuls à s'y sentir chez eux, ce sont « les politiciens, les profiteurs, les jouisseurs et les garçons de café » — « et pas d'air pour les êtres humains » (149). Comme le rappelle Hermine : qui a eu raison, à son époque, Mozart ou les « faiseurs d'affaires » ? « Comment est-il mort et a-t-il été enterré ? » (149) Rien, donc, pour les vrais « êtres humains » — sauf une chose : « l'éternité » (149). L'éternité, précise Hermine, ce n'est pas la « gloire ». Il ne faut surtout pas croire que tous ceux qui ont obtenu la gloire ont été de vrais « humains » ; cette gloire-là, « ça n'existe que pour l'enseignement, c'est un truc des maîtres d'école » (150). Cette vraie gloire, Hermine a toutes sortes d'autres mots pour la nommer : « l'éternité », « l'au-delà sacré », « l'en dehors du temps », « le monde de la valeur éternelle », « le monde de l'essence divine », etc. Elle poursuit : « Il me semble à moi que nous autres, les exigeants, ceux qui ont une dimension de trop, ceux qui sont nostalgiques, ne pourrions pas vivre s'il n'y avait pas d'autre air à

respirer que l'atmosphère de ce monde, si en dehors du temps, il n'existait pas l'éternité : car elle est du domaine du vrai » (150).

Il existe donc des êtres d'exception — les « exigeants », ceux « qui ont une dimension en trop », les « nostalgiques » — qui aspirent à un autre monde, meilleur que le réel. Selon Hermine, cet autre monde, c'est le royaume de la grande poésie et de la musique, de même que celui de toute action vraie, de tout sentiment authentique : « C'est à lui que nous appartenons, c'est là qu'est notre patrie, c'est là que va notre cœur, et c'est pour cela que nous désirons la mort » (151). Chacun a son royaume : Harry y trouvera Goethe, Novalis et Mozart ; tandis qu'Hermine y rencontrera les saints qu'elle admire : « Les saints, ce sont les vrais hommes, les jeunes frères du Christ » (150). En fait, Hermine avoue que le dégoût que Harry a ressenti devant le portrait de Goethe, elle le ressent, elle, devant les représentations « bourgeoises » des saints. Un archéologue des idées pourrait voir dans ces deux types d'aspiration une influence double, à la fois platonicienne et chrétienne : Harry, avec les idées, et Hermine, avec les saints. Mais attachons-nous plutôt à cet argument : l'« humanité » n'est pas de notre monde terrestre.

Le monde réel n'est qu'un tas « d'ordures et d'absurdité » que la vie oblige à traverser : « Et nous n'avons personne qui nous conduise, notre seul guide est la nostalgie » (151). Cette phrase de Hermine est, me semble-t-il, l'une des plus importantes du *Loup des steppes*, peut-être même de toute l'œuvre de Hermann Hesse. Elle nous mène à la racine du sentiment d'indignation tel que vu par Hermann Hesse. Chez les « exigeants », chez « ceux qui ont une dimension en trop », la nostalgie est le sentiment que suscite l'absence d'une humanité plus humaine : *je m'indigne que le monde soit tel qu'il est, car il ne devrait pas être ainsi, mais si je sais qu'il ne devrait pas être ainsi, c'est parce que j'ai le souvenir d'un autre monde différent, plus « humain »*. Hermine rassure donc Harry : une nostalgie empreinte d'indignation est le sentiment premier d'une âme réellement humaine³⁴.

³⁴ Cette idée souligne, encore une fois, le caractère marginal de l'homme authentiquement humain. Dans son étude fameuse sur la figure marginale de l'« outsider » dans la littérature, Colin Wilson affirme que *Le loup des steppes* est « one of the most penetrating and exhaustive studies of the Outsider ever written³⁴ » (*The Outsider*, Boston, Houghton Mifflin, 1956, p. 57). Notons d'ailleurs que le mot « outsider » apparaît deux fois dans le *Traité* (p. XVI et XIX). C'est en partie grâce au retentissement de l'étude de Wilson que *Le loup des steppes* doit son étonnante redécouverte en Angleterre dans les années cinquante et soixante. En Amérique, *Le*

L'ultime étape : « *Deconstructing Harry* »

Au terme d'un grand bal masqué, Harry doit franchir une dernière épreuve. Un ami de Hermine, le saxophoniste Pablo — dont il est souvent répété que les yeux sombres sont ceux d'un « animal » —, invite Harry à pénétrer enfin dans ce fameux « théâtre magique ». Mais d'abord, Harry doit exécuter un « petit suicide fictif » (178) : rire de son propre reflet dans un miroir. Pablo explique à Harry que, s'il a été si malheureux, c'est parce qu'il s'est pris trop au sérieux : « Le but de toute cette organisation est de vous enseigner à rire » (178). Le théâtre magique est présenté comme une « école de l'humour » (178) : « Tout humour un peu élevé commence par cesser de prendre au sérieux sa propre personne » (178). C'est en riant de lui-même qu'Harry montrera qu'il n'est plus « amoureux de sa personnalité problématique » (179). Comme le dit Pablo : « Elle est la prison où vous demeurez » (177). Bien avant ce passage, le *Traité* avait d'ailleurs déjà esquissé cette solution au problème existentiel de Harry en évoquant « la voie conciliatrice de l'humour » :

Seul l'humour, trouvaille splendide des êtres entravés dans leur destination de grandeur, des presque-tragiques, des malheureux trop bien doués, seul l'humour (création la plus singulière et peut-être la plus géniale de l'humanité) réalise cette chose impossible, juxtapose et unit toutes les sphères humaines sous les radiations de ses prismes. Vivre au monde comme si ce n'était pas le monde, estimer la loi et rester pourtant au-dessus d'elle, posséder « comme si l'on ne possédait pas », renoncer comme si on ne renonçait pas, toutes ces exigences courantes et si souvent formulées de la science de vivre, seul l'humour est en état de les réaliser (XVIII).

Comme toute créature vivante, l'homme a plusieurs âmes, mais comme, chez lui, la cohabitation est plus douloureuse que chez un animal sauvage, il a inventé l'humour. L'homme, c'est l'animal qui rit de lui-même pour surmonter sa propre complexité.

Par-delà l'entrée du théâtre magique, c'est, dit Pablo, « le monde des fictions » (178). Avec ce mot de « fiction », Hesse nous invite à voir que le récit que chacun d'entre nous se fait de

loup des steppes devient une œuvre phare de la contre-culture et les hippies font de Hesse leur gourou, tandis que le groupe Steppenwolf (Le loup des steppes), auteur du tube fameux « Born to be wild », avoue s'inspirer du roman de Hesse (voir l'encadré de Patrice Zimmer, « Rock and Hesse », *Magazine littéraire*, *op. cit.*, p. 35). Sur le sujet plus général de l'étonnante redécouverte de l'œuvre de Hesse dans les années de la contre-culture, voir Volker Michels, « Hermann Hesse, auteur permanent de la jeune génération. La renaissance de cet écrivain et quelques-unes de ses causes », dans *Hermann Hesse, op. cit.*, p. 228-247, ainsi que Carlee Marrer-Tising, *The Reception of Hermann Hesse by the Youth in the United States. A Thematic Analysis*, Bern, Peter Lang (European University Studies), 1982.

sa propre vie, de son « moi », est une histoire avec laquelle il faut apprendre à jouer. Ce jeu est pour Harry une véritable catharsis : c'est en rigolant du récit pathétique qu'il s'est raconté de lui-même qu'il pourra enfin devenir qui il est vraiment (une solution qui avait échappé au sérieux Jekyll). Harry franchit alors une série de portes au-dessus desquelles une enseigne lumineuse promet une expérience particulière. Chacune de ces expériences est une variation sur les thèmes de l'animalité, du devenir soi-même et de l'indignation en réponse à une époque jugée barbare.

Première porte : « Tous à la curée joyeuse ! Partie de chasse en automobile ». Avec un ami d'enfance, Harry tire avec une carabine sur les conducteurs qui roulent à proximité d'eux. Deuxième porte : « Guide pour la reconstruction de la personnalité. Succès garanti ». Harry est initié à une technique présentée comme un art de vivre. Un maître du jeu d'échecs déplace sur un plateau une panoplie de petites figurines représentant Harry à différents âges de sa vie. Chaque nouvelle combinaison offre un nouvel horizon prometteur à Harry. Troisième porte : « Le miracle du loup des steppes apprivoisé ». Harry assiste au spectacle d'un dompteur de cirque ayant son apparence qui a appris à un loup à renier sa nature sauvage ; ensuite, maître dompteur et loup échangent leur rôle et l'homme dévore un mouton et un lapin. Quatrième porte : « Toutes les femmes sont à toi ». Harry redevient jeune et revit les rencontres amoureuses de sa vie qu'il avait ratées par trop de sérieux et par manque d'audace. Cinquième porte : « Comment on tue par amour ». Harry discute musique avec Mozart, brise un gigantesque miroir et franchit la dernière porte. Sixième porte : Harry trouve Hermine et Pablo nus et endormis. Il plonge un couteau dans le cœur de Hermine et la tue. Pablo se réveille, sourit et s'en va « à pas de loup » (215). Nouvelle enseigne lumineuse, nouveau décor : « L'exécution de Harry ».

Harry est accusé par un tribunal. Le juge explique : « Non seulement Haller a porté atteinte au grand art en confondant notre belle collection d'images avec la soi-disant réalité et en assassinant une femme illusoire avec un couteau imaginaire, mais il a en outre manifesté l'intention de se servir de notre théâtre comme d'un moyen de suicide sans la moindre pointe d'humour » (221). Comme châtiment, Harry doit souffrir le rire moqueur de ses juges. Mozart apparaît et lui révèle le sens de ce châtiment : « Vous devez apprendre à rire, voilà ce qu'on veut. Vous devez concevoir l'humour de la vie » (222). Puis, Mozart se

change en Pablo et rassure Harry en lui disant que, malgré son échec, il sera encore invité à pénétrer dans le théâtre magique. Pour Harry, rien n'est donc perdu : « J'étais prêt à recommencer une fois de plus la partie, à en goûter de nouveau les tortures, à frémir devant son absurdité, à retraverser encore et toujours l'enfer qui était en moi. Un jour, j'apprendrais à rire. Pablo m'attendait. Mozart m'attendait » (derniers mots du roman).

Le seuil du chaos

Ce genre de fin ouverte, typique des romans de Hesse, illustre l'idée qu'aucun homme ne pourra jamais réussir à devenir *définitivement* soi-même. Hesse insiste souvent sur ce point, comme dans cette lettre où il répond à un lecteur admiratif qui lui demande de devenir son guide spirituel :

Ce que vous cherchez auprès de moi et que vous attendez de moi est justement la chose que je ne puis vous donner. Je ne suis pas un guide et je ne veux ni ne peux en être un. Par mes écrits j'ai parfois rendu à de jeunes lecteurs le service de les acheminer jusqu'au point où commence le chaos, c'est-à-dire là où, seuls et sans le secours des conventions habituelles, ils se trouvent confrontés avec l'énigme de la vie [...]. Mes livres conduisent le lecteur jusqu'au point où il découvre le chaos derrière les idéaux et les principes de morale de notre temps. Si je voulais le « conduire » plus loin, je serais obligé de mentir. Avoir le pressentiment du salut, croire à la possibilité d'un nouvel ordre surgissant du chaos, voilà ce qui ne peut constituer aujourd'hui la matière d'aucun « enseignement », car ce pressentiment a sa source dans l'expérience individuelle la plus intime et la plus ineffable³⁵.

On peut imaginer la déception, voire la détresse de ce lecteur, mais la réponse de Hesse nous livre ce que l'auteur pense du rôle que la fiction romanesque est appelée à jouer dans nos vies. Le roman n'est pas un manuel d'instruction du devenir humain. Ce manuel n'existe pas : tout « humanisme » qui se présente sous cette forme n'est qu'une tromperie, un mensonge. La pensée authentiquement humaniste, en littérature ou ailleurs, nous fait seulement découvrir le « chaos » derrière les valeurs et les idéaux de notre temps. Elle ne peut nous indiquer ni comment ni par où le traverser, puisque la nature de ce « chaos » est propre à chacun de nous. Si la pensée humaniste a pu donner au cours d'un siècle troublé l'idée qu'elle traversait une « crise », ce n'est pas nécessairement parce qu'elle en traversait une en effet, mais plutôt parce que les troubles de ce siècle ont mis en lumière qu'il n'y a pas d'humanisme authentique sans une perpétuelle remise en question des valeurs et des idéaux.

³⁵ H. Hesse, *Lettres*, p. 59-60 (17 octobre 1928).

Sans doute l'homme est-il fou de se croire destiné à aller à la rencontre d'un idéal de lui-même qui, comme un point de fuite à l'horizon, s'éloigne d'autant de pas faits en sa direction. Mais cela ne saurait être interprété comme un échec. Voyons-y plutôt la marque de la « folie » qui est propre à tout homme qui ose croire en un devenir humain, car c'est bien de folie qu'il s'agit. Mais cette folie, précisons-le, n'est pas plus mauvaise que cette part « animale » que réhabilite Hesse : c'est la folie qui caractérise par définition toute vision poétique de l'homme. Hesse, je le rappelle, fait figurer la mention suivante en tête du *Traité* et au-dessus du théâtre magique : « *Seulement pour les fous* ».

S'il y a une figure littéraire qui revient sans cesse dans la correspondance de Hesse et même, plus d'une fois, dans *Le loup des steppes*, c'est celle de Don Quichotte, le patron des fous³⁶. Pour Hesse, celui qui tente de devenir humain est comme ce héros : « Le combat semble absurde et désespéré ; pour beaucoup il prêche à rire. Et pourtant, ce combat doit être livré, et Don Quichotte n'a pas moins raison que les moulins³⁷ ». Dans ce combat qu'engage un homme indigné contre l'aridité du réel, la fiction est d'un apport considérable : « *Paululum appropinquant* ». Telle est la citation liminaire que Hesse insère au début de son dernier roman, *Le jeu des perles de verre*, publié en 1943, à l'âge de 66 ans, et qui signifie à peu près : « évoquer une idée, décrire une réalisation, c'est, au fond, déjà faire un pas vers cette réalisation³⁸ ».

La fiction romanesque, donc, comme moyen de faire avancer l'espèce humaine vers un idéal toujours plus humain.

³⁶ Dans le roman, Don Quichotte est évoqué pas moins de trois fois (*op. cit.*, p. 53, 109 et 147).

³⁷ H. Hesse, *Lettres, op. cit.*, p. 184 (mars 1954). Voir aussi p. 71 (mars 1933) et p. 84 (septembre 1934).

³⁸ *Ibid.*, p. 108 (début janvier 1944).

L'erreur originelle

Lecture de *Morwyn*, de John Cooper Powys (1937)

Jamais mieux qu'au terme des quatre derniers siècles de son histoire, l'homme occidental ne put-il comprendre qu'en s'arrogeant le droit de séparer radicalement l'humanité de l'animalité, en accordant à l'une tout ce qu'il retirait à l'autre, il ouvrait un cycle maudit, et que la même frontière, constamment reculée, servirait à écarter des hommes d'autres hommes, et à revendiquer au profil de minorités toujours plus restreintes, le privilège d'un humanisme, corrompu aussitôt né pour avoir emprunté à l'amour-propre son principe et sa notion.

Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, t. II

« Morwyn » signifie « vierge » en gallois¹. C'est, dans le roman de Powys, le prénom d'une jeune fille qui tente, avec le narrateur, un capitaine à la retraite, de s'échapper de l'Enfer, où ils se sont retrouvés à la suite de la collision d'une météorite avec la Terre. Avec cette histoire, Powys s'est prêté à un véritable excès d'imagination, ce roman ne contenant pas moins de péripéties fantastiques et de visions d'horreur qu'un roman de H. G. Wells. Les personnages seront guidés en Enfer par le fantôme du marquis de Sade, seront sauvés *in extremis* d'une légion de damnés par le fantôme du barde gallois Taliessin (qui vécut au cinquième siècle de l'ère chrétienne), trouveront le lieu secret où dorment Merlin l'enchanteur, la Grande Mère Caridwen et Cronos, rencontreront le fantôme de Socrate qui défendra le Titan Tityos, accusé d'un crime « érotique », devant Rhadamanthe, l'honorable juge de l'Enfer. *In fine*, le narrateur sera consolé d'avoir perdu Morwyn par le fantôme de son auteur préféré, Rabelais.

L'histoire de *Morwyn* semble complètement loufoque — détrompez-vous, c'est archi sérieux. Quand Powys eut fini de l'écrire, à l'âge de soixante-cinq ans, il croyait non seulement que c'était son meilleur roman — il en avait écrit déjà une dizaine, dont ses plus célèbres —, mais en plus, il était convaincu que *Morwyn* figurerait au panthéon de la

¹ Selon ce qu'affirme Powys dans une lettre du 19 mars 1937, reproduite dans John Cooper Powys, *Esprits-Frères*, choix de lettres (1910-1940) et trad. Christiane Poussier et Anne Bruneau, Paris, José Corti, 1998, p. 345.

littérature mondiale, comme il le confie dans une lettre à son plus jeune frère, lui aussi auteur : « [...] the best and most deeply-felt and by far the most imaginative book I've ever written, namely *Morwyn or the Vengeance of God*, which I gravely announce to you [...] is a CLASSIC not unworthy to be set beside *Candide* and *Guilliver's Travels* and *Theodolph the Icelander* and *Uncle Tom's Cabin*!² ». Que *Morwyn* soit un roman raté ou non, c'est une œuvre incontournable, puisque nous y retrouvons le thème de l'animalité dans deux de ses principales déclinaisons : d'abord, l'idée qu'il faut réhabiliter la part animale de l'homme (son appétit érotique) ; ensuite, qu'il faut reconnaître la dignité des animaux et cesser la pratique de la vivisection sur eux. Dans *Morwyn*, ces deux idées sont défendues par nul autre que Socrate, le père de la philosophie, auquel Powys fait dire qu'un homme pleinement « humain » est celui qui est à l'écoute du *daïmon* en lui, cette voix de la conscience prompte à s'indigner contre toute injustice, que celle-ci soit commise à l'égard d'un homme ou d'un animal. L'homme de l'indignation serait donc un homme à l'humanité exemplaire.

Mais avant d'aborder *Morwyn*, faisons d'abord un petit détour du côté d'un essai philosophique que Powys a écrit sept ans avant son roman, *Apologie des sens*, où il livre clairement sa vision de l'animalité. Je ne tâcherai pas de résumer cet essai, par ailleurs extrêmement touffu, seulement d'en extraire une série d'arguments qui deviendront par la suite nos clefs de lecture de *Morwyn*.

Apologie des sens

Dans cet essai dédié à Jean-Jacques Rousseau, nombre d'idées et d'expressions rappellent celles de Hesse dans son essai *Regard sur le chaos*, portant sur *Les frères Karamazov* de Dostoïevski, publié en 1920. Dès les premières pages, Powys défend l'idée que la culture européenne est à l'agonie et que, par conséquent, une nouvelle culture doit naître, qui consisterait en une réconciliation de l'homme avec sa part « animale » :

Et je soutiens que toute forme de sensation sexuelle est bonne — et non seulement bonne, mais même excellente, admirable, désirable — à la seule condition toutefois d'être exempte de toute trace de cruauté sadique. Les scandaleuses préventions de notre époque à l'endroit des sensations

² John Cowper Powys, *The Letters of John Cowper Powys to his brother Llewelyn*, vol. II. (1925-1939), éd. Malcolm Elwin, London, Village Press, 1975, p. 232 (lettre du 4 juillet 1937).

sexuelles ne sont pourtant que l'un des multiples exemples de la destruction du bonheur de l'individu par les instincts grégaires de l'humanité. Ce livre contient quelques ébauches, encore très imparfaites, de ce qui pourrait bien devenir une nouvelle « culture », au sens spenglerien du terme. Cette nouvelle « culture », cette nouvelle Religion doit, me semble-t-il, se présenter à la fois comme une réaction contre tout un ensemble de traditions qui ont comme ranci avec le temps, et aussi comme un retour à un lointain passé perdu au milieu des trivialités de notre civilisation³.

Ce que Powys désigne par l'« ensemble de traditions humaines qui ont comme ranci avec le temps », ce serait, grosso modo, l'idéal de l'*homo victorianus* que l'on traque ici depuis l'analyse de *L'étrange cas du Dr Jekyll et de M. Hyde* (les gentlemen Jekyll et Utterson s'interdisent les plaisirs les plus innocents, comme boire du vin, aller au théâtre et s'abandonner à une « impatience de gaieté »). En fait, plus nous avançons dans l'exploration du corpus de l'humanimalité, plus le travail de sape entrepris par les auteurs contre la fiction mortifère de l'*homo victorianus* se poursuit, d'œuvre en œuvre, toujours plus explicitement.

Dans le dernier chapitre de *Apologie des sens*, Powys revient sur son choix d'avoir nommé sa philosophie tantôt « Culture nouvelle », tantôt « Religion nouvelle » :

Si j'ai eu l'audace de désigner cette pauvre philosophie maladroite de ce terme si présomptueux, annonciateur d'une Culture nouvelle, d'une Religion nouvelle, c'est qu'elle a pour effet de faire monter de nouveau cette magnétique sève de vie, présente dans les profondeurs de notre être, et que le système industriel et la société ont stérilisé. La puissance qui vient de l'élément purement humain en nous ne jaillit pas, semble-t-il, avec assez de force (AS, 326-327).

Le constat de Powys est très semblable à celui d'autres auteurs abordés jusqu'à maintenant dans l'étude du corpus de l'humanimalité, notamment Lawrence : la sève de la vie ne circule plus dans les veines de l'homme contemporain, dont l'existence n'est désormais qu'un simulacre.

La nostalgie d'une animalité primitive

Le point de départ d'*Apologie des sens* est une interrogation sur « le but de la vie » (AS, 21). Selon Powys, les philosophes qui ont tenté de répondre à cette question avant lui se sont trompés, puisqu'ils ont finalement répondu à une toute autre question : quel est le sens

³ John Cowper Powys, *Apologie des sens*, trad. Michelle Tran Khai, Paris, Jean-Jacques Pauvert (Le livre de poche), 1977, p. 26-27. Désormais, les renvois à cette édition seront signalés, dans le corps du texte, par la seule mention AS, suivie du numéro de la page.

de la vie *pour un être humain* ? Or, Powys croit que cette question n'a de sens que si on la pose ainsi : quel est le sens de la vie *pour tout être vivant* ? « Et lorsqu'on touche à l'ultime question du secret de la Vie, réduire ce secret à des idéaux moraux propres à notre seule espèce semble relever d'une sorte de mégalomanie de l'humanité » (AS, 35). Ce que l'on voit apparaître ici, c'est une pensée qui brise le cercle traditionnel de l'anthropocentrisme en philosophie et qui inclut l'animal dans sa réflexion sur l'homme.

Ce sens de la vie, Powys affirme qu'il faut pouvoir le retrouver dans l'existence de toutes les formes de vie qui nous entourent :

Il faut qu'il corresponde au *mouvement vital* naturel en nous, à peine plus « voulu » et plus réfléchi que la respiration même. Il faut qu'il soit présent dans la queue du poisson qui bat allègrement, dans la corne que sort l'escargot, dans la trompe que l'éléphant balance, dans le pénis en érection du loup, dans le vol plané du faucon, dans la lente rumination de la vache, dans l'immobilité du serpent lové au soleil, dans la poussée vers le haut du bulbe qui germe, dans la crosse de fougère en train de se dérouler, aussi bien que dans la jubilation créatrice du poète, le frisson érotique de l'amant, et que dans chacune des activités musculaires ou intellectuelles auxquelles peut se livrer la nature humaine [...]. Il faut qu'il ait été présent déjà dans les gestes de l'ichtyosaure somnolent, s'étirant dans la boue originelle (AS, 36).

Ce sens de la vie se résumerait enfin, selon Powys, dans « ce bonheur tout simple, primitif, qui naît de l'expérience immédiate du simple fait d'être en vie » (AS, 62).

Ce bonheur tout simple, Powys le décline en une série de petits plaisirs qui échappent par trop souvent, croit Powys, à l'homme qui évolue dans la civilisation moderne. Tous ces plaisirs, Powys les développera dans la suite de son essai :

Cligner des yeux face à ce dieu mystérieux, le soleil ; contempler longuement cette déesse ambiguë, la lune ; observer les inimaginables formes des nuages s'amoncelant au-dessus de l'horizon ; observer, dans les premières heures de l'après-midi, cette lueur tirant sur le jaune sur ce mur de brique ; assister à ce déferlement de bleu sombre engloutissant les toits d'une ville après le coucher du soleil ; remarquer le graphisme des branches nues couleur sépia, silhouettées sur un ciel de novembre, peu avant que les lumières ne s'allument aux fenêtres d'un village en bordure de la route ; sentir sous ses pieds la terre retournée par les labours et sur son visage un vent froid et humide ; être assis près d'un feu de bois ou de braises ardentes à méditer les longues pensées héritées d'une confuse mémoire de race — c'est de tous ces éléments, appartenant à un univers de sensations psychophysiques remontant aux origines mêmes de la conscience, qu'est fait le secret de la vie (AS, 62).

Si certains de ces plaisirs évoquent les rituels d'un culte païen — adorer le soleil et la lune —, c'est parce que Powys éprouve la nostalgie d'un paganisme antérieur aux dieux moraux

que sont Zeus et Jéhovah : « C'est une déplorable erreur, et l'une des causes essentielles et persistantes de la détresse humaine actuelle, que d'avoir abandonné le polythéisme. Ne pas révéler le soleil, la lune, la terre et la mer, et chacune des planètes et des étoiles, c'est se montrer pédant et stupide » (AS, 119). Ce thème de la nostalgie d'une ancienne religion irrémédiablement perdue n'est pas nouveau dans le corpus de l'humainité. Dans *L'étalon* de Lawrence, Lou, l'héroïne, défendait l'idée que les barbares qui étaient jadis venus adorer des démons sur la Chaise du Diable étaient réellement « vivants », contrairement à l'homme contemporain, qui se croit naïvement civilisé, alors qu'il n'est, en vérité, que « domestiqué ». À travers le prisme de cette nostalgie — ou de ce fantasme d'un homme jadis plus « humain », car plus « vivant » —, les premières religions de l'humanité, celles d'avant la civilisation, apparaissent comme porteuses d'un rapport plus authentique avec la vie.

La « catastrophe » du malaise dans la civilisation

Pour Powys, la réflexion sur l'art du bonheur est d'une urgente nécessité en cette époque dite moderne, où le sens de la vie semble si fuyant. L'idéal de l'*homo victorianus* a quitté la scène, mais malheureusement, rien n'est encore venu combler son absence :

Si tant d'êtres humains sont en proie de nos jours à cette maladie des temps modernes, le sens de l'inanité de tout, c'est que l'idéalisme humain factice et artificiel qui les a gavés de mensonges a été démasqué, et qu'ils se retrouvent sans succédané valable [...]. En fait, la cause de ce « virus de l'inanité » qui sévit parmi nous, c'est le refus de nous concentrer sur les simples délices psychosensuelles dont chacun peut jouir, et le refus de faire de ces menues choses une échelle permettant d'accéder à l'ultime (AS, 307-308).

Tout au long d'*Apologie des sens*, Powys livre une série de conseils que le lecteur peut suivre pour être en mesure de jouir de la vie, grâce à ses sens et à ses facultés imaginatives. Mais le lecteur est aussi invité à devenir l'artisan actif de son bonheur, en nourrissant en lui une « volonté-de-jouissance » : « Pour obtenir le bonheur, il faut lutter, et il faut endurer. Mais avant tout, il faut faire du bonheur *son but*. Très rares sont les êtres qui font cela, ce qui explique qu'on voie dans la rue tant de visages où se lit le malheur » (AS, 96).

La plupart des secrets du bonheur de Powys trouvent leur application dans les sens — se laisser caresser par la brise ou par un rayon du soleil —, mais il y a d'autres secrets qui

exigent du lecteur un effort d'imagination, comme celui d'adopter une « attitude de détachement ironique » qui n'est pas sans analogie avec l'humour que prescrivait Hesse dans *Le Loup des steppes* :

Le grand secret, c'est d'adopter une attitude de détachement ironique face au spectacle que nous offre la vie moderne. Ne pas considérer que cette vie « va de soi » — voilà la recette magique. L'esprit peut aisément accomplir ce miracle. Notre esprit n'est pas seulement l'esprit d'un citoyen sottement sophistiqué, qui s'affaire au milieu des magasins, des bureaux, des studios, théâtres ou salles de concert. C'est l'esprit d'une étoile de mer, d'un oiseau, d'un ours polaire, d'une vipère, d'une anémone de mer, d'un sycomore, d'un dieu planétaire en train de naître ! (AS, 314)

L'homme, un animal en évolution

Powys ne fait pas qu'établir des parallèles métaphoriques avec le monde animal, il rappelle sans cesse à son lecteur que l'homme est le fruit d'une longue évolution, pas seulement terrestre, mais cosmique : « Plusieurs millions d'années cosmiques ont été nécessaires pour vous donner naissance, à partir des agglomérats tourbillonnants de nébuleuses gazeuses » (AS, 83). La philosophie de Powys emprunte beaucoup à la théorie de l'évolution. Elle invite notamment le lecteur à croire que 1) l'homme a toujours en lui-même des éléments anciens de son évolution, le « sub-humain » (AS, 21), et que 2) l'homme a aussi en lui-même les promesses du « super-humain » à venir (AS, 21). Le but de cette philosophie n'est pas de supprimer le « sub-humain » au nom du « super-humain » ou vice versa ; au contraire, Powys croit en la richesse de la dualité : « Le secret le plus profond de l'univers est à chercher dans la dualité, la contradiction, l'antagonisme des contraires. C'est sur ce point que tant de philosophies qui font de *l'un* leur principe, pataugent dans les eaux stagnantes de l'erreur » (AS, 63). Pour surmonter cet écueil, la philosophie de Powys invite le lecteur à évoquer à volonté, grâce à sa faculté imaginative, le « sub-humain » et le « super-humain » présents dans sa psyché : « L'homme n'est heureux, selon moi, que lorsqu'il recourt à la faculté qui est en lui de pouvoir descendre à un niveau “inférieur” à l'humanité, et d'annoncer un niveau “supérieur” à l'humanité » (AS, 302). Puisque cette philosophie tente de lier ces deux extrêmes de l'évolution, Powys l'appelle la « philosophie du Maillon Manquant » (AS, 316) ou encore, la « philosophie-ichtyosaure », cette dernière expression permettant de « mettre en lumière le lointain arrière-plan, végétal-reptile-saurien, de l'âme humaine » (AS, 25).

Par endroits, les propos de Powys sur l'évolution humaine semblent relever plus d'une mystique que d'une philosophie ou d'un savoir scientifique sur les lois de l'évolution :

Parfois aussi, notre âme semble en contact — mais c'est là un insondable mystère — avec des niveaux de conscience qui relèvent du futur, d'un stade plus avancé, ou différent en tout cas, de l'évolution de la vie, des niveaux d'être qui laissent entrevoir *le dépassement de l'animal homme*, et la modification de l'humanité, transformée en quelque chose de différent de l'humanité. Oui, en tout être humain qui ose s'abandonner à la pratique de cette solitude abyssale qui est pour nous un droit inné, sont présents ces deux types de sensations — les sensations super-humaines et les sensations sub-humaines (AS, 124-125).

Le discours de Powys a des accents mystiques (l'« âme », le « mystère »). Toutefois, soulignons que Powys n'affirme *presque* rien de plus, concernant l'homme, que ce qu'avance la théorie scientifique de l'évolution : à savoir que l'homme de demain ne sera pas celui d'aujourd'hui. Powys s'écarte toutefois du discours scientifique lorsqu'il défend l'idée que l'évolution n'est pas qu'un fait de nature, mais qu'elle répond à un sentiment d'indignation que tout homme ressent naturellement lorsqu'il est confronté au peu d'humanité d'*homo sapiens*. Pour Powys, il est normal que l'homme ressente le besoin de dépasser l'homme : « Et certes, l'humanité *mérite grandement d'être surpassée*, elle qui accepte d'être menée docilement en laisse par ceux qui lui servent à présent de maîtres, ces chacals imposteurs se faisant passer pour des lions ; elle qui supporte de voir ces gens faire la queue pour avoir un morceau de pain tout en continuant à acheter ses babioles tape-à-l'œil » (AS, 86 ; l'auteur souligne). La philosophie de Powys témoigne d'une foi en un devenir humain qu'il est selon lui nécessaire de préserver pour ne pas désespérer de l'espèce : « Pourquoi donc cette “philosophie-ichtyosaure” ne s'avèrerait-elle pas être la manifestation des prémices d'une phase nouvelle de l'évolution ? » (AS, 248)

Le philosophe et les animaux

Tout en réhabilitant la part « animale » de l'homme, Powys reconnaît aussi la dignité de l'animal. Le premier de ces thèmes, la réhabilitation de la part « animale » de l'homme, nous en filons l'analyse depuis la première œuvre du corpus de l'humanimalité, *L'étrange cas du Dr Jekyll et de M. Hyde*. L'analyse du deuxième thème, la reconnaissance de la dignité de l'animal, s'est révélée moins ponctuelle dans les romans de l'humanimalité

jusqu'à maintenant⁴. Mais l'un comme l'autre de ces thèmes forment ce que j'appellerai le *nerf de l'imaginaire de l'humanimalité*. En fait, sous nos yeux, avec la philosophie de Powys, le thème de la dignité de l'animal est en train d'émerger, plus laborieusement que le premier. Par exemple, il sera central dans *Kaputt* de Malaparte et plus encore dans *Les racines du ciel* de Romain Gary, le premier roman «écologique». En fait, les deux thèmes se nourrissent l'un l'autre : c'est parce que l'homme redécouvre son «animalité» qu'il perçoit différemment celle de l'animal, et vice versa.

Par ailleurs, précisons que, contrairement à ce que l'on pourrait penser, quand Powys enjoint au lecteur de renouer avec son «animalité», il ne l'invite pas à abandonner toute morale ni toute éthique pour vivre selon une «loi de la jungle» qui justifierait le fort d'écraser le faible. En fait, Powys invite le lecteur à se comporter comme «*un bon ichtyosaure*» (AS, 194 ; l'auteur souligne). Et cette bonté qui est en l'homme ne serait pas l'apanage de l'espèce humaine, car Powys assure qu'on en trouve des manifestations dans la vie animale : «La bonté toute simple et innée, l'instinct qui pousse à protéger et chérir, ne sont pas l'apanage de la seule race humaine. Les chiens, les chats, les chevaux, et même certains animaux sauvages, manifestent cet instinct. L'affection qui trouve sa satisfaction et sa récompense dans le simple fait d'assumer l'égoïsme d'une autre conscience sensible, est antérieure à l'apparition de l'humanité et survivra sans nul doute longtemps après l'extermination de celle-ci» (AS, 194-195).

Cette idée amène Powys à mettre en garde son lecteur contre les métaphores et les comparaisons animales qui assimilent la barbarie humaine à la vie sauvage de l'animal (nous avons vu que Françoise Armengaud appelle ce genre de raisonnement le «sophisme de la bestialité») : «Tout ce pompeux charabia concernant l'évolution, qui nous commande de “chasser le singe et le tigre” de nos instincts humains, ne tient pas compte de ce fait

⁴ À ce point de notre exploration du corpus de l'humanimalité, seul le personnage de Hermine, dans *Le loup des steppes*, s'est porté à la défense des animaux tels qu'ils sont dans la réalité (St. Mawr étant plutôt un «animal fantasmagorique») : «Que c'est stupide, ce mot de “brute” ou de “fauve” ! On ne devrait pas parler ainsi des animaux. Ils sont souvent affreux, mais tout de même plus vrais que les hommes [...]. Eh bien, tu n'as qu'à regarder un animal, un chat, un chien, un oiseau, ou surtout une des belles grandes bêtes au Jardin des plantes, une girafe ou un puma. Tu ne peux t'empêcher de voir qu'ils sont tous vrais, qu'il n'y a pas une seule bête qui soit embarrassée ou ne sache que faire ni comment se conduire. Elles ne veulent pas te flatter ni t'en faire accroire. Pas de comédie. Elles sont elles, comme les pierres, les fleurs ou les étoiles. Compris ? » (Hesse, *Le loup, op. cit.*, p. 105).

incontestable que l'homme déploie de propos délibéré envers l'homme une cruauté plus grande que ne le font envers leurs semblables les oiseaux ou les animaux de n'importe quelle espèce » (AS, 195).

Dans *Apologie des sens*, cette réhabilitation de la dignité de l'animal se poursuit suprêmement, dirais-je, dans un développement portant sur la souffrance qui est le lot des êtres vivants :

Chacun des êtres qui reçoivent en partage la souffrance, dans cette grande loterie du hasard, est une sorte de Christ assumant par procuration la souffrance du monde et épargnant ainsi à d'autres êtres des tortures analogues. C'est là chose incontestable ; car, puisque seul le hasard jette les dés et puisqu'il faut que quelqu'un souffre, tout être qui souffre en effet le fait à la place d'autres êtres qui échappent, pour eux, à la souffrance — souffrant ainsi, comme le Christ, comme Prométhée, comme tous les martyrs et héros, pour nous tous. Ce rachat universel de la souffrance par procuration, auquel ceux d'entre nous qui ont de la chance doivent leur bonheur, s'étend bien au-delà de la race humaine. Il s'étend aux arbres. Il s'étend aux vers de terre ; il s'étend aux chiens et aux chevaux, aux moutons et au bétail. Il existe des Christ-chevaux et des Christ-poissons ; des Christ-vers et des Christ-serpents ; des Christ-chiens et des Christ-chameaux. Chaque créature torturée dans l'univers est directement et très simplement à l'origine du bonheur de ceux qui échappent aux tortures. Je défie quiconque de me réfuter sur ce point (AS, 275).

Dans le cadre de cette recherche sur l'humanimalité, un passage comme celui-ci témoigne assurément des balbutiements de la reconnaissance philosophique de la reconnaissance de la dignité de l'animal au sortir de la regrettable théorie des « animaux-machines » de Descartes, suivant laquelle les animaux sont des machines qui ne souffrent pas.

Une philosophie de l'indignation contre le Cosmos

Si je devais extraire une seule phrase d'*Apologie des sens* qui en résumerait l'esprit, ce serait celle-ci : « Le seul péché véritable, c'est de ne pas être heureux » (AS, 310). Or, jamais Powys ne nie qu'il est difficile d'être heureux en ce monde. En effet, pour y parvenir, l'homme doit affronter deux adversaires de taille. D'abord, il y a la civilisation et ses idéaux mortifères (par exemple, celui de l'*homo victorianus*). Ensuite, il y a la Vie elle-même, car chaque être vivant est tôt ou tard confronté à la douleur, à la maladie, à la vieillesse et à la mort (Powys est aussi l'auteur d'un *Art de vieillir*, publié en 1944). Powys n'ignore pas que, dans un tel combat de David contre Goliath, il est facile d'oublier les préceptes de sa philosophie. Il suggère donc à son lecteur une image mentale facile à retenir : « Un exemple de représentation palpable, c'est l'image de notre âme solitaire

luttant jour et nuit avec la Cause Première [disons, la Vie], défiant Sa cruauté et La remerciant obstinément pour ce pouvoir de La défier dont Elle nous a fait don ! » (AS, 339) En d'autres mots, la Vie nous a fait cadeau de la conscience ; et cette conscience, nous devons en user pour nous *indigner* et lutter contre la Vie.

De l'essai philosophique à la fiction romanesque

Voyons maintenant comment les thèmes de la réhabilitation de l'« animalité » en l'homme et de la reconnaissance de la dignité de l'animal, ainsi que celui d'une conscience indignée contre l'Univers forment la matière même du roman *Morwyn*. Le narrateur, qui est, je le rappelle, un capitaine britannique à la retraite, écrit à son fils le récit extraordinaire de ce qui lui est arrivé : « À toi, mon fils, et à toi seul je relaterai toute l'histoire telle qu'elle s'est réellement passée⁵ ». Par cette formule, nous entrons dans le récit.

Par une froide soirée, le narrateur part avec Pierre le Noir, son fidèle épagneul, pour monter les Monts Berwyn, dans le pays de Galles. Au cours de l'ascension, le narrateur prend conscience qu'il est doté d'une « illumination cosmique » (30) qui lui procure une conscience aiguë des êtres et des choses qui l'entourent : « Tous les détails matériels, tous les détails affectifs, de ce moment, se révélaient à moi avec une acuité surprenante, voire *choquante* » (25).

Il passe devant une maison voisine où vit une jeune fille, Morwyn, avec son père, M. -- (son nom sera toujours réduit à cette seule lettre). Surprise : la jeune fille vient timidement vers lui, habillée pour l'accompagner dans sa promenade : « Je dirais simplement que je n'ai jamais rencontré une aussi irrésistible aura de désirabilité — si tu vois ce que je veux dire — que celle qui émanait de sa personne » (24). Grâce aux effets de l'illumination cosmique, le narrateur *sent* que Morwyn est vierge et qu'elle est amoureuse de lui — il serait même son premier amour : « Je compris que j'avais éveillé chez elle une émotion en regard de laquelle ma sensualité romantique n'était qu'un fétu emporté par le vent » (26). Il se dit que cette promenade sera un moment de grâce pour eux deux, mais Morwyn lui apprend que son père, M. --, se joindra à eux. Le narrateur contient difficilement sa

⁵ John Cowper Powys, *Morwyn*, trad. Claire Malroux, Paris, Christian Bourgeois, 1993, p. 21. Désormais, les renvois à cette édition seront signalés dans le corps du texte, sans mention de titre.

déception, d'autant plus qu'il a en horreur cet homme, un scientifique qui pratique la vivisection sur les chiens (c'est d'ailleurs un sujet de querelles entre le père et la fille, qui aime tendrement les animaux).

Tous les trois, accompagnés du chien Pierre le Noir, forment une file et montent lentement la montagne. Pendant l'ascension, les effets de l'illumination cosmique permettent au narrateur de prendre conscience que son intérêt pour Morwyn ne réside pas dans leur passion commune pour l'histoire galloise ou pour les animaux, comme il aimait à le croire, mais qu'il est, en vérité, puissamment érotique : « Toutes les belles bannières et les beaux étendards de l'idéalisme platonicien dont mon spécieux raisonnement avait pavoisé mon désir claquaient au vent du large » (25). Le narrateur ne peut s'empêcher de croire que si Morwyn était dotée comme lui d'une « illumination cosmique » — mais la jeune fille commence peut-être à en ressentir les effets —, elle s'étonnerait fort d'être tombée amoureuse d'un « satyre » aussi vicieux que lui : « Vicieux je suis, je le sais, s'il est vicieux de s'abandonner sans retenue à un intense émoi en présence de jeunes femmes » (112).

L'illumination cosmique lui permet aussi de mieux saisir la nature de son « vice ». Au cours des années, il a perdu sa « juvénile gourmandise », qui s'est trouvée réduite à trois passions : « le désir de jouir de la nature, le désir de jouir des jeunes femmes et le désir de jouir des vieux livres truculents, en particulier ceux de Rabelais » (30), qui est, à ses yeux, le plus grand auteur qui soit. Ces trois besoins, précise-t-il, il pourrait aisément les contenter par le seul sens de la vue, si ce n'était d'un sentiment de honte mêlé de culpabilité : « Je suis empêché, d'une façon terrible et tout à fait absurde, de jouir librement de ces plaisirs par une rigueur de conscience extrême et d'ailleurs, à mon avis, déplorablement aberrante. Cette mienne conscience, au temps de ma jeunesse, était chrétienne et me portait à considérer toutes les extases frémissantes d'Éros comme aussi perverses les unes que les autres » (31-32). Toujours est-il que, comme le lui révèle l'illumination cosmique, son vice est bien innocent en comparaison de celui de M. --, qui tire un plaisir voluptueux de ses expériences de vivisection sur des animaux.

Au moment où ils atteignent enfin le sommet, la queue d'une comète entre en collision avec les Monts Berwyn et entraîne les personnages dans les profondeurs de la terre (ce météorite

aurait aussi été à l'origine de l'illumination cosmique qui gagnait peu à peu tous les personnages). Cette comète dont la queue foudroie la Terre peut apparaître tout à fait farfelue, mais pour le lecteur familier des éléments cosmiques de l'imaginaire de Powys, c'est plus qu'un simple prétexte de romancier. Comme l'explique George Steiner : « Pour bien comprendre [Powys], nous devons nous abandonner avec une imagination absolument sincère à la possibilité que le monde matériel est entouré par des éclairs d'une force extrasensorielle, et que l'obscurité de la terre comme la fureur de la mer sont animées d'un pouvoir spirituel⁶ ».

Le narrateur reprend conscience, le souffle tiède de Pierre le Noir sur son visage. Ils sont à l'intérieur d'une immense caverne éclairée par une lumière spectrale, diffuse dans l'atmosphère. Sur le sol, de la tourbe et des touffes de bruyère provenant du sommet des Monts Berwyn. Le père de Morwyn est mort, cependant que son âme immatérielle, debout près du cadavre, laisse voir l'affreuse agitation de tous ses nerfs, comme si elle était une planche anatomique animée. Morwyn, l'« eidelon⁷ » de M. -- et le narrateur communiquent dorénavant par la pensée, car dans ce lieu, personne ne peut proférer des sons. Curieusement, seul Pierre le Noir peut encore faire résonner ses jappements dans ce dédale de souterrains.

Quelqu'un approche au loin, mais ce ne sont pas les secours espérés, c'est un autre eidelon, celui de l'Inquisiteur Torquemada, habillé comme à son époque. Puis, un autre eidelon vient les rejoindre, en qui le narrateur reconnaît « l'exécrable fantôme qui a donné son nom à la volupté de la cruauté » (67) : le Marquis de Sade. Tandis que M. -- et Torquemada font passionnément connaissance, le Marquis de Sade fait courtoisement visiter les lieux à Morwyn et au narrateur à bord d'un bateau aérien fait d'une neige noire duveteuse. Sur des parois de rocs, des écrans de télévision géants donnent à voir les expériences de vivisection menées sur des animaux dans les laboratoires du monde entier, un spectacle dont se

⁶ George Steiner, « Le titan de Blaenau-Ffestiniog », traduit par François Xavier Jaujard, dans Diane de Margerie, Michel Gresset et François Xavier Jaujard, dossier « Powys », *Granit* (automne-hiver 1973), p. 21.

⁷ J. C. Powys, *Morwyn*, *op. cit.*, p. 51. Ce mot grec revient souvent dans les fictions et dans les essais littéraires et philosophiques de Powys. En note de bas de page de l'*Apologie des sens* (*op. cit.*, p. 138), la traductrice précise ainsi le sens du mot : « Le mot "eidolon" (au pluriel "eidola") signifie en grec "image", "idole" et "image réfléchie" (dans l'eau, dans un miroir, etc.) ».

régalent des millions et des millions d'« eidela ». En fait, tous ceux-ci sont des « damnés » — et ce lieu n'est autre que l'Enfer.

C'est à ce point du récit que le roman devient plus philosophique et développe ce que j'appellerai les deux thèses de Powys, c'est-à-dire ces deux déclinaisons du thème de l'animalité que nous avons précédemment identifiées.

Première thèse : l'apologie de l'érotisme

Dès les premières lignes de son récit, le narrateur n'a de cesse de critiquer la génération à laquelle appartient son fils à qui il écrit, cette génération d'après-guerre qu'il qualifie de « si peu érotique » :

Vous parlez de votre fameux « sexe », toi et ta génération, comme s'il s'agissait d'une espèce de fabuleux frai de grenouille – d'une substance que l'on pourrait artificiellement conserver, artificiellement manipuler, artificiellement isoler des individus qui la possèdent et traiter, d'une façon générale, avec un tel mélange de pédantisme scientifique et de désinvolture morale qu'il me semble me trouver en présence d'une bande d'explorateurs immatériels, emportant avec eux leur « sexe » dans de petits flacons étiquetés, comme on ferait d'une nouvelle sorte de quinine ou de teinture d'iode ! (39)

Pourtant, le narrateur reconnaît que lui-même n'a pas toujours été convaincu du sens sacré de l'érotisme. Jusqu'à tout récemment, il croyait même que la sexualité était une aberration de la nature, prêtant ainsi foi à quelques paroles de Jésus et de Saint Paul qui laissent entendre que « le sexe *en soi* est une chose mauvaise » (112). Mais les péripéties qu'il a vécues en Enfer l'ont amené à changer sa vision des choses : « De cette opinion, mon fils, je suis entièrement revenu. Je pense aujourd'hui que le plaisir érotique est non seulement légitime, mais louable, excepté lorsqu'il cause une souffrance » (31-32). En cela, l'histoire de *Morwyn* est semblable à celle du *Loup des steppes* : un homme de cinquante ans se réconcilie avec son « animalité » et comprend qu'il n'y a rien de coupable dans le désir et le plaisir érotiques.

L'histoire de cette réconciliation est, cependant, laborieuse. Tout au long de son récit, le narrateur témoigne d'une singulière particularité, celle de continuellement s'analyser, même lorsqu'il est confronté aux visions d'horreur et aux dangers les plus extrêmes ; il s'en justifie d'ailleurs devant son fils : « Je *ne peux pas ne pas* vivre, scandaleusement et sans

vergonne, chaque expérience humaine et ne pas être en même temps conscient de *moi-même* en tant que je la vis ! » (47) Cette analyse de lui-même — la plupart du temps glissée dans de longues digressions, peut-être la force de Powys — est un aspect essentiel du récit, car elle ramène sans cesse le narrateur à son désir dévorant pour la jeune Morwyn ; là encore, il se justifie : « Ne m'en veuille pas si, tout au long de ce récit, je rumine sans cesse ce mystère du désir, mystère divin, créateur de vie, injustement décrié, innocemment coupable » (111).

Aussi incroyable que cela paraisse, l'Enfer sera pour le narrateur un cadre propice pour mener une réflexion philosophique, voire mystique, sur l'appétit érotique de l'humain. Au cours de son voyage, il sera amené à revoir ses idées sur le « bien » et le « mal ». Par exemple, il s'étonnera fort de ne point trouver de vicieux dans son genre en Enfer : « Mais tu me permettras de dire qu'il était important pour moi de n'avoir vu en Enfer aucun fantôme vicieux à l'exception de ceux dont le vice prenait la forme de la cruauté » (112). Il comprendra enfin que, s'il y a bien une forme d'érotisme qui emprunte la voie de la perversité, il y en a une autre qui, elle, est saine : « [S]i la cruauté est la *férule* de l'immortel bâton d'Eros, le désir légitime en constitue la *poignée*, et le fait que ces deux pulsions — la licite et l'illicite — dépendent de la même baguette magique ne les rend pas plus identiques que le bien et le mal ne le sont pour *naître également du même cœur* » (112 ; l'auteur souligne). Cette croyance s'avèrera fragile, sujette à de cruels doutes au fil des nombreuses querelles d'amoureux qui surviendront entre Morwyn et le narrateur — qui ne deviendront jamais amants. Mais les fantômes de Socrate et de Rabelais finiront par convaincre le narrateur que l'érotisme est l'une des plus merveilleuses manifestations de la vie.

Seconde thèse : la condamnation de la vivisection

C'est à Cambridge, alors qu'il est adolescent, que Powys entend parler pour la première fois de la vivisection, ce qu'il évoque dans son *Autobiographie* : « La découverte de ce crime inexpiable qui outrage la seule règle morale de quelque valeur, qui ne se commet pas seulement envers les animaux mais envers ce qu'il y a de plus élevé chez l'homme,

m'atteignit au plus profond de mon être. Aucune excuse, quels que soient les efforts tentés pour la rendre plausible, ne justifie la vivisection — surtout pratiquée sur les chiens⁸ ».

Nous avons vu précédemment que, dans *La Machine à explorer le temps*, H. G. Wells nous alarmait contre le risque que l'espèce humaine évolue en des voies inhumaines si elle cessait d'être animée d'une fraternité s'étendant à tous les membres de son espèce, incluant les prolétaires. Powys aussi en appelle à une fraternité plus universelle, cependant que, selon lui, celle-ci ne devrait pas s'étendre exclusivement à l'espèce humaine, mais aussi aux espèces animales, de même qu'à l'ensemble de la nature. Henry Miller — grand admirateur de Powys — est très sensible à cette idée : « À quoi bon la fraternité des hommes, semble-t-il dire, si elle n'inclut pas tout ce qui vit et respire ? Elles sont là dans ses livres, ces créatures que nous excluons de notre douteuse fraternité. Il les fait parler et agir. Il n'est jamais l'entomologiste, le botaniste ou l'horticulteur : il est l'insecte, le brin d'herbe ou la fleur⁹ ».

Dans *Morwyn*, Powys est aussi le chien. En effet, Pierre le Noir, le chien du narrateur, compte non seulement au nombre des protagonistes, mais il est aussi l'un des personnages que l'auteur a le mieux réussis, un avis partagé par Glen Cavaliero dans *John Cowper Powys Novelist* : « The most vivid person after the narrator is Black Peter, one of the best-observed dogs in fiction. He provides a touchstone of reality at every turn¹⁰ ». Pierre le Noir s'inscrit en effet dans la lignée des magnifiques créations canines de Jack London, avec sa personnalité propre, comme le raconte affectueusement le narrateur : « Pierre le Noir et moi nous querellions et nous raccommodions exactement comme deux êtres humains. Parfois nous nous disputons égoïstement un siège confortable au coin du feu ; mais d'autres fois, au petit déjeuner par exemple, il gambadait, heureux d'une joie toute désintéressée quand il me voyait me régaler d'un repas auquel il n'avait aucune part et dont je ne lui donnais jamais une miette » (38). Pierre le Noir n'est pas un « animal fantasmatique » comme le

⁸ John Cowper Powys, *Autobiographie*, trad. Marie Canavaggia, Paris, Gallimard, 1965, p. 176. Ce passage est aussi cité par Diane de Margerie, dans sa préface à *Morwyn*, *op. cit.*, p. 15. Le thème de la vivisection se retrouve dans plusieurs autres romans de Powys. Par exemple, dans *La fosse aux chiens* (1952), le directeur de l'asile, le Dr Echetus (en grec homérique « le briseur d'hommes »), s'adonne lui aussi à la vivisection sur des chiens.

⁹ Arthur Miller, « Le barde immortel », trad. Roger Giroux, *Granit*, *op. cit.*, p. 10.

¹⁰ Glen Cavaliero, *John Cowper Powys Novelist*, Oxford, Clarendon Press, 1973, p. 106.

St. Mawr de Lawrence. Il a ses plaisirs et ses malheurs de bête et ceux-ci sont très attachants et réalistes. On s'approche, pas à pas, d'une littérature qui peint l'animal pour ce qu'il est.

De la vraie « littérature » ?

Comme les deux thèses de l'apologie de l'érotisme et de la condamnation de la vivisection sont filées et répétées *ad nauseam* sur plus de trois cents pages, beaucoup de critiques ont décrété que *Morwyn* est un roman raté. Beaucoup, c'est peu dire. En fait, *tous* les commentateurs de *Morwyn*, bien qu'ils soient très peu nombreux, s'entendent pour affirmer que ce roman est l'un des pires, sinon le pire, que Powys ait jamais écrit. Dans sa biographie consacrée à l'auteur, Morine Krissdottir résume ainsi la perplexité des lecteurs : « it is questionable whether *Morwyn* is a story or a long sermon¹¹ ». Il est vrai que Powys ne s'est jamais caché d'écrire des « romans de propagande », un point qu'il souligne d'ailleurs dans son autobiographie écrite trois ans avant *Morwyn* :

Au diable l'*art* ! Je suis un bien trop vieux renard des chasses gardées du Cosmos pour me laisser prendre aux rodomontades d'un leurre de ce genre. Ce que j'écris (mes romans et le reste) n'est que simple propagande — que j'essaie de rendre aussi convaincante que possible — en faveur de ma philosophie de vie. C'est la prophétie et la poésie d'un organisme qui se sent en possession de certains secrets qu'il prend plaisir à communiquer. Et, soit dit en passant, j'ai certainement conscience de transmettre beaucoup plus de ce que ma vision des choses a de solide, de cubique, en employant la fiction qu'il ne m'est possible d'y arriver dans la non-fiction¹².

Mais en quoi précisément la fiction le lui permet-elle plus que la non-fiction ? Je risquerais cette réponse. Que Powys écrive de la fiction ou de la non-fiction, il n'a jamais qu'un objectif principal : transmettre sa philosophie. Selon lui, celle-ci recèle de bons secrets pour s'adapter au monde et le défier, voire pour tirer le plus de plaisirs possible de l'existence. Or, pour convaincre des ressources de sa philosophie, Powys a besoin de mettre en scène : 1) un personnage doté d'une conscience ; et 2) un monde auquel ce personnage se heurte. En d'autres mots, pour être pleinement convaincante, la démonstration philosophique a besoin de devenir narrative. Cela est patent dans certains passages d'*Apologie des sens*, où Powys use de techniques propres au roman. Par exemple, il plonge son lecteur dans

¹¹ Morine Krissdottir, *Descents of Memory. The Life of John Cowper Powys*, New York-London, Overlook Duckworth, 2007, p. 326.

¹² J. C. Powys, *Autobiographie, op.cit.*, p. 579.

différentes consciences vivant des situations toutes concrètes, voire quotidiennes. Avec ces petits passages narratifs, Powys espère démontrer que sa philosophie peut convenir à tout être humain, peu importe son sexe, son âge, sa situation sociale et économique, et même son appartenance idéologique. Quel que soit le genre de vie que nous menons, il suffirait de choisir de s'aménager quelques moments de contemplation pour être heureux. Dans sa démonstration, Powys n'oublie personne : « Vous qui me lisez, supposons que vous soyez maman de cinq robustes enfants, qui sont pour l'heure tous à l'école, tandis que, avant de passer aux tâches ménagères, vous restez un moment assise à rêver et méditer près de la fenêtre du salon »... (AS, 144) Contrairement au traité de philosophie, le roman offre de plus vastes possibilités de péripéties. Ainsi, pour Powys, la fiction se révèle-t-elle le lieu par excellence de la démonstration d'une *philosophie en action*. De plus, en multipliant les péripéties, Powys confère à sa philosophie un souffle épique. La fiction devient donc un concentré de philosophie.

Certains objecteront que si un roman est toujours un roman malgré son discours philosophique, un excès de philosophie peut cependant en faire un roman raté... Toutefois, selon notre point de vue, ce qui compte, c'est de démontrer que *Morwyn* — qu'il soit raté ou non — est un roman phare de l'humanimalité *précisément* parce que les deux thèses de l'apologie de l'érotisme et de la condamnation de la vivisection concourent toutes deux à nourrir une réflexion sur le devenir humain de l'homme.

Ce roman est aussi incontournable en raison du thème de la vivisection, dont la pratique est présentée comme une « catastrophe » qui menace le devenir humain de l'homme. À cet égard, le jugement sur *Morwyn* que porte Michel Gresset, grand spécialiste francophone de Powys, m'apparaît révélateur. Certes, écrit-il, *Morwyn* est raté, mais ce roman est tout de même « important », puisqu'il fait entendre un cri d'indignation alarmiste auquel l'Europe, l'Histoire l'a démontré par la suite, aurait dû être plus sensible : « Il faut enfin reconnaître que ce livre préfigure de façon prophétique la collectivisation du mal sous les prétextes de la science et d'une nouvelle et odieuse religion, dont les nazis allaient sous peu démontrer la tragique possibilité. Le creuset de l'horreur, pour Powys, est le laboratoire. En

évoquant, si faire se peut, tout ce que les laboratoires du monde préparent à l'humanité, peut-être faut-il penser que ce livre, après tout, est important¹³ ? »

Une saison en Enfer

L'Enfer imaginé par Powys est radicalement opposé aux représentations traditionnelles, qu'elles soient antiques ou chrétiennes, et son analyse nous permettra de mieux saisir ce qui constitue l'humanité ou l'inhumanité d'un homme selon Powys.

Jadis, raconte le Marquis de Sade, l'inscription au-dessus de la porte d'entrée de l'Enfer était : « Laissez ici toute espérance » (comme le rapporte d'ailleurs Dante dans la *Divine Comédie*, l'une des sources d'inspiration de Powys¹⁴). Mais depuis, les mots ont été remplacés par : « Fais ce que tu voudras ». Les damnés ne sont pas condamnés à l'Enfer par une justice divine, ils s'y rendent d'eux-mêmes avec plaisir, ce lieu les attirant comme un « aimant » (79). Et ils n'ont guère envie d'en partir, puisqu'ils ont eux-mêmes aménagé l'Enfer pour y jouir sans vergogne du spectacle de la souffrance d'autrui. Leur divertissement par excellence : les écrans de télévision qui donnent à voir les expériences des laboratoires de vivisection. D'autres écrans montrent aussi des scènes de torture d'hommes, de femmes et d'enfants, mais pour sa part, le Marquis de Sade avoue s'en être lassé assez rapidement :

La vérité est que je reviens toujours à la vivisection. Ces nègres meurent si vite ! Je pense souvent qu'ils meurent de pure terreur alors qu'une de ces bandes du Sud commence tout juste à se mettre à l'œuvre. Et, comme je le dis toujours, les Juifs sont si habitués à être maltraités qu'ils ont appris à souffrir de façon à éprouver le moins de douleur possible ! Ils ont dû acquérir à la longue quelque organe de protection. Non ! Je reviens toujours à la vivisection, surtout à celle des chiens [...]. Mes laboratoires favoris sont les laboratoires ordinaires, banals, que l'on trouve partout dans notre monde civilisé, où l'amour pur et sans mélange de la science s'en donne à cœur joie ! Vous comprenez, capitaine, on ne torture pas *constamment* les Juifs et les nègres, mais il n'y a pas une seconde où dans quelque laboratoire... (74)

Bien que les damnés soient des millions, le Marquis insiste sur le fait que la population des lieux est composée d'une espèce rare :

¹³ Michel Gresset, entrée « Morwyn », dans *Dictionnaire des œuvres de tous les temps et de tous les pays. Littérature, philosophie, musique, sciences*, Paris, Robert Laffont, 1980, p. 4829.

¹⁴ Powys analyse l'Enfer de Dante dans *Les plaisirs de la littérature*, trad. Gérard Joulié, Paris, L'Âge d'Homme, 1995, p. 175-199.

La brutalité, le banditisme, la vulgaire violence ne donnent pas le droit d'entrer ici. L'Enfer, permettez-moi de vous dire [...] est un lieu — comment dire ? — *plus raffiné* que vous ne semblez le croire. Nom de Dieu ! On ne vient pas ici pour des raisons grossières comme la guerre, le brigandage ou le meurtre. Ces activités-là s'apparentent à la lutte ordinaire pour la vie. Ici, vous ne trouverez pas un seul patriote ou politicien. Pour qui nous prenez-vous [...] ? Ici, c'est la patrie du vrai mal, subtil et spirituel, d'un mal qui est *le* mal et non la banale mêlée pour l'existence (95).

Tout au long de son récit, le narrateur insiste souvent sur cette distinction entre les crimes commis dans le cadre de la lutte ordinaire pour la vie (ou « struggle for life ») et ceux commis pour satisfaire un appétit de cruautés. Seuls les seconds relèvent de l'inhumanité d'un homme et eux seuls entraînent la damnation. De plus, au fil des explications du Marquis, le narrateur finit par comprendre que cette distinction explique pourquoi les hommes politiques et les militaires sont curieusement si peu nombreux en Enfer :

Certains de ces conquérants étaient indubitablement des sadiques, mais c'était leur ambition, leur égoïsme, leur convoitise et leur orgueil — non leur sadisme — qui étaient la cause de toutes ces effusions de sang. Il m'apparut alors avec force comme un secret stupéfiant de la vie [...] que le destin de l'âme après la mort était quelque chose de purement individuel, lié non point tant à l'ampleur des atrocités qu'elle avait commises qu'au degré auquel la fibre sexuelle particulière dont je parle avait vampirisé sa vie tout entière (83)¹⁵.

La rhétorique du mal

Si le Marquis de Sade se donne la peine de faire visiter les lieux au narrateur et à Morwyn, plutôt que de se rendre aux écrans de télévision pour satisfaire son vice, ce n'est pas pour secourir des visiteurs égarés, mais parce qu'il se délecte du mal que ses explications font à

¹⁵ Dans un passage des *Confessions* (397-401), Augustin développe une conception du mal très semblable à celle de Powys. J'en rapporte ici les principaux éléments, qui éclaireront la vision du mal de Powys. Au livre II, passages 4-10, Augustin relate un épisode survenu plus de trente ans auparavant, alors qu'il avait seize ans : avec la complicité de quelques compagnons, il a chapardé des poires dans une propriété du voisinage, sous le couvert de la nuit. Augustin insiste sur le fait qu'il ne convoitait pas ces fruits pour satisfaire sa faim : « En vérité, [chez moi] j'en avais à profusion et de bien meilleurs ; quant aux autres, je les ai cueillis seulement pour les voler. En effet, tout juste avaient-ils été cueillis que je les jetai en ne me délectant que de la malice dont je savourais les délices. Et même si quelque morceau de fruit est entré dans ma bouche, c'est mon forfait qui en procurait tout le goût » (Augustin, *Florilège des confessions*, texte établi, présenté et commenté par Louis-André Richard, Québec, PUL, 2007, p. 21). Pour Augustin, le souvenir de ce forfait suscite des inquiétudes graves : aurait-il commis le mal dans le seul but de prendre plaisir à commettre le mal ? Ne serait-ce pas là le pire des crimes ? Aux yeux d'Augustin, un homme peut tuer son prochain parce qu'il convoite sa femme ou ses terres, mais alors, le meurtrier tue sans éprouver de plaisir dans l'acte de tuer. Tandis que lui-même, il a tiré de la joie à voler une chose dont il n'avait nul besoin. Par conséquent, il reconnaît que le voleur qu'il a été à l'adolescence est plus coupable que le meurtrier qui tue sans joie pour obtenir ce qu'il désire. Augustin et Powys formulent donc une même conception du mal : ce n'est pas la gravité du crime ni ses effets qui en déterminent le caractère damnable, mais le fait d'en tirer une volupté profonde.

Morwyn. Il a compris que celle-ci est bouleversée d'apprendre que 1) son père est un sadique qui se réjouit d'être en Enfer ; et 2) que si l'Enfer est majoritairement peuplé d'inquisiteurs et de vivisecteurs, les atrocités que commettent ces derniers sont de loin les plus graves. Pour en convaincre Morwyn, le Marquis explique que, de son vivant, le maréchal de France — Gilles de Rais, « l'original de Barbe-Bleue », que les personnages croiseront plus tard — justifiait le fait de torturer des enfants pour prolonger son existence. Or, le Marquis affirme qu'il n'y a aucune différence entre les justifications d'un tel criminel et celles d'un inquisiteur ou d'un vivisecteur :

Souffrez que je vous dise, ma jeune demoiselle, qu'une perversité aussi franche que celle-là est plus honnête que l'attitude adoptée par votre père et son ami [Torquemada]. Votre père prétend qu'il torture des animaux afin de prolonger l'existence des femmes et des enfants et notre ami espagnol est ravi de cette excuse sentimentale qui permet d'infliger une douleur extrême. Il prétend, lui, qu'il torture afin que les âmes de ses victimes puissent aller au ciel. Mais ne trouvez-vous pas, ma jeune demoiselle, qu'il est plus satisfaisant, d'un point de vue esthétique, d'être parfaitement franc au sujet de ces choses ? Pour moi, la volupté de faire souffrir les faibles est *une fin en soi* (67).

En fait, le Marquis tire orgueil à se présenter comme le damné le moins hypocrite de tout l'Enfer, conscient qu'il est, lui, que tous les arguments évoqués par les inquisiteurs et les vivisecteurs pour se justifier ne sont que des prétextes pour infliger une souffrance extrême.

L'association que fait Powys entre les inquisiteurs et les vivisecteurs pourrait étonner, mais quarante et un ans avant *Morwyn*, H. G. Wells avait déjà établi, dans *L'île du docteur Moreau*, un parallèle entre les tortures infligées par l'Inquisition et les modernes expériences de vivisection. En effet, Moreau affirmait : « On pourrait s'imaginer que cela [la vivisection] fut pratiqué en secret auparavant. Des êtres tels que les frères siamois... Et dans les caveaux de l'Inquisition... Sans doute, leur but principal était la torture artistique, mais du moins quelques-uns des inquisiteurs durent avoir une vague curiosité scientifique¹⁶ ».

Dans *Morwyn*, le narrateur rapporte mot pour mot les justifications d'un vivisecteur et d'un inquisiteur et révèle ainsi que leurs justifications sont quasi identiques, pourvu que l'on remplace un mot par un autre :

¹⁶ H. G. Wells, *L'île du docteur Moreau*, *op. cit.*, p. 110.

- Nous *devons* être cruels pour le bien des âmes humaines, mademoiselle ! s'écria l'Inquisiteur.
- Nous *devons* être cruels pour le bien des corps humains, ma fille, reprit en écho le Vivisecteur.
- Nous apprenons à connaître Dieu en brûlant son Image ! s'écria le Théologien.
- Nous apprenons à connaître la nature en crucifiant ses enfants ! reprit en écho le Savant (87).

Powys reprend maintes fois ce procédé. Dans une autre scène, un fantôme — celui d'un célèbre vivisecteur, dit le narrateur —, fait réciter à des milliers de damnés « le Catéchisme » :

- Y a-t-il quelqu'un qui puisse protéger les faibles ? [...]
- *Il n'y a personne qui puisse protéger les faibles [...]*.
- Qu'y a-t-il au-dessus de la Pitié et de la Miséricorde ? [...]
- *Dieu et la Vérité sont au-dessus de la Pitié et de la Miséricorde ! [...]*
- Que faut-il faire aux hérétiques pour l'amour de Dieu ?
- *Les torturer !*
- Que faut-il faire aux animaux pour l'amour de la Vérité ?
- *Les torturer !* (150-151)

Le Marquis assure cependant à Morwyn que, malgré leurs similitudes, leur rhétorique si similaire, les crimes des vivisecteurs sont infiniment plus graves que ceux des Inquisiteurs, car les premiers, contrairement aux seconds, nient la question du Mal : « Ces mots sublimes de bien et de mal, mots qui m'ont toujours fait trembler, même moi, n'ont absolument aucun sens dans un laboratoire scientifique ! Nous autres sadiques ordinaires, nous nous sentons mal à l'aise et honteux après nos débordements pervers, mais aucun vivisecteur n'éprouve jamais de honte » (107).

Le Marquis reconnaît que les vivisecteurs ont toute une panoplie de justifications pour se défendre, les plus fameuses étant « Prolonger des vies précieuses » et « Poursuivre la Sainte Vérité », mais ce ne sont là, assure-t-il, que « des phrases destinées à abuser le public » (77). Le Marquis croit même que, en vérité, personne n'est dupe d'un tel mensonge : « Mais, capitaine, le comble de l'ironie diabolique, dans toute cette histoire, est que les activités des vivisecteurs sont une chose si abominable pour l'esprit que les gens sensibles avalent ces couleuvres sacrées par pure peur, peur d'avoir à considérer ce qui se passe » (77). En d'autres mots, la peur tuerait la voix de l'indignation.

Indignation et humanisation

Au cours de leur visite de l'Enfer, les personnages sont confrontés au fait de l'évolution millénaire. Par exemple, ils voient deux Léviathans s'affronter, monstres miraculeusement préservés de l'extinction des dinosaures. Avant cela, ils voient un damné occupé à sculpter de gigantesques scènes préhistoriques sur des parois de roc : « C'étaient des représentations monstrueuses de cruautés abominables que s'étaient infligées mutuellement des animaux préhistoriques » (81). Le Marquis dit que l'histoire racontée par ces fresques — dont beaucoup illustrent « la férocité sexuelle des mammouths et des ichtyosaures » (82) — n'est pas la projection fantasmagorique d'un artiste dément : jadis, la Terre aurait effectivement été peuplée de créatures sadiques. En fait, l'ancêtre animal de l'homme était instinctivement sadique. *Homo sapiens*, d'ailleurs, en porterait encore l'héritage : « C'est le Vieil Adam en nous » (69).

Mais le Marquis précise que la Puissance qui est à l'origine de la Vie — « l'Ordre des Choses » (68) — a récemment résolu de purger l'homme de son sadisme originel en engendrant « l'Évolution » (69). Cet Ordre des Choses, ayant mis « une fois pour toutes son poids dans la balance en faveur de la pitié et de la compassion, considère toute cruauté comme un mal » (69). L'homme et les autres animaux seraient donc entraînés dans le flot d'une évolution qui impliquerait à la fois la métamorphose des formes de la vie et l'émergence du sentiment de compassion. Or, le Marquis explique que cette évolution morale — ou humanisation — se serait trouvée sérieusement compromise depuis la promotion moderne de la vivisection :

Torturer dans l'intérêt du savoir — mais le Diable lui-même a dû inventer cette splendide idée ! Elle est au cœur de la question du bien et du mal. Brûler vif pour sauver des âmes était une heureuse inspiration ; mais rôti et gelé des êtres vivants dans l'intérêt du pur savoir — voilà qui sape l'évolution morale de vingt mille années ! Le Bien n'est plus le Bien. Le Mal n'est plus le Mal (107 ; l'auteur souligne).

Sur ce point, jugeons de l'évolution humaine — de son sens moral — en comparant l'*Inferno* de Dante avec l'Enfer de Powys. Dans l'Enfer décrit au XIV^e siècle, le damné subit un châtement parce que, de son vivant, il a commis une faute à l'égard de Dieu en ne respectant pas l'un de ses Commandements. Mais dans l'Enfer écrit au XX^e siècle, même si

la damnation n'est réservée qu'à l'« élite » des sadiques, la vivisection a néanmoins déshonoré toute l'espèce humaine : cette pratique n'est pas le crime d'un particulier, mais la preuve irréfutable et accablante que l'espèce humaine a perdu le sens du bien et du mal. Voilà pourquoi le terme de « catastrophe » est approprié pour désigner la vivisection : toute l'espèce humaine porte la honte de cette pratique.

Libre arbitre et devenir humain

Le sous-titre de *Morwyn* est « *La vengeance de Dieu* ». Au premier abord, cette expression peut sembler impropre. En effet, au cours de son récit, le narrateur avoue que cet Enfer qu'il découvre n'offre pas de satisfaction ni de consolation pour un esprit humain épris de justice, car nul châtement ne punit les sadiques : de leur vivant, ils jouissent du mal qu'ils font à leurs victimes et, une fois trépassés, ils continuent à jouir du spectacle de la souffrance d'autrui. Par ailleurs, le fait de ne plus pouvoir causer eux-mêmes de la souffrance n'est absolument pas un châtement, étant donné qu'ils peuvent maintenant satisfaire leur vice à volonté par les écrans de télévision. Mais que penser d'un Enfer qui est finalement un Paradis pour les damnés ?

Paradoxalement, Powys invite le lecteur à voir cet Enfer comme celui qui, de tous les Enfers qu'un homme puisse s'imaginer, est assurément le plus plausible, le plus *juste*. En effet, le narrateur avoue au Marquis qu'il a toujours vu les représentations traditionnelles de l'Enfer comme une aberration morale : « J'ai toujours fait grief au Roi de l'Univers d'avoir conçu une salle de torture à l'intention des criminels qu'il a créés lui-même en conférant le libre arbitre à des êtres tels que nous » (76). Selon Powys, si un Dieu existait vraiment, celui-ci ne pourrait ressentir quelque contentement à la souffrance des criminels, aussi criminels soient-ils. En fait, le désir de punition et de châtement serait un trait proprement humain — non divin. Le Marquis reconnaît en effet que les « voies [de l'Ordre des Choses] n'ont rien à voir avec l'humain » (76). L'Ordre des Choses se serait même interdit d'interagir avec le monde des hommes : « C'est *Sa* particularité à lui [...]. Il refuse, Il refuse, Il refuse d'influer sur notre volonté » (96). Pour Powys, chaque homme dispose du libre arbitre. Par conséquent, dès qu'un homme choisit de s'abandonner au plaisir du

sadisme, c'est son affaire et voilà tout. Ainsi, l'homme est responsable de son propre devenir humain¹⁷.

Premier procès de la vivisection

Comme Morwyn est très attachée à son père, elle interroge le Marquis de Sade pour savoir s'il n'y a pas un moyen de sauver son âme. Selon le Marquis, il n'en existerait aucun, mais il a entendu parler de quelqu'un qui, lui, connaîtrait — « peut-être » — un stratagème : un barde gallois appelé Taliessin, le seul fantôme qui séjourne en Enfer sans être animé de pulsions sadiques. Taliessin serait en fait engagé dans une quête personnelle : découvrir le lieu de repos de Merlin l'enchanteur, qui se serait exilé dans les parages pour fuir une femme. Le Marquis propose à Morwyn de la mener, avec le narrateur et son chien, jusqu'à Taliessin, ce qu'elle s'empresse d'accepter. Tous montent à bord du vaisseau personnel de Néron, où se trouve, en plus de l'Empereur lui-même, Calvin, qui a pris tant de plaisir à faire brûler Michel Servet.

Pendant le trajet, le Théologien utilise une espèce de microphone pour appeler les damnés de l'Enfer afin, dit-il, de venir sauver une jeune demoiselle de ses hérésies et d'utiliser un chien pour les besoins de la recherche humanitaire. D'abord, le narrateur ne s'inquiète pas de cette menace, car les fantômes, étant immatériels, ne peuvent leur faire aucun mal : « Si une ombre peut en effet se nourrir à jamais du plaisir de *contempler* la cruauté, elle ne saurait parvenir à l'*infliger* » (129 ; l'auteur souligne). Mais il comprend ensuite que le vrai projet de Calvin est de convier une multitude de damnés à passer à travers leurs corps vivants jusqu'à leur en faire perdre la raison.

Le piège se referme lorsque le vaisseau volant de Néron s'immobilise au-dessus d'un gouffre si vaste qu'il n'est plus possible d'apercevoir aucune paroi de roc, ni en haut, ni en bas, ni sur les côtés. L'obscurité à l'entour est totale et une odeur pestilentielle monte des profondeurs : « L'odeur était telle qu'elle aurait pu provenir de milliers de tonnes de poissons en décomposition au fond de l'abîme » (140). D'autres vaisseaux de damnés

¹⁷ Powys exprimait déjà son refus de croire en un dieu cruel dans son analyse de *La divine comédie* de Dante, une œuvre qu'il admire : « Je répondrais que pour un péché commis dans le Temps un châtement subi dans l'Éternité, quel que soit le sentiment de beauté poétique qu'il suscite en nous, est un sujet de contemplation destiné à des démons plutôt qu'à des hommes » (*Les plaisirs de la littérature, op. cit.*, p. 184-185).

approchent au loin, mais Taliessin, le fameux barde gallois, arrive juste à temps pour prendre les vivants à bord de son « aérogolette ». Cependant, il en perd le contrôle et, après une longue chute, celle-ci s'écrase au fond du gouffre, dans une mer inconnue.

Le narrateur reprend conscience sur le rivage d'une vaste mer souterraine qui s'étend jusqu'à la limite de l'horizon. Tout autour, des arbres géants et des parois de granit vert sombre. Nulle trace de leurs poursuivants. Explorant seul les environs, il entrevoit deux Léviathans hauts comme des montagnes — « les monstres primordiaux de l'abîme » (168) —, qui s'emmêlent et s'entre-déchirent sur les flots, dans une étreinte atroce. L'odeur insupportable provient de la chair déchirée de ces sauriens qui luttent depuis un âge immémorial. Mais cette vision n'est rien comparée aux deux gigantesques visages fantomatiques sur une paroi de granit : les divinités jumelles de la Religion et de la Science, faites d'une substance à moitié matérielle et à moitié mentale, puisqu'elles sont encore cours de création l'une l'autre, se nourrissant de toutes les pensées sadiques de ce monde¹⁸.

Pour échapper à la multitude de fantômes qui arrivent finalement à bord de leur vaisseau, Taliessin entraîne les vivants sous le socle des idoles à demi créées, où une brèche les mène à « Caer Sidi », le lieu saint où sommeille Merlin l'enchanteur. Quelques fantômes aventureux tentent de les rattraper, mais Merlin, comme somnambule, se lève et les transforme en leur propre fantasme — des animaux torturés —, puis se rendort. De leur côté, les personnages se faufilent à travers une autre brèche et découvrent une chambre gigantesque où dorment Cronos et la Grande Mère Caridwen, « la Source éternelle de toute la féconde magie de la féminité » (212). Taliessin, citant d'anciens poèmes, prophétise qu'ils se réveilleront au retour de l'Age d'or. Au centre de la pièce, un vieillard à la peau de parchemin est endormi sur un trône, près d'un chaudron en lequel Taliessin reconnaît l'une

¹⁸ Powys était convaincu que nos pensées et nos fantasmes ont une incidence réelle sur le monde : « Ça ne faisait de mal à personne ? Écoutez, cher esprit fort : [...] vous admettez bien [...] qu'un culte sur lequel se sont concentrées de longues, de très longues nuits durant, et ceci durant de longues, de très longues années, des pensées entre toutes intenses émet, à la fin, des vibrations magnétiques qui imprègnent l'atmosphère pour ne s'évanouir que très lentement. Comme l'enseigne Paracelse, les images que l'on a longtemps évoquées dans son for intérieur *tendent à devenir des entités* » (*Autobiographie, op. cit.*, p. 20). Suivant cette idée, Powys croyait aussi que la lecture d'œuvres sadiques était extrêmement dangereuse : « Quel que soit l'avis d'un prêtre, moi, je me condamnerais [en lisant des œuvres sadiques] parce que je resterai convaincu jusqu'à mon dernier souffle que nos pensées ont une énorme importance, qu'elles ont le pouvoir de susciter des *eidola* capables d'influencer les pensées des autres et même (parfaitement !) d'inspirer des crimes » (*ibid.*, p. 175).

des nombreuses incarnations du Saint Graal. Une frontière a été franchie : dans ce lieu, il est permis de s'exprimer par des sons.

Mais l'un des vivisecteurs transformés en animal, qui a dorénavant l'apparence d'un petit singe lacéré, réussit à se faufiler jusqu'au Chaudron. Par un effet inattendu de la métamorphose, cet animal est doté de deux consciences : celle du petit singe torturé, mais aussi celle de son tortionnaire transformé en lui. L'une et l'autre se querellent. Réveillé par ce jacassement, le vieillard assis sur le trône demande en grec homérique qu'on lui traduise les paroles du petit singe — qui s'exprime en anglais — afin de juger l'affaire. Cet auguste vieillard n'est nul autre que Rhadamanthe, le vénérable Juge de l'Enfer. Taliessin, qui semble connaître toutes les langues parlées et écrites, lui traduit les propos du petit singe.

À travers les propos du petit singe, Powys fait le procès de la vivisection. À ce propos, les défenseurs des animaux pourront apprécier qu'un auteur utilise les ressources de la fiction pour parler au nom des animaux torturés en leur donnant la parole, eux qui n'ont pas de voix. Le petit singe insiste d'ailleurs sur ce point : « Ne croyez pas que parce que nous n'avons pas de voix, nous sommes incapables d'éprouver les sentiments que connaît votre branche de notre espèce » (219). Toutefois, l'intérêt de cette scène réside plutôt, d'après moi, dans la tirade que le jeune vivisecteur prononce après avoir repris son apparence pour justifier ses méthodes :

Avant qu'il soit longtemps, le monde entier sera sous la botte de la Science ; et alors on liquidera tous les anachronismes. Le processus commence déjà ! Les nouveaux gouvernements sont des gouvernements *scientifiques* et avant qu'il soit longtemps, la Science aura toute l'espèce humaine à sa disposition. Le processus a commencé, vous dis-je, et rien ne l'arrêtera. Pitié et miséricorde, dites-vous ? Mais la Science se rit de ces vieilles superstitions ! La Science pourra bientôt expérimenter sur l'espèce entière ! Le public a déjà peur de nous. Il me suffit de dire : « Je suis un scientifique. Je possède une licence du ministère de l'Intérieur », et chacun se répand en courbettes. On sait que cela vient. On sait qu'il est inutile de résister. Nous autres scientifiques gouvernons déjà le monde ! Regardez ce que nous faisons de la justice et de la miséricorde et de tous les anciens slogans ! Tout est chimique. Tout est soumis à la loi de la cause et de l'effet. Je ne cherche pas à justifier mon état de fantôme, mais je n'ai aucune prétention non plus. Je ne suis pas davantage un moi, une âme, un esprit, que ce singe dont vous déplorez la mort ! L'humanité entretient une trop haute opinion d'elle-même. Les hommes ne sont rien en tant qu'individus. La race humaine tout entière n'a aucune importance sinon en tant qu'objet d'une expérience sociologique. Et le public commence à reconnaître ces vérités (221-222).

Dans cette tirade, Powys invite le lecteur à voir la pratique de la vivisection comme une boîte de Pandore d'où surgiront à leur tour d'autres catastrophes plus terribles encore que sa

seule pratique sur des animaux. On pourrait certes croire que Powys exagère en prophétisant que des cobayes humains prendront bientôt la place des animaux sur les tables de vivisection mais, comme le rappelle Michel Gresset, au moment où Powys écrit *Morwyn*, le socialisme et le bolchevisme, ainsi que le fascisme et le nazisme, sont en train de devenir nouvelles religions d'État — des religions qui, comme l'Inquisition et les anciens cultes sanglants, exigent de nombreux sacrifices humains. Pour ces idéologies, l'humanité est son propre ennemi : il faut tantôt éliminer les races « impures », tantôt la classe « possédante » (échos des Éloïs de *La Machine à explorer le temps*). Le parallèle entre l'histoire du XX^e siècle et le discours tenu dans *Morwyn* pourrait s'arrêter là, mais la vérité est que la vivisection est véritablement devenue, à cette époque, l'un des *topoi* des discours de propagande défendant la nécessité de sacrifier une partie de l'humanité au nom d'une meilleure humanité à venir. C'est précisément ce que révèle un passage du roman d'Arthur Koestler, *Le Zéro et l'infini* d'Arthur Koestler, publié en 1941, soit juste quatre ans après *Morwyn*.

L'action se déroule en Russie, au moment des grandes purges staliniennes (bien que Staline n'y soit désigné que sous l'appellation du « n° 1 »). Roubachov, un ancien membre du Parti, est mis aux arrêts pour trahison. Son crime : il commence à avoir des scrupules, à se dire que la fin — l'humanité sans classe — ne justifie peut-être pas les moyens, lesdits moyens entraînant par trop de milliers de morts. Comme il l'écrit dans un aveu de culpabilité :

Je plaide coupable d'avoir suivi des impulsions sentimentales, et donc d'avoir été amené à me trouver en contradiction avec la nécessité historique. J'ai prêté l'oreille aux lamentations des sacrifiés, et suis ainsi devenu sourd aux arguments qui démontraient la nécessité de les sacrifier. Je plaide coupable d'avoir placé la question de la culpabilité et de l'innocence avant celle de l'utilité et de la nocivité. Finalement, je plaide coupable d'avoir mis l'idée de l'homme au-dessus de l'idée de l'humanité¹⁹.

Le camarade Ivanov tente de ramener Roubachov dans la ligne droite du Parti en lui expliquant qu'il n'y a que deux conceptions de la morale humaine et qu'elles sont à des pôles opposés :

¹⁹ Arthur Koestler, *Le zéro et l'infini*, trad. Jérôme Jenatton, Paris, Calmann-Lévy, 1968, p. 176. Ce passage et les autres cités ici sont aussi analysés par Alain Finkielkraut, dans *L'humanité perdue. Essai sur le XX^e siècle*, Paris, Seuil (Essai), 2007, p. 81-83. Désormais, les renvois à cette édition seront signalés, dans le corps du texte, par la seule mention Z, suivie du numéro de la page.

L'une d'elles est chrétienne et humanitariste, elle déclare l'individu sacré, et affirme que les règles de l'arithmétique ne doivent pas s'appliquer aux unités humaines [...]. L'autre conception part du principe fondamental qu'une fin collective justifie tous les moyens, et non seulement permet mais exige que l'individu soit en toute façon subordonné et sacrifié à la communauté — laquelle peut disposer de lui comme d'un cobaye qui sert à une expérience, soit comme l'agneau que l'on offre en sacrifice (Z, 148-149).

Cette première conception de la morale, selon laquelle l'individu est sacré, Ivanov l'appelle la « morale antivivisectrice » ; tandis que la seconde conception, selon laquelle l'individu doit être sacrifié au bonheur du plus grand nombre, Ivanov l'appelle la « morale vivisectionniste » (Z, 149). Ivanov, porte-parole du Parti, défend la seconde. Après tout, cette conception trouve sa justification dans l'exemple de la nature (une façon de récupérer, par la bande, Darwin et une prétendue « struggle for life ») :

Chaque année plusieurs millions d'humains sont tués sans aucune utilité par des épidémies et autres catastrophes naturelles. Et nous reculerions devant le sacrifice de quelques centaines de mille pour l'expérience la plus prometteuse de l'histoire ? Oui, nous avons liquidé la section parasitique de la paysannerie et nous l'avons laissée mourir de faim. C'était une opération chirurgicale que le faire une fois pour toutes ; dans le bon vieux temps d'avant la Révolution, il en mourait tout autant pendant une année de sécheresse — mais ils mouraient sans rime ni raison [...]. La nature est généreuse dans les expériences sans objet auxquelles elle se livre sur l'homme (Z, 152-153).

Ivanov pose alors la question (rhétorique) : « Pourquoi l'humanité n'aurait-elle pas le droit d'expérimenter sur elle-même ? » L'analogie se déploie alors : l'homme n'est pas seulement ravalé au rang d'animal, mais à celui de cobaye de ce vaste « laboratoire » qu'est devenu le monde (ou l'Histoire). Selon le raisonnement d'Ivanov, la compassion devient une notion creuse sitôt qu'il n'y a plus de « crime contre l'humanité », mais de simples et légitimes « opérations chirurgicales » — une façon de dire qu'un « crime contre l'humanité » peut en fait être commis *pour* l'humanité : « As-tu jamais lu les brochures d'une société antivivisectionniste ? Il y a de quoi vous convaincre et vous fendre le cœur ; quand on lit comment un pauvre roquet à qui on a enlevé le foie geint et lèche la main de son bourreau, on a envie de vomir, comme toi ce soir. Mais si ces gens-là avaient voix au chapitre, nous n'aurions pas de sérum contre le choléra, la typhoïde ou la diphtérie... » (Z, 152-153) Ce que nous fait découvrir Koestler dans son roman, c'est un monde où la pratique de la vivisection a si bien pénétré l'imaginaire européen que des idéologues en sont venus à l'évoquer naturellement pour *résoudre*, croient-ils, la question du devenir humain. Voilà pourquoi, à l'époque de *Morwyn*, cette pratique ne peut plus bénéficier d'une

condamnation ambiguë, comme dans *L'île du docteur Moreau*, rédigé quarante et un ans plus tôt.

Un point capital à retenir pour la suite des autres « lectures » qui suivront celle de *Morwyn*, c'est que si, au nom d'une « morale vivisectrice », l'homme est un zéro par rapport à l'humanité (d'où le titre français du roman de Koestler), c'est d'abord et avant tout parce que l'animal, lui, est considéré comme un moins que zéro. Ainsi, le crime premier a été de traiter l'animal comme une simple matière première.

Le philosophe de l'érotisme et de l'indignation

Lorsque le narrateur de *Morwyn* rencontre le fantôme de Socrate aux abords des Champs Élysées, qui sont à proximité du lieu de repos de Rhadamanthe, il est stupéfait par son apparence : « Il avait un épais nez négroïde, une lippe sensuelle, des yeux largement ouverts d'animal et, avec sa courte barbe aux poils raides et son cou de taureau, il ressemblait tout à fait à ces vignettes grivoises du dix-huitième siècle représentant le demi-dieu Silène qui ornent le frontispice de vieilles publications obscènes » (236). Par son visage, Socrate est l'incarnation physique du grand dieu Pan, mais, contrairement au personnage de Cartwright dans *L'étalon* — qui lui aussi évoquait Pan par son apparence —, Socrate incarne aussi l'esprit positif de ce dieu (qu'il ne cesse d'ailleurs d'invoquer). Cela se voit notamment dans le corps fantomatique de Socrate, qui est plus « consistant » que celui des autres fantômes rencontrés jusqu'à maintenant, comme le rapporte le narrateur : « Il avait toujours été, me dit-il, un adorateur passionné de la beauté de la jeunesse et avait si longtemps cultivé la faculté soit de céder à ses émotions soit de les réprimer, que son être intime s'était absolument imprégné de la vitalité de l'érotisme. En conséquence, quand il avait rendu l'âme, il s'était trouvé pourvu d'une énergie vitale double de celle qui survit à la mort dans la plupart des cas » (237).

Mais Socrate est aussi le philosophe de l'indignation. S'il erre seul aux abords de l'Enfer, c'est parce qu'il en a eu assez de souffrir tous ces philosophes qui n'ont qu'une idée en tête en arrivant au Paradis : confronter leurs idées avec celles du grand Socrate. Jusqu'à tout récemment, Socrate réussissait plutôt à s'en accommoder. Après tout, dit-il, ces philosophes « continuaient néanmoins à mettre la Conscience humaine et la distinction

entre le Bien et le Mal au premier plan de leur doctrine » (239). Mais il est arrivé récemment un « terrible personnage du nom de Bacon », « et depuis tout est allé de travers » (239) :

Et cela ne fait qu'empirer [...]. [Les nouveaux philosophes] semblent penser que le simple fait d'étudier ce qu'ils nomment la Science leur donne le droit de défier la Conscience, de confondre le Bien et le Mal et de pratiquer une cruauté diabolique [...]. Ils [...] m'assomment avec leurs histoires de réflexes et de complexes. Et je ne vois pas que leurs théories conduisent à un quelconque ennoblissement du caractère, à un quelconque enrichissement de l'esprit, ni à une quelconque sagesse philosophique. Ils ne semblent pas comprendre que le centre de l'univers réside dans l'âme humaine, dans le caractère, dans la distinction entre le Bien et le Mal, selon que l'Ordre des Choses se révèle à notre raison. Ils parlent même comme si les accidents phénoménaux de cause et d'effet limitaient les fonctions de la plus haute intelligence (239-240).

Par cette petite histoire de la philosophie — une histoire partielle et subjective —, Powys tente de remonter à ce qui est, selon lui, la source du Mal : le raisonnement philosophique de Bacon, qui a donné, de façon délibérée ou non, ses lettres de noblesse à la pratique de la vivisection, en faisant de la connaissance des mécanismes de la vie le but de la vie humaine.

Deuxième procès de la vivisection

Socrate a une autre source d'inquiétude en la personne du Titan Tityos, « l'un des premiers Fils du Ciel et de la Terre » (240). Le personnage de Tityos appartient à la mythologie de l'Antiquité mais, comme Lawrence l'a fait pour le dieu Pan dans *L'étalon*, Powys réécrit son histoire.

Dans la mythologie grecque, Tityos est un géant, fils de Gaïa (la Terre), qui est vaincu par Zeus pour avoir fait violence à la déesse Létô. Au chant XI de *L'odyssée* d'Homère, Ulysse aperçoit Tityos lors de sa descente en Enfer, le corps de celui-ci couvrant « neuf arpents²⁰ ». Deux vautours lui dévorent le foie, qui se régénère éternellement. Si le châtiment de Tityos est identique à celui du Titan Prométhée, il ne faut pas confondre ces deux figures car, comme nous le verrons, le Tityos de Powys n'a pas la sagacité de son cousin ; dans sa préface à *Morwyn*, Diane de Margerie commet donc une erreur en l'appelant « Tityos-Prométhée » (9).

²⁰ Homère, *L'odyssée*, trad. Frédéric Mugler, Paris, Babel, 1995, p. 207.

Dans *Morwyn*, Tityos est grand, mais ce n'est pas un vrai géant. Selon le narrateur, Tityos pourrait passer pour l'un des ancêtres de l'homme des cavernes, supérieur à lui par sa taille, mais très au-dessous par son intelligence. Son crime et son châtement sont les mêmes que dans la tradition antique. Cependant, dans la version de Powys, Tityos pourrait facilement tordre le cou des deux oiseaux qui lui dévorent les entrailles, mais il s'en abstient, car il croit mériter son châtement. Pour Socrate, cette culpabilité est inacceptable : « Sa pauvre cervelle détraquée, voyez-vous, est hantée par l'idée que plus un plaisir érotique est exaltant, et satisfaisant, plus il est pervers ! » (241) Socrate s'indigne aussi contre le fantôme d'un jeune vivisecteur — le même que les personnages ont déjà rencontré —, qui s'est récemment mis dans la tête d'étudier Tityos comme s'il était un spécimen de laboratoire. Puisque Tityos croit que seul le vénérable Juge Rhadamanthe a l'autorité requise pour l'absoudre, Socrate entreprend de défendre sa cause devant lui.

Ce deuxième procès sera l'apothéose de *Morwyn*, puisque les deux thèses de l'apologie de l'érotisme et de la condamnation de la vivisection ne formeront qu'une : 1) parce que Tityos a été condamné pour un crime de nature érotique, il symbolise l'inacceptable loi selon laquelle l'homme devrait se purger de son « animalité » ; et 2) parce que Tityos a été condamné à une sorte de vivisection depuis plus de cinquante mille ans, il est l'incarnation de toutes les victimes de cette pratique.

Première difficulté : pour que le procès se déroule selon les règles de l'art, Rhadamanthe exige que l'accusateur de Tityos vienne en personne présenter sa version des faits. Or, l'accusateur de Tityos n'existe plus, il n'a même jamais réellement existé, comme l'explique Socrate :

L'accusateur n'est pas en mesure de comparaître [...], parce qu'il n'existe qu'à moitié, parce qu'il n'est qu'à demi créé. L'accusateur de Tityos est ce jaloux, cet implacable *Automaton*, parfois appelé Jehovah, parfois Jupiter, qui est pour toujours à demi créé par l'esprit des hommes et retourne pour toujours aux vers de la décomposition. La damnation consécutive à toute cruauté l'aurait annihilé il y a longtemps si n'était apparu un nouveau Démon-Dieu auquel l'humanité donne aujourd'hui la même horrible demi-vie. Ce dieu se nomme Connaissance-sans-Pitié et il est pire que l'autre. En d'autres termes, grand juge, l'accusateur de Tityos subit à l'heure actuelle une transfusion de sang de son cadet (247).

Heureusement, le fantôme du jeune vivisecteur s'offre de représenter l'accusateur de Tityos, en expliquant : « Parce que mon Dieu à moi est le successeur de cet ancien

dieu [Jupiter] » (248). De la même façon qu'il a assimilé les vivisecteurs et les inquisiteurs, Powys fonde en une seule lignée discréditée tous les dieux qui ont un rapport cruel avec les mortels, que ce soit Jupiter ou Jéhovah.

Socrate procède à la défense de Tityos d'une façon assez inattendue, par un « contre-interrogatoire » (251). D'abord, il opère un glissement. Il ne parle pas du cas de Tityos, mais pose une question philosophique : « Existe-t-il dans le monde un Bien et un Mal ? » (252) Si l'on pose cette question à tous les éléments de l'Univers, dit Socrate, au ciel et à la terre, à l'eau et au feu, il n'y a pas de réponse : « il n'y a que le silence, le silence, le vide et l'horreur du lieu d'où il vient » (252). Mais l'absence de réponse n'est pas la preuve qu'il n'y a pas de Bien ni de Mal, car ce n'est pas l'Univers qu'il faut interroger. La réponse, en fait, vient d'ailleurs : « C'est dans le cœur de l'homme, au mépris de l'univers tout entier des atomes et du vide, que l'Ordre des Choses — notre grand Pan inconnu, car Il est notre Tout — a mis la réponse au cri du monde » (252). L'homme trouve la réponse en lui-même, en écoutant le « *daïmon* » en lui. Qu'est-ce, en effet, que l'indignation, si ce n'est la voix du *daïmon* en soi ?

Socrate retourne alors l'accusation contre l'accusateur, le jeune vivisecteur : « Le vil démon-dieu que représente ce jeune homme, avec sa science inhumaine et sans cœur, défie la seule Révélation de l'Ordre des Choses que nous possédions, la révélation qui concerne — au-delà de toute analyse et de toute thèse — la distinction entre le Bien et le Mal » (252). En fait, pour Socrate, tout n'est qu'une question d'examen de conscience, et s'il évoque *enfin* le crime de Tityos — après une tirade d'une page —, ce n'est que pour mieux condamner le jeune vivisecteur :

Comme le dit l'accusé [Tityos], se battre et copuler, oui ! même verser le sang dans la chaude lutte de la vie est conforme à la Nature. Nous pêchons, nous nous repentons et nous sommes pardonnés. Mais revendiquer comme aujourd'hui le droit de torturer dans l'intérêt du savoir et dans le but de prolonger notre existence sur la terre est quelque chose qui s'oppose à la voix intérieure, qui s'oppose à l'indicible Volonté de pitié et de miséricorde qui est au cœur de l'Ordre des Choses ! (253)

Socrate ne fait pas l'apologie du viol, il ne nie pas que Tityos a commis un acte terrible, mais ce crime, de nature « érotique », s'apparente à la banale lutte pour la vie. Par ailleurs, Tityos n'est pas un *homo sapiens* ordinaire, c'est l'un des premiers fils du Ciel et de la

Terre, qui n'avaient pas d'autre destin que de se battre et de copuler. En un sens, l'humanisation n'était pas à sa portée. En fait, le Tityos de Powys ne serait pas sans similitudes avec le personnage de Lenny dans le roman *Des souris et des hommes*, de Steinbeck (publié en 1937, la même année que *Morwyn*) : un géant idiot si sensible à la beauté qu'il la détruit malgré lui, que ce soit la beauté des lapins ou d'une femme, parce que, sous le coup de la subjugation, il ne maîtrise plus sa force.

Pour Socrate, le crime des vivisecteurs est le plus terrible qui soit, car il s'oppose à la voix de la conscience, qui serait l'aboutissement de l'évolution : « En torturant des animaux pour prolonger la vie humaine, ce jeune homme, grand Juge, a dissocié la Science de ce que la vie a engendré de plus important — la conscience humaine » (253). Socrate croit même qu'un homme devrait toujours être prêt à sacrifier sa vie pour suivre ce que lui dicte sa conscience. Pour prouver ce point, Socrate pose une deuxième question philosophique : « Quelle est l'importance d'une vie humaine ? » (253) Cette importance se mesure-t-elle au nombre d'années que vit un homme ou au nombre de maladies auxquelles il échappe ? Non, répond Socrate : « La valeur d'un homme réside dans ses qualités d'homme : dans son caractère, dans sa conscience, dans la noblesse et la magnanimité de son âme » (253). Les vivisecteurs ont donc tout faux, eux qui sacrifient leur conscience pour mener des expériences atroces dans le but de prolonger la vie humaine. Socrate est assurément le personnage historique par excellence pour être le porte-parole de cette idée, lui qui a, comme on le sait, accepté de boire la ciguë pour obéir à sa conscience. C'est d'ailleurs en ces mots que Rhadamanthe le salue avant l'ouverture du procès de Tityos : « Tu es le penseur qui est mort non point pour la cause du savoir, mais pour obéir à sa conscience, pour obéir à cette loi éternelle du Bien et du Mal qui passe toute raison et toute sagesse, qui est, de facto et de jure, la volonté de l'Ordre des Choses. Oui ! Nous savons qui tu es : tu es celui qui a obéi à la Loi pour l'amour du Dieu qui loge dans sa propre poitrine ! » (243)

Pour finir, Socrate explique qu'il n'y a pas lieu de douter qu'un crime « érotique » est infiniment moins condamnable qu'un crime commis rationnellement :

Pourquoi, ô grand Juge, le crime de Tityos, le vieil instinct animal de lutte, de brutalité et de viol est-il moins pervers que le crime froid, délibéré, *rationnel* d'un vivisecteur tel que cet accusateur [...] ? N'est-il pas permis de supposer, ne semble-t-il pas, que la cruauté égoïste est beaucoup plus condamnable lorsqu'elle est le résultat, non d'un aveugle élan de sensualité, mais d'un fanatisme

moral délibéré ? Les êtres sensuels, ô Juge, et même les êtres vicieux ne font pas au monde la moitié du mal que lui font les fanatiques imbus de leur prétendue vertu (256).

L'« Illusion créatrice » versus le « mensonge vital »

Après le plaidoyer de Socrate, Rhadamanthe, le cœur empli d'une « vertueuse indignation » (258), absout le Titan. En entendant ce jugement, Tityos s'agenouille, embrasse sa mère la Terre et l'inonde d'un flot de larmes. Avec la description que fait le narrateur de cette scène, Powys achève de faire de Tityos la métaphore de toutes les victimes de la cruauté scientifique : « J'avais l'impression qu'elle rassemblait en elle [la silhouette de Tityos], dans une communion mystique, les millions et les millions de vies anonymes, animales et à demi animales et de vies humaines sous-développées, qu'avait torturées l'impitoyable cruauté des êtres compétents et intelligents depuis l'Âge d'or, c'est-à-dire depuis que la conscience a commencé à se dissocier de l'intellect » (260). Sur ce, le lecteur de *Morwyn* pourrait décréter — avec tous les autres commentateurs du roman — que cette fiction n'est qu'un piètre *roman à thèse*. Ce serait cependant faire abstraction du grave épisode, mais sans conséquences directes, qui survient sitôt après. Une fois le fantôme du jeune vivisecteur sorti, tous les personnages entendent un « rire monstrueux et retentissant » (263) que le narrateur décrit ainsi : « J'ai entendu en mon temps beaucoup de bruits désagréables, y compris le barrissement des monstres de l'abîme, mais je n'en ai jamais entendu d'aussi inquiétants que cet abominable rire [...]. Bien qu'il nous parvînt à travers la paroi rocheuse, c'était un rire nettement humain ; je pourrais même dire que c'était un rire philosophique ! » (263) Socrate reconnaît avec stupeur le rire du « Paillard d'Abdère », Démocrite, le philosophe « des Atomes et du Vide » (264). L'histoire nous enseigne qu'il aurait préféré rire de la misère des hommes plutôt que de la pleurer. Démocrite ne se montre pas, il se contente de faire entendre son « gros rire atomiste » (266).

En accordant, *in fine*, un droit de réplique à Démocrite — une réplique contre laquelle nul ne peut argumenter, pas même Socrate, qui est manifestement mal à l'aise —, Powys insiste sur le fait que tout idéal de l'humain ne sera jamais rien de plus qu'une simple *proposition*. Socrate a certes remporté le procès de Tityos mais, en vérité, aucun argument, aucun procès — réel ou fictif —, ne pourra jamais définitivement prouver la valeur de la Conscience contre l'Univers. Socrate lui-même le sait, puisqu'il a avoué au narrateur : « à

dire la vérité, je dois mes victoires dans les discussions pour une grande part au fait que je suis plus sophiste que les sophistes eux-mêmes » (255). Ce *daimon* qui parle sans hésiter nous raconte-t-il réellement autre chose qu'une pure *fiction*, c'est-à-dire une histoire qui n'a que peu de rapport avec la réalité ?

Morwyn n'est donc pas un roman à thèse ordinaire, car bien que Powys l'ait écrit pour défendre les croyances qui lui sont chères, il n'a pas pu s'empêcher, ce faisant, de révéler la part de « fiction » que recèle toute croyance, fut-elle la plus généreuse. Selon Angus Wilson, ce doute serait même une constante des textes de l'auteur : « Powys estime la croyance naturelle mais n'est heureux que lorsqu'il y mêle une bonne dose de scepticisme²¹ ». D'ailleurs, dans une scène antérieure au procès de Tityos, le narrateur avait lui aussi laissé entendre que toute croyance, même généreuse, n'est jamais qu'une « illusion » :

C'est extraordinaire comme le seul fait d'être vivant est trompeur ! Tout ce qui vit, tout ce qui est sain, robuste et naturel, s'épanouit comme une fleur sous l'effet de l'illusion et des apparences ! Comme le dit Goethe quelque part, la Nature elle-même encourage les illusions de la vie, et malheur à qui s'en mêle ! La Justice et la Miséricorde sont sans nul doute les plus fameuses de ces illusions, mais puisque l'Ordre des Choses a mis son poids dans la balance en leur faveur, elles triompheront. L'Illusion contre *le Monde* ! [...] Pour le grand Esprit qui renouvelle le monde, une *Illusion créatrice* est infiniment plus précieuse qu'une Vérité morte et disséquée. Voilà pourquoi tant de sadiques deviennent des vivisecteurs. Le sadisme, dans son essence, est perversion et stérilisation de la force vitale. Il torture à mort, puis, dans sa diabolique folie, il devient nécrophage. Il mange les morts ! Toutes les inventions les plus nobles de l'humanité sont l'œuvre de la vivante imagination. La vivisection est la cruauté morbide de ceux qui veulent guérir la vie par la mort (146-147 ; je souligne « Illusion créatrice »).

À la lecture de ce passage, le lecteur serait, selon moi, en droit de douter que le narrateur soit dans le vrai en croyant que la Justice et la Miséricorde triompheront un jour. Premièrement, le narrateur dit que la Justice et la Miséricorde ne sont que des « illusions » — mais comment une « illusion » peut-elle gagner son combat ? Deuxièmement, le narrateur reprend les propos du Marquis de Sade, à savoir que l'Ordre des Choses a mis son poids dans la balance en faveur de la Justice et de la Miséricorde — mais le Marquis n'avait-il pas aussi spécifié que l'Ordre des Choses s'est interdit d'intervenir directement ? Troisièmement — et c'est, selon moi, l'écueil le plus grave : comment les fantômes ont-ils eu la révélation de l'Ordre des Choses ? Powys ne dit aucun mot à ce sujet... Les fantômes

²¹ Angus Wilson, « John Cowper Powys », trad. François Xavier Jaujard, *Granit, op. cit.*, p. 14.

ont-ils tout simplement *déduit* son existence à la suite d'un raisonnement philosophique, comme Powys, lui, déduit l'existence d'une « Cause Première » dans *Apologie des sens*²² ?

Sans prétendre répondre à toutes ces questions, le secret de la foi du narrateur se trouverait, selon moi, dans la notion d'« Illusion créatrice » que l'on retrouve dans le long passage cité ci-dessus. C'est la seule occurrence de cette expression dans *Morwyn*, mais le lecteur familier avec l'univers de Powys la retrouve souvent dans ses autres écrits, autant dans ses fictions que dans ses essais littéraires et philosophiques. Précisons toutefois que Powys prend rarement la peine de la définir clairement — au lecteur de s'en faire une idée, au fil des développements du texte. De plus, même s'il arrive à Powys de donner exceptionnellement une définition de « l'Illusion créatrice » dans un de ses livres, cette définition ne semble jamais recouvrir parfaitement le sens qu'il accorde à cette même expression dans un autre de ses livres. On en conviendra en lisant cette définition rapportée par Pierrick Hamelin dans un abécédaire consacré aux notions et termes chers à Powys : « L'illusion vitale d'une personne est cette perspective que nous avons de nous-mêmes, prise par nous-mêmes, qui comprend à la fois notre rôle dans le monde, par rapport aux autres, et le rôle que nous jouons nous-mêmes dans notre solitude secrète, par rapport à l'univers²³ ».

Par ailleurs, comme Powys utilise dans d'autres livres l'expression d'« illusion vitale » plutôt que celle d'« Illusion créatrice », qui apparaît dans *Morwyn*, le lecteur pourrait être tenté de croire qu'en fait, Powys, qu'il choisisse l'une ou l'autre de ces formulations, ne fait que reformuler la notion de « mensonge vital » développée par Ibsen dans sa célèbre pièce *Le canard sauvage*, écrite en 1884. Il est incontestable que ces deux notions ont effectivement quelque affinité, bien que je croie qu'en vérité, elles soient radicalement opposées.

²² Tel est le raisonnement que Powys développe dans *Apologie des sens* pour prouver l'existence d'une « Cause Première » ou d'un « Dieu » : « Eh bien, selon moi, votre esprit, obéissant à la loi interne de son fonctionnement obligé, se voit contraint d'attribuer l'origine de toute cette accumulation d'«âmes» et de «corps» — ou «multivers» — dont, par analogie avec votre âme et votre corps à vous, vous avez peuplé l'Espace et le Temps, au pouvoir causatif de quelque ultime Cause Première ou Dernière, dotée d'une sensation intime de pouvoir et de volonté conscients analogue à celle que vous éprouvez vous-même » (*op. cit.*, p. 24).

²³ Pierrick Hamelin et Goulven Le Brech, *John Cowper Powys. Une philosophie de la vie*, Bécherel, Les Perséides, 2012, p. 88.

Dans *Le canard sauvage*, Hjalmar, un pauvre photographe, se croit investi d'une « mission vitale » : restaurer l'honneur perdu de son père. Il y a déjà bien des années, son père a perdu son grade de lieutenant et a été condamné à des années de bagnes après qu'il eût été reconnu coupable d'avoir effectué des coupes à bois illégales sur un terrain adjacent à celui dont il était l'administrateur. Werle, son associé, a quant à lui échappé à toute poursuite et l'affaire lui a même permis d'amasser une fortune. Le fils de Werle, Gregers, découvre que la fortune de son père repose sur cette injustice — et, selon lui, ce n'est pas la seule : son père aurait eu une aventure avec une domestique et, une fois celle-ci enceinte, il l'aurait mariée sans scrupules au fils de son ancien associé, Hjalmar, sans que celui-ci se doute de rien. Gregers décide donc de révéler la vérité à Hjalmar, en croyant naïvement que cela lui permettra de transfigurer sa vie et son couple. Mais en vérité, Hjalmar tombe dans un grave abattement et pense quitter sa femme et sa fille, qu'il aime pourtant par-dessus tout. Un voisin, le docteur Relling, secourt Hjalmar en lui prodiguant le « traitement habituel²⁴ ». Comme il l'explique à Gregers : « Je m'emploie à entretenir en lui le mensonge vital [...]. Parce que le mensonge vital, c'est le principe qui stimule, voyez-vous [...]. Ôtez le mensonge vital à un homme moyen, vous lui ôtez le bonheur, du même élan » (CS, 241-243). Dans le cas de Hjalmar, ce « mensonge vital », ce serait, entre autres, cette fameuse « mission » dont il se croit investi. En fait, c'est Relling qui, il y a des années, a convaincu Hjalmar qu'il était doté d'une intelligence exceptionnelle qui lui permettrait à tout coup de faire une découverte scientifique retentissante qui restaurerait l'honneur de sa famille (bien que cette découverte n'a aucun lien avec l'affaire de son père). Relling n'a jamais cru que Hjalmar était un génie, mais il l'en a convaincu pour le sauver de la tentation de se suicider. Pour sa part, Hjalmar rêve beaucoup plus à cette fameuse découverte scientifique qu'il n'y travaille (les pages des revues scientifiques qu'il dit lui être si indispensables dans ses recherches ne sont même pas « tranchées », c'est-à-dire lues), mais il y croit sincèrement, et c'est là l'essentiel : que cette « mission » le maintienne en vie. Relling croit par ailleurs que le cas de Hjalmar est celui de la grande majorité des gens : « À peu près tout le monde est malade, malheureusement » (CS, 241). Avec cette notion de « mensonge vital », Ibsen nous explique que ce qui maintient quelqu'un en vie

²⁴ Henrik Ibsen, *Le canard sauvage*, trad. Régis Boyer, Paris, GF-Flammarion, 1995, p. 241. Désormais, les renvois à cette édition seront signalés, dans le corps du texte, par la seule mention CS, suivie du numéro de la page.

n'est, la plupart du temps, qu'un mensonge — qu'une fiction — que celui-ci se conte plus ou moins inconsciemment à lui-même²⁵.

Contrairement à Ibsen, Powys ne parle pas d'un « mensonge vital », mais bien d'une « Illusion créatrice » ou d'une « Illusion vitale ». La nuance est essentielle : pour Powys, il ne s'agit pas d'être dupe d'un mensonge que l'on se conte inconsciemment à soi-même, mais de se raconter consciemment une histoire sur soi-même et le monde qui puisse enrichir et stimuler notre désir de vivre. En d'autres mots, il s'agit de dresser entre soi et le monde — qui trop souvent déçoit nos espoirs et contrarie nos désirs — une croyance : « l'illusion contre *le Monde* », écrit le narrateur de *Morwyn*. L'« Illusion vitale », c'est donc la réponse indignée d'une conscience imaginative contre un monde — ou une civilisation — dépourvu de sens ou qui apparaît pauvre en sens. Le secret, c'est que l'indignation puisse se servir du tremplin qu'est l'imagination pour proposer autre chose. Cette autre chose relève certes de la fiction — ce n'est qu'une histoire que l'on se conte à soi-même — mais la valeur d'une Illusion ne se mesure pas à son degré de réalité, mais à ses *virtualités créatrices*. C'est pourquoi le narrateur affirme : « Toutes les inventions les plus nobles de l'humanité sont l'œuvre de la vivante imagination ».

Résumons. Dans *Le canard sauvage*, Hjalmar a cru le mensonge qu'un autre lui a conté, et il l'a fait sien ; certes, ce mensonge lui permet de donner un sens à sa vie, mais alors sa vie n'a de sens qu'à la condition que la fiction de ce mensonge ne lui soit jamais révélée. Au contraire, dans *Morwyn*, le personnage n'a pas fait sien ce qu'un autre lui a dit, il a choisi consciemment de se raconter lui-même une histoire qu'il sait n'être qu'une fiction. En ce sens, l'« Illusion créatrice » se révèle moins vulnérable que le « mensonge vital », même si ces deux fictions ont une même fonction : donner un sens à la vie. Ce qui m'apparaît vraiment exceptionnel dans ce long passage de *Morwyn*, c'est que cette philosophie en apparence si peu philosophique — dans *Apologie de sens*, Powys parle plutôt d'un « talisman » —, se trouve défendue dans une fiction : par une étonnante mise en abyme, la

²⁵ Dans l'appareil critique qui accompagne l'édition citée du *Canard sauvage*, des extraits des brouillons de la pièce livrent une autre définition du « mensonge vital », plus claire que celle glissée dans les répliques conservées par Ibsen dans la version définitive. Par exemple, Relling dit : « La plupart des gens s'arrangent un mensonge qui les aide à vivre leur vie » (*ibid.*, p. 295).

fiction littéraire se révèle le lieu par excellence pour défendre une croyance qui n'est pas moins une « fiction » que le récit qui la porte.

Si j'insiste sur cette « Illusion créatrice », c'est parce que 1) elle est l'un des nerfs philosophiques de toute l'œuvre littéraire et philosophique de Powys, qui est un auteur incontournable de l'humainité ; 2) parce que même si cette Illusion vitale n'est mentionnée qu'une seule fois dans *Morwyn*, elle est au fondement de la croyance du narrateur en la Justice et la Compassion ; et 3) parce que sa compréhension ne sera pas sans utilité pour la suite de notre exploration de l'imaginaire de l'humainité. En effet, dans les prochaines œuvres que nous lirons, qui sont écrites dans le sillage de la Deuxième Guerre mondiale et de la Shoah, tous les protagonistes seront confrontés à une barbarie telle qu'ils prendront conscience que la « qualité humaine » — l'*homo humanus* — n'est qu'une « illusion », une fiction. *Kaputt, 1984, Le wagon à vaches, La peau et les os et Sa majesté des Mouches* raconteront le chagrin d'avoir perdu cette Illusion créatrice, qui est en fait d'une grande vulnérabilité. Ce sera aux romans de la troisième partie, *Les racines du ciel, Sylva et La planète des singes*, de tenter, dans un héroïque sursaut d'indignation, de restaurer la croyance humaine en cette « Illusion créatrice ». La présente recherche n'est donc pas seulement l'étude littéraire du thème du devenir humain, elle est aussi l'interrogation philosophique du rôle de ce thème dans cette suprême « Illusion créatrice » que seraient la dignité de l'homme et la civilisation.

***Morwyn*, un numéro de ventriloquie ?**

C'est la fin de l'aventure. Les personnages découvrent deux escaliers. Taliessin explique que l'un d'eux mène en Amérique, et l'autre, au Pays de Galles. *Morwyn*, le narrateur et son chien ont donc enfin trouvé le moyen de rentrer chez eux.

Mais *Morwyn* ne désire pas rentrer au pays : elle compte d'abord suivre le Titan, qui ira en Amérique du Nord pour vivre loin des hommes, dans les montagnes et les forêts du Canada. Puis, elle se rendra en Californie avec le fantôme de son père, revenu repentant auprès d'elle, pour susciter par le récit de son voyage en Enfer une véhémence indignation contre la pratique de la vivisection (en fait, son père se réjouit de visiter les laboratoires en personne...). Cette croisade correspondrait à un poème prophétique de Taliessin. Le

narrateur ne pourra malheureusement pas la suivre, car il ne peut plus marcher depuis que le fantôme du jeune vivisecteur l'a blessé à l'aîne avec le bâton de Rhadamanthe²⁶. Mais ce n'est pas tout : comme Morwyn détient « la Larme de Tityos », un joyau que Taliessin a déterré à l'endroit même où le géant a pleuré lorsque Rhadamanthe l'a gracié, Pierre le Noir la suivra où qu'elle aille. En voyant Morwyn le quitter sans se retourner — et avec son chien —, le narrateur sombre dans un profond désespoir.

Socrate ramène le narrateur au pays de Galles en le portant sur son dos. Sur leur route, ils abordent les prairies du Paradis et rencontrent le fantôme de Rabelais, un vieil ami de Socrate : « C'était un homme d'âge moyen, doté de la physionomie la plus intellectuelle et des yeux les plus perçants que j'aie jamais vus de ma vie » (295). Le narrateur lui avoue qu'il croit que *Pantagruel* est « le livre le plus sage et le plus grand qui ait jamais été écrit par un être humain » (296). Mais Rabelais, modeste, insiste pour que ses admirateurs l'appellent : « sa douce couille, son mignon cousin, son gueux de compère, son œil béni de cochon, son joyeux ver à fromage, son honnête buveur, son royal titillateur, son mâle charançon de la quintessence » (296). Par les mots et les images qu'il emploie, Rabelais ne cesse de rappeler que l'homme est un animal heureux de bien manger, de bien boire, de bien dormir et même, de bien jouir. Si Socrate incarne l'esprit de Pan à travers sa physionomie ; Rabelais, lui, l'incarne par ses propos.

Malgré la joie de rencontrer son auteur préféré, le narrateur est très triste, car il est persuadé que toute son aventure en Enfer et l'abandon de Morwyn sont une punition envoyée par le Ciel pour avoir éprouvé tant de plaisir à fantasmer sur la jeune fille. Mais Rabelais le console par ces paroles :

²⁶ Le lecteur croira peut-être que quelque chose lui a échappé, puisque le narrateur a précisé que les fantômes, étant immatériels, ne peuvent pas faire de mal à des êtres bien vivants. Mais, en vérité, le lecteur découvre au fil des péripéties que les fantômes peuvent tout de même manipuler des objets : « Mais bien que ces ombres désincarnées parussent capables d'exercer une espèce de pression non tactile sur les objets, comme lorsqu'elles pilotaient leurs aéronefs ou comme lorsque notre guide [Taliessin] avait tenu des torches dans ses mains, il leur fallait quelque temps, de même que quand on manipule des courants magnétiques insaisissables, pour adapter leurs gestes à l'action poursuivie » (*op. cit.*, p. 223) ; « Comme je l'ai déjà expliqué, il n'était pas du tout facile pour ces esprits, qui ne possédaient qu'un semblant de corps physique matériel, d'exercer une pression sur la matière solide. Mais, quoique pareil à l'air, leur "corps spirituel" n'était pas *tout à fait* de l'air ; et si la pression, sans doute en partie magnétique, qu'ils exerçaient était très faible, c'était néanmoins une pression et les choses — en particulier les choses inanimées — finissaient par y céder » (*ibid.*, p. 268).

Ô le plus honnête, s'étrangla le grand docteur, mais le plus abusé des capitaines, laissez-moi vous dire une fois pour toutes — afin que vous ne commettiez plus jamais cette malheureuse, cette infortunée, cette blasphématoire et démoniaque erreur — qu'il n'y a pas de plaisir sensuel dont, pourvu qu'il soit exempt d'une vile et égoïste cruauté, le Dieu infiniment généreux et sage qui est notre grand berger à tous n'ait permis, accordé, encouragé, sanctionné et plus que béni la joie, le ravissement et l'extase au cours de notre pèlerinage bref et troublé dans cette vie mortelle. C'est lui qui a doté nos pauvres corps fragiles, faibles, branlants et métagraboulisés du céleste pouvoir d'être transporté au Septième Ciel par l'extase de voluptueux ébats. Non, ce n'est pas ce dieu grand et bon, que les profonds philosophes de tous les siècles connaissent comme l'Ordre des Choses et dont la pitié et la miséricorde se révèlent dans notre conscience humaine, qui interdirait les exquis délices de nos sens amoureux. C'est le faux dieu de la Science qui, au nom de l'« Eugénique », interdirait ces libres plaisirs. C'est le faux dieu de la Religion qui, au nom de la Chasteté, interdirait ces célestes délices. Toute joie sensuelle, ô le plus honnête mais le plus crédule des capitaines, est permise par ce dieu grand et bon à condition d'être dépourvu de cruauté, et je puis vous assurer que l'horrible cruauté qui existe dans le monde ne vient pas des plaisirs d'Eros, mais du puritanisme et du fatalisme de bigots égarés (297-298).

Dans *Autobiographie*, Powys écrit qu'il est un lecteur d'une sorte particulière, capable de se changer en l'auteur qu'il lit pour mieux le comprendre : « Ainsi que je l'ai déjà laissé entendre, la fluidité protéenne de ma nature est telle que je pouvais me livrer à l'auteur que j'analysais au point de *me changer en lui*²⁷ ». Powys connaissait bien Rabelais et son œuvre : il ne lui a pas seulement consacré des conférences, mais tout un livre, fruit de nombreuses années de lectures et de recherches²⁸. On pourrait cependant être tenté de dire qu'en vérité, Powys était plus doté de la faculté de changer les auteurs qu'il lisait en lui-même... Cet écueil n'échappe d'ailleurs pas à la traductrice du *Rabelais* de Powys : « Ce n'est pas Rabelais qu'on y découvre [dans ce livre], c'est Powys. Auquel Rabelais sert de révélateur²⁹ ». Est-ce donc à dire que Powys n'exécute qu'un *numéro de ventriloquie* en faisant s'animer Rabelais, ou même Socrate, dans son roman ?

Je n'insisterais pas davantage sur ce point si Hesse ne s'était pas lui aussi prêté au même exercice de ventriloquie, en faisant de Goethe et de Mozart des personnages essentiels du *Loup des steppes*. Pourquoi ces deux auteurs, qui sont sans doute les deux plus grands lecteurs de ce corpus de l'humanimalité, ont-ils fait de la fiction un lieu de discussion avec des figures du passé ? Et pourquoi l'ont-ils fait à une époque où ce dialogue semblait si vain et si ridicule ? Car il l'était effectivement, à n'en pas douter. C'était d'ailleurs précisément

²⁷ J. C. Powys, *Autobiographie*, *op. cit.*, p. 473. L'auteur souligne.

²⁸ John Cowper Powys, *Rabelais. Sa vie, l'histoire qu'il raconte, et une interprétation de son génie et de sa religion*, trad. Catherine Lieutenant, Verviers, La Thalamège, 1990.

²⁹ *Ibid.*, p. 13. Peter Easingwood parle même d'une « mélecture » de Rabelais » (« John Cowper Powys émule de Rabelais », dans Benjamin Stassen [dir.], dossier « Powys », *Plein chant*, n° 42-43 [automne 1988], p. 209-218).

cette disgrâce des lettres et des grandes figures du passé que raconte *Le loup des steppes* de Hesse, publié dix ans avant *Morwyn*. En effet, dans une scène capitale, Harry passe devant un cimetière en se disant que la fosse est désormais la place des « humanités » :

Le monde civilisé était un cimetière où Jésus-Christ et Socrate, Mozart et Haydn, Dante et Goethe n'étaient plus que des noms aveugles sur des tables de métal rouillées, entourées d'une assistance hypocrite et mal à l'aise, qui aurait donné bien des choses pour pouvoir croire encore à ces plaques de zinc jadis sacrées, pour pouvoir prononcer au moins un mot honnête et grave de regret et de désespoir sur ce monde trépassé, mais qui, au lieu de tout cela, restait à se dandiner auprès d'une tombe³⁰.

Quelle étrange coïncidence entre Hesse et Powys : dans son roman, Hesse met en scène Goethe et Mozart, tandis que Powys — à peine dix ans plus tard —, met en scène Socrate et revisite l'œuvre de Dante ! En vérité, il ne s'agit sans doute pas d'une coïncidence car, lorsqu'il écrit *Morwyn*, Powys est très conscient que les valeurs qu'il défend appartiennent déjà à un monde révolu. Ses personnages de vivisecteurs et d'inquisiteurs insistent sans cesse sur ce point. Par exemple, le fantôme du jeune vivisecteur s'écrie : « Imaginez qu'on aille dire une chose pareille [avoir une âme] de nos jours ! [...] Avant qu'il soit longtemps, le monde entier sera là où il devrait être, sous la botte de la Science ; et alors on liquidera tous les anachronismes [...]. Pitié et miséricorde, dites-vous ? Mais la Science se rit de ces vieilles superstitions ! [...] Je ne sais à qui je m'adresse dans ce Musée des Antiquités » (221-222). En outre, après que Rhadamanthe eut gracié Tityos, ce même fantôme, frustré, s'en va en affirmant : « Vous n'imaginez pas que ceci est la fin, hein, cette ridicule farce jouée sur une scène préhistorique par une bande d'archaïques marionnettes que le progrès a complètement dépassées. Ce n'est pas vous qui me jugez, mais moi qui vous juge ! La Science, vieil abruti, te rangera parmi les idoles hottentotes qu'abrite notre musée » (259).

Ce qui est commun à Hesse et à Powys, c'est un cri d'indignation alarmiste devant le fait que les hautes valeurs incarnées par la culture européenne sont menacées par une soi-disant « modernité » (scientifique ou non). C'est là un vaste sujet que je n'épuiserai pas au terme de cette lecture de *Morwyn*, mais il nous permet néanmoins de cerner un rôle dévolu à la

³⁰ H. Hesse, *Le loup des steppes*, op. cit., 61-62.

fiction : rappeler à une humanité somnambule qu'il faut continuer de fréquenter les « humanités » du passé pour y (re)découvrir le sens perdu de l'humain³¹.

Mais pourquoi Hesse et Powys insistent-ils tant sur le rôle actif de la conscience dans son dialogue avec la littérature, l'art et l'histoire ? Ne pourrait-on pas y voir la hantise d'une époque ? Hesse et Powys écrivent en effet alors que les idéologies émergentes — le socialisme, le bolchevisme, le fascisme et le nazisme —, telle l'Inquisition jadis, dressent les bûchers de nouveaux autodafés. Hesse lui-même en souffrira d'ailleurs. En 1939, soit deux ans après la parution de *Morwyn*, la réimpression de ses œuvres est interdite par le régime nazi jusqu'en 1945 ; et, en 1944, son éditeur, Peter Suhrkamp, est arrêté par la Gestapo et déporté au camp de Ravensbrück et à Sachsenhausen. Les destructions de livres et les interdictions de lecture n'ont qu'un objectif : faire taire la voix du *daïmon*, de l'indignation. Les *numéros de ventriloquie* de Hesse et de Powys surviennent donc au seuil d'un moment critique de l'histoire, comme si ces auteurs avaient voulu nous avertir que le privilège de discuter avec les grands esprits ne serait bientôt plus possible.

L'étude de l'imaginaire de l'humanimalité n'esquisse pas seulement l'histoire de la réhabilitation de la part « animale » de l'homme ; en fait, les œuvres retenues ici s'indignent contre tout ce qui brime le meilleur de l'humanité en devenir : la part « animale », mais aussi la conscience. Je propose donc de voir les *numéros de ventriloquie* de Hesse et de Powys comme la réponse indignée d'une conscience contre une émergente modernité qui semble témoigner que les *humanités* — les mythes, les arts et la littérature — ne sont plus que des « anachronismes » dont la place serait derrière la vitrine du « musée » ou dans la fosse du « cimetière », à la veille du désastre de la Deuxième Guerre mondiale et de la Shoah. Comme l'écrit Charles Lock dans un article consacré à Powys : « L'intérêt, tant imaginaire que philosophique, de Powys à l'égard du mythe, de l'Histoire et de la conscience apparaît de plus en plus symptomatique de ce que l'on pourrait appeler une phase terminale de la civilisation européenne³² ».

³¹ Le lecteur intéressé d'en apprendre plus sur l'art d'entrer en dialogue avec les grandes œuvres du passé consultera l'essai de Powys, *Le sens de la culture* (1981), notamment le chapitre deux.

³² Charles Lock, « John Cowper Powys : Vie et Œuvre », *Plein chant, loc. cit.*, p. 72.

II. Pendant le désastre, l'indignation meurtrière : l'homme (et l'animal) face à la barbarie

Quand tout est dit, ce qui reste à dire est le désastre.

Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*

Dans les six romans analysés jusqu'à maintenant, une « voix », celle du narrateur, du protagoniste ou d'un personnage, invite le lecteur à douter du fait que l'*homo sapiens* soit devenu au cours de son évolution un *homo humanus*. En d'autres termes, l'hominisation — le « devenir homme » — ne se serait jamais complétée par une humanisation — le « devenir humain ». Chaque roman explore les raisons de cet échec, qui s'articulent autour du thème de l'animalité. En fait, le protagoniste, en rapport avec une « animalité », a la révélation d'une « catastrophe » : l'humanité est menacée, voire court à sa perte.

Récapitulons. Dans *L'étrange cas du Dr Jekyll et M. Hyde*, un gentleman est convaincu que chaque homme cache en lui un « animal » redoutable. Dans *La Machine à explorer le temps*, l'explorateur rapporte que, dans le futur, l'espèce humaine aura évolué en des voies inhumaines. Le narrateur de *L'île du docteur Moreau* apprend à voir la « bête » en l'homme et dénonce une civilisation hypocrite qui exploite délibérément une partie de l'humanité comme du bétail. Pour l'héroïne de *L'étalon*, la civilisation ne civilise pas l'homme, elle le domestique. Dans *Le loup des steppes*, le protagoniste comprend que la civilisation fait fausse route en condamnant l'« animalité » en l'homme. Enfin, le narrateur de *Morwyn* découvre que les animaux et les soi-disant désirs « animaux » de l'homme ne sont aucunement indignes.

En développant ainsi le thème de l'animalité, les auteurs retenus dénoncent le mythe de l'*homo victorianus* : l'idée que l'homme, complètement débestialisé et civilisé, trône dignement au sommet de la hiérarchie des vivants. En vérité, l'*homo victorianus* n'a jamais été qu'un « mensonge vital » : une histoire que l'homme se racontait plus ou moins consciemment sur lui-même et dont le caractère fictif et malsain lui apparaît enfin. Lus chronologiquement, les romans retenus racontent la déliquescence de l'idéal de l'*homo victorianus* dans l'imaginaire européen.

Ces romans nous content aussi une époque troublée où l'individu qui se veut « humain » a la mission, pour reprendre les termes de Hesse, de traverser le « chaos », c'est-à-dire de réinventer le sens de l'expression « devenir humain ». Cette quête n'est pas sans susciter, chez le héros, un sentiment de solitude. Certes, tout héros de roman est par définition un être à part, différent de la « masse », mais ici, le protagoniste rompt ostensiblement avec une civilisation qui, selon lui, fait faillite. Aussi, son destin est souvent l'exil, littéral ou métaphorique : Pendrick s'établit loin des grandes villes, Lou assume la vocation de vestale dans un désert, Harry fréquente les lieux marginaux, et le narrateur de *Morwyn* vit en ermite. La rupture est nécessaire, puisque la véritable « qualité humaine » n'a rien à voir les idéaux actuels de la civilisation. En fait, la « qualité humaine » serait un projet poétique propre à chaque individu (la « Vie », avec une majuscule, écrit mystérieusement Lawrence). La qualité humaine est un point de fuite à l'horizon : impossible à atteindre, mais vers lequel tout homme doit tenter d'avancer (la métaphore du « pèlerin » dans le *Bildungsroman* de Hesse).

Autre rappel. Au milieu de cette première série de six romans, un événement historique capital est survenu : la Première Guerre mondiale. À l'époque, cette guerre a pu être perçue comme la plus terrible « catastrophe » jamais survenue dans l'Histoire de l'humanité, voire la *guerre qui mette fin à la guerre* : la « der de ders ». Mais en réalité, à en croire les romans abordés ici, le sentiment qui gagne l'Europe au sortir de cet événement est surtout celui d'une inquiétude encore plus alarmiste qu'auparavant : une ultime « catastrophe » serait toujours à venir. Cet état d'esprit change radicalement en raison de l'effroi suscité par la Deuxième Guerre mondiale, la Shoah et Hiroshima : « Le catastrophisme a changé. Il n'est plus une vue de l'esprit mais un état de conscience. Il ne rêve plus la fin du monde, il se contente de la projeter à partir du présent¹ ».

J'appellerai « désastre » cette sombre trinité — la Deuxième Guerre mondiale, l'Holocauste et Hiroshima — qui est à l'origine de ce nouveau catastrophisme. « Désastre » : ce mot a été choisi en souvenir du livre de Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre* (1980), où l'auteur postule qu'il est dorénavant vain d'écrire des livres, puisque le sens même de

¹ Alain Dorémieux cité par Daniel Compière, dans « La fin des hommes. Postérité littéraire de Wells et Rosny en France », dans Roger Bozzetto (dir.), dossier « Wells et Rosny », *Europe*, n° 681-682 (janvier-février 1986), p. 35.

l'écriture a volé en éclats avec Auschwitz. Le « désastre », écrit-il, signifie étymologiquement un « dé-astre » : « le désastre, rupture avec l'astre² ». L'« astre » en question, dans notre étude, c'est la croyance en un devenir humain de l'homme. Dans les romans que nous nous apprêtons à aborder avec cette deuxième série d'œuvres, l'Europe a manifestement éteint cet « astre ».

Comme l'écrit l'auteur William Golding, dont nous lirons *Sa Majesté des Mouches*, la Deuxième Guerre mondiale surpasse en horreur et en barbarie la première :

La Seconde Guerre mondiale ne fut pas loin de démolir tous les postulats de la Première et elle découvrit des zones entièrement différentes où régnait l'impossibilité de décrire. L'horreur du tank apparemment intact et incendié de l'intérieur, de l'avion qui brûle, du sous-marin qui coule — tout cela, bien que difficile à décrire, peut l'être cependant. Les expériences de Hambourg, de Belsen, d'Hiroshima et de Dachau sont inimaginables. Nous avons fait une guerre qui défie d'un bout à l'autre toute description. Ces expériences sont comme des trous noirs dans l'espace. Personne ne peut en sortir pour nous dire comment c'était à l'intérieur. Elles sont, en fait, pareilles à elles-mêmes, tout en n'étant semblables à rien d'autre. Nous nous trouvons devant un vide dans l'histoire. Nous avons inventé une *limite à la littérature*³.

Cette « limite à la littérature » est au cœur des romans qui ont été retenus pour cette deuxième série d'œuvres, autant par leurs thèmes que par leurs stylistiques. En effet, les romans *Kaputt* de Malaparte (1944), *1984* d'Orwell (1949), *La peau et les os* et *Le wagon à vaches* de Hyvernaud (1949 et 1953) ainsi que *Sa Majesté des Mouches* de Golding (1954), esquissent tous, chacun à leur façon, les caractéristiques d'une « écriture du désastre ».

D'abord, l'imagination des romanciers se heurte à une barbarie tellement inimaginable qu'ils sont obligés de revoir ce que signifie l'*art du roman*. En effet, la réalité surpasse tellement la fiction qu'un romancier n'a plus besoin d'user des ressources de son imagination pour inventer de quoi stupéfier le lecteur. De fait, la matière de la fiction change : *Kaputt*, *La peau et les os* et *Le wagon à vaches* sont tellement pétris de faits et de personnages historiques que d'aucuns refusent de leur accorder le statut de « roman », préférant n'y voir que des « chroniques de guerre » (dont la valeur historique serait par ailleurs paradoxalement contestable).

² Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard (Tel), 2000, p. 121.

³ William Golding, « Utopies et anti-utopies », dans *Cible mouvante*, trad. Marie-Lise Marlière, Paris, Gallimard, 1985, p. 139 (je souligne).

George Steiner note d'ailleurs en 1967 que les romans parus à la suite du « désastre » sont incapables de rivaliser avec l'Histoire : « Le trait le plus frappant de la scène littéraire actuelle est l'excellence, par rapport aux formes traditionnelles, de tout ce qui ne recourt pas à l'imagination : reportage, histoire, philosophie, biographie, essai critique. La plupart des romans, pièces et poèmes des vingt dernières années sont tout simplement inférieurs, tant par l'écriture que par l'inspiration, aux domaines dans lesquels les faits guident la plume⁴ ». En effet, peut-il exister une fiction sur le thème des camps d'extermination qui puisse rivaliser avec ces témoignages que sont *Si c'est un homme* de Primo Levi et *L'espèce humaine* de Robert Antelme ? Désormais, l'invention d'une potion dédoublant la personnalité, d'une machine explorant le temps, d'un savant fou, d'un cheval fantasmatique, d'un théâtre magique ou d'un Enfer — mais qu'est-ce donc que l'Enfer de Powys comparé à « l'anus mundi » qu'est Auschwitz ? —, ce genre d'invention, donc, devient dérisoire et pathétique : inutile d'inventer pour explorer les zones d'ombre de la psyché humaine.

Autre particularité encore de cette « écriture du désastre » : un changement de ton. L'indignation du protagoniste n'a plus un caractère alarmiste, elle est « meurtrie », car elle ne s'exprime plus qu'au détour de l'humour noir, du sarcasme ou de l'ironie. L'auteur et le protagoniste ne peuvent plus jouer au prophète alarmiste, car une véritable « catastrophe » a balayé l'Europe. Illustrant cela, les romans retenus commencent *in media res*, comme une tragédie : dès les premières pages, la « catastrophe » a déjà eu lieu et les chapitres suivants ne racontent qu'une irrémédiable descente dans l'horreur. Entendons-nous : nous ne quitterons jamais complètement le thème de l'indignation — cet appel senti à une humanité plus humaine —, mais son sens se laissera difficilement saisir car, à la fin de son histoire, le protagoniste aura perdu toute « naïveté » et ne sera plus en mesure de croire en un devenir humain de l'espèce humaine.

Immanquablement, le protagoniste est appelé à changer de statut : ce n'est plus un « héros » qui prend son destin en main, mais un témoin impuissant ou une victime pathétique. Le temps de l'héroïsme naïf est terminé. Golding encore : « Les années de ma vie que j'ai mises dans ce livre [*Sa Majesté des Mouches*] ne sont pas des années de pensée, mais de

⁴ George Steiner, *Langage et silence*, nouvelle éd., Paris, Les Belles Lettres (Le goût des idées), 2010, p. 13.

sensation, des années de méditation muette qui m'amènèrent moins à une opinion qu'à une attitude. C'était comme si je me lamentais sur l'enfance perdue du monde. Le thème vainc la structure, car c'est une émotion. Le sujet de *Sa Majesté des Mouches* est le chagrin, le chagrin à l'état pur, le chagrin, rien que lui⁵ ».

L'analyse du thème de l'« animalité » permettra, encore une fois, de cerner les raisons de l'échec de l'homme à devenir humain. Dans *Kaputt* de Malaparte, les animaux, eux aussi victimes de la guerre, se révèlent plus dignes que les hommes. Dans *1984*, le héros découvre que son instinct de survie — dit « animal » — le retient de se sacrifier au nom d'un idéal de l'humain ; il devient donc, à son corps défendant, complice de la barbarie qu'il voulait dénoncer. Dans les romans de Hyvernaud, le narrateur, un prisonnier de guerre, évolue dans des conditions de captivité comparables à celles d'animaux destinés à l'abattage. Dans *Sa Majesté des Mouches* de Golding, des enfants laissés à eux-mêmes sur une île déserte sombrent dans l'« animalité ». Moralité du « désastre » : s'indigner contre l'inhumanité de l'homme n'a jamais eu aucun sens, puisque la dignité humaine est une pure fiction et que l'homme est condamné dès sa naissance à la barbarie. Ainsi, ce n'est plus seulement l'idéal de l'*homo victorianus* qui est critiqué, mais aussi celui, plus essentiel, de l'*homo humanus* : un autre « mensonge vital » expiré.

Ce sera aux romanciers qui prendront la relève, ceux retenus dans la troisième partie, de raviver le feu créatif de l'indignation. Mais cela est une autre histoire.

⁵ W. Golding, *Cible mouvante*, op. cit., p. 214.

Face à l'extrême

Lecture de *Kaputt*, de Malaparte (1944)

Il est plus difficile qu'on ne pense de définir les monstres.

Voltaire, *Dictionnaire philosophique*

Pendant la Deuxième Guerre mondiale, Kurt Erich Suckert, dit « Malaparte¹ », est correspondant de guerre pour l'Italie sur le front russe, en Roumanie, en Pologne, en Yougoslavie, en Ukraine, en Russie et en Finlande. Ses articles paraissent dans le journal *Corriere della Sera*, puis ils sont réunis en un volume, en 1943, sous le titre *La Volga naît en Europe (Il Volga nasce in Europa)*. De cette expérience de la guerre, Malaparte tire la matière d'un autre livre : *Kaputt*, une œuvre au statut ambigu, car elle relève à la fois de la chronique de guerre et du roman de fiction. En effet, le narrateur de *Kaputt* n'est autre qu'un dénommé Malaparte, qui raconte ses pérégrinations à travers une Europe à feu et à sang.

Kaputt, pourquoi ce titre ? Dans le texte « Histoire d'un manuscrit », inséré en guise de préface, Malaparte explique : « *Aucun mot mieux que cette dure et quasi mystérieuse expression allemande : "Kaputt", qui signifie littéralement : brisé, fini, réduit en miettes, perdu, ne saurait mieux indiquer ce que nous sommes, ce qu'est l'Europe, dorénavant : un amoncellement de débris²* ». Dans *Kaputt*, contrairement aux autres romans analysés jusqu'ici, la « catastrophe » — ici, la guerre — a bel et bien eu lieu ; nul besoin, donc, d'inquiéter le lecteur ; le roman commence *in media res*, comme une tragédie : l'acte funeste a déjà été perpétré et le reste n'est que désolation.

Clarifions deux notions que j'ai développées dans le cadre de cette étude : la « catastrophe », c'est — jusqu'à *Kaputt* — ce danger à venir qui menacerait l'espèce

¹ En 1898, Kurt Erich Suckert naît à Prato d'un père allemand et d'une mère lombarde. En 1926, il prend pour pseudonyme Curzio Malaparte, qui devient légalement son nom en 1929 (Curzio, version italienne de Kurt ; Malaparte, « le mauvais rôle » ou « le mauvais côté »).

² Curzio Malaparte, *Kaputt*, trad. Juliette Bertrand, Paris, Denoël, 1972, p. 9. Désormais, les renvois à cette édition seront signalés dans le corps du texte, sans mention de titre.

humaine, et dont nous prévient le protagoniste visionnaire des romans ; le « désastre », quant à lui, c'est la Deuxième Guerre mondiale et la Shoah, qui sont au cœur du XX^e siècle. La « catastrophe » est donc essentiellement littéraire (elle appartient au monde de la fiction), tandis que le « désastre » est historique et bouleverse radicalement le champ des représentations artistiques et philosophiques de l'humain.

Or, dans *Kaputt*, les notions de « catastrophe » et de « désastre » se recouvrent : l'événement historique prend la place de la catastrophe fictive — un changement terrible signifiant que l'imagination créatrice des auteurs de fiction a été battue, comme l'a amèrement noté H. G. Wells dans un passage déjà cité :

À ce moment-là je m'étais lassé de m'adresser en paraboles ludiques à un monde occupé à se détruire. Je commençais à être trop convaincu de la forte probabilité d'aventures humaines très ardues et très pénibles dans l'avenir proche pour pouvoir encore jouer avec elles [...]. Face aux cataclysmes réels, le monde n'a pas besoin de nouveaux cataclysmes fantastiques. Ce jeu est terminé [...]. Quelle invention humaine peut se camper face aux farces fantastiques du destin ? J'ai tort d'en vouloir aux critiques. La réalité a pris une feuille à mes livres et s'est mise en passe de me remplacer³.

Assez curieusement toutefois, Malaparte précise, dans la préface de *Kaputt*, que la guerre n'est que le « paysage objectif » de son livre :

Parmi les protagonistes de ce livre, la guerre n'en joue pas moins le rôle d'un personnage secondaire. Si les prétextes inévitables n'appartenaient pas à l'ordre de la fatalité, on pourrait dire qu'elle n'a de valeur que de prétexte. Dans Kaputt la guerre vaut donc comme fatalité. Elle n'y entre pas autrement. Je puis dire qu'elle n'y entre pas comme protagoniste, mais comme spectatrice, dans le sens où un paysage est spectateur. La guerre, c'est le paysage objectif de ce livre (9).

Le lecteur qui tâche de ne pas confondre les protagonistes avec le « paysage » trouvera la tâche difficile car, dans ce livre, la guerre, tel un brouillard, enveloppe les protagonistes : le « paysage » avalant les éléments, et les éléments s'y fondant. Ainsi, l'expression anglaise « *the fog of war* » — qu'on traduirait en français par « la brume de guerre » —, qui signifie que tout homme pris dans la tourmente de la guerre perd ses repères quant au Bien et au Mal, illustre parfaitement, me semble-t-il, la signification de la guerre dans *Kaputt*.

³ H. G. Wells, « Préface aux romans scientifiques », *op. cit.*, p. 47.

Avec cette métaphore de la brume de guerre, nous renouons avec un élément capital de la toute première lecture de ce corpus de l'humainité, *L'étrange cas du Dr Jekyll et de M. Hyde* : ce brouillard aux « aperçus changeants », tantôt obscurs, tantôt colorés et tantôt traversés d'une lumière diurne, qui est la métaphore de l'ambiguïté de toute psyché humaine évoluant entre le Bien et le Mal. Même un gentleman comme Utterson peut se surprendre à douter qu'il ne soit lui aussi — à l'instar de Hyde — un « singe » jouant hypocritement le jeu de la civilisation. Stevenson développe cette métaphore à la fin du XIX^e siècle, au moment où la théorie de l'évolution pénètre l'imaginaire occidental, et tandis que paraissent les premières théories de la psychanalyse, qui battent en brèche le « mensonge vital » d'un *homo victorianus* complètement débestialisé. Les deux guerres mondiales confirment par la suite les inquiétantes intuitions d'un Stevenson et d'un Freud, ce dernier écrivant en 1915 : « L'homme est rarement tout à fait bon ou mauvais, le plus souvent “bon” dans telle relation, “mauvais” dans telle autre, ou “bon” dans telle condition extérieure et dans telle autre franchement “mauvais”⁴ ». Aussi n'est-ce pas un hasard si, tout au long du terrible XX^e siècle, les auteurs qui méditent sur le devenir humain de l'homme filent une métaphore du brouillard et du gris analogue à celle de Stevenson. À preuve, Romain Gary, qui restera hanté par son expérience de pilote de guerre sous les ordres du général de Gaulle, écrit dans *Les cerfs-volants*, publié en 1980 : « Le blanc et le noir, il y en a marre. Le gris, il n'y a que ça d'humain⁵ ».

Cette métaphore du gris trouve, selon moi, son expression la plus forte dans l'ultime essai de Primo Levi, *Les naufragés et les rescapés*, publié en 1986. Comme je l'ai mentionné dans la toute première lecture, Levi, revenant après plus de quarante ans sur son expérience à Auschwitz, développe l'image d'une « zone grise », « aux contours mal définis, qui sépare et relie à la fois les deux camps de maîtres et d'esclaves⁶ ». Levi aborde d'abord le cas des détenus privilégiés qui effectuaient diverses tâches essentielles dans le camp (cuisiniers, balayeurs, etc.). En un sens, ceux-ci étaient ironiquement réduits à œuvrer à leur propre extermination et à celle de leurs semblables pour avoir une chance de survivre. Levi raconte aussi comment un gradé allemand réputé pour sa cruauté a hésité avant d'ordonner

⁴ Sigmund Freud, *Actuelles sur la guerre et la mort*, trad. par P. Cotet, A. Bourguignon et A. Cherki, Paris, PUF, 2012, p. 10-11.

⁵ R. Gary cité par T. Todorov, dans *Mémoire du mal*, *op. cit.*, p. 234.

⁶ P. Levi, *Les naufragés*, *op. cit.*, p. 42.

l'exécution d'une jeune fille qui avait miraculeusement survécu à la chambre à gaz. Levi ne fait pas de cette hésitation exceptionnelle une absolution, il en tire seulement la conclusion que, sous un éclairage particulier, les hommes ne sont jamais complètement « noirs » ni complètement « blancs ».

Qu'il soit ou non question de telles métaphores dans les romans de l'humanimalité, ceux-ci creusent tous le thème de la limite poreuse entre humanité et inhumanité en développant un réseau de métaphores liées à l'« animalité » : l'homme ne serait pas « humain » parce qu'il est dominé par son animalité ou, au contraire, parce qu'il a aliéné l'animalité en lui. Et parce que *Kaputt* est le roman d'un témoin qui a eu, pour ainsi dire, la chance de se trouver aux premières loges du désastre grâce à son statut de correspondant de guerre allié aux Allemands, la lecture qui suit portera principalement sur le thème de la frontière ambiguë non seulement entre humanité et inhumanité, mais aussi entre :

- 1) la vérité historique et la fiction : parce que *Kaputt* relève à la fois du roman et de la chronique de guerre ;
- 2) le bon et le mauvais côté : parce que le narrateur de *Kaputt*, de nationalité italienne, est un citoyen de l'Axe et se trouve par conséquent du côté des Allemands, qu'il déteste pourtant ;
- 3) l'indignation et la complicité : parce que le narrateur de *Kaputt* ne s'indigne jamais *explicitement* des horreurs qu'il rapporte ;
- 4) la culture et la barbarie : parce que le narrateur côtoie des hommes dont le haut niveau culturel ne s'accorde pas a priori avec les crimes inhumains qu'ils commettent ;
- 5) enfin, bien sûr, entre l'humanité et l'animalité : parce que les rôles traditionnels s'inversent, l'animal apparaissant plus « humain » que l'homme⁷.

⁷ Soulignons que ce n'est pas seulement l'œuvre, mais la vie même de Malaparte qui pourrait donner matière à une réflexion sur la frontière entre le vrai et le mensonge, comme l'ont démontré ses deux biographes, Guerri en 1980 et Serra en 2011. Par exemple, il est écrit dans toutes les notices biographiques qui accompagnent les œuvres de Malaparte que la publication du livre *Technique du coup d'État* (paru en 1933 chez Grasset), « premier livre contre Hitler paru en Europe », a valu à son auteur une condamnation à cinq ans

Zone grise : vérité, mensonge et fiction

Quiconque lit l'œuvre de Malaparte s'étonne que l'histoire littéraire n'ait pas reconnu en *Kaputt* un monument littéraire incontournable du XX^e siècle. S'interrogeant sur le silence entourant cette œuvre, François Ricard écrit : « Comment se fait-il que cet écrivain majeur, qui devrait occuper dans le panthéon artistique du XX^e siècle une place semblable à celle d'un Flaubert ou d'un Tolstoï dans celui du XIX^e siècle, soit l'objet de si peu d'attention de la part de la critique et que son œuvre paraisse aujourd'hui si isolée, comme privée d'écho et de descendance⁸ ? » Dans cette lecture de *Kaputt*, je n'aborderai pas toutes les explications que donne Ricard pour tenter de répondre à cette question. Toutefois, quelques-unes d'entre elles me permettront d'éclairer le rôle que je destine à *Kaputt* dans ce corpus de l'humanimalité, en tant que première œuvre retenue ici à avoir été écrite dans le sillage du « désastre ».

D'abord, comme je l'ai souligné, il n'est pas certain que *Kaputt* soit un roman de fiction, car nombre de ses personnages et de ses situations sont authentiques. Malaparte a notamment été poursuivi pour diffamation par un lecteur qui n'a pas apprécié le portrait fait de lui dans ce livre⁹.

On mesure la différence entre *Kaputt* et les autres romans analysés jusqu'à maintenant, où une invention, plausible mais entièrement fictive, nourrissait le récit : une potion scindant la psyché en deux, une machine à voyager dans le temps, une île peuplée de monstres, un

de déportation dans l'île de Lipari. Mais en réalité, Malaparte a été condamné pour « offenses et calomnies contre un ministre », à la suite d'une querelle avec Italo Balbo (Malaparte aurait aimé que Mussolini le nomme ambassadeur à sa place). Par ailleurs, Malaparte affirmera toute sa vie qu'il a purgé toute sa peine mais, dans les faits, celle-ci est réduite à six mois, avant d'être commuée en résidence forcée, puis surveillée, grâce à l'intervention de Ciano (gendre de Mussolini et futur ministre des Affaires étrangères). Comme l'écrit Guerri : « Il n'y a pas grand-chose qui se soit passé comme il l'a rapporté » (cité par Bruno Tessarech, dans *Pour Malaparte : Portrait*, Paris, Buchet-Chastel, 2007, p. 71-72). Dans ses jeunes années, Malaparte est membre du Parti fasciste et, par moments, il est difficile de savoir s'il en est l'« enfant terrible » ou l'« enfant gâté ». À cause de cette ambiguïté, Malaparte est arrêté trois fois lors de la libération de l'Italie : d'abord par les fascistes (pour « commérages »), puis par les Américains (comme « dangereux fasciste ») et, enfin, par le nouveau gouvernement italien du Sud (à cause de son passé fasciste). Malaparte est finalement enrôlé auprès des Alliés en 1944, à titre d'officier de liaison et de correspondant de guerre, ce qui lui permettra de forger son statut de résistant (il raconte la libération de l'Italie dans son roman *La peau*, sorte de suite de *Kaputt*).

⁸ François Ricard, « Trois erreurs au sujet de Malaparte », dans dossier « Curzio Malaparte », *L'atelier du roman*, n° 41 (mars 2005), p. 77.

⁹ Maurizio Serra, *Malaparte. Vies et légendes*, Paris, Grasset, 2011, p. 414. La plainte a été déposée par le diplomate Gustav Braun von Stumm, qui se considérait diffamé par le récit que Malaparte fait du suicide de son épouse aux pages 353-356 de *Kaputt*.

étalon fantasmagique, un théâtre magique et un Enfer. Or, nulle invention de ce genre dans *Kaputt*. Faudrait-il par conséquent exclure cette œuvre de notre corpus de l'humainité, qui explore la question des apports de la *fiction* à la question philosophique du devenir humain ? Non, car les livres de Malaparte, que ce soit *Kaputt* ou encore sa suite, *La peau* (*La Pelle*), parue en 1949, sont bel et bien des romans qui, en fait, obligent le lecteur à revoir ce qui est plus ou moins consciemment entendu comme la définition traditionnelle du roman, à savoir la fiction : « À l'art du roman, écrit François Ricard, les romans de Malaparte apportent [...] ce cadeau paradoxal et merveilleux : ils le délivrent des chaînes de la "fiction"¹⁰ ».

Si H. G. Wells abandonne l'art de la *scientific romance* parce qu'il juge que toute fiction est désormais devenue risible au regard de l'extraordinaire barbarie contemporaine, Malaparte, lui, semble avoir dégagé une tout autre conclusion : le réel étant désormais beaucoup plus étonnant que tout ce que peut produire une imagination visionnaire, le romancier moderne peut se contenter de raconter des faits tirés du réel sans abuser des artifices de la fiction.

La pratique n'est certes pas nouvelle en littérature, où réel et fiction sont toujours entremêlés, cependant que, dans le contexte d'une Europe à feu et à sang, elle témoigne de ce que j'appellerai une « leçon du désastre » : surpassant toute invention de l'imagination, la réalité est en droit de devenir la nouvelle matière première de nos fictions. Kundera, grand admirateur de l'œuvre de Malaparte, a forgé une expression qui illustre parfaitement cette prise de conscience du romancier face au désastre : « la réalité devenue folle¹¹ ».

Zone grise : un roman composé de récits

Si *Kaputt* n'a pas été retenu par l'histoire littéraire, c'est peut-être aussi parce qu'il est construit autour non pas d'une histoire principale, mais d'une *multitude de petits récits*. Malaparte ne livre pas simplement ses souvenirs de guerre : il raconte plutôt dans quelles circonstances il s'est trouvé à raconter des récits de guerre : « C'est ainsi que, presque inconsciemment, je me mis à parler des prisonniers russes » (24) ; « C'est ainsi que, tout à coup, je m'aperçus que j'étais en train de raconter l'histoire d'un jour où [...] » (25) ; « Et

¹⁰ F. Ricard, « Trois erreurs », *op. cit.*, p. 84.

¹¹ Milan Kundera, « *La peau*, un archi-roman », dans *Une rencontre*, Paris, Gallimard, 2009, p. 197.

je me mis à parler de la forêt de Raikkola et des chevaux du Lagoda » (61) ; « Et je me mis à narrer la chronique des faits qui s'étaient produits dans la noble ville de Jassy, en Moldavie » (123) ; « Alors je racontai l'histoire des chiens de l'Ukraine, des "chiens rouges" du Dnieper » (245) ; « Alors je me mis à raconter l'histoire de Spin, le chien du ministre d'Italie » (279) ; « Voulez-vous que je vous raconte l'histoire de l'œil de verre ? » (306) ; « Laissez-moi au moins vous raconter une histoire d'enfants » (309) ; « Je vais vous raconter l'histoire de Siegfried et du chat » (311) ; « Laissez-moi vous raconter l'histoire des enfants de Tatiana » (332) ; « Laissez-moi vous raconter l'histoire des filles de Soroca » (357), « Alors je racontai ce que j'avais vu à Sodankylä, sur la route de Petsamo » (380)...

Cette multitude de récits explique pourquoi *Kaputt* est souvent comparé à une version moderne des *Mille et une nuits* — mais en plus macabre¹². Cependant, la façon dont le narrateur de *Kaputt* commence quelques-uns de ses récits donne à penser qu'il y joue le rôle de Schéhérazade à son corps défendant. En effet, *Kaputt* est l'histoire d'une catharsis, car c'est un homme blessé par ses souvenirs qui parle : « Peu à peu, quelque chose d'amer naissait en moi. C'était comme une rancœur triste. Des paroles cruelles me montaient aux lèvres, et je m'efforçais en vain de les étouffer. C'est ainsi que, presque inconsciemment, je me mis à parler des prisonniers russes qui mangeaient les cadavres de leurs camarades, dans le camp de Smolensk, sous les yeux impassibles des officiers et des soldats allemands » (24). Cette façon d'enchaîner les récits n'est pas sans rappeler les reminiscences proustiennes : souvent un simple détail ou un bruit anodin éveille un souvenir chez Malaparte, qui ne peut alors s'empêcher de commencer un récit. Par exemple, après avoir entendu un chien japper au loin, Malaparte narre l'histoire des « chiens rouges » du Dnieper : sur le front russe, il s'étonne que, contrairement à leur habitude, les soldats allemands pratiquent systématiquement la « chasse aux chiens », avant même celle des Juifs. Il apprend plus tard que les Russes ont affamé des chiens et les ont entraînés à chercher leur nourriture cachée sous des tanks ; au moment d'une offensive

¹² Serra rapporte dans sa biographie que Marianne Halévy écrit à Malaparte, le 23 novembre 1947 : « Je viens de lire enfin votre *Kaputt*. Peut-on dire que j'ai pensé aux *Mille et une nuits* » (*op. cit.*, p. 363). Pour sa part, François Taillandier écrit que, s'il avait été l'éditeur de Malaparte, il lui aurait suggéré un autre titre que *Kaputt* : *Les Mille et Une nuits de la nuit*, « parce que Curzio Malaparte se comporte bel et bien comme une Schéhérazade » (« Comment écrire pendant Auschwitz », *L'atelier du roman*, *op. cit.*, p. 19).

contre les blindés allemands, les chiens sont lâchés et des bombes posées sur leur dos explosent.

Cet exemple n'est pas anodin : nombre de récits de *Kaputt* ont pour point de départ un animal ou une métaphore animalière. *Kaputt* est divisé en six parties, dont voici les titres : « Les chevaux », « Les rats », « Les chiens », « Les oiseaux », « Les rennes », « Les mouches ». Dans chaque partie, Malaparte, tel un infatigable conteur, se met en scène racontant une série de récits où l'espèce animale du titre joue souvent un rôle essentiel. Mais ces récits ne sont pas des fables à proprement parler, dans le sens où une morale et un enseignement y seraient livrés. En fait, de tous les récits de *Kaputt*, deux seulement ont peut-être valeur de fable ou d'allégorie, car alors, le narrateur prend sur lui d'en expliquer le sens secret : c'est l'histoire du rêve d'un cheval crucifié (j'y reviendrai) et celle de « Siegfried et le chat », où l'auteur livre l'étymologie du mot *Kaputt* (j'y reviendrai également). Bref, les récits du narrateur ne livrent pas une morale, mais plutôt un constat douloureux : *homo sapiens* est en réalité *homo barbarus*.

Encore une fois, *Kaputt* se distingue des autres romans analysés jusqu'à maintenant car, dans ceux-ci, l'histoire était pour ainsi dire « classique », avec un début, un milieu et une fin : le lecteur y suivait pas à pas le héros dans sa résolution de l'énigme philosophique du devenir humain de l'homme. *Kaputt*, lui, n'a pas vraiment de début ni de fin : l'histoire commence à Stockholm, en Suède, où le narrateur s'est réfugié, et elle se termine à Naples, en Italie, avec l'arrivée des Alliés. Le narrateur n'enquête pas pour savoir ce qu'est l'homme, il le découvre malgré lui avec stupeur au fil de ses incessants voyages.

Pour Kundera, cette absence de progression, d'histoire romanesque — plutôt exceptionnelle au temps de *Kaputt* —, est devenue dans la suite du siècle un trait propre au roman moderne : « Tous les grands romanciers modernes ont eu un rapport légèrement distant à l'égard de l'histoire romanesque, de la “story”, ne la considérant plus comme la base irremplaçable pour assurer l'histoire du roman¹³ ».

¹³ M. Kundera, « *La peau* », *op. cit.*, p. 193.

L'absence d'histoire romanesque de *Kaputt* — comme son absence (relative) d'invention — peut être abordée comme l'un des effets du « désastre » sur l'art de la fiction romanesque en Occident. Certes, *Kaputt* pourrait être tout simplement une œuvre à part dans le paysage littéraire européen — c'est d'ailleurs généralement ainsi que la critique le présente — ; or, nous découvrirons bientôt, en analysant d'autres romans écrits dans le sillage du « désastre », que *Kaputt* n'est pas le seul roman qui fait fi de l'histoire romanesque. En effet, cette même caractéristique anti-romanesque se retrouve dans *La peau et les os* et *Le wagon à vaches* de Georges Hyvernaud. Comme dans *Kaputt*, le narrateur de ces romans ne raconte pas une histoire, mais ressasse *ad nauseam* une suite d'anecdotes de guerre qui dénoncent le caractère purement fictif de l'*homo humanus* : « C'est cela que je traîne avec moi. Rien que des souvenirs de peur, d'humiliation, de dépossession de soi. Expérience d'où naissent des certitudes rugueuses. On en vient à ne plus concevoir l'homme que soumis, aplati, écrasé. Et on n'essaye même plus de comprendre. On se tasse dans son coin. Sagesse de pauvre, banale et vieille comme la peur et la mort¹⁴ ». Les romans d'Hyvernaud se distinguent cependant de ceux de Malaparte en ce sens que leur narrateur soulève explicitement le caractère anti-romanesque de ce qu'il raconte. En fait, contrairement à Malaparte, la difficulté qu'éprouve le narrateur à écrire sur son expérience de la guerre devient le moteur même du « roman » que le lecteur est en train de lire : « Mais non. On n'écrit pas comme ça les livres — au hasard, sans ordre ni suite. On n'écrit pas des livres avec ça [...]. C'est ce qui montre bien que je ne suis pas un romancier¹⁵ ». Bref, c'est comme si l'horreur du « désastre » avait rompu le fil narratif du roman¹⁶.

Zone grise : l'humanité et l'animalité

Si *Kaputt* est présenté ici comme une œuvre phare de l'humanimalité, c'est non seulement parce que son univers s'articule autour d'une « catastrophe » bouleversant le sens du

¹⁴ Georges Hyvernaud, *Le wagon à vaches*, Paris, Le Dilettante (Pocket), 2002, p. 41.

¹⁵ *Ibid.*, p. 28.

¹⁶ Henri Godard émet une semblable hypothèse : « La fiction, dans les années d'immédiat après-guerre, ne pouvait pas ne pas s'en ressentir. Face à cette Histoire, comment continuer à inventer comme si de rien n'était les petites histoires du roman ? Le double choc de la guerre et des révélations qui l'ont suivie précipite les réticences antérieures et leur confère une portée incomparable. Il y a là une donnée propre au roman européen » (*Le roman modes d'emploi*, Paris, Gallimard [Folio essai], 2006, p. 200).

devenir humain, mais aussi parce que cette « catastrophe » est racontée par le truchement du thème de l'animalité.

Ce thème y est traité de façon tantôt réaliste et tantôt symbolique : réaliste, quand il y est question d'un animal en chair et en os, vivant ou mort (les routes de l'Europe sont, répète le narrateur, chargées de charogne de chevaux) ; et symbolique, quand l'animal, réel ou imaginaire, devient une métaphore explicite du « désastre ». Par exemple, à la toute fin de la première partie de *Kaputt*, intitulée « Les chevaux », le narrateur raconte un cauchemar obsédant où il assiste à la crucifixion d'un cheval. Exceptionnellement, le narrateur explique lui-même le sens caché de ce rêve, cette crucifixion étant selon lui le symbole de la décadence de la culture européenne :

Le sacrifice du Christ-cheval, la tragédie de ce Golgotha animal : je voudrais que vous m'aidiez à tirer au clair le sens de ce rêve. La mort du Christ-cheval ne pourrait-elle pas représenter la mort de tout ce qu'il y a de pur et de noble dans l'homme ? Ne vous semble-t-il pas que ce rêve se rapporte à la guerre ? [...] Tout ce que l'Europe a de noble, de fin, de pur, meurt. Le cheval, c'est notre patrie [...] Notre patrie meurt, notre ancienne patrie. Et toutes les images obsédantes, cette continuelle idée fixe des hennissements, de l'odeur affreuse et triste des chevaux morts, renversés sur les routes de la guerre, ne vous semble-t-il pas qu'elles répondent aux images de la guerre : à notre voix, à notre odeur, à l'odeur de l'Europe morte ? (73-74)

Le thème de l'animalité sert donc à illustrer le « désastre », cependant qu'il fait aussi parfois entrevoir la voie que l'espèce humaine devrait suivre pour renouer avec le sens de la dignité qui ne lui a que trop manifestement échappé, comme dans cette scène où un troupeau de rennes passe à proximité d'un bataillon allemand :

Ils [les rennes] passaient près de nous et nous regardaient de leurs yeux rouges et brillants. Ils ne semblaient avoir de nous nulle peur, nulle méfiance. Dans cette confiance, il n'y avait pas seulement quelque chose de distrait ; une sorte de noble et triste indifférence. Ils couraient sans bruit, rapides et légers, d'un pas allongé, rapide et moelleux. Il n'y avait rien de farouche en eux, mais une manière de timidité noble, une sorte d'orgueilleuse et très cruelle mansuétude. Un des soldats leva son fusil, mais un camarade baissa le canon. Il y avait dans ce geste une renonciation, un abandon de la cruauté propre à l'homme. Comme si l'homme aussi, dans ces solitudes inhumaines, ne trouvait d'autre façon d'exprimer son humanité qu'en acceptant une animalité triste et douce (405).

Dans l'œuvre de Malaparte, la métaphore animalière ne relève jamais du « sophisme de la bestialité » (dire, par exemple, que l'homme est un « loup » pour l'homme). Au contraire, soit l'animal est meilleur que l'homme, car plus « humain », soit l'animalité est la meilleure part en l'homme. Maurizio Serra, l'auteur de la plus récente biographie de Malaparte —

Malaparte. Vies et légendes, parue en 2011 (prix Goncourt de la biographie 2011) —, a découvert dans les papiers inédits de Malaparte un essai inachevé, intitulé « Métamorphose », où l'auteur explique sa vision de l'animalité :

Il n'y a rien au monde de plus misérable que l'homme, cet animal pervers, cet animal dégradé par la raison. Il y a dans les yeux de l'homme un animal innocent, pur, qui vous regarde de son long regard pur, plein de pitié et de mépris. « L'assassin est toujours un homme, me disait un soldat allemand, en Russie, en août 1941, sa victime est toujours un animal. L'homme assassiné redevient un animal traqué, effrayé. C'est pour cela que l'homme assassiné éveille la pitié. Car il n'est pas un homme, mais un animal¹⁷ ».

Comme le fait remarquer Serra, qui n'est pas qu'un biographe méticuleux, mais aussi un fin lecteur : « Les animaux sont les victimes les plus innocentes de la folie des hommes, et toutes les fois que les hommes sont décrits en tant que victimes [dans *Kaputt*], ils s'*animalisent*, au sens où ils s'élèvent spirituellement dans leur vulnérabilité enfin mise à nue pour s'apparenter à l'agneau sacrificiel¹⁸ ». Par exemple, toujours dans la cinquième partie, Malaparte retrouve un vieil ami et décrit avec horreur et compassion le sort tragique des soldats allemands affectés en Finlande :

Frédéric tourne vers moi son visage à peau jaune et ridée où ses yeux brillent humbles et désespérés. Et, tout à coup, je reconnais son regard. Je reconnais son regard, et me mets à trembler. Il a un regard de bête, pensé-je avec horreur : le regard mystérieux d'une bête. Il a l'œil d'un renne, pensé-je, l'œil humble et désespéré d'un renne. Je voudrais lui dire : Non, Friki, pas toi ! Mais il a, lui aussi, le regard d'une bête, l'œil humble et désespéré d'un renne. Non, Friki, pas toi ! Mais Frédéric me regarde en silence, et c'est comme si j'étais regardé par un renne. Comme si un renne me regardait de son œil humble et désespéré. Les autres officiers, les camarades de Frédéric, sont jeunes aussi : vingt, vingt-cinq, trente ans. Mais tous portent sur leur figure jaune et ridée des signes de vieillesse, de décomposition, de mort. Tous ont l'œil humble et désespéré du renne. Ce sont des bêtes, pensé-je ; ce sont des bêtes sauvages, pensé-je avec horreur. Tous ont, sur leur visage et dans leurs yeux, la belle, la merveilleuse et triste mansuétude des bêtes sauvages, tous ont cette folie concentrée et mélancolique des bêtes, leur mystérieuse innocence, leur terrible pitié. Cette terrible pitié chrétienne qu'ont les bêtes. Les bêtes sont le Christ, pensé-je, et mes lèvres tremblent, mes mains tremblent (390-391).

Ainsi, selon Malaparte, il y a encore, en ce monde, de la possibilité pour l'humain, par le truchement d'un ressourcement dans la pitié et la fraternité du monde animal : « les bêtes sont le Christ ». L'Europe pourrait-elle espérer une rédemption grâce à l'animal ?

¹⁷ M. Serra, *Malaparte, op. cit.*, p. 379.

¹⁸ *Ibid.*, p. 378.

Malaparte est assurément du côté des bêtes. Lors d'un dîner officiel présidé par Hans Frank, le *Generalgouvernator* de Pologne (personnage réel qui a été pendu à Nuremberg), Malaparte s'apitoie secrètement sur les animaux servis à manger, chacun d'eux devenant à ses yeux le symbole des martyrs et des peuples d'Europe qui souffrent sous le joug allemand : d'abord, un sanglier servi sur un lit de myrtilles : « Et je sentis dans mon cœur une obscure sympathie pour ce noble sanglier polonais, ce bestial "partisan" des forêts de Lublin » (86) ; ensuite, une oie rôtie : « Je ne sais pourquoi je pensais qu'elle n'avait pas dû être égorgée au couteau, à la bonne manière ancienne, mais fusillée contre un mur par un peloton de S.S. [...] je me sentais "du côté de l'oie" » (90) ; et, pour finir, un daim sur le dos duquel a été planté un drapeau hitlérien à croix gammée : « j'avoue que la vue de ce couteau et de ce drapeau plantés dans le dos du noble animal me causait un malaise auquel ajoutaient une légère horreur les paroles des commensaux qui en étaient revenus aux Juifs et aux ghettos » (121).

Avec l'œuvre de Malaparte, nous poursuivons notre étude du thème de la réhabilitation de l'« animalité » en l'homme, bien que, dans *Kaputt*, l'« animalité » renvoie plus à l'idée d'une dignité blessée qu'à une quelconque métaphore des appétits et des instincts. En effet, dans la quatrième partie de *Kaputt*, intitulée « Les oiseaux », quand le narrateur raconte l'histoire des jeunes filles juives contraintes au « travail obligatoire » dans les bordels militaires, ce ne sont pas les officiers et les soldats allemands venus les visiter qui sont décrits avec des métaphores animales, mais bien les jeunes filles ; ce sont elles les « oiseaux » du titre (pour s'approvisionner en jeunes femmes, les soldats allemands organisent régulièrement des « battues » dans les champs et les forêts).

Le meilleur ami de l'homme

Les chiens ont une place à part dans le cœur de Malaparte. Comme il l'écrit dans *Kaputt* : « Il n'y a pas de voix humaine qui puisse égaler celle des chiens dans l'expression de la douleur universelle. Aucune musique, pas même la musique la plus pure ne parvient à exprimer la douleur du monde aussi bien que la voix des chiens » (286)¹⁹. Je vais rapporter

¹⁹ Une anecdote rapporte que, pendant ses voyages à l'étranger, Malaparte avait l'habitude de garder sous sa chemise, contre sa peau, une carte postale pour l'imprégner de son odeur, carte qu'il envoyait ensuite à son chien, Febo, resté en Italie. Le lecteur qui s'intéresse aux sentiments de Malaparte pour les chiens lira avec

ici deux récits de Malaparte qui mettent en scène un chien : Spin, dont l'histoire est tirée de *Kaputt*, et Febo, dont l'histoire est tirée de *La peau*. Avec des récits comme ceux-là, le lecteur est en droit de croire que la débâcle de l'Europe n'est pas totale.

Élevé dans le meilleur chenil du Sussex, Spin est un brave chien anglais, toujours heureux d'aller à la chasse avec son maître, Mameli, le « ministre d'Italie » (288), à Belgrade. Mais après le terrible bombardement de Belgrade, Spin est terrorisé, se terre dans la cave et refuse même de manger. Il y est depuis près de dix jours lorsque Malaparte, accompagné du maître de Spin, descend le voir pour tenter de l'amener à la chasse :

Spin avait réellement l'aspect d'un chien terrassé par la peur, par une peur énorme. De plus, il s'ajoutait à la peur un sentiment de pudeur et de honte : dès qu'il me vit et me reconnut à mon odeur et à ma voix, il baissa les oreilles et se cacha, le museau entre les pattes, en me regardant par-dessous, tout en remuant doucement la queue, comme fait un chien qui a honte de lui-même. Il avait maigri ; ses côtes saillaient sous sa peau ; il avait les flancs creux, les yeux en pleurs [...]. Spin me fixa avec des yeux suppliants, [...] d'un air déçu, et je compris alors qu'il y avait en lui toutes sortes de sentiments enchevêtrés : peur, désillusions, regret, et aussi un peu de pitié, oui, une légère commisération (291).

Malaparte reconnaît chez ce chien des sentiments qui sont plutôt considérés comme l'apanage de l'humain : désillusion, regret, pitié, commisération. C'est là l'une des formes, en littérature, de cette réhabilitation de l'animalité dont j'ai développé le thème tout au long des précédentes analyses : pas seulement l'animalité en l'homme, mais aussi la dignité de l'animal (en accordant au chien Pierre le Noir un rôle de protagoniste dans *Morwyn*, Powys aussi tentait de convaincre son lecteur que la psyché animale est beaucoup plus complexe que ne laisse croire la théorie des animaux-machines de Descartes). Touché par la détresse de Spin, Malaparte décide de remettre à plus tard les missions diplomatiques qui lui ont été confiées (comme l'envoi d'un télégramme à Budapest) pour tenter de le soigner. Ainsi, on voit la compassion de Malaparte pour les animaux : l'Europe est à feu et à sang, mais ce n'est pas une raison pour abandonner un chien qui a besoin d'être secouru.

Avec l'histoire de Febo, le lecteur est de nouveau confronté au thème de la vivisection. Malaparte raconte d'abord qu'au cours de ses cinq années de déportation sur l'île de Lipari, il a eu pour seul compagnon un chien errant qu'il a adopté et appelé Febo : « Jamais je n'ai

profit son *Journal d'un étranger à Paris*, où l'auteur avoue son habitude de hurler la nuit avec les chiens, ce qui contrariait fort les clients et le personnel des hôtels où il logeait...

aimé une femme, un frère, un ami, comme j'ai aimé Febo²⁰ ». C'est au contact de ce chien, dit-il, qu'il a compris l'essence de la vraie « morale » : « De lui, bien plus que des hommes, de leur culture, de leur vanité, j'ai appris que la morale est gratuite, qu'elle est une fin en soi, qu'elle ne se propose même pas de sauver le monde (même pas de sauver le monde !) mais seulement d'inventer toujours de nouveaux prétextes à son propre désintéressement, à son libre jeu » (P 242)²¹.

Un jour, Febo part gambader et ne revient pas. Alarmé, Malaparte visite en vain toutes les fourrières municipales, puis se rend à la clinique vétérinaire de l'Université, où plusieurs chiens sont couchés sur le dos, le ventre et le crâne ouverts, pour une expérience de vivisection :

On voyait battre le cœur nu, les poumons aux veines semblables à des branches d'arbre, se gonfler comme le feuillage d'un arbre au souffle du vent, le foie rouge et luisant se contracter tout doucement, de légers frémissements courir sur la pulpe blanche et rose du cerveau comme un miroir embué, les intestins se délier paresseusement comme un nœud de serpents. Aucun gémissement ne s'échappait des chiens crucifiés (P, 247).

Comme l'explique le médecin de service : « Avant de les opérer [...], nous leur coupons les cordes vocales » (P, 251). Cette scène de « crucifixion » — de même que la comparaison avec le feuillage — évoque une scène précédente du même chapitre où, de nuit, Malaparte traverse à cheval une forêt où agonisent des Juifs qui ont été crucifiés aux arbres. L'un des Juifs dit à Malaparte : « Tu veux nous détacher de nos croix ? [...] Les Allemands nous tueront comme des chiens, et toi aussi : ils te tueront comme un chien enragé » (P, 236). Ce parallèle entre le supplice de Juifs et l'abattage de chiens illustre l'idée qu'il existe une communauté de destin entre l'homme et l'animal. Ce thème sera souvent esquissé dans les romans rédigés dans le sillage du « désastre » (pensons seulement au titre évocateur du *Wagon à vaches* d'Hyvernaud). Pour le « voyant », l'homme qui sait voir, la guerre révèle que la barbarie n'a rien d'« animal », mais qu'elle est en réalité le propre de l'humain.

²⁰ Curzio Malaparte, *La peau*, trad. René Novella, Paris, Denoël (Le livre de poche), 1963, p. 242. Désormais, les renvois à cette édition seront signalés, dans le corps du texte, par la seule mention P, suivie du numéro de la page.

²¹ Malaparte reprend ici mot pour mot un passage de son livre *Une femme comme moi* (1940).

Dans *Morwyn*, Powys prophétisait que, si l'on n'y mettait pas fin, la vivisection serait appelée à être pratiquée sur des hommes²². Dans *La peau*, Malaparte se trouve en quelque sorte à témoigner que la prédiction s'est accomplie. Nous ne sommes plus dans le registre de l'indignation alarmiste qui met en garde, mais bien dans celui de l'indignation meurtrie, car la « catastrophe » a finalement eu lieu.

Parmi les chiens de la clinique, Malaparte s'émeut de reconnaître Febo. Le médecin de service propose alors à Malaparte de faire une piqûre à Febo, pour mettre fin à ses souffrances : « Et Febo me regardait avec dans les yeux une merveilleuse douceur. Je vis Jésus-Christ en lui, je vis Jésus-Christ en lui crucifié, je vis Jésus-Christ qui me regardait avec les yeux pleins d'une douceur merveilleuse » (P, 250). Powys aussi, on s'en souvient, invitait son lecteur, dans *Apologie des sens*, à voir le Christ en tout animal qui souffre : « Il existe des Christ-chevaux et des Christ-poissons ; des Christ-vers et des Christ-serpents ; des Christ-chiens et des Christ-chameaux²³ ». Pour des auteurs comme Powys et Malaparte, l'animal n'est pas une « machine », mais un être vivant qui, à l'instar du Christ, porte la souffrance de l'humanité pour l'humanité et à cause d'elle.

Zone grise : la réalité, le vraisemblable et la fiction

Malaparte dit raconter les faits tels qu'il les a vus, mais les métaphores et les images de ses récits sont si saisissantes que le lecteur ne peut s'empêcher de douter de son authenticité. L'imagination ne l'emporte-t-elle pas qu'un peu ? Est-il vrai, par exemple, que Malaparte a vu des centaines de chevaux emprisonnés dans une mer gelée, dont les têtes mortes saillaient hors de la glace ? Est-il vrai qu'il a vu un panier contenant vingt kilos d'yeux humains offerts à Ante Pavelic, le chef de la Croatie, par ses fidèles *oustachis* ? Est-il vrai

²² Ainsi parle le père de Morwyn, vivisecteur convaincu, dans le roman de Powys : « Je suis sûr qu'elle [Morwyn] jugera comme moi, lorsqu'elle aura vu quelques-unes de leurs plus belles expériences, qu'il vaut bien la peine que les animaux inférieurs — et peut-être même les *racés* inférieures — souffrent *un peu* afin que nous puissions prolonger l'existence de nos êtres chers. De fait, j'ai l'intention de suggérer [...] que, dans les États du Sud, lorsqu'il se produira cet événement inqualifiable dont je puis à peine supporter de parler [...], un homme d'Afrique qui embrasse une Américaine, ce serait à la fois une mesure de protection de la pureté féminine et un merveilleux progrès pour la connaissance scientifique que de substituer dans les laboratoires aux chiens et aux singes [...] quelques-uns des Noirs les plus indésirables » (*op. cit.*, p. 290-291 ; l'auteur souligne).

²³ J. C. Powys, *Apologie des sens*, *op. cit.*, p. 275.

qu'il a rencontré le Reichsführer SS Heinrich Himmler, qui se faisait fouetter nu dans un sauna finlandais ?

Imaginons un lecteur qui, désirant en avoir le cœur net, déciderait de mener une enquête sur l'authenticité des faits que Malaparte rapporte dans ses romans. Une telle enquête, Andrews Colman s'est trouvé à en mener une dans le cadre d'une étude sur le thème de la gastronomie dans les romans de Malaparte. Reprenons ici quelques éléments de son étude, où il compare deux traitements d'un même événement historique : la version de Malaparte et celle d'un chroniqueur respecté²⁴.

D'abord, voici la version du romancier. Au chapitre VII de *La peau*, intitulé « Le dîner du général Cork », Malaparte raconte qu'à la suite des interdictions des Alliés de pêcher dans le golfe de Naples, notamment à cause des mines et des navires et des sous-marins allemands qui patrouillent encore dans les environs, les Napolitains ont pris l'habitude d'aller chercher leurs poissons dans l'aquarium de la ville (l'un des plus importants en Europe, semble-t-il, après celui de Monaco).

Le chroniqueur britannique Norman Lewis rapporte effectivement ces faits dans *Naples* » 44, publié en 1978 : « On voit un autre exemple de l'invention culinaire des Napolitains dans leur consommation de tous les poissons tropicaux du célèbre aquarium de Naples les jours précédant la libération de la ville, aucun poisson n'étant épargné, si étranges et particuliers soit son aspect et ses mœurs²⁵ ». Lewis ajoute que, lors d'un banquet servi en l'honneur du général américain Mark Clark, les Napolitains ont servi « la perle de l'aquarium » : un « bébé lamantin [...] bouilli et assaisonné d'une sauce à l'ail²⁶ ».

Cet épisode se retrouve dans *La peau*, à deux détails près : d'abord, Malaparte a modifié le nom du général (Clark pour Cork) ; ensuite, ce n'est plus un bébé lamantin qui est servi, mais un rare spécimen de poisson, de l'espèce des « sirénoïdes » (le mot est de Malaparte)

²⁴ La démonstration qui suit reprend des citations et des éléments analysés par Colman Andrews dans « Cet Ogre de Malaparte », dans Michael McDonough, *Malaparte. Une maison qui me ressemble*, trad. Denise Luccioni, Paris, Plume, 1999, p. 150-156.

²⁵ N. Lewis cité par Andrews, dans « Cet ogre », *loc. cit.*, p. 156.

²⁶ *Id.*

qui, à cause de leur forme mi-humaine mi-poisson, sont à l'origine de l'antique légende des sirènes :

Tous regardèrent le poisson, et pâlirent. Un petit cri d'horreur s'échappa des lèvres de Mrs. Flat, et le général Cork blêmit. Une petite fille, quelque chose qui ressemblait à une petite fille, était étendue sur le dos au milieu du plateau, sur un lit de vertes feuilles de laitue, dans une grande guirlande de branches de corail. Elle avait les yeux ouverts, les lèvres demi-closes [...]. Elle ne devait pas avoir plus de huit ou dix ans, bien qu'à première vue, tant elle était précoce et ses formes déjà féminines, elle parût en avoir quinze. Déchirée çà et là, ou éliminée par la cuisson, surtout sur les épaules et sur les hanches, la peau laissait entrevoir à travers les cassures et les fêlures la chair tendre, tantôt argentée, tantôt dorée, si bien qu'elle semblait vêtue de violet et de jaune [...]. C'était la première fois que je voyais une petite fille cuite, une petite fille bouillie : et je me taisais, étreint par une terreur sacrée (P, 319-321).

Conclusion : Malaparte est un fabulateur qui, à partir d'un événement réel, compose une fiction à la limite du vraisemblable. Fort de cette découverte, un lecteur pourrait se surprendre à rêver d'une édition critique des romans de Malaparte où un minutieux appareil de notes confirmerait ou non l'authenticité des récits du narrateur, mais en vérité, ce genre d'édition critique détruirait complètement l'esprit que Malaparte a voulu insuffler à ses romans : sous sa plume, ce qui peut être perçu par d'aucuns comme une faute commise à l'égard de l'Histoire répond en fait à l'objectif de méduser le lecteur. Les œuvres de Malaparte ne sont pas des chroniques, mais bien des romans : des œuvres de fiction.

Cela est encore plus clair dans une autre scène gastronomique de *La peau*. Lors d'un déjeuner de *kouskous* entre représentants des forces alliées, un homme qui dit avoir lu *Kaputt* reproche à Malaparte de se payer la tête du lecteur. Selon lui, les histoires que Malaparte raconte sont par trop invraisemblables. Ce lecteur incrédule s'amuse même à faire une parodie du style de Malaparte : « vous verrez que, dans son prochain livre, notre déjeuner deviendra un banquet royal, et moi une sorte de sultan du Maroc » (P, 411). Il termine ainsi sa boutade : « Vous ne voudriez tout de même pas nous faire croire [...] que tout ce que Malaparte raconte dans *Kaputt* lui est vraiment arrivé. Est-il possible que tout n'arrive qu'à lui ? À moi il ne m'arrive jamais rien ! » (P, 412)

Plutôt que de se défendre, Malaparte — comme à son habitude — se met à raconter une histoire : « Je vous prie de m'excuser [...], si je suis contraint de vous révéler que tout à l'heure, à cette table, il m'est arrivé l'aventure la plus extraordinaire de ma vie. Vous ne vous en êtes pas aperçus, car je suis un hôte bien élevé. Mais puisque vous mettez en doute

la véracité de ce que je raconte dans les livres, permettez-moi de vous raconter ce qui m'est arrivé tout à l'heure, ici même, devant vous » (P, 412-413). Puis, se prêtant au jeu de parodier lui-même son propre style, Malaparte décrit méticuleusement — sur plus de trois pages — les mets qui ont circulé sur la table : le jambon des montagnes de Fondi, les truites de Liri et le *kouskous*. Puis, il raconte qu'il a trouvé dans son assiette de *kouskous* la main d'un homme :

C'était sûrement la main du malheureux goumier, que l'explosion de la mine avait coupée net, et projetée dans la grande marmite de cuivre, où cuisait notre *kouskous* [un épisode survenu juste avant]. Que pouvais-je donc faire ? J'ai été élevé au collège Cigoguini, qui est le meilleur collège d'Italie, et tout enfant j'ai appris qu'il ne faut jamais, sous aucun prétexte, troubler la joie d'autrui, un bal, une fête, un dîner. Je me suis donc efforcé de ne pas blêmir, et je me suis mis tranquillement à croquer la main. La chair était un peu crue, elle n'avait pas eu le temps de cuire [...]. Il ne faut jamais tourner en ridicule un invité, surtout quand il mâche la main d'un homme (P, 416).

Or, Malaparte n'invente rien. En effet, les curieux qui se penchent au-dessus de son assiette aperçoivent distinctement des phalanges et des ongles (Malaparte s'excuse d'avoir été incapable de les manger).

Ce n'est qu'une fois l'assemblée dissoute que Malaparte avoue à quelques amis que les os dans son assiette étaient bien ceux d'un mouton, qu'il a simplement placés de façon qu'ils évoquassent une main humaine. Donc, dans *La peau*, Malaparte, accusé d'avoir écrit une fiction invraisemblable avec *Kaputt*, s'en défend en inventant une fiction encore plus extraordinaire. Moralité du roman (comme Malaparte le fait dire à l'un de ses amis) : « Qu'importe [...] si ce que Malaparte raconte est vrai ou faux. Ce qui importe c'est la façon dont il le raconte » (P, 412). Cette « façon », c'est l'art de conteur de Malaparte, qui méduse son lecteur en bâtissant des récits à la limite du réel, du vraisemblable et de l'invraisemblable.

À ce sujet, un critique littéraire qui s'est prêté au jeu de se mettre à la place de Malaparte pour lui faire dire franchement son but et sa technique de romancier a très justement écrit :

Je vais vous montrer qu'à l'épouvantable on peut ajouter l'incroyable, que l'on peut compléter l'inimaginable au moyen de l'invraisemblable. Vous allez vous pincer, vous frotter les yeux en vous demandant si l'auteur est fou, ou si le monde est fou. J'effacerai cette frontière que vous aviez soigneusement établie, et qui vous permettait, hommes rationnels, de juger de la véracité d'un récit. Vous serez comme ces simples du Moyen Âge qui croyaient à l'existence des licornes, des sorcières, du démon, des reliques miraculeuses [ajoutons : et des sirènes]. Vous ne saurez plus ce que vous

devrez croire. Votre idée si bien établie, si rassurante, de ce qui est réel et de ce qui est fictif, va se brouiller. Je vais vous montrer que l'Europe moderne a pulvérisé le vrai et le faux, le possible et l'impossible, toutes les catégories où nous avons cru pouvoir installer l'esprit humain²⁷.

Ce critique, je le souligne, parle d'une « Europe moderne » : en creusant la limite entre le réel et la fiction, Malaparte n'a pas seulement exploré l'une des possibilités du genre romanesque (c'est-à-dire une possibilité qui aurait pu être explorée à n'importe quelle époque) ; il a exploré cette possibilité au moment même où elle correspondait au chaos et à l'affolement généralisé que soulevait la guerre (je rappelle que lorsque les premiers échos sur les camps d'extermination sont parvenus en dehors du Reich, nul n'a voulu les prendre au sérieux).

Il est vraisemblable de croire que tout lecteur de Malaparte ressent par moments le besoin instinctif de refuser de croire ce que le narrateur raconte — suivant en cela le lecteur incrédule de *La peau*. Selon François Ricard, ce réflexe — que je qualifierais *de survie*, puisqu'il permet de préserver une certaine foi en l'*homo humanus* — expliquerait d'ailleurs l'étrange silence autour de l'œuvre de Malaparte :

À titre d'hypothèse personnelle, je dirai que cette méconnaissance [de l'œuvre de Malaparte] s'explique avant tout par le fait que l'œuvre de Malaparte est trop forte pour nous, trop singulière, et qu'elle a, dans son contenu aussi bien que dans sa forme, quelque chose de proprement insoutenable, qui nous rend prêts, pour y échapper, à user de toutes sortes de subterfuges et de faux-fuyants au moyen desquels nous tendons (et plus souvent réussissons) à banaliser ou à atténuer ce qui, sans cela, produirait dans nos bons esprits un choc mental et esthétique de l'ordre de la déflagration²⁸.

Zone grise : l'humour noir et l'indignation meurtrie

Malgré ses exagérations et ses outrances, le narrateur de *Kaputt* est un conteur que je qualifierais d'« objectif », car souvent, il se contente d'observer et de décrire froidement la guerre. À cause de cette distance, de cette froideur, des critiques et des lecteurs ont reproché à Malaparte de se complaire dans les récits d'horreur. Selon le biographe Serra, *Kaputt* est un livre — il se refuse, lui, à parler de « roman²⁹ » — dans lequel il n'y a pas

²⁷ F. Taillandier, « Comment écrire pendant Auschwitz », *loc. cit.*, p. 22.

²⁸ F. Ricard, « Trois erreurs », *loc. cit.*, p. 77.

²⁹ C'est peut-être là le seul point où je ne suis pas du même avis que Serra, qui écrit : « *Kaputt et La peau* [...] sont des documents irrécusables et, qui plus est, fiables. Le terme de “roman” est donc impropre pour les désigner. En revanche, il ne semble pas incorrect d'utiliser celui de “reportage” » (M. Serra, *op. cit.*, p. 356).

trace d'indignation : « Certes, [Malaparte] reste fidèle à lui-même : aucune trace d'indignation sincère, encore moins d'engagement social ou d'inquiétude métaphysique dans ce qu'il relate. Et même sur la compassion, l'attendrissement, le déchirement que des critiques et des lecteurs bien intentionnés, beaucoup plus en France qu'en Italie, ont voulu lui trouver, la prudence s'impose³⁰... » Même si je juge fondées les réserves de Serra, j'affirmerais au contraire que *Kaputt* est bel et bien une œuvre d'indignation, cependant que l'indignation y est ambiguë — disons meurtrie —, puisqu'elle n'est exprimée que sous le couvert de l'ironie et de l'humour noir. Cela est particulièrement frappant dans la deuxième partie de *Kaputt*, intitulée « Les rats », où Malaparte raconte quelques dîners officiels auxquels sont conviés des Allemands chargés de régler le « problème juif » en Pologne. Les convives festoient tout en discutant des Juifs qui meurent par milliers dans les ghettos. Or, nous avons vu que Malaparte est toujours secrètement du côté des victimes.

D'abord, un convive fait remarquer que les Juifs sont plutôt à l'étroit dans les ghettos, mais c'est là, affirme-t-il, un moindre mal : on ne peut pas les forcer à vivre de façon différente. Et Malaparte d'ajouter : « Ce serait contraire au droit des gens ! » (177) Un autre convive constate que les Juifs y meurent « comme des rats » (117). Et Malaparte de filer la métaphore : « Il me semble qu'ils n'apprécient pas beaucoup l'honneur de vivre. Je veux dire l'honneur de vivre comme des rats » (117). Malaparte surenchérit : « Il faudrait les traiter comme des rats [...] leur donner de la mort-aux-rats. Ce serait plus rapide » (118). On lui répond — très sérieusement — que ce n'est pas la peine : ils meurent tout seuls d'une manière incroyable. Un autre convive affirme que les Juifs vivent dans les ghettos des villes polonaises comme dans une « libre république ». Et Malaparte de s'exclamer joyeusement, en levant sa coupe : « Vive la libre République des ghettos de Pologne ! » (170) Tous les convives, inconscients de l'ironie, lui répondent en chœur : « Vivat ! » Plus tard, lors d'une visite aux abords du ghetto, l'un d'eux dit en riant : « Les Juifs, ces pauvres gens, sont tous malades de la poitrine ; ce mur, au moins, les abrite du vent ! » (209) Et Malaparte d'ajouter : « L'atroce immoralité de ce mur [...] ne consiste pas seulement dans le fait qu'il empêche les Juifs de sortir du ghetto, mais dans le fait qu'il les empêche d'y entrer » (209).

³⁰ *Ibid.*, p. 348.

Il n'est pas nécessaire que l'expression d'indignation soit explicite dans un roman pour faire entendre un cri d'indignation. En fait, il y a des œuvres où l'absence d'indignation sert paradoxalement le propos indigné de l'auteur. Par exemple, avec *Si c'est un homme*, publié en 1947, Primo Levi a délibérément choisi de raconter son expérience de détenu à Auschwitz en refusant d'y exprimer son indignation : « Un témoignage fait avec retenue est plus efficace que s'il l'était avec indignation : l'indignation doit venir du lecteur, pas de l'auteur, car on n'est jamais certain que les sentiments du premier deviendront ceux du second. J'ai voulu fournir au lecteur la matière première de *son* indignation³¹ ».

Malaparte procède toujours de même. Lorsqu'un nazi affirme qu'il y a une énorme différence entre les petits enfants allemands et les petits enfants juifs des ghettos, Malaparte acquiesce : « Les petits enfants des ghettos ne sont pas des enfants » (119). Mais aussitôt après avoir dit cela, il glisse entre parenthèses une longue réflexion qu'il se garde de partager :

(Les petits enfants juifs ne sont pas des enfants, pensais-je en parcourant les ghettos de Varsovie, de Cracovie, de Czenstochowa. Les enfants allemands sont propres. Les enfants juifs sont *schmutzig*. Les enfants allemands sont bien nourris, bien chaussés, bien habillés. Les enfants juifs sont affamés, demi-nus, et marchent sans souliers dans la neige [...]. Les enfants allemands jouent : ils ont des poupées, des balles de caoutchouc, des chevaux de bois, des soldats de plomb, des fusils à air comprimé, des boîtes « Mécano », des toupies, tout ce qu'il faut à un enfant pour jouer. Les enfants juifs ne jouent pas : ils n'ont rien pour jouer, ils n'ont pas de jouets. Et puis, ils ne savent pas jouer ! Non, les enfants des ghettos ne savent pas jouer. Ce sont réellement des enfants dégénérés. Quel dégoût ! Leur unique amusement, c'est de suivre les chars funèbres chargés de morts — et ils ne savent même pas pleurer — ou d'aller voir fusiller leurs parents et leurs frères derrière la forteresse. C'est leur seul amusement d'aller voir fusiller leur maman. Vraiment un amusement pour enfants juifs !) (119)

Ce passage est typique de la « méthode » de Malaparte : le narrateur n'exprime jamais clairement ses sentiments ; c'est au lecteur — comme égaré lui aussi dans la « zone grise » — de déceler ou non l'indignation.

³¹ Primo Levi, « Les mots, le souvenir, l'espoir. Entretien avec Marco Vigevani », dans *Conversations et entretiens*, textes présentés et annotés par Marco Belpoliti, trad. Thierry Laget, Paris, Robert Laffont, 1998, p. 212.

Zone grise : le rire catastrophé

Dans les extraits de *Kaputt* rapportés depuis le début de cette lecture, le lecteur aura remarqué cette singulière proximité de la gaieté et de l'horreur. Dans son mot d'introduction, l'auteur présente son livre sous la bannière de l'oxymore : « *Kaputt* est un livre horriblement cruel et gai. Sa gaieté cruelle est la plus extraordinaire expérience que j'aie tirée du spectacle de l'Europe au cours des années de guerre » (9). Malaparte atteste qu'il a vu des soldats allemands « rire, manger, dormir, à l'ombre des cadavres qui se balançaient aux branches des arbres » (21).

Dans l'un des tout premiers récits de *Kaputt*, Malaparte raconte au commandant personnel de la garde de Hitler comment des prisonniers soviétiques ont été forcés de manger le cadavre d'un des leurs pour survivre. Cette anecdote amuse follement le commandant, qui tape sur l'épaule de Malaparte en riant : « *Haben sie ihnene geschmeckt ?* Les mangeaient-ils de bon appétit ? » (25) Le malaise est palpable, car ne dit-on pas que le rire est le propre de l'homme ?

Mais il y a plus troublant encore : Malaparte aussi, parfois, rit en face de la barbarie. Par exemple, juste après qu'il ait conté l'anecdote rapportée ci-dessus à un ami, celui-ci dit : « Vous êtes cruel [...] ; j'ai pitié de vous » (73). Malaparte lui répond : « Je vous en suis très reconnaissant », puis il ajoute à l'attention du lecteur : « et je me mets à rire, mais j'ai tout de suite honte de m'être mis à rire. J'ai moi-même pitié de moi. J'ai honte d'avoir pitié de moi » (73). Face à l'extrême, un homme peut se mettre à rire malgré lui, par réflexe cathartique.

Deux sortes de rire traversent *Kaputt* : le rire inhumain de celui qui évolue joyeusement dans la barbarie ; et le rire catastrophé du témoin qui découvre avec stupeur ce compagnonnage du rire et de la barbarie ; lui aussi rit, bien qu'il sache qu'il n'y a rien de vraiment drôle là-dedans³².

³² J'emprunte l'expression de « rire catastrophé » à Andréa Lauterwein, dans « Du rire antinazi au rire catastrophé », dans A. Lauterwein (dir.), avec la collaboration de Colette Strauss-Hiva, *Rire, Mémoire, Shoah*, Paris, Éditions de l'éclat (Bibliothèque des fondations), 2009, p. 79-106.

Dans l'introduction de cette étude, j'ai présenté une définition de l'indignation par Bernanos : « On méprise d'en bas, mais on ne saurait s'indigner qu'à partir d'une certaine hauteur, où il faut se maintenir coûte que coûte, sauf à rougir de soi ». Si, chez Malaparte, l'expression d'indignation n'est jamais pure, mais entachée de honte, de culpabilité et d'humour douteux, c'est parce que Malaparte ne peut justement pas se tenir sur cette *certaine hauteur d'où il faut se maintenir coûte que coûte, sauf à rougir de soi*. À l'époque des événements rapportés dans *Kaputt*, Malaparte est engagé dans l'armée italienne et se trouve par conséquent du « mauvais côté ».

Le statut de héros échappe donc au narrateur, et s'il lui arrive d'aller à l'encontre des lois raciales allemandes, ce n'est jamais que rarement, discrètement et même secrètement (par exemple, en acceptant de faire passer des lettres et des colis³³). Ces micro-actes d'héroïsme ne sont cependant pas la matière principale de *Kaputt*, le lecteur ne les apprenant jamais qu'au hasard d'autres récits. Pourtant, il aurait été si simple, pour Malaparte, de se donner dans son propre roman le rôle d'un héros ouvertement indigné contre la barbarie — mais c'est justement tout le contraire qu'il choisit de faire. Lorsque des Juifs viennent le supplier d'aller alerter un général allemand pour empêcher le pogrom qui se prépare, Malaparte leur répond avec honte qu'il n'y peut rien :

J'ai perdu l'habitude d'agir, dis-je ; je suis un Italien. Nous ne savons plus agir, nous ne savons plus prendre de responsabilité, après vingt ans d'esclavage. Moi aussi, comme tous les Italiens, j'ai l'épine dorsale brisée. Au cours de ces vingt ans, nous avons employé toute notre énergie à survivre. Nous ne sommes plus bons à rien. Nous ne savons qu'applaudir. Voulez-vous que j'aille applaudir le général von Schobert et le colonel Lupu ? Si vous voulez, je puis aller jusqu'à Bucarest applaudir le maréchal Antonesco, le « chien rouge », au cas où ça pourrait vous être utile. Je ne peux rien faire d'autre. Vous voudriez peut-être que je me sacrifie inutilement pour vous, que je me fasse tuer place Inurii pour défendre les Juifs de Jassy ? Si j'étais capable de cela, je me serais déjà fait tuer sur une place d'Italie pour défendre les Italiens. Nous n'osons plus et nous ne savons plus agir, voilà la vérité, conclus-je en tournant la tête pour essayer de cacher la rougeur de mon front (146).

Nous verrons qu'une semblable mise à mal de l'héroïsme se retrouve filée dans tous les autres romans écrits dans le sillage du « désastre » et retenus ici : après le mythe de l'*homo*

³³ Autre forme de dissidence subtile chez Malaparte, la politesse : « S'il m'arrivait, dans la foule [du ghetto de Varsovie], de heurter quelqu'un, je m'excusais, je disais : "*prosze Pana*", et celui que j'avais heurté levait la tête et me fixait d'un air de stupeur et d'incrédulité. Je souriais et je répétais : "*prosze Pana*", parce que je savais que ma politesse était pour eux quelque chose de merveilleux, qu'après deux années et demi d'angoisse et d'un rebutant esclavage, c'était la première fois qu'un officier ennemi [...] disait poliment "*prosze Pana*" à un pauvre Juif du ghetto de Varsovie » (*op. cit.*, p. 109-110).

victorianus, c'est au tour du mythe de l'*homo heroïcus* d'être tourné en dérision. La « zone grise » de la guerre a englobé les distinctions entre héroïsme et culpabilité, comme Malaparte l'écrit en 1951 dans un roman resté inachevé :

Délateurs et juges : voici l'Europe d'aujourd'hui [...]. Peut-être y a-t-il là une frénésie à vouloir se montrer pur, innocent, sans tache, libéré des erreurs et des crimes de notre terrible époque. Quel meilleur moyen alors pour paraître innocent que de dénoncer, que de tenir les autres, tous les autres, pour coupables. Cette manie de s'innocenter me faisait rire. Comme si nous n'étions pas tous coupables. Il n'existe pas un seul homme en Europe, enfants et bêtes mis à part, qui soit innocent, pour des erreurs et des crimes communs³⁴.

Zone grise : les humanités et l'inhumanité

L'un des arguments les plus effroyables de *Kaputt*, c'est que la grande culture européenne n'a pas pu empêcher les massacres d'être perpétrés. Il semblerait même que la haute culture et la barbarie aient fait un heureux compagnonnage.

Voici l'un des tout premiers récits de *Kaputt*. Malaparte est en voiture avec un lieutenant allemand. Le long de la route, ils croisent plusieurs prisonniers russes debout dans la neige, qui tiennent, immobiles, des panneaux indicateurs. Malaparte s'inquiète pour eux : ne vont-ils pas mourir gelés ? Le lieutenant lui explique en riant qu'ils sont déjà morts : on leur a tiré une balle dans la tête, puis on les a plantés là afin d'en faire des panneaux indicateurs : « Il faut tout de même bien que les prisonniers russes servent à quelque chose ! » (28) Mais l'horrible n'est pas tant le traitement réservé à ces prisonniers de guerre que le fait que, pendant tout le trajet, le lieutenant cite des vers de Holderlin, cet « ange allemand » (ses mots). Comment peut-on réciter des poèmes avec passion tout en riant de voir défiler des prisonniers de guerre transformés en panneaux indicateurs ?

Tous les Allemands que croise Malaparte n'ont de cesse de répéter que l'Allemagne est un pays de « haute *Kultur* ». Chaque sujet de conversation leur sert de prétexte pour affirmer la supériorité de la culture allemande, que ce soit sur des aspects aussi divers que le sentiment religieux de l'art, la beauté des femmes, l'hygiène infantile et même les meutes de chiens de chasse. Suprême ironie : ils se disent aussi supérieurs dans leur façon d'exterminer les

³⁴ Malaparte cité par Giordano Bruno Guerri, dans *Malaparte*, trad. Valeria Tasca, Paris, Denoël, 1981, p. 186.

Juifs. Voici en effet ce qu'affirme Frank après que Malaparte lui ait raconté le pogrom de Jassy, en Roumanie, au cours duquel sept mille Juifs ont été tués :

C'est un chiffre respectable [...], mais la méthode n'est pas honnête. On n'agit pas ainsi [...]. Le peuple roumain n'est pas un peuple civilisé [...]. L'Allemagne est un pays d'une civilisation supérieure, et elle déteste certaines méthodes barbares ! [...] Nous autres Allemands suivons en tout la méthode et la raison, et non pas l'instinct bestial. Nous opérons, en tout, scientifiquement. Quand c'est nécessaire [...] nous imitons l'art du chirurgien, jamais le métier de boucher. Avez-vous jamais vu [...] un massacre de Juifs dans les rues allemandes ? Non, n'est-ce pas ? (169-170)

De son côté, Malaparte joue littéralement le jeu en répétant que « l'Allemagne est un pays de haute *Kultur* » (119). Mais là encore, personne ne relève l'ironie.

Ce que le lecteur de *Kaputt* découvre avec effroi, c'est que le haut niveau culturel d'un individu n'est aucunement une garantie de son « humanité ». Le personnage de Frank, le S.S. *Generalgouvernator* de Pologne, incarne ce paradoxe :

Depuis le début du repas, Frank s'était mis à parler de Platon, de Marsile Ficin, des Orti Oricellari (Frank a fait des études à l'Université de Rome, il parle l'italien d'une façon parfaite, avec un léger accent romantique qui lui vient de Goethe et de Gregorovius ; il a passé des journées entières dans les musées de Florence, de Venise, de Sienne ; il connaît Pérouse, Lucques, Ferrare, Mantoue ; il est épris de Schumann, de Chopin, de Brahms, il joue divinement du piano), puis de Donatello, du Politien, de Sandro Botticelli. Tout en parlant, il fermait à demi les yeux, charmé par la musique de ses propres paroles (87)³⁵.

À cause de ce singulier mélange d'érudition et de cruauté qui caractérise Frank, Malaparte a le sentiment qu'il ne peut pas le juger aisément, même s'il écrit en savoir assez sur lui pour le haïr : « Mais ma conscience ne me permettait pas de m'arrêter à ce jugement » (172). À ses yeux, même un être comme Frank évolue dans une « zone grise ». Ce n'est qu'à la fin de la deuxième partie de *Kaputt* que Malaparte est témoin d'un « acte gratuit », sans appel, qui révèle le fond morbide de Franz, celui-ci faisant feu sur un enfant du ghetto : les humanités ne font pas l'humain.

³⁵ Pour ce qui est du véritable Hans Frank, celui de l'Histoire, qui a été traduit à Nuremberg, l'on consultera le livre du Dr Douglas M. Kelley, *22 Cells in Nuremberg. A Psychiatrist Examines the Nazi Criminals*, New York, Greenberg, 1947, p. 175-183. Comme Malaparte, le Dr Kelley insiste sur le fait que Frank possédait une éducation et une sensibilité artistique exceptionnelles.

Zone grise : entre animalité et humanité

Parce que la grande culture européenne a échoué à humaniser l'homme, l'animalité est présentée dans *Kaputt* comme la part la plus « humaine » en ce monde. C'est du moins ce qui se dégage d'un des tout premiers récits du roman, que je vais tâcher de résumer ici.

Été 1941. Malaparte sillonne les routes de l'Ukraine en voiture. À la nuit venue, il s'arrête dans un village abandonné. Près de la maison où il a choisi de passer la nuit se trouve la charogne d'une jument. Dans son demi-sommeil, Malaparte a d'étranges impressions :

Je pensais que la jument morte s'était traînée jusqu'au seuil de la pièce et me regardait du seuil. Je ne sais pas, je ne saurais dire comment j'en vins à penser que la jument morte s'était traînée jusqu'au seuil de la pièce. J'étais recru de fatigue, j'étais tout englué de sommeil. Je ne parvenais pas à démêler mes idées [...]. Je ne sais comment je pensais que la jument n'était pas complètement morte, qu'elle n'était que blessée, que la partie blessée était déjà en putréfaction, en pleine décomposition et qu'elle n'en était pas moins morte [...]. Et pourtant cette odeur de charogne était là sur la porte et me regardait (44-45).

Il lui ordonne de s'en aller — en roumain —, puis il se rendort complètement.

À l'aube, un poulain est étendu à côté de la jument morte. Malaparte dit à un soldat roumain qui passe : « Il faut l'éloigner de la mère, s'il reste ici, il finira par pourrir aussi. Ce sera la mascotte de ton escadron » (47). Malaparte reprend ensuite sa route, où il est poursuivi par l'odeur des choses pourries. Il croise un char d'assaut renversé ; là encore, la « victime » s'animalise : « Cette charogne de char de combat me faisait pitié, mais une pitié différente de celle que suscite la vue d'un cheval mort. C'était une machine morte. Une machine en décomposition. Elle commençait déjà de puer. C'était une charogne de fer renversée dans la boue » (48).

Plus loin, Malaparte est forcé de rebrousser chemin à cause d'un conflit. Il s'arrête dans un village abandonné et commence une série de réflexions fuyantes. Sur près d'une page, Malaparte reprend huit fois la formule : « Je pensais à [...] ». Ses pensées vont d'abord à la jument morte, puis à l'odeur de la jument morte, puis à l'odeur du char d'assaut renversé — « à l'odeur nouvelle de cette nouvelle guerre de machines » (50), puis aux soldats de *Guerre et paix* de Tolstoï où, là encore, les routes étaient semées de charognes de chevaux :

Je pensais aux cavaliers tartares, aux cavaliers de l'Amour, armés d'un arc et de flèches, que les soldats de Napoléon appelaient « les Amours », à ces infatigables, terribles, extraordinairement rapides cavaliers tartares [...], à cette antique et noble race de cavaliers qui naissaient et vivaient avec les chevaux, se nourrissaient de viande de cheval et de lait de jument, se couvraient de peaux de cheval, dormaient sous des tentes en cuir de cheval et se faisaient enterrer en selle, dans des fosses profondes : en selle sur leur cheval (50-51).

Malaparte pense ensuite à ce que ces cavaliers tartares sont devenus depuis cette « nouvelle guerre de machines » : « Je pensais aux Tartares de l'Armée Rouge qui sont les meilleurs conducteurs de blindés, les meilleurs mécaniciens des divisions cuirassées de l'aviation. Je pensais aux jeunes Tartares que les trois plans quinquennaux ont transformés de cavaliers en mécaniciens, de gardiens de chevaux en oudarniki des usines métallurgiques de Stalingrad, de Kharkov, de Magnitogorsk » (51).

Malaparte est finalement interrompu dans ses pensées par quatre soldats roumains qui escortent un prisonnier tartare. Malaparte s'indigne de voir que ces soldats forcent le prisonnier à marcher sans bottes. Un soldat lui explique : « Ces cochons-là n'ont pas de patrie [...]. Ils sont comme les animaux » (53). Malaparte lui répond par une formule énigmatique, souvent reprise dans *Kaputt* : « Les animaux aussi ont une patrie [...]. Une patrie bien meilleure que la nôtre. Bien meilleure que la patrie roumaine, que la patrie allemande, que la patrie italienne » (53).

Malaparte obtient d'amener lui-même le prisonnier à Balta, en voiture. Mais la route est longue et, la nuit venue, Malaparte arrête la voiture devant la maison où il a passé la nuit dernière, près de la charogne de jument. Il s'allume une cigarette et en offre une à son prisonnier :

Je lui souris aussi, et nous restâmes longtemps ainsi, fumant en silence. L'odeur de la charogne remplissait la chambre : grasse, molle, douceâtre. Je respirais l'odeur de la jument morte avec un plaisir étrange. Et lui aussi, le prisonnier, paraissait respirer cette odeur avec un plaisir délicat et triste. Ses narines frémissaient, palpitaient étrangement. Alors seulement je m'aperçus que, dans son visage pâle, couleur de cendre, où les yeux obliques, impassibles, avaient le regard vitreux et fixe d'un mort, toute la vie était concentrée dans les narines. Son ancienne patrie, sa patrie retrouvée, c'était cette odeur de charogne. L'ancienne odeur de sa patrie, c'était l'odeur de la jument morte. Nous nous regardâmes dans les yeux, en silence, respirant avec un plaisir délicat et triste cette odeur grasse et douce. Cette odeur de charogne était sa patrie, sa patrie ancienne et vivante : rien ne nous séparait plus désormais : tous les deux étions vivants et fraternels dans l'odeur ancienne de la jument morte (60).

En cette Deuxième Guerre mondiale, où chacun est intimé de défendre au prix de sa vie son camp, son parti, son pays, Malaparte, lui, parle dans un langage poétique d'une patrie supérieure à toutes celles d'Europe, d'une patrie où les frontières nationales et culturelles s'estompent : l'animalité, la vraie patrie de la fraternité.

Zone grise : du *Herrenvolk* au *Krankenvolk*

Frank présente le peuple allemand comme un *Herrenvolk*, un « peuple de maîtres » (81), mais Malaparte développe une toute autre vision : ce peuple serait en fait un *Krankenvolk* (20), c'est-à-dire un « peuple malade », sujet à une curieuse peur :

Au cours de ma longue expérience de guerre, je m'étais rendu compte que l'Allemand n'a pas peur du tout de l'homme fort, de l'homme armé qui l'affronte avec courage et lui tient tête. L'Allemand a peur des êtres désarmés, des faibles, des malades. Le thème de la « peur », de la cruauté allemande, effet de la peur, était devenu le thème fondamental de toute mon expérience. Pour qui la considère bien, avec un esprit moderne et chrétien, cette « peur » inspire de la pitié et de l'horreur ; et elle n'avait jamais suscité en moi autant de pitié et autant d'horreur qu'à présent, en Pologne, où m'apparaissait dans toute sa complexité l'élément morbide, féminin³⁶, de sa nature. Ce qui pousse l'Allemand à la cruauté, aux actes les plus froidement, les plus méthodiquement, les plus scientifiquement cruels, c'est la peur des opprimés, des désarmés, des faibles, des malades ; la peur des vieux, des femmes, des enfants, la peur des Juifs. Bien qu'il s'efforce de cacher cette peur mystérieuse, il est fatalement amené à en parler et toujours aux moments les plus inopportuns. À table en particulier, où la chaleur du vin et des aliments, ou bien la confiance en lui-même que lui donne le sentiment de ne pas être seul, ou encore le besoin inconscient de se prouver à lui-même qu'il n'a pas peur — poussent l'Allemand à se découvrir, à s'abandonner, et à parler de faim, d'exécutions, de massacres, avec une satisfaction morbide qui révèle non seulement la rancœur, la jalousie, l'amour déçu, la haine — mais encore une pitoyable et merveilleuse fureur d'abjection. La mystérieuse noblesse des opprimés, des malades, des faibles, des gens désarmés, des vieillards, des femmes, des enfants, l'Allemand la perçoit, la sent, l'envie et la redoute, peut-être plus qu'aucun peuple d'Europe. Et il en tire vengeance. Il y a une sorte d'avalissement voulu dans l'arrogance et la brutalité de l'Allemand, un profond besoin d'auto-dénigrement dans son impitoyable cruauté, une fureur d'abjection dans sa « peur » mystérieuse (108).

Malaparte n'explique pas le « désastre » en tant qu'historien, avec des documents, des dates et des événements précis. Il tente de le comprendre en émettant une hypothèse philosophique, voire essentiellement romanesque. Comme l'écrit Frédéric Beigbeder dans

³⁶ Un autre passage de *Kaputt* me semble éclairer en partie le choix de ce « féminin » qui, c'est le moins que l'on puisse dire, ne va pas de soi : « Ils [les Allemands] en parlaient [des Juifs], comme toujours, avec un sentiment de mépris méchant, mais bizarrement mêlé d'un sentiment quasi morbide, d'une sorte de sentiment féminin de dépit, de regret, d'amour déçu, d'envie et de jalousie inconsciente » (*op. cit.*, p. 99). Il semble que, pour Malaparte, les sentiments « féminins » « de dépit, de regret, d'amour déçu, d'envie et de jalousie inconsciente » sont partagés par tous les dictateurs patentés. À preuve, Malaparte écrit, dans *Technique du coup d'État*, que « Hitler est une femme » (en opposition avec le « viril » dictateur Mussolini). Nombreuses sont les anecdotes biographiques qui donnent à croire que Malaparte était misogyne.

un texte sur *La peau* de Malaparte : « Le roman est le contraire de la guerre puisqu'il s'intéresse à l'ennemi au lieu de le détruire³⁷ ».

Tout en tâchant de comprendre les Allemands, le narrateur de *Kaputt* éprouve à leur égard une singulière pitié :

Mais ils [les Allemands] ont peur de tout ce qui vit, de tout ce qui vit en dehors d'eux — et aussi de tout ce qui est différent d'eux. Le mal dont ils souffrent est mystérieux. Ils ont peur par-dessus tout des êtres faibles, des hommes désarmés, des malades, des femmes, des enfants. Ils ont peur des vieillards. Leur peur a toujours éveillé en moi une profonde pitié. Si l'Europe avait pitié d'eux, peut-être les Allemands guériraient-ils de leur horrible mal (20-21).

L'analyse de cette peur nous permet de saisir ce qui me semble être la « fiction » à la base du nazisme : la certitude d'appartenir à une race dont le destin héroïque commande le sacrifice d'une partie de l'humanité jugée parasitaire.

En un sens, la fiction de l'*homo victorianus* et celle de l'Aryen ont en commun une haute idée de l'homme qui appelle le mépris et la disparition de tout ce qui ne correspond pas à cet idéal : pour le premier, c'est l'« animalité » en l'homme ; pour le second, c'est la faiblesse en l'homme. Ce qui est démontré une fois de plus, c'est le caractère pernicieux de certaines « fictions » nées de l'*hubris* de l'homme — sa démesure, son orgueil délirant. Un renversement de perspectives s'opère : d'une vision idéale de l'homme ressort l'aspect négatif qui est dirigé contre la vie : la peur de l'« animalité » en soi est une forme de haine de soi, tandis que la peur de la faiblesse est une forme de haine de l'autre — et de ce qui sera vraisemblablement le destin de chacun.

Dans sa lecture des *Frères Karamazov*, Hesse a tenté d'agrandir le cercle de l'espèce humaine en insistant sur l'« humanité » inattendue des personnages marginaux de Dostoïevski, ceux qui sont dominés par leur « animalité » : les pauvres, les malades, les alcooliques, voire les assassins présumés. Malaparte fait de même en insistant pour sa part sur tous ceux qui ne sont pas appelés à faire l'Histoire : les opprimés, les gens désarmés, les faibles, les malades, les vieux, les femmes et les enfants. Ce que j'appelle l'« humanité » serait donc la réhabilitation de tout ce qui, en l'homme, est injustement

³⁷ Frédéric Beigbeder, « La guerre dans *La peau* », *L'atelier du roman*, op. cit., p. 52.

nié et méprisé. Dans tous les cas, ce qui est nié et méprisé renvoie à une « animalité », car il s'agit toujours du corps, de la condition d'être incarné : l'homme est soit animé par des instincts, soit vulnérable et voué à la faiblesse et à la mort. Sans l'évoquer explicitement, ces auteurs nous rappellent le sens premier du mot « homme », dérivé de *homo* : « *qui vient de la terre* », avec toute la suite sémantique qui en découle : « *humus* », « *humilité* ». Telle serait l'une des leçons à tirer de *Kaputt* : « Nous devrions avoir plus de dignité [...] un plus grand respect de nous-mêmes. Mais peut-être avez-vous raison : seule l'humilité peut nous relever de l'humiliation où nous sommes tombés » (36). Humanimalité, humilité : à l'homme triomphant de la culture occidentale, les auteurs de ce corpus substituent donc un personnage plus humble, conscient de sa condition d'être incarné et donc mortel, et, par le fait même, faisant preuve d'humilité devant le règne animal dont il fait partie ; l'homme ne trône plus au sommet de la création, il est l'hôte de celle-ci.

Zone grise : du devenir humain au devenir *koppâroth*

Malaparte est en compagnie d'une amie, Louise, dans un café de Postdam. À une table voisine, une infirmière s'occupe de deux soldats allemands rendus aveugles par la guerre. Malaparte annonce qu'il lui racontera « l'histoire de Siegfried et le chat » (311). Louise lui répond : « Siegfried, c'est le peuple allemand ». Et le chat, demande Malaparte, serait-il, lui aussi, une « manière de Siegfried » ? Louise proteste : « Siegfried est unique ». Malaparte acquiesce : « Vous avez raison : Siegfried est unique, et tous les autres peuples sont des chats » (mais, comme nous allons le voir, ce propos est ironique).

En guise d'entrée en matière, Malaparte rapporte les propos d'un soldat allemand d'environ dix-huit ans, aux yeux « d'un bleu extraordinairement pur », qui lui a expliqué qu'une recrue de la Leibstandart des SS devait se tirer avec honneur de l'épreuve du chat : « Les recrues doivent empoigner un chat vivant de la main gauche et par la peau du dos, afin de lui laisser les pattes libres pour se défendre et, de la main droite, armée d'un petit couteau, lui arracher les yeux » (312). Malaparte conclut : « Voilà comment on apprend à tuer les Juifs ». Cet épisode — dont l'authenticité n'est pas, à ma connaissance, avérée — trace une fois de plus cette règle tragique suivant laquelle toute cruauté envers un animal est appelée à être reproduite sur un homme.

Malaparte s'excuse d'avoir raconté une histoire aussi cruelle, mais il explique qu'il y a certaines vérités que son amie ne doit pas ignorer, car Siegfried et le chat ont en vérité un même destin : « Vous ne devez pas ignorer que les chats aussi, dans un certain sens, appartiennent à la même espèce que Siegfried. N'avez-vous jamais pensé que le Christ aussi est une espèce de Siegfried ? Que le Christ est un chat crucifié ? Vous ne devez pas croire, comme tous les Allemands sont éduqués à le croire, que Siegfried est unique, que tous les autres peuples sont des chats. Non [...], Siegfried aussi est de la race des chats ».

Puis, Malaparte explique le sens du mot « *kaputt* » — à partir d'une étymologie fictive, certes, mais qui livre une précieuse clef d'interprétation³⁸ :

Connaissez-vous l'origine du mot *Kaputt* ? C'est un mot qui vient de l'hébreu *koppâroth*, qui signifie victime. Le chat est un *koppâroth*, c'est une victime, c'est l'inverse de Siegfried, c'est un Siegfried immolé, sacrifié. Il y a un moment — et c'est un moment qui revient toujours — où Siegfried, lui aussi, Siegfried l'unique, devient chat, devient Koppâroth, victime, devient *kaputt* : c'est le moment où Siegfried est proche de la mort, et où Hagen-Himmler s'appête à lui arracher les yeux comme à un chat. Le destin du peuple allemand est de se transformer en *koppâroth*, en victime, en *kaputt*. Le sens caché de cette histoire, c'est cette métamorphose de Siegfried en chat.

Par leurs blessures, les deux soldats allemands assis à une table voisine témoignent de la justesse de l'allégorie. Mais cette histoire n'est pas spécialement dirigée contre l'Allemagne :

Vous ne devez pas ignorer certaine vérité, Louise. Vous aussi, vous devez savoir que nous sommes tous destinés à être un jour *koppâroth*, victimes, à être *kaputt*, que c'est pour cela que nous sommes chrétiens, que Siegfried aussi est chrétien, que Siegfried aussi est un chat (312-313).

Dans cette Europe en guerre, le temps n'est plus aux discussions philosophiques sur le devenir humain de l'homme. En fait, avec l'échec de la culture à humaniser l'homme, ce devenir-là s'est révélé n'être qu'un « mensonge vital », c'est-à-dire une « fiction », une histoire que l'on se raconte sur soi-même et dont on est dupe. Dorénavant, le seul destin envisageable est le devenir *koppâroth* : victime — et le bourreau non plus n'y échappera pas.

³⁸ Sur l'étymologie du mot « *kaputt* » selon Malaparte, voir la postface de Dan Hofsladter dans l'édition anglaise de *Kaputt* : a « fanciful hebrew etymology » (New York Review of Books Classics series, 2005, p. 431-437).

Peau de chagrin

Pour terminer cette lecture, j'aimerais soulever un dernier aspect de *Kaputt* en tâchant d'identifier ce qui, selon Malaparte, est à l'origine du « désastre », car l'étrange « peur » des Allemands n'est pas seule en cause.

Ça et là dans *Kaputt*, Malaparte avance discrètement ce que d'autres auteurs ont suggéré avant lui, notamment Lawrence, Hesse et Powys : l'homme contemporain aurait perdu le sens du sacré, celui de la vie et de la culture véritable. *Kaputt* est parsemé de phrases qui diagnostiquent ce mal : « Dans la civilisation moderne, un trou de golf a malheureusement la même importance qu'une cathédrale gothique » (234) ; ou encore : « Nous devons avoir le courage de reconnaître que le monde moderne accepte plus facilement *Das Kapital* que l'Évangile » (277). Sur ce thème, un épisode de *La peau*, tiré du chapitre « Les roses de chair », est emblématique.

L'action se passe durant la libération de l'Italie par les soldats américains. Ceux-ci sont scandalisés par le « marché aux enfants » : « des enfants de huit à dix ans étaient assis, demi-nus, devant des soldats marocains qui les examinaient attentivement, débattaient le prix avec les horribles femmes édentées [...], qui faisaient commerce de ces petits esclaves » (P, 176). Les soldats américains accusent « la faim, les bombardements, les exécutions, les camps de concentration, les massacres, l'angoisse, la terreur » (P, 190) de la déchéance de l'Europe. Malaparte, engagé auprès des Alliés, leur répond que la faute en est plutôt à la « peau » :

Notre peau, cette maudite peau. Vous ne pouvez pas vous imaginer de quoi est capable un homme, de quels héroïsmes, de quelles infamies il est capable, pour sauver sa peau, cette sale peau [...]. Jadis on endurait la faim, la torture, les souffrances les plus terribles, on tuait ou on mourait, on souffrait et on faisait souffrir, pour sauver l'âme, pour sauver son âme et celle des autres. On était capable de toutes les grandeurs et de toutes les infamies, pour sauver son âme. Aujourd'hui on souffre et on fait souffrir, on tue et on meurt, on fait des choses merveilleuses et des choses terribles, non pour sauver son âme, mais pour sauver sa peau. On croit lutter et souffrir pour son âme, mais en réalité on lutte et on souffre pour sa peau. Tout le reste ne compte pas. C'est pour une bien pauvre chose qu'on devient un héros, aujourd'hui ! Pour ça, pour une sale chose. La peau humaine est bien laide (P, 190-191).

Lorsque le général américain dit à Malaparte qu'il s'imagine mal le voir vendre ses enfants, s'il en avait, car il le tient pour un « honnête homme », Malaparte proteste :

Qui sait ? [...] il ne s'agit pas d'être un honnête homme. Cela n'a rien à voir, d'être un homme convenable. Ce n'est pas une question d'honnêteté personnelle. C'est la civilisation moderne, cette civilisation sans Dieu, qui oblige les hommes à donner une telle importance à leur peau. Seule la peau compte désormais. Il n'y a que la peau de sûr, de tangible, d'impossible à nier. C'est la seule chose que nous possédions, qui soit à nous. La chose la plus mortelle qui soit au monde. Seule l'âme est immortelle, hélas ! Mais qu'importe l'âme, désormais ? Il n'y a que la peau qui compte. Tout est fait de peau humaine. Même les drapeaux des armées sont faits de peau humaine. On ne se bat plus pour l'honneur, pour la liberté, pour la justice. On se bat pour la peau, pour cette sale peau (P, 191-192).

Dans un chapitre suivant de *La peau*, intitulé « Le drapeau », Malaparte poursuit la métaphore de la « peau » en se rappelant une scène survenue en Ukraine, en 1941, où un homme a été écrasé par les chenilles d'un blindé : « C'était un homme mort, quelque chose de plus, ou de moins, qu'un chien ou un chat mort. Je ne saurais dire, maintenant, ce qu'il y avait, dans cet homme mort, de plus ou de moins que ce qu'il y a dans un chien ou un chat mort » (P, 434). Les distinctions entre l'homme et l'animal n'apparaissent plus d'emblée. La mort nivelle les êtres vivants, quels qu'ils soient. Ce corps humain écrasé semble être, dit Malaparte, un « tapis de peau humaine », « un vêtement amidonné » (P, 435).

Un homme qui ramasse les morts abandonnés par les Russes sur leur chemin pique la pointe de sa bêche dans le « tapis », du côté de la tête, et se met en route « avec ce drapeau » (P, 435). Et Malaparte de s'exclamer : « Voilà le drapeau de l'Europe, voilà notre drapeau [...], il y est écrit que ce drapeau est celui de notre véritable patrie. Un drapeau de peau humaine. Notre véritable patrie est notre peau » (P, 436). Il raconte : « Nous marchâmes derrière le drapeau [...]. Et ainsi nous allâmes voir jeter le drapeau de notre patrie, le drapeau de la patrie de tous les peuples, de tous les hommes, dans la fosse aux ordures » (P, 438).

Ce qui était donné au début comme une simple analogie éculée — l'homme ne vit plus que pour sa peau, c'est-à-dire comme un animal mû par l'instinct de survie — se déploie finalement comme la métaphore de la mort spirituelle de l'Europe. Ce n'est plus un idéal ou une idée philosophique qui rassemble les hommes, mais une même réalité, devenue suprême : la peau. C'est celle-ci, plus que « la faim, les bombardements, les exécutions, les camps de concentration, les massacres, l'angoisse, la terreur », qui témoigne que l'idée d'humain est désormais « *kaputt* ».

Le sophisme de la nature humaine

Lecture de *1984*, de George Orwell (1949)

C'est proprement ne valoir rien que de n'être utile à personne.

Descartes

En 1984, nombre de colloques et de publications scientifiques ont souligné la parution du roman *1984* d'Orwell, édité trente-quatre ans plus tôt. Mais contrairement aux autres anniversaires littéraires, dans le cas de *1984*, il semble que l'événement ait consisté à faire passer au roman un curieux examen : le monde fictif décrit par Orwell en 1948 était-il la prophétie exacte du monde réel de l'an 1984¹ ? Après examen comparatif des faits historiques et des éléments de la fiction, les chercheurs concluaient, dans un soupir de soulagement, qu'Orwell s'était trompé. En résumé, la catastrophe prophétisée par Orwell — le triomphe des régimes totalitaires et la fin de la démocratie dans le monde — s'était révélée n'être qu'une pure fiction² !

Ce genre d'approche, qui réduit un roman à une suite de prophéties — avérées ou non —, ne correspond pas à la démarche suivie jusqu'ici. Dans le cadre de la présente étude, le fait que les « catastrophes » des romans soient ou non survenues importe assez peu. Je rappelle que cette approche ne relève pas d'un parti pris méthodologique, mais d'une vision philosophique du genre romanesque dont Kundera se fait l'écho :

¹ Voir, par exemple, Henri Cohen, Joseph J. Lévy, Sylvie Cantin, *et al.*, *Orwell a-t-il vu juste ? Une analyse sociopsychologique de 1984*, Presses de l'Université du Québec, 1986. Sur la liste complète des « prédictions » contenues dans *1984*, voir Gérald Messadié, « *1984*, prophétie ou mauvais rêve ? », dans *Science et vie*, n° 738 (mars 1979), p. 2429 (43 « prédictions » d'Orwell y sont analysées). Pour ce qui est des dates, il a été avancé que *1984* tirait son titre non d'une prédiction, mais d'une simple permutation des deux derniers chiffres de l'année où la rédaction a été achevée (en 1948).

² À l'époque, la même approche est suivie par une majorité de politiciens, comme le rapporte l'Agence France-Presse : « Le premier ministre britannique, Mme Margaret Thatcher, a estimé hier que, contrairement aux prédictions de l'écrivain anglais George Orwell dans son roman *1984*, l'année prochaine sera pour son pays une année d'espoir et de liberté. « Aujourd'hui tout autant qu'à notre arrivée au pouvoir [en mai 1979], nous croyons ce que nous disons, nous disons ce que nous pensons, et nous avons le courage de l'appliquer. C'est pourquoi je suis convaincue que, pour la Grande-Bretagne au moins, George Orwell avait tort », a déclaré Mme Thatcher à Londres, dans un message de nouvel an aux militants du Parti conservateur » (cité par Jacques G. Ruelland, dans *Orwell et 1984 : trois approches*, Montréal, Éditions Bellarmin, 1988, p. 48.

Le roman n'examine pas la réalité mais l'existence. Et l'existence n'est pas ce qui s'est passé, l'existence est le champ des possibilités humaines, tout ce que l'homme peut devenir, tout ce dont il est capable. Les romanciers dessinent *la carte de l'existence* en découvrant telle ou telle possibilité humaine. Territoire de l'existence veut dire : possibilité de l'existence. Que cette possibilité se transforme ou non en réalité, c'est secondaire [...]. Le romancier n'est ni historien ni prophète : il est explorateur de l'existence³.

Reformulons cela à partir d'un concept-clef de cette étude : que la « catastrophe » d'une fiction se transforme ou non en réalité, c'est secondaire. Ce qui compte, c'est l'analyse des implications philosophiques de cette « catastrophe » quant au devenir humain de l'homme.

Il est vrai que, dans la lecture de *Kaputt*, j'ai insisté sur le fait que, pour la première fois dans ce corpus, la « catastrophe » y était calquée sur des événements réels, avec la guerre et le génocide. Mais, si l'on se souvient bien, ce n'est pas cette violente irruption du réel dans la fiction qui a marqué, avec *Kaputt*, le passage d'une première série de romans à une autre, mais un changement de ton dans l'expression de l'indignation, qui n'est plus « alarmiste » mais « meurtrie ». En effet, dans les romans de la première partie, la « catastrophe » ne consistait pas en un événement précis, mais découlait essentiellement de l'intuition d'un personnage voyant : nul autre que lui n'entrevoit cette « catastrophe » à venir qui menaçait de ruiner le devenir humain de l'homme. Or, contrairement à ces romans, *Kaputt*, écrit, lui, dans le sillage de la guerre, commençait *in media res* : la « catastrophe » n'était pas à venir, elle avait déjà balayé l'humanité ; le protagoniste n'était pas un voyant, mais un témoin — et un témoin au destin bien moins héroïque que celui de la plupart des protagonistes précédents, car nul espoir, nulle échappée hors de la civilisation ne s'offraient à lui.

Si j'insiste de nouveau sur cet aspect, c'est parce que *1984* est souvent abordé, on l'a vu, comme la prophétie d'une catastrophe à venir : le triomphe du totalitarisme. Pourtant, Orwell a précisé que son roman était un cri d'alarme et non une prophétie :

Il a été suggéré par certains critiques, à propos de *1984*, que l'opinion de l'auteur, ou quelque chose d'approchant, se produira au cours des quarante prochaines années dans le monde occidental. Cela n'est pas exact. Je pense, en acceptant le fait que le livre est après tout une parodie, que quelque chose comme *1984* pourrait arriver. C'est la direction dans laquelle le monde s'engouffre en ce moment même, et la tendance est profondément ancrée dans les fondations politiques, sociales et

³ M. Kundera, *L'art du roman, op. cit.*, p. 57-59.

économiques de la situation du monde contemporain [...]. La morale à tirer de cette situation périlleuse et cauchemardesque est simple : Ne laissez pas cela se produire. Cela dépend de vous⁴.

Orwell voulait donc alarmer son lecteur. Or, pour ce faire, le monde qu'il a inventé — l'Océania, puissance britannique du futur régie par Big Brother — est si atroce que l'avertissement confine au désespoir. Ce commentaire d'un critique, dont on trouverait mille variations dans la littérature scientifique sur *1984*, en témoigne : « Orwell, naturellement, voulait que *1984* fût un avertissement. Mais cet avertissement se détruit lui-même en raison du désespoir infini qu'il recouvre⁵ ». Ce désespoir ressort principalement du destin atroce du protagoniste, Winston Smith, qui est broyé pour avoir osé s'indigner contre Big Brother.

Du malaise existentiel à l'indignation

4 avril 1984 (d'après les communiqués officiels). Londres est la capitale de la première région aérienne de l'Océania, l'un des trois États du monde perpétuellement en guerre contre les deux autres. Les rues et les maisons portent les stigmates des bombardements. À tous les carrefours, à tous les étages des bâtiments, est reproduit sur des affiches le visage énorme de Big Brother, le chef du Parti de l'ANGSOC, avec la légende : « BIG BROTHER VOUS REGARDE ». Les lieux publics et les logements sont truffés de télécrans, sorte d'écrans de télévision qui reçoivent et transmettent simultanément. Aucun citoyen n'est jamais certain d'être espionné par la Police de la Pensée. Des bannières rappellent les trois slogans du Parti : « La guerre c'est la paix », « La liberté c'est l'esclavage », « L'ignorance c'est la force »⁶. Si un « camarade » n'adhère pas à ces idées, il est arrêté et amené au ministère de l'Amour, qui veille au respect de la loi et de l'ordre. Le détenu est alors traité comme s'il n'avait jamais existé et, pour ses proches, il est dangereux d'évoquer son souvenir.

⁴ Bernard Crick, *George Orwell. Une vie*, trad. Stéphanie Carretero et Frédéric Joly, Paris, Castelnau-le-Lez, Climats, 2003, p. 611.

⁵ Issac Deutscher, « *1984* : le mysticisme de la cruauté », *Les Temps modernes*, n° 114-115 (juin-juillet 1955), p. 2217.

⁶ George Orwell, *1984*, trad. Amélie Audiberti, Paris, Gallimard (Folio), 1997, p. 15. Désormais, les renvois à cette édition seront signalés dans le corps du texte, sans mention de titre.

Winston Smith, trente-neuf ans, membre du Parti, a récemment pris conscience qu'il souffre d'un malaise existentiel dont les motifs exacts lui échappent. Sans savoir pourquoi, il a acheté un cahier vierge dans un magasin d'antiquités situé dans le quartier interdit des prolétaires : « Il n'avait pas conscience, à ce moment-là, que son désir impliquât un but déterminé » (18). Ce n'est que plus tard que Winston réalise qu'il caressait inconsciemment l'idée de rédiger son journal personnel, un « crime » qui pourrait lui valoir vingt-cinq ans de travaux forcés ou la peine de mort. Caché du télécran dans son appartement, Winston rapporte dans son journal la scène d'un film de guerre qu'il a vu au cinéma : une femme, ennemie de l'Océania, couvrant de ses bras son enfant de trois ans tandis que des avions de Big Brother piquent sur eux pour les mitrailler. Winston écrit : « *comme si elle croyait que ses bras pourraient écarter de lui les balles* » (21). Ce geste de la mère jouera un rôle capital dans la définition que se fera Winston de la dignité de l'homme mais, pour l'instant, il se demande pourquoi il a écrit cela.

Cessant d'écrire et laissant filer ses pensées, Winston se rappelle les Deux Minutes de la Haine, pendant lesquelles il a croisé deux personnes qu'il connaît de vue. La première est une jeune fille de dix-sept ans, membre du Parti comme lui, qui porte la ceinture rouge, emblème de la Ligue Anti-Sexe des Juniors (le Parti condamne toute forme d'érotisme et interdit l'union entre personnes qui s'aiment). Winston sait seulement qu'elle travaille au Commissariat des Romans, où des machines écrivent des romans, mais il se méfie d'elle et la déteste parce que son orthodoxie semble parfaite, qu'elle est jeune et jolie et qu'il aimerait la posséder. L'autre personne est un homme d'une cinquantaine d'années, nommé O'Brien, membre du Parti intérieur (hiérarchiquement supérieur), dont Winston est étrangement persuadé qu'il est « quelqu'un avec qui on pourrait parler si l'on pouvait duper le télécran et le voir seul » (24). Winston pense aussi à la légendaire Fraternité, un réseau clandestin de conspirateurs dont le but serait de renverser Big Brother.

Lorsqu'il émerge enfin de ses rêveries, Winston constate qu'il a continué d'écrire sans s'en rendre compte. Sur une page entière se trouve répétée plusieurs fois la même phrase, une pensée que Winston caractérisera plus tard de « secrète », d'« involontaire » (227) et dont il est lui-même surpris : « À BAS BIG BROTHER » (32). Winston comprend enfin que son malaise existentiel découle d'une indignation contre Big Brother.

Les trois temps de l'indignation

1984 est divisé en trois parties. Chacune d'elles correspond à une étape charnière dans l'évolution du sentiment d'indignation de Winston (il en est d'ailleurs conscient) : « Il [Winston] avait passé des pensées aux mots [la première partie du roman] et il passait maintenant des mots aux actes [la deuxième partie]. Le dernier pas serait quelque chose qui aurait lieu au ministère de l'Amour [la troisième partie] » (227).

La première partie, nous l'avons vu, raconte comment Winston prend conscience de son sentiment d'indignation en formulant ses impressions dans un journal intime. La deuxième partie, beaucoup plus riche en péripéties, raconte comment Winston passe des mots aux actes. D'abord, la jeune fille qui travaille au Commissariat des Romans, prénommée Julia, lui avoue qu'elle est amoureuse de lui. Tous deux prennent des risques pour vivre leur amour : leur premier rendez-vous a lieu dans une petite clairière, tandis que d'autres ont lieu dans une chambre louée secrètement dans le magasin d'antiquités où Winston a acheté le cahier. Le propriétaire du magasin, M. Charrington, est un vieil homme esseulé en qui Winston a entièrement confiance.

Winston est ensuite abordé par O'Brien, qui l'invite à passer prochainement dans ses appartements pour lui procurer la onzième et dernière édition du dictionnaire du « novlangue », qui est appelé à devenir la langue officielle du Parti. À chaque nouvelle édition, le vocabulaire du novlangue diminue : dans la mesure où la pensée dépend de mots, il ne sera bientôt plus possible, pour quiconque, de formuler une pensée « hérétique », c'est-à-dire de s'indigner contre les politiques du Parti⁷. Convaincu qu'O'Brien est en réalité un agent de la Fraternité, Winston se rend chez lui en compagnie de Julia. De fait, O'Brien les invite à rejoindre la Fraternité, ce que Winston et Julia acceptent avec ferveur. Mais peu après, ils sont arrêtés, séparés et amenés au ministère de l'Amour (M. Charrington et O'Brien étaient en réalité des membres déguisés de la Police de la Pensée).

La troisième partie raconte le sort funeste de Winston : comment son indignation contre Big Brother est finalement métamorphosée en amour de Big Brother. Pendant des semaines,

⁷ Orwell expose en détail les principes de cette langue dans un appendice donné à la fin du roman.

voire des mois, Winston est humilié, torturé et interrogé. Son bourreau principal, O'Brien, lui administre un lavage de cerveau à l'aide d'hypnose et d'électrochocs. Comme il l'explique à Winston, son indignation contre Big Brother ne sera pas jugée comme un crime, elle sera traitée comme une maladie mentale : « Vous êtes dérangé mentalement [...]. Heureusement cela se guérit » (348). Voici le programme de la « guérison » de Winston :

Ce qui vous arrive ici vous marquera pour toujours. Comprenez-le d'avance. Nous allons vous écraser jusqu'au point où il n'y a pas de retour. Vous ne guérirez jamais de ce qui vous arrivera, dussiez-vous vivre un millier d'années. Jamais plus vous ne serez capable de sentiments humains ordinaires. Tout sera mort en vous. Vous ne serez plus jamais capable d'amour, d'amitié, de joie de vivre, de rire, de curiosité, de courage, d'intégrité. Vous serez creux. Nous allons vous presser jusqu'à ce que vous soyez vide puis nous vous emplirons de nous-mêmes (361-362).

Sous la torture, Winston finit par tout avouer, même des crimes qu'il n'a pas commis, mais, secrètement, il ne se considère pas battu car, dans le fond de son cœur, il reste le même homme, toujours amoureux de Julia. Cependant, O'Brien prend conscience de ce reste de fierté et ordonne que Winston soit conduit à la salle 101. Là-bas, Winston est attaché si fixement à une chaise qu'il ne peut pas bouger la tête. O'Brien lui explique que la salle 101 contient « la pire chose qui soit au monde » :

La pire chose du monde [...] varie selon les individus. C'est tantôt d'être enterré vivant, tantôt brûlé vif, tantôt encore être noyé ou empalé, et il y a une cinquantaine d'autres qui entraînent la mort. Mais il y a des cas où c'est quelque chose de tout à fait ordinaire, qui ne comporte même pas d'issue fatale [...]. La souffrance par elle-même [...] ne suffit pas toujours. Il y a des cas où les êtres humains supportent la douleur, même jusqu'à la mort. Mais il y a pour chaque individu quelque chose qu'il ne peut supporter, qu'il ne peut comprendre. Il ne s'agit pas de courage ou de lâcheté. Quand on tombe d'une hauteur, ce n'est pas une lâcheté que de se cramponner à une corde. Quand on remonte du fond de l'eau, ce n'est pas une lâcheté que de s'emplir les poumons d'air. C'est simplement un instinct auquel on ne peut désobéir. Il en est ainsi pour vous avec les rats (399).

En espionnant Winston, le Parti a en effet découvert qu'il souffre d'une peur panique des rats (deuxième partie, chapitre IV). Aussi un supplice exploitant cette peur a-t-il été spécialement conçu pour lui : des rats affamés, enfermés dans une cage fixée à son visage, seront libérés et lui dévoreront les yeux ou la langue ou les joues.

Lorsque O'Brien commence à actionner les premières portes grillagées de la cage et que « la répugnante odeur musquée » des rats assaille les narines de Winston, celui-ci, mû par un irrépressible instinct de survie, trahit son idéal de l'humain en sacrifiant celle qu'il

aime : « Faites-le à Julia ! Faites-le à Julia ! Pas à moi ! Julia ! Ce que vous lui faites m'est égal. Déchirez-lui le visage. Épluchez-la jusqu'aux os. Pas moi ! Julia ! Pas moi ! » (402) Sauvé des rats pour avoir dit ce qu'il fallait, Winston est déclaré « guéri », mais à la vérité, il ne sera plus, désormais, qu'un homme creux, l'ombre de lui-même⁸. La fin de *1984* est atroce et ironique. Au début du roman, Winston écrit, sous le coup de l'indignation : « À bas Big Brother » ; or, dans l'épilogue, Winston découvre avec ravissement — mais il n'est plus lui-même — que son indignation a été convertie en amour : « IL AIMAIT BIG BROTHER » (derniers mots du roman).

1984 illustre à merveille le thème de l'indignation meurtrie, car le protagoniste paie très cher son idéal de l'humain. Son sort est même pire que la mort. Le destin des protagonistes de la première partie de cette étude était nettement plus enviable. Certes, Jekyll se suicidait, mais il triomphait ainsi de son double maléfique et sauvait sa confession de la destruction ; le narrateur de *La Machine à explorer le temps* terminait son récit en rappelant ce gage d'humanité : les fleurs de Weena ; Prendick, à son retour de l'île du docteur Moreau, se rassurait sur son humanité en étudiant les étoiles ; Lou quittait l'Europe et trouvait enfin un sens à sa vie en devenant une vestale dans un ranch américain ; Harry, malgré son échec dans le théâtre magique, nourrissait l'espoir d'apprendre un jour à rire avec l'aide de Goethe et de Mozart ; et le Capitaine, dans *Morwyn*, était réconforté par nuls autres que Socrate et Rabelais. Ce qui est en train de se dessiner ici, avec des romans comme *Kaputt* et *1984*, c'est qu'après le « désastre », le protagoniste de roman n'est plus à proprement parler un héros, mais un témoin impuissant ou une victime pathétique. Il ne peut plus se tenir

⁸ Avant que Winston ne trahisse Julia, O'Brien précise que le supplice des rats « était une punition fréquente dans la Chine ancienne » (402). Octave Mirbeau décrit d'ailleurs cette torture orientale en détail dans son roman *Le jardin des supplices*, paru en 1898 (Paris, Fasquelle [Le livre de poche], 1970, p. 188-192). Il est possible qu'Orwell ait entendu parler de ce supplice en Birmanie, où il a été policier pendant cinq ans, de 1922 à 1927. Orwell a-t-il, malgré tout, écrit cette scène en pensant au cas de « l'homme aux rats », théorisé par Freud en 1909 (*Remarques sur un cas de névrose obsessionnelle*) ? Il semble que non. En effet, Paul Roazen rapporte qu'Orwell était plutôt méfiant, voire hostile aux théories psychanalytiques (« Orwell, Freud, and 1984 », *Virginia Quarterly*, vol. 54, n° 4 [Autumn 1978], p. 675). D'autre part, il y a des divergences fondamentales entre la version de Freud et celle d'Orwell, puisque les rats de Winston sont bien réels et ne relèvent pas du domaine onirique : « Yet I believe this fantasy here is quite independent from Freud's concept of the fear of castration » (Erika Gottlieb, « Room 101 revisited », dans Ira Bruce Nadel et Peter Buitenhuis (dir.), *George Orwell : A Reassessment*, New York, St. Martin's Press, 1988, p. 71). Conclusion similaire dans Robert Plank, *George Orwell's Guide Through Hell : A Psychological Study of 1984*, San Bernardino, Borgo Press (Popular Writers of Today), 1994, p. 102). Comme nous le verrons, l'« animalité » au cœur de la présente analyse n'est pas celle des rats, mais celle de Winston : une façon, pour nous, de continuer d'écrire l'histoire de la lente déliquescence de l'*homo victorianus* en Europe.

dignement à l'écart du monde et incarner en paix sa vision personnelle de l'humain, il est happé par la « catastrophe » et son indignation ne débouche sur aucun espoir.

L'« instinct » de l'indignation

Le narrateur omniscient de *1984* nous fait voir le monde à travers le regard de Winston. Au fil de multiples observations, Winston soupçonnera que les conditions de vie en Océania sont intolérables. Pour le lecteur, il est évident qu'elles le sont : logements inconfortables et malpropres, nourriture infecte, pénurie des articles essentiels, orthodoxie exigée sous peine d'être vaporisé, alcoolisme généralisé (le gin de la Victoire), exploitation maximale de la force de travail, intimité impossible (les télécrans) et mariage d'amour interdit. Or, Winston — comme le reste de la population en Océania —, ne connaît pas d'autres mondes que celui de l'Océania. Il n'a donc pas les connaissances qui lui permettraient d'affirmer hors de tout doute que les conditions de vie y sont inhumaines. Les communiqués officiels maintiennent la population dans la croyance que la vie, grâce à Big Brother, n'a jamais été aussi bonne : « Notre nouvelle vie heureuse » (87). L'éducation n'éveille pas l'esprit critique, elle transforme les enfants en « espions » prêts à dénoncer leurs parents à la Police de la Pensée. La censure de l'information et l'appauvrissement du vocabulaire préviennent tout embryon de doute à l'égard du Parti. Winston lui-même participe à un gigantesque travail de désinformation, puisque sa tâche au ministère de la Vérité consiste à réécrire des faits publiés. Le Parti n'avoue cependant jamais qu'il modifie impunément les faits en sa faveur : officiellement, il ne s'agit que d'« erreurs » à corriger. Il n'existe donc aucune preuve qu'une falsification a été commise.

Winston se trouve dans une situation particulière : il a pris conscience de son indignation contre Big Brother en écrivant son journal, mais il ne sait pas s'il a raison de ressentir cela. La première partie de *1984* raconte l'enquête discrète qu'il mène pour découvrir si les conditions de vie sont réellement plus humaines depuis l'avènement de Big Brother. Mais c'est une impasse, faute de preuve. On mesure la différence entre *1984* et les autres romans analysés ici, puisque les protagonistes de ceux-ci évoluaient dans un monde qui recelait d'éléments nourrissant leur foi en un devenir plus humain. Ces éléments étaient de nature variable ; ce pouvait être un animal (St. Mawr), un mythe (le grand dieu Pan), une science

(l'astronomie), de grands hommes (Goethe et Mozart ou encore Socrate et Rabelais) ou le souvenir de l'Europe d'avant la guerre. Or, dans le monde de l'Océania, le Parti vaporise toute personne qui défie son autorité et falsifie ou détruit tout document compromettant — même Shakespeare a été réécrit. Rien, donc, n'encourage Winston dans sa démarche et il doute longtemps de lui-même : « [Il] avait l'impression d'errer dans les forêts des profondeurs sous-marines, perdu dans un monde monstrueux dont il était lui-même le monstre. Il était seul [...]. Quelle certitude avait-il qu'une seule créature humaine actuellement vivante pensait comme lui ? » (43)

L'isolement de Winston — un cas tout à fait exceptionnel dans ce corpus — permet de cerner le caractère instinctif du sentiment d'indignation. En effet, longtemps Winston désespère de ne pas trouver cette preuve qui attesterait le bien-fondé de son indignation, mais finalement, il se dit que son indignation constitue en elle-même la preuve que l'Océania outrage l'homme : « La seule preuve du contraire [que le niveau humain fût plus élevé après qu'avant la révolution] était la protestation silencieuse que l'on sentait dans la moelle de ses os, c'était le *sentiment instinctif* que les conditions dans lesquelles on vivait étaient intolérables et, qu'à une époque quelconque, elles devaient avoir été différentes » (109 ; je souligne). L'indignation est donc un *instinct* — un « sentiment instinctif », écrit Orwell —, qui précède la pensée et qui, telle une alarme, saisit l'homme dans sa conscience pour l'avertir qu'un crime a été commis, qu'une dignité a été humiliée. Dans notre corpus, la leçon n'est pas tout à fait nouvelle, Winston apprend seulement — comme Socrate avant lui dans *Morwyn* — à faire confiance au *daïmon* en lui. Le trait propre à *1984*, c'est que Winston évolue dans un monde où écouter ce *daïmon* est, selon l'expression forgée par le Parti, un « crime par la pensée », qui implique rien de moins que la mort, sans autre forme de procès.

Du microcosme de la cantine au macrocosme de l'Océania

C'est principalement au chapitre V de la première partie que Winston identifie précisément la nature de ce qui suscite son indignation. Suivant son habitude, il dîne à la cantine du ministère de la Vérité, mais ce jour-là, il observe les lieux comme s'il les voyait pour la première fois :

Winston [...] songeait avec irritation aux conditions matérielles de la vie. Est-ce qu'elle avait toujours été ainsi ? Est-ce que la nourriture avait toujours eu ce goût-là ? Il jeta un regard circulaire dans la cantine. Une salle comble, au plafond bas, aux murs salis par le contact de corps innombrables. Des tables et des chaises de métal cabossé, placés si près les uns des autres que les coudes des gens se touchaient. Des cuillers tordues. Des plateaux bosselés. De grossières tasses blanches. Toutes les surfaces graisseuses et de la crasse dans toutes les fentes. Une odeur composite et aigre de mauvais gin, de mauvais café, de ragoût métallique et de vêtements sales. On avait toujours dans l'estomac et dans la peau une sorte de protestation, la sensation qu'on avait été dupé, dépossédé d'une chose à laquelle on avait droit (89).

Suivons le fil du raisonnement de Winston. D'abord, Winston observe une multitude d'éléments en apparence anodins — des murs, des tables, des chaises, des ustensiles. Tous sont sales et usés. Ensuite, il tire une conclusion de son observation ; il prend conscience de son dégoût instinctif pour la saleté et la dégradation de la cantine (c'est la toute dernière phrase) : « On avait toujours dans l'estomac et dans la peau une sorte de protestation, la sensation qu'on avait été dupé, dépossédé d'une chose à laquelle on avait droit ». L'inconfort et le dégoût suscitent donc en Winston une indignation, qui est perçue par lui comme la preuve que le Parti est fautif.

Pendant qu'il continue de manger, Winston élargit, en imagination, son observation aux conditions de vie générale en Océania, comme si la cantine n'était qu'une métonymie de ce monde :

Il était vrai que Winston ne se souvenait de rien qui fût très différent. À aucune époque dont il pût se souvenir avec précision, il n'y avait eu tout à fait à manger. On n'avait jamais eu de chaussettes ou de sous-vêtements qui ne fussent pleins de trous. Le mobilier avait toujours été bosselé et branlant, les pièces insuffisamment chauffées, les rames de métro bondées, les maisons délabrées, le pain noir. Le thé était une rareté, le café avait un goût d'eau sale, les cigarettes étaient en nombre insuffisant. Rien n'était bon marché et abondant, à part le gin synthétique. Cet état des choses devenait plus pénible à mesure que le corps vieillissait mais, de toute façon, que quelqu'un fût écœuré par l'inconfort, la malpropreté et la pénurie, par les interminables hivers, par les chaussettes gluantes, les ascenseurs qui ne marchaient jamais, l'eau froide, le savon gréseux, les cigarettes qui tombaient en morceaux, les aliments infects au goût étrange, *n'était-ce pas un signe que l'ordre naturel des choses était violé ? Pourquoi avait-il du mal à supporter la vie actuelle, si ce n'est qu'il y avait une sorte de souvenir ancestral d'une époque où tout était différent ?* (90 ; je souligne).

Là encore, une observation portant sur des choses simples — la vie quotidienne — suscite une réaction instinctive d'indignation (la toute dernière phrase) : « Pourquoi avait-il du mal à supporter la vie actuelle, si ce n'est qu'il y avait une sorte de souvenir ancestral d'une époque où tout était différent ? » Pour Winston, le malaise ressenti est une preuve incriminant le Parti. Pourtant, la « preuve », ici, ne parle qu'à un seul homme, alors qu'elle

concerne une population entière. Personne d'autre, semble-t-il, ne voit le monde avec les yeux de Winston. Winston est une sorte de « voyant » qui, comme les protagonistes précédents, perçoit ce qui échappe à la multitude. L'indignation n'est pas une norme, mais une caractéristique rare, propre au héros, qui est par définition un être d'exception.

Winston jette aussi un coup d'œil aux gens autour de lui et constate que les conditions de vie en Océania ont un effet pernicieux sur la physionomie de la population :

Presque tous étaient laids et ils auraient encore été laids, même s'ils avaient été vêtus autrement que de la combinaison bleue d'uniforme. À l'extrémité de la pièce, assis seul à une table, un petit homme, qui ressemblait curieusement à un scarabée, buvait une tasse de café. Ses petits yeux lançaient des regards soupçonneux de chaque côté. Comme il est facile à condition d'éviter de regarder autour de soi, pensa Winston, de croire que le type physique idéal fixé par le Parti existait, et même prédominait : garçons grands et musclés, filles à la poitrine abondante, blonds, pleins de vitalité, bronzés par le soleil, insouciantes. Actuellement, autant qu'il pouvait en juger, la plupart des gens de la première Région aérienne étaient petits, bruns et disgracieux. Il était curieux de constater combien le type scarabée proliférait dans les ministères. On y voyait de petits hommes courtauds qui, très tôt, devenaient corpulents. Ils avaient de petites jambes, des mouvements rapides et précipités, des visages gras sans expression, de très petits yeux. C'était le type qui semblait prospérer le mieux sous la domination du Parti (90-91).

L'homme ne ressemble plus à un homme, il évoque plutôt le « scarabée » (« the beetle-men »). La déchéance est grave, car le scarabée n'est pas un mammifère, mais un insecte. En Océania, il n'y a pas de devenir humain, mais un « devenir scarabée ». La métamorphose y est plus subtile que dans *La Machine à explorer le temps*, mais la mise en garde est la même : l'homme est un animal qui s'adapte continuellement à son environnement ; si ce dernier prive l'homme de sa dignité humaine, alors l'homme est condamné à devenir tout autre chose qu'humain.

Réhabilitation de la part « animale » de l'homme

On en conviendra, la conception que Winston se fait de la dignité humaine est fort simple, voire triviale : la dignité, ce serait de pouvoir boire et manger à sa faim, dans un environnement propre, confortable et agréable à la vue. En insistant sur la dignité des besoins « animaux » de l'homme, Orwell élargit le champ thématique de l'« animalité » de l'homme, qui se bornait, jusqu'ici, à la question de l'instinct sexuel. En effet, les protagonistes de Lawrence, de Hesse et de Powys (re)découvraient un sens positif à la sexualité, longtemps tenue tabou en Occident. Orwell aborde donc une « animalité » plus

fondamentale, bien que, comme nous le verrons maintenant, le thème de la sexualité soit aussi central dans *1984*.

En Océania, la pratique de la sexualité n'est pas encouragée : « Le Parti essayait de tuer l'instinct sexuel ou, s'il ne pouvait le tuer, de le dénaturer et de le salir » (98). Cette politique de discrimination est un succès, comme en témoigne le récit que Winston fait de son mariage dans son journal. Catherine, sa femme (ils sont séparés depuis dix ans), était incapable de s'abandonner au plaisir :

Dès qu'il la touchait, elle semblait reculer et se roidir. L'embrasser était comme embrasser une image de bois articulée. Ce qui était étrange, c'est que même quand elle semblait le serrer contre elle, il avait l'impression qu'elle le repoussait en même temps de toutes ses forces. C'était la rigidité de ses muscles qui produisait cette impression. Elle restait étendue, les yeux fermés, sans résister ni coopérer, mais en se *soumettant* (99-100 ; Orwell souligne).

Le Parti ne tolère la sexualité que lorsqu'elle est pratiquée afin d'assurer la population de l'Océania. Pour Catherine, la sexualité n'était pas un besoin, mais une obligation : « Elle avait l'habitude, chaque fois que ce n'était pas impossible, de la lui rappeler le matin, comme une chose qui devait être faite le soir et qu'on ne devait pas oublier. Elle avait deux phrases pour désigner cela. L'une était : "fabriquer un bébé" et l'autre : "Notre devoir envers le Parti." (Oui, elle avait réellement employé cette phrase.) » (100)

Tout au long de la première partie, Winston a l'intuition que le mépris de la sexualité en Océania va à l'encontre de ce qu'est un humain. Il en a la confirmation lorsqu'il rencontre Julia. Entre ses bras, il découvre le plaisir d'une sexualité n'ayant d'autre but que son libre jeu. Lors de leur premier rendez-vous, il demande à Julia :

– Aimes-tu l'amour ? Je ne veux pas parler simplement de moi, je veux dire l'acte lui-même.
– J'adore cela.
C'était par-dessus tout ce qu'il désirait entendre. Pas simplement l'amour qui s'adresse à une seule personne, mais l'instinct animal, le désir simple et indifférencié (180).

Plus tard, Julia explique à Winston ce qu'elle croit être la véritable raison d'être du puritanisme du Parti :

Ce n'était pas seulement parce que l'instinct sexuel se créait un monde à lui hors du contrôle du Parti, qu'il devait, si possible, être détruit. Ce qui était plus important, c'est que la privation sexuelle entraînait l'hystérie, laquelle était désirable, car on pouvait la transformer en fièvre guerrière et en

dévotion pour les dirigeants [...] Toutes ces marches et contre-marches, ces acclamations, ces drapeaux flottants, sont simplement de l'instinct sexuel aigri (190-191).

Beaucoup d'articles et d'études portent sur le thème de la sexualité dans *1984*⁹. C'est là un riche sujet d'analyse, d'autant plus qu'il a été démontré qu'à l'époque d'Orwell, des régimes totalitaires ont réellement entrepris des mesures pour encadrer et dévaloriser l'intimité et la sexualité¹⁰. Mais le thème de la sexualité réprimée dans *1984* peut très bien être abordé en dehors d'une réflexion sur les régimes totalitaires, car il s'inscrit dans une critique plus générale de l'idéal de l'*homo victorianus*, d'un homme complètement débestialisé. Sous cet angle, Orwell poursuit le travail de sape de cet idéal déjà entamé par un Stevenson, un Wells, un Lawrence, un Hesse et un Powys. Orwell avait en horreur le puritanisme anglais, comme l'attestent des extraits d'un carnet qu'il a tenu entre 1943 et 1944 (carnets qui contiennent également une première esquisse de *1984*). Il y décrit — peut-être en prévision d'un roman — l'évolution pathétique des maigres connaissances sexuelles d'un individu quelconque, de son enfance à sa maturité. Le ridicule apparaît clairement : comment se fait-il que les gens soient tenus dans une telle ignorance des choses de la vie¹¹ ? Le monde de l'Océania n'est donc pas seulement la parodie d'un régime totalitaire, c'est aussi celle de la société victorienne.

⁹ La liste qui suit n'a aucune prétention d'exhaustivité : Claude Jolicœur, « La sexualité dans *1984* », *Les années 30*, « Spécial Orwell », n° 2 (décembre 1984), p. 57-69 ; Elaine Hoffman Baruch, « “The Golding Country” : Sex and Love in *1984* », dans Irving Howe (dir.), *1984 Revisited. Totalitarianism in Our Century*, New York, Perennial Library, 1984, p. 47-56 ; et toute la partie V (trois articles), dans Abbott Gleason, Jack Goldsmith and Martha C. Nussbaum, *On Nineteen Eighty-Four. Orwell and Our Future*, Princeton, Princeton University Press, 2005, p. 231-261.

¹⁰ Voir à ce sujet le chapitre intitulé « Nous abolirons l'orgasme » (c'est une citation d'O'Brien), dans Henri Cohen (dir.), *Orwell a-t-il vu juste ?*, *op. cit.*, en particulier la partie intitulée « les exemples contemporains », rédigée par Joseph J. Levy et Henri Cohen (p. 142-149).

¹¹ Voici les extraits en question : « [Les enfants] jouaient “au docteur” et “au papa et à la maman” (les enfants du plombier, vivant plus à l'étroit, étaient plus précoces en ce domaine) ; garçons et filles s'inspectaient mutuellement les organes sexuels avec un vif intérêt. Il semble pourtant qu'à l'âge de neuf ans, B. avait tout oublié, et c'est un camarade de classe du même âge qui lui rafraîchit la mémoire en lui donnant l'explication suivante : “Tu sais les deux couilles que t'as, tu sais bien. Eh ben, y'en a une qui se débrouille pour entrer dans le corps de la femme, et puis elle se transforme en bébé”. Voilà à quoi se résuma le savoir de B. pendant plusieurs années. Le sujet le rendait malade, au point qu'il n'aimait pas y penser. Pour avoir l'air d'un dur et impressionner les petits, il employait les mots “pédé” et “enculer”, mais sans leur donner un sens concret. Vers l'âge de treize ans, il se mit pourtant à penser de plus en plus fréquemment à la relation sexuelle, principalement à cause des nombreuses références qu'il trouvait dans la littérature classique et dans la Bible, mais cela le dégoûtait toujours autant. Ses principales connaissances pratiques en la matière venant de l'observation des lapins, il crut jusqu'à l'âge de quinze ans, presque seize, que les humains le faisaient dans la même position que les animaux. À l'âge de quinze ans, il s'aperçut soudain que le sexe après tout pouvait être intéressant et il commença à se masturber ; pendant un peu plus d'un an encore, il n'eut aucune image vivante

Winston réhabilite une série de besoins « animaux » en l'homme : boire et manger, dormir et s'accoupler. Il prend conscience que ces choses, pourtant naturelles, sont interdites en Océania :

Winston se demanda vaguement si, dans le passé aboli, cela avait été un événement normal de dormir dans un lit comme celui-ci, dans la fraîcheur d'un soir d'été, d'être un homme et une femme sans vêtements, de faire l'amour quand on le voulait, de converser sur des sujets que l'on choisissait, de ne sentir aucune obligation de se lever, d'être simplement étendu et d'écouter les sons paisibles de l'extérieur. Sûrement, il n'y avait jamais eu d'époque où cela aurait paru naturel... (205)

Sans le secours d'un droit, d'une philosophie ou d'une religion, Winston, telle une sorte de « premier homme », refonde à lui seul le sens naturel de l'humain, en n'ayant d'autre guide que son sentiment d'indignation. La simplicité de son idéal rejoint celui que Powys défendait dans son *Apologie des sens* : le droit de dormir en paix, de bien manger, de bien boire, de vivre dans le confort, de contempler ce qui est beau, de s'adonner à la rêverie et à la paresse, de vivre sa sexualité (pour autant qu'elle soit exempte de sadisme). Powys affirmait que l'homme ne devient pleinement humain que lorsqu'il prend conscience de ces besoins animaux. Orwell, lui, nous avertit qu'une société devient inhumaine dès lors qu'elle méprise la satisfaction de ces besoins.

L'éclairage de Saint-Cyprien

Orwell pourfend les régimes totalitaires dans nombre de ses écrits, mais de façon générale, il dénonce toute institution qui nie ou méprise les besoins fondamentaux de l'homme. Dans l'essai autobiographique *Tels, tels étaient nos plaisirs* (*Such, such were the joys*), écrit, semble-t-il, vers 1947, soit juste avant la rédaction définitive de *1984*, Orwell décrit les conditions de vie dans l'internat — ou « prep school » — de Saint-Cyprien, où il a passé cinq ans, de 1911 à 1916 (soit entre l'âge de 8 et 13 ans) : despotisme institutionnel, nourriture infecte, état des lieux désolants, propreté douteuse, promiscuité humiliante, odeurs nauséabondes, confort et intimité proscrits, etc. On le voit : les conditions de vie de l'internat ressemblent curieusement à celles de l'Océania. Certains critiques n'ont d'ailleurs

de la relation sexuelle. Jusqu'à l'âge de seize ans, il continua de croire que les bébés naissaient par le nombril, et il n'apprit l'existence des menstruations qu'à l'âge de dix-huit ans. Plusieurs années après avoir commencé à se masturber, il croyait toujours que cela rendait fou, mais il ne fit rien pour se défaire de cette habitude » (B. Crick, *George Orwell, op. cit.*, p. 46).

pas manqué de formuler l'hypothèse que, pour décrire l'Océania, Orwell s'était tout simplement contenté de puiser dans ses souvenirs d'enfance¹². Le débat reste ouvert, mais ce qu'il importe de souligner ici, c'est que le moteur de l'écriture de *Tels, tels étaient nos plaisirs* est le même que dans *1984* : l'indignation de ne pouvoir vivre une vie dite « digne ». Sur ce point, le témoignage de Tosco R. Fyvel, qui a bien connu Orwell dans les dix dernières années de sa vie, est incontournable :

Tôt dans la vie, [Orwell] fit montre d'une exceptionnelle sensibilité aux entourages laids ou hostiles. Ceci se manifeste dans sa description des aspects répugnants de la vie à Saint-Cyprien. Comme il évoque ses souvenirs du porridge servi dans des assiettes malpropres, de l'eau graisseuse des baignoires, des lits aux matelas durs et bossués, des relents de sueur dans les vestiaires, de l'absence de vie privée, des rangées de cabinets crasseux qu'il n'y avait pas moyen de verrouiller, du bruit constant des portes de cabinets battant à la volée, et du tintement des pots de chambre qui leur répondait en écho dans les dortoirs — quand il évoque tout cela de façon presque obsessionnelle on a l'impression qu'Orwell s'est lancé dans cette description de Saint-Cyprien comme dans un galop d'essai préluant à l'univers sordide de *1984*¹³.

L'instinct de la compassion

À la fin de la première partie de *1984*, Winston pénètre dans le magasin d'antiquités où il a déjà acheté le cahier qui lui sert de journal intime. Il y découvre un petit objet qui le fascine : un globe de verre abritant un petit morceau de corail. Winston l'achète aussitôt : « Ce qui lui plaisait dans cet objet, ce n'était pas tellement sa beauté, que son air d'appartenir à un âge tout à fait différent de l'âge actuel [...]. L'apparente inutilité de l'objet le rendait doublement attrayant. Winston, pourtant, devinait qu'il devait avoir été fabriqué pour servir de presse-papier » (138-139).

Plus tard, Winston explique à Julia que cet objet lui est précieux parce qu'il est inutile : « Je ne pense pas que ce soit quelque chose. Je veux dire, je ne pense pas que cela ait jamais été destiné à servir. C'est ce que j'aime en lui. C'est un petit morceau d'histoire que l'on a oublié de falsifier. C'est un message d'il y a cent ans, si l'on sait comment le lire » (208). Ce bel objet devient par la suite le décor d'un rêve que fait Winston : « Tout s'était passé à l'intérieur du presse-papier, mais la surface du verre était le dôme du ciel » (228). Dans ce rêve, Winston a revu sa mère, morte il y a plus de trente ans, qui faisait un « geste du bras,

¹² Pour un aperçu des différentes hypothèses sur ces analogies entre les conditions de vie dans *Tels, tels étaient les plaisirs* et *1984*, voir B. Crick, *George Orwell, op. cit.*, p. 62.

¹³ T. R. Fyvel cité par Simon Leys, dans *Orwell ou l'horreur de la politique*, Paris, Plon, 2006, p. 37-38.

enveloppant, protecteur, dans lequel la complète signification de ce rêve semblait contenue » (233). La réminiscence de ce geste amène progressivement Winston à approfondir sa vision personnelle d'un homme pleinement « humain ».

D'abord, pour Winston, cette vision s'articule autour du souvenir de sa mère. Winston se souvient à peine d'elle, car elle a été vaporisée alors qu'il était enfant. À cette époque, soit aux débuts de la Révolution de Big Brother, personne n'avait assez à manger. Winston passait ses journées à fouiller les poubelles pour trouver de quoi apaiser sa faim. À chaque repas, il harcelait sa mère pour avoir plus que sa part, ce qu'il obtenait toujours. Un jour, une ration de chocolat a été distribuée. La mère de Winston lui a donné les trois quarts de la palette qu'elle avait obtenue, gardant le dernier quart pour sa petite sœur, dont le visage était « simiesque à force de minceur » (230). Winston vola alors le morceau destiné à sa sœur et s'enfuit. Du coin de l'œil, il eut le temps d'apercevoir sa mère faire le geste revu en rêve : elle serrait dans ses bras sa petite sœur qui pleurait, consciente, malgré son jeune âge, qu'une injustice avait été commise à son égard. Sous l'éclairage du rêve, Winston découvre que le geste de sa mère, bien qu'inutile, témoignait d'une profonde humanité :

C'était un geste inutile, qui ne changeait rien, qui ne produisait pas plus de chocolat, qui n'empêchait pas la mort de l'enfant ou la sienne, mais [pour sa mère] il lui semblait naturel de le faire [...]. [Sa mère] n'aurait pas pensé qu'une action inefficace est, par là, dépourvue de signification. Quand on aimait, on aimait, et quand on n'avait rien d'autre à donner, on donnait son amour. Quand le dernier morceau de chocolat avait été enlevé, la mère avait serré l'enfant dans ses bras (234).

La révélation du rêve permet aussi à Winston de comprendre enfin pourquoi la première chose qu'il a écrite dans son journal est cette scène d'un film de guerre où des avions de Big Brother plongeaient pour mitrailler une femme qui, dans un geste instinctif, couvrait son enfant de ses bras. Winston avait écrit : « *comme si elle croyait que ses bras pourraient écartier de lui les balles* » (21). Le geste de la mère de Winston et celui de la femme dans le film sont tous les deux inutiles, dans le sens où ils ne changent rien à une situation dramatique, mais ils témoignent d'une sensibilité instinctive à l'égard d'un être vulnérable. Ce genre de geste, pour nous, lecteurs, est franchement naturel, mais dans le monde de l'Océania, il appartient à une époque révolue : « Le Parti avait commis le crime de persuader que les impulsions naturelles, les sentiments naturels étaient sans valeur » (235). Jadis, se souvient Winston, « [c]e qui importait, c'étaient les relations individuelles, et un

geste absolument inefficace, un baiser, une larme, un mot dit à un mourant, pouvaient avoir en eux-mêmes leur signification » (235). Winston a l'intuition qu'en perdant l'« instinct » de la compassion, l'humanité est devenue moins humaine. Donc, par un effet de mise en abyme, le rêve ayant pour décor le globe de verre — une antiquité belle et inutile — a rappelé à Winston le sens ancien des gestes beaux et inutiles.

Les conclusions auxquelles Winston parvient quant à l'instinct de la compassion et aux besoins fondamentaux de l'humain sont d'une simplicité enfantine. Mais pour lui, elles sont le fruit de méditations laborieuses et douloureuses. Lui-même, constate-t-il, n'est plus tout à fait « humain », selon le sens qu'il donne à ce mot. Il se souvient, par exemple, d'une scène antérieure : après un bombardement, il a vu une main arrachée sur le pavé et l'a poussée du pied dans le caniveau « comme s'il s'agissait d'un trognon de chou » (235)¹⁴. C'est par un « effort conscient » que Winston doit réapprendre ces « émotions primitives » (235) qui motivent un homme à répondre par des gestes « inutiles » à la détresse de son prochain. Nombre de critiques affirment qu'Orwell n'est pas un vrai « romancier » parce que Winston est « schématique », « antipathique », voire « inhumain »¹⁵. La remarque est juste, mais le reproche, lui, est déplacé, car Orwell voulait nous donner à voir à quoi ressembleraient les pensées et les sentiments d'un homme dont la conscience est atrophiée par l'idéologie d'un Parti. L'antipathie que peut susciter Winston chez le lecteur n'est donc pas la marque d'une faiblesse dans l'art romanesque d'Orwell, c'est, au contraire, une prouesse littéraire originale¹⁶.

¹⁴ Cette scène est décrite au chap. VIII, 1^{re} partie, p. 124.

¹⁵ Sur les faiblesses de la prose d'Orwell, voir l'analyse de Georges Woodcock, « Prose like a Window-Pane », reproduit dans Raymond Williams (dir.), *George Orwell : A collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, New Jersey, 1974, p. 161-176 (le titre de l'article provient d'une citation d'Orwell, tirée du texte *Pourquoi j'écris* : « La bonne prose est comme une vitre transparente »).

¹⁶ La prose d'Orwell est, me semble-t-il, rarement appréciée à sa juste valeur. Claude Lefort évoque à ce sujet une étrange « censure » entourant Orwell : « Il y a peu de temps en effet, j'entendais, au cours d'une émission de télévision, affirmer par trois hommes compétents qu'Orwell n'était pas un "grand écrivain" (pouvoir de l'épithète...). Ce qui me paraît donc censuré, c'est tout simplement l'art d'Orwell, cet art qui fait le charme terrifiant de *1984* et porte au plus profond de nous-mêmes son énigme. Le phénomène, d'ailleurs, ne date pas d'hier. Je relève dans la préface aux *Essais choisis*, publiés en 1960 par Gallimard, ces mots de B. Crick (auteur d'une récente biographie très admirée) : "*1984* est moins un roman qu'un mélange de l'essai politique et de la science-fiction. Les amours de Winston et de Julia, si pathétiques qu'elles soient, s'effacent dans l'intrigue du roman devant des idées..." » (« Orwell, le corps interposé », *Passé Présent*, n° 3, Paris, Ramsay, 1984, p. 80-81).

Penser la défaite de Winston

À la fin de la deuxième partie, Winston est heureux de sa relation avec Julia, même si leurs rendez-vous sont rares et dangereux. Il sait cependant que ce bonheur est condamné à brève échéance, car ce n'est qu'une question de temps avant qu'ils ne soient arrêtés par la Police de la Pensée, puis torturés et exécutés. Mais, comme il l'explique à Julia à qui il confie son appréhension, ce destin funeste ne le trouble pas vraiment : « La seule chose qui importe, c'est que nous ne nous trahissions pas l'un l'autre » (237). Julia, elle, est convaincue que quiconque est torturé finit par tout confesser. Winston le croit aussi, mais il y a une nuance importante, précise-t-il, entre *se confesser* et *trahir* : « Je ne parle pas de confession. Se confesser n'est pas trahir. Ce que l'on dit ou fait ne compte pas. Seuls les sentiments comptent. S'ils peuvent m'amener à cesser de t'aimer, là sera la vraie trahison » (237). Julia reconnaît que ce genre de trahison est impossible : « Ils peuvent nous faire dire n'importe quoi, absolument *n'importe quoi*, mais ils ne peuvent nous le faire croire. Ils ne peuvent entrer en nous » (237 ; Orwell souligne). Winston est d'accord : « Non. C'est bien vrai. Ils ne peuvent entrer en nous. Si l'on peut sentir qu'il vaut la peine de rester humain, même s'il ne doit rien en résulter, on les a battus » (237). Cette réflexion s'inscrit dans la continuité des méditations de Winston sur la valeur de ce qui est beau et inutile : « Mais si le but poursuivi était, non de rester vivant, mais de rester humain ? » (237) Après tout, les sentiments, eux, sont invulnérables : « On ne pouvait changer les sentiments. Même soi-même, on ne pouvait pas les changer, l'eût-on désiré. Le Parti pouvait mettre à nu les plus petits détails de tout ce que l'on avait dit ou pensé, mais les profondeurs de votre cœur, dont les mouvements étaient mystérieux, même pour vous, demeuraient inviolables » (237-238).

La troisième partie de *1984* fait cependant la démonstration que cette invulnérabilité des sentiments n'est qu'une histoire, une pure « fiction » que se l'homme raconte sur lui-même. En effet, sous la torture, Winston, je l'ai dit, sacrifie Julia pour l'interposer entre les rats et lui. Cette trahison, absolument capitale, n'a pourtant obtenu que peu d'attention de la part des spécialistes d'Orwell. Soit le commentateur l'explique en disant qu'Orwell a terminé la rédaction de *1984* alors qu'il était à l'agonie et n'avait plus d'espoir en rien — ce qui est

faux¹⁷ ; soit il avance que cette défaite n'en est pas vraiment une : « Compte tenu des innombrables et affreux procédés de torture physique puis mentale employés par O'Brien et ses policiers, l'on ne peut qu'admirer, en fin de compte, la résistance prolongée que leur oppose Smith — dont la défaite n'est, d'ailleurs, que celle d'un individu, et pourrait donc n'être que temporaire¹⁸ ». Bref, le lecteur n'aurait pas à prendre au sérieux la fin atroce de *1984*...

Pour sa part, Claude Lefort nous met en garde contre cette façon *de ne pas lire* Orwell. La trahison de Winston recèlerait, selon lui, une « signification politique et ontologique¹⁹ » à méditer. Son analyse — qui guidera la mienne — défend l'idée qu'un homme soumis à une torture extrême atteint forcément, à un moment où à un autre, son point de rupture, la limite au-delà de laquelle il ne peut plus encaisser davantage de souffrances. Mû alors par un instinct de survie, l'homme torturé tente d'interposer le corps de quelqu'un d'autre entre lui et la torture. Julia résume cela dans l'épilogue du roman :

Parfois [...] ils vous menacent de quelque chose, quelque chose qu'on ne peut supporter, à quoi on ne peut même pas penser. Alors on dit : « Ne me le faites pas, faites-le à quelqu'un d'autre, faites-le à un tel. » On pourrait peut-être prétendre ensuite que ce n'était qu'une ruse, qu'on ne l'a dit que pour faire cesser la torture et qu'on ne le pensait pas réellement. Mais ce n'est pas vrai. Au moment où ça se passe, on le pense. On se dit qu'il n'y a pas d'autres moyens de se sauver et l'on est absolument prêt à se sauver de cette façon. On veut que la chose arrive à l'autre. On se moque pas mal de ce que l'autre souffre. On ne pense qu'à soi [...]. Après, on n'est plus le même envers l'autre (409-410).

Il serait donc possible de blesser un homme dans sa dignité jusqu'au point où il ne lui sera plus jamais possible d'avoir le courage et l'audace généreuse de croire en une quelconque dignité humaine sans laquelle la vie n'aurait pas de sens. Par la torture, la capacité

¹⁷ Cette lecture de *1984* est encore défendue de nos jours, mais elle fait abstraction des révélations de Crick dans sa biographie. Orwell, bien qu'hospitalisé plusieurs fois pendant la rédaction de *1984*, ne se croyait nullement condamné. Il s'était même attelé à un autre roman et il était persuadé qu'un romancier qui porte encore un livre en lui ne peut pas mourir. Orwell est mort subitement dans son lit d'hôpital, à Londres, la nuit du 21 janvier 1950, à la veille de partir pour un voyage en Suisse, où il prévoyait poursuivre sa convalescence dans un sanatorium. Il devait s'y rendre en compagnie de la jeune femme qu'il venait tout juste d'épouser, le 13 octobre 1949. Un ami proche, Muggeridge, nota peu de temps avant le décès d'Orwell qu'il y avait désormais une canne à pêche au bout du lit d'Orwell, « comme s'il était déjà prêt pour les torrents des montagnes suisses » (B. Crick, *George Orwell, op. cit.*, p. 624).

¹⁸ Jean-Daniel Jurgensen, *Orwell ou la route de 1984*, Paris, Robert Laffont, 1983, p. 187. L'auteur répète cet acte de foi dans « *1984*, Orwell », dans Francis Rosenstiel et Shlomo Giora Shoham, *Big Brother, un inconnu familial. Contributions au colloque « George Orwell »*, Paris, Conseil de l'Europe, L'Âge d'Homme, 1986, p. 149-156.

¹⁹ C. Lefort, « Orwell », *loc. cit.*, p. 95.

d'indignation d'un individu peut être comme brûlée au thermocautère, afin qu'il n'en reste rien. La dignité humaine apparaîtrait alors pour ce qu'elle est vraiment : rien d'autre qu'une conception de l'esprit, une « fiction ». Tous les romans analysés jusqu'à maintenant défendaient l'idée d'une dignité humaine, mais aucun d'eux n'avait encore raconté combien cette idée est vulnérable à travers la chair même de celui qui la défend.

D'aucuns jugeront pessimiste cette vision des limites de l'héroïsme. Des objections sont en effet envisageables. D'abord, Winston n'est pas un être réel, mais un personnage de fiction. Son sort ne prouve donc rien. Ensuite, dès la première page, il est présenté comme un être fragile, ayant du mal à marcher à cause d'un ulcère variqueux au-dessus de la cheville droite²⁰. Mais même si l'on devait discréditer Winston à titre d'exemplum d'un héros « héroïque », son échec à rester humain sous la torture n'en serait pas moins grave de signification, car l'humanité n'est vraisemblablement pas constituée de héros. Après tout, s'il était effectivement si facile de rester humain sous la torture, celle-ci n'aurait jamais été pratiquée nulle part, à aucune époque.

Un simple coup de matraque

Dès le premier chapitre de la troisième partie, Orwell nous démontre qu'il est facile de briser la dignité d'un homme en le faisant souffrir. Winston a été jeté dans une cellule. La narration rapporte ses moindres pensées, qui peinent à s'accrocher à un objet en particulier autre que la faim et l'angoisse d'être battu :

La douleur sourde de son ventre était continuelle, mais parfois elle s'atténuait, parfois elle empirait, et le champ de sa pensée s'étendait ou se rétrécissait suivant le même rythme. Quand elle augmentait, il ne pensait qu'à la douleur elle-même et à son besoin de nourriture. Quand elle s'atténuait, il était pris de panique. Il y avait des moments où il imaginait ce qui devait lui arriver avec une telle intensité, que son cœur battait au galop et que sa respiration s'arrêtait. Il sentait les coups de matraque sur ses épaules et de bottes ferrées sur ses tibias. Il se voyait lui-même rampant sur le sol et criant grâce de sa bouche aux dents cassées (235-236).

²⁰ L'état de l'ulcère variqueux de Winston résulte manifestement de facteurs psychosomatiques. Dans la première partie, l'ulcère est une source de démangeaisons constantes (voir les p. 11, 19, 20, 50, 107 et 120). Dans la deuxième partie, Winston, qui est heureux parce qu'il est amoureux de Julia, se porte beaucoup mieux : il a grossi, il ne ressent plus le besoin de boire du gin à toute heure de la journée et son ulcère variqueux, qui n'est mentionné que deux fois, s'est enfin cicatrisé (p. 204 et 215). Dans la troisième partie, l'ulcère variqueux s'est s'enflammé de nouveau à la suite des mauvais traitements infligés à Winston (p. 382 et 386).

Orwell a jusqu'ici réhabilité la part animale de l'homme, mais maintenant, il explore un aspect plus « négatif » de celle-ci. L'expérience de l'emprisonnement met en lumière le fait que, dans certaines situations, le corps, rétif au commandement de l'esprit, empêche l'homme de se montrer à la hauteur de ses convictions les plus élevées. Winston n'est pas encore soumis à la torture que, déjà, il lui est impossible de penser à autre chose qu'à l'inconfort, à la faim et aux coups qu'il recevra bientôt : « Tout revenait à son corps malade qui se recroquevillait en tremblant devant la moindre souffrance » (326).

D'autres prisonniers sont amenés dans la cellule de Winston. À l'un d'eux, un garde annonce qu'il sera conduit dans la salle 101. Pris d'effroi, ce prisonnier — réduit à l'état de squelette à force de privation — pousse « un hurlement sans nom, comme un animal » (336). Il tente d'interposer entre lui et la torture qui l'attend dans la salle 101 quelqu'un d'autre, quitte à sacrifier l'un de ses proches : « J'ai une femme et trois enfants. L'aîné n'a pas six ans. Vous pouvez les prendre tous et leur couper la gorge sous mes yeux, je resterai là et je regarderai. Mais pas la chambre 101 ! » (336) Mais cela n'émeut pas le garde, qui l'emmène de force.

Winston se dit que, lui, il ne trahira pas celle qu'il aime : « Si je pouvais, en doublant ma propre souffrance, sauver Julia, le ferais-je ? Oui, je le ferais. » Un doute, cependant, l'assaille, sous la forme d'une question : « Était-il possible [...] quand on souffrait réellement, de désirer, pour quelque raison que ce soit, que la douleur augmente ? » (338) Winston obtient la réponse après avoir reçu un coup de matraque sur l'épaule, le premier d'une longue série :

Inconcevable. Inconcevable qu'un seul coup pût causer une telle souffrance ! [...] Jamais, pour aucune raison au monde, on ne pouvait désirer un accroissement de douleur. De la douleur on ne pouvait désirer qu'une chose, qu'elle s'arrête. Rien au monde n'était aussi pénible qu'une souffrance physique. « Devant la douleur, il n'y a pas de héros, aucun héros », se répéta-t-il, tandis qu'il se tordait sur le parquet, étreignant sans raison son bras gauche estropié (339).

Toute la troisième partie de *1984* développe le thème de ce que j'appellerais « l'indocilité du corps » : l'esprit a beau commander, le corps, affolé par les souffrances, ne veut plus obéir. Winston découvre ainsi que l'idée qu'il se faisait jusqu'alors de l'héroïsme, de l'esprit de sacrifice, n'était qu'un « mensonge vital », une belle histoire entièrement dénuée

de réalité et dont il est maintenant dupe. Il n'est pas vrai que les sentiments sont invulnérables, que la conscience est une citadelle inexpugnable. Orwell critique ainsi le mythe de l'*homo victorianus*, suivant lequel l'homme qui se veut humain n'a qu'à prendre la décision de dompter l'« animal » en lui.

Du côté des bêtes

Quiconque parcourt la littérature critique sur le sujet de la torture découvre que ce sujet semble fatalement entraîner une analogie avec la vivisection animale, thème obsessionnel de notre corpus²¹ :

Mais comment ne pas percevoir aussi la ressemblance entre la torture policière ou politique et certains aspects de la vivisection animale, de l'expérimentation en matière de chirurgie, de pharmacologie, de psychologie ou de psychiatrie ? Le plus troublant, là encore, au-delà du parallélisme des « techniques » (dû quelquefois à des emprunts, voire à une collaboration), ne tient-il pas à la ressemblance entre les justifications, scientifiques dans un cas, politiques dans l'autre, mais qui visent pareillement à faire taire les protestations du sens commun en invoquant un intellect prêt à toutes les arguties pour avoir la paix²² ?

Pour ce qui est de *1984*, l'analogie apparaîtra plus éclairante si l'on parle de certaines formes extrêmes de dressage animal plutôt que de vivisection, car le but poursuivi par O'Brien est identique à celui d'un dresseur : la victime ne doit plus se conduire selon sa « nature », mais exécuter le tour exigé. Qu'on en juge, d'abord, avec ces extraits du roman *Michael, chien de cirque* (1917), de Jack London, où l'auteur donne à voir les dessous de numéros d'animaux savants. Comme l'explique le personnage de Mulcachy, un dresseur professionnel, la bête sauvage, au début de son entraînement, est toujours rétive à exécuter les tours qu'on exige d'elle. Il n'est pas facile de forcer un lion, le « roi des animaux », à s'asseoir sur une chaise comme un homme. Il faut d'abord briser tout sentiment de fierté et d'orgueil lui — et le moyen d'y parvenir est de le faire souffrir. Voici quelques aphorismes très personnels de Mulcachy :

— Vous pouvez m'croire, si un animal qui souffre cède pas, c'est qu'y a rien à en tirer. J'connais qu'un instituteur : la douleur.

²¹ On pense, par exemple, à *L'île du docteur Moreau*, à *L'étalon*, à *Morwyn* et à *Kaputt* (sans oublier *Le zéro et l'infini* de Koestler).

²² Pierre Pachet, « La pensée de la torture », dans Peter F. Baumberger (dir.), *Encyclopaedia Universalis. Symposium : Les enjeux*, vol. 28, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1989, p. 113.

- On brise bien les canassons pour leur ôter l'envie d'se cabrer ; les lions, c'est pareil : faut les briser pour leur enlever l'envie d'mordre.
- On brise pas les animaux avec un plumeau. Plus le crâne est dur, plus i'faut que la barre de fer soit dure.
- Dans les discussions, i'z'auront toujours l'dessus. Faut commencer par leur faire perdre l'envie d'discuter ; pour ça, y a qu'le gourdin.
- Les liens du cœur entre les dresseurs et les animaux ! Ça, c'est du baratin, c'est bon pour les journalistes. J'connais qu'un seul lien du cœur : un bon bâton avec du fer au bout.
- Pouvez les laisser vous manger dans la main si ça vous chante. Mais méfiez-vous qu'i'vous mangent pas la main avec. J'connais qu'un bon moyen d'l'empêcher : une cartouche à blanc, en plein dans l'nez²³.

La suite du roman montre comment Mulcachy dresse un tigre du Bengale à coups de bâton, de balles à blanc dans le museau et d'humiliation. Conclusion de Mulcachy : « C'est ainsi qu'on brise les tigres » (M, 306). Tout animal « savant » n'est, en vérité, qu'un animal humilié et battu : « Il faut que quelque chose se brise véritablement, chez l'animal sauvage, pour qu'il accepte de se livrer à des numéros de cirque en présence d'un public » (M, 310). Le dressage est une opération laborieuse, mais c'est seulement, assure Mulcachy, « une question de patience et de travail » (M, 312). Tout animal a sa limite. Dans *1984*, O'Brien affirme de même à Winston : « Vous êtes un cas difficile. Mais ne désespérez pas. Tout le monde est guéri tôt ou tard » (385). Au ministère de l'Amour, les détenus sont traités comme des animaux savants. Cela est perceptible dans les métaphores qu'emploie Orwell pour décrire la souffrance des hommes torturés. Le prisonnier squelettique poussait, je le rappelle, un « hurlement sans nom, comme un animal » (336). De même, quand Winston est battu : « Il lui arrivait de se rouler sur le sol, sans honte, comme un animal » (341). À la fin, dans la salle 101, Winston est « un fou, un animal hurlant » (401). Bref, qu'il s'agisse de torture ou de dressage, la finalité est la même : faire endurer à la victime des souffrances et des humiliations jusqu'au point de non-retour, pour l'obliger à ressentir ou à faire ce que l'on exige d'elle.

De la malléabilité humaine

Pour dresser Winston, O'Brien s'assure de miner complètement ses forces physiques — sous les coups de ses tortionnaires, Winston perdra presque toutes ses dents —, puis, il

²³ Jack London, *Michael chien de cirque*, trad. Paul Gruyer, Louis Postif et Marie-Thérèse Carton, Paris, Phébus (Libretto), 2004, p. 306. Désormais, les renvois à cette édition seront signalés, dans le corps du texte, par la seule mention M, suivie du numéro de la page.

mine sa croyance en une nature humaine : « Nous commandons à la vie, Winston. À tous ses niveaux. Vous vous imaginez qu'il y a quelque chose qui s'appelle la nature humaine qui sera outragée par ce que nous faisons et se retournera contre nous. Mais nous créons la nature humaine. L'homme est infiniment malléable » (379-380). Pour Winston, la nature humaine évoquée ici recouvre tout un potentiel d'indignation : c'est parce que l'homme est animé d'une telle nature qu'un instinct lui commandera de renverser le Parti qui l'outrage. Or, pour O'Brien, cette nature humaine est une « fiction » : l'homme n'est qu'une simple matière malléable, et c'est pourquoi le Parti est en droit de le modeler à sa volonté, pour s'assurer de rester au pouvoir. Nous touchons là le sens même du danger que représentaient les régimes totalitaires aux yeux d'Orwell, tel qu'il l'a formulé dès 1939 :

Ce qui me terrifie dans les dictatures d'aujourd'hui, c'est qu'elles constituent un phénomène totalement inédit. On ne saurait prévoir leur fin. Dans le passé, chaque tyrannie finissait, un jour ou l'autre, par être renversée, ou du moins combattue, parce qu'ainsi le voulait la « nature humaine », éprise comme il se doit de liberté. Mais rien ne nous garantit que cette « nature humaine » soit immuable. Il se pourrait tout autant que l'on parvienne à créer une race d'hommes n'aspirant pas à la liberté, comme on pourrait créer une race de vaches sans cornes. L'Inquisition a échoué, mais l'Inquisition n'avait pas à sa disposition les moyens qui sont ceux de l'État moderne. La T.S.F., la censure de la presse, l'éducation standardisée et la police secrète ont tout changé. Le conditionnement des masses est une science née au cours des vingt dernières années, et nous ne savons pas encore jusqu'où iront ses progrès²⁴.

Je paraphrase Orwell : « Il se pourrait tout autant que l'on parvienne à créer une race d'hommes incapables de s'indigner, comme on pourrait créer une race de vaches sans cornes ». Orwell est un « voyant » : il a vu que les régimes totalitaires, bien qu'ils asservissent l'homme et le privent de sa liberté d'action et de pensée, ne suscitent pas sa révolte, car les moyens inédits à leur disposition — la radio, la censure de la presse, le contrôle de l'éducation (amplifiés dans *1984* avec le télécran et le ministère de la Vérité) — préviennent en l'homme toute velléité d'indignation. Conclusion : la nature humaine — entendue traditionnellement comme couvant un instinct d'indignation contre l'injustice — n'existe pas ; seule existe une matière plastique, malléable (O'Brien : « Nous créons la nature humaine »). Bref, l'homme a beau avoir longtemps cru que son destin était de devenir humain, l'avènement des régimes totalitaires lui a révélé que ce devenir humain n'avait jamais été naturellement inscrit en lui. À la base, l'homme est simplement malléable, son devenir étant ouvert à toutes les possibilités. Le « devenir scarabée » n'est

²⁴ B. Crick, *George Orwell, op. cit.*, p. 399. Extrait tiré d'un compte rendu qu'Orwell a rédigé en 1939.

donc pas moins envisageable qu'un autre type de devenir. Il ne saurait y avoir jamais d'outrage envers l'homme.

À son corps défendant

Winston capitule : son corps est brisé et son esprit est en ruine. Toutefois, grâce à un rêve — encore un —, il prend conscience d'un reste de fierté en lui. Il s'éveille en criant, « Julia, Julia, Julia, mon amour ! Julia ! » (393) Il est aussitôt conduit à la salle 101, où, comme on le sait, il panique à l'annonce que des rats se frayeront un chemin à coups de dents à travers son visage :

Il n'y avait qu'un moyen, et un seul, de se sauver. Il devait interposer un autre être humain, le corps d'un autre, entre les rats et lui [...]. Puis — non, ce n'était pas un soulagement, c'était seulement un espoir, un tout petit bout d'espoir. Trop tard peut-être, trop tard. Mais il avait soudain compris que, dans le monde entier, il n'y avait qu'une personne sur qui il pût transférer sa punition, un seul corps qu'il pût jeter entre les rats et lui. Il cria frénétiquement, à plusieurs reprises :
– Faites-le à Julia ! Faites-le à Julia ! Pas à moi ! Julia ! Ce que vous lui faites m'est égal. Déchirez-lui le visage. Épluchez-la jusqu'aux os. Pas moi ! Julia ! Pas moi ! (402)

Juste avant, O'Brien avait expliqué à Winston qu'il ne saurait résister à cet instinct de préservation de soi : « Il ne s'agit pas de courage ni de lâcheté. Quand on tombe d'une hauteur, ce n'est pas une lâcheté que de se cramponner à une corde. Quand on remonte du fond de l'eau, ce n'est pas une lâcheté que de s'emplir les poumons d'air. C'est simplement un instinct auquel on ne peut désobéir. Il en est ainsi pour vous avec les rats » (399). Possédé par l'instinct de survie, Winston trahit donc Julia à son corps défendant. Le thème de l'indocilité du corps trouve ici son expression ultime, mais Orwell l'a habilement filé tout au long de son roman, dès les premiers chapitres, de façon à rendre crédible, voire prévisible, la trahison de Winston. Voyons quelques occurrences plus subtiles du thème.

D'abord, Winston se souvient que, enfant, il se moquait bien d'affamer sa mère et sa sœur en exigeant toujours plus que sa part, car un instinct l'y poussait : « Il savait qu'il affamait sa mère et sa sœur, mais il ne pouvait s'en empêcher. Il sentait même qu'il avait le droit de le faire. La faim qui lui faisait crier les entrailles semblait le justifier » (231). Autre scène : Winston se promène dans la rue et croise un homme dont le côté gauche du visage est soudainement tordu par un spasme. Winston espère que cela ne lui arrivera jamais, puisque

le moindre geste peut être interprété par la Police de la Pensée comme une preuve d'hérésie : « Le pire ennemi [...] est le système nerveux. À n'importe quel moment, la tension intérieure peut se manifester par quelque symptôme » (96). Dans la foulée de cette réflexion, Winston redoute de se trahir dans son sommeil : « Le danger le plus grand était de parler en dormant » (96). C'est d'ailleurs en rêvant à Julia que Winston, à son corps défendant, révèle à O'Brien qu'il a su préserver une part de son humanité malgré sa capitulation.

Voici un autre épisode, plus révélateur encore, qui survient à la toute fin de la première partie. Winston sort du magasin d'antiquités où il vient d'acheter le presse-papier de verre. Il remarque qu'il est suivi par la jeune femme aux cheveux noirs qui travaille au Commissariat des Romains. Il s'agit de Julia, qui ne l'espionne pas, mais qui cherche le moyen de l'approcher pour lui avouer son amour. Winston ne voit cependant en elle qu'une ennemie qui s'apprête à le dénoncer à la Police de la Pensée (un membre du Parti ne devrait pas aller dans le quartier des prolétaires, encore moins entrer dans un magasin d'antiquités). Pour s'en sortir, Winston projette de la tuer rapidement et discrètement en lui fracassant le crâne à l'aide du presse-papier qu'il cache dans sa poche. Toutefois, des crampes, causées par un sentiment de panique, l'empêchent d'exécuter son plan. Il rentre péniblement chez lui et, après avoir avalé un verre de Gin de la Victoire, médite cette étrange faiblesse qui l'a empêché de défendre sa vie :

Il pensa avec une sorte d'étonnement à l'inutilité biologique de la souffrance et de la frayeur, à la perfidie du corps humain qui toujours se fige et devient inerte à l'instant précis où un effort spécial est nécessaire. Il aurait pu réduire au silence la fille aux cheveux noirs si seulement il avait agi assez vite. Mais c'était précisément l'imminence du danger qui lui avait fait perdre le pouvoir d'agir. *Il pensa qu'aux moments de crise, ce n'est pas contre un ennemi extérieur qu'on lutte, mais toujours contre son propre corps.* En cet instant même, en dépit du gin, la douleur qu'il sentait au ventre rendait impossibles des réflexions suivies [...]. Il en est de même, comprit-il, dans toutes les situations héroïques ou tragiques. Sur le champ de bataille, dans la chambre de torture, dans un bateau qui sombre, les raisons pour lesquelles on se bat sont toujours oubliées, *car le corps s'enfle jusqu'à emplir l'univers*, et même quand on n'est pas paralysé par la frayeur, ou qu'on ne hurle pas de douleur, la vie est une lutte de tous les instants contre la faim, le froid ou l'insomnie, contre des aigreurs d'estomac ou contre un mal de dents (147 ; je souligne).

Winston est un personnage pleinement « humain », dans le sens où il est beaucoup plus « incarné » que la plupart des personnages de fiction. Orwell, en creusant les faiblesses

physiques de son personnage, décline une autre critique de l'idéal de l'*homo victorianus* — quitte à décevoir le lecteur épris d'héroïsme.

Un simple fait

J'ai parlé, en présentant le thème de l'indocilité du corps, d'une animalité « négative » ; elle l'est assurément, puisque, à cause d'elle, Winston trahit Julia. Il faut toutefois préciser que, dans l'esprit d'Orwell, l'indocilité du corps n'est pas un aspect honteux et regrettable qu'il faudrait savoir surmonter, mais une part inaliénable de l'homme. Orwell ne critique pas l'humaine condition, il nous fait simplement voir sa faiblesse intrinsèque. Il avait d'ailleurs déjà abordé cette faiblesse, onze ans avant 1984, dans *Hommage à la Catalogne*. Dans le court passage qui suit, Orwell raconte en effet comment il a lui-même fait l'expérience de ce que j'appelle « l'indocilité du corps » pendant la guerre d'Espagne (il était alors engagé dans les rangs de la milice anarchiste du POUM) :

Quand on est en train de prendre part à des événements tels que ceux-ci, je suppose qu'on est en train, dans une modeste mesure, de faire de l'histoire, et l'on devrait, en toute justice, avoir l'impression d'être un personnage historique. Mais non, on ne l'a jamais, parce qu'à de tels moments, *les détails d'ordre physique l'emportent toujours de beaucoup sur tout le reste*. Pendant toute la durée des troubles, il ne m'est pas arrivé une seule fois de faire l'« analyse » exacte de la situation, comme le faisaient avec tant d'aisance les journalistes à des centaines de kilomètres de là. Ce à quoi je songeais surtout, ce n'était pas au juste et à l'injuste dans cette déplorable lutte d'extermination réciproque, mais tout bonnement au *manque de confort et à l'ennui d'être assis jour et nuit sur ce toit que je ne pouvais plus voir, et à la faim toujours grandissante, car aucun de nous n'avait fait un vrai repas depuis le lundi [...]*. C'était peut-être de l'histoire, mais on n'en avait pas l'impression [...] ; au lieu de faire acte d'héroïsme, on avait simplement à rester à son poste, malade d'ennui, tombant de sommeil, et se fichant éperdument de savoir de quoi il retournait²⁵.

Plus loin, en revenant sur le thème de l'indocilité du corps, Orwell écrit : « trait ignoble, peut-être²⁶ », mais jamais il n'évoque cette faiblesse momentanée par contrition, en regrettant un manque de discipline de sa part ; il constate seulement que l'homme est ainsi fait et que, confronté à certaines conditions, il lui est impossible d'incarner le prodige de volonté qu'il voudrait être²⁷.

²⁵ George Orwell, *Hommage à la Catalogne, 1936-1937*, trad. Yvonne Davet, Paris, Ivrea, 1995, p. 154-155 (je souligne).

²⁶ *Ibid.*, p. 210.

²⁷ Pour Jean-Claude Larrat, qui analyse le même passage tiré d'*Hommage à la Catalogne*, Orwell prêcherait plutôt une forme de stoïcisme : « la véritable clé d'*Hommage à la Catalogne* pourrait donc bien être [...] une

Apologie de l'inutile beauté

À cause de la fin atroce de Winston, *1984* passe pour un roman affreusement désespérant. Par exemple, ce commentaire de J. R. Hammond, souvent cité, semble faire la quasi-unanimité parmi les critiques : « [ce roman est] la négation de toute intégrité, de toute vérité, de tout ce que les hommes ont de meilleur en eux [...]. [Ce livre] est l'œuvre d'un homme qui a perdu tout espoir, non seulement dans les hommes politiques et dans les grandes causes, mais dans l'humanité elle-même²⁸ ». Certains éléments du roman invitent cependant à une tout autre lecture. Par exemple, je rappellerais le symbole que représente le globe de verre. Lorsque Winston et Julia sont arrêtés, un membre de la Police de la Pensée prend le globe de verre et le pulvérise contre un rempart de pierre, libérant ainsi le morceau de corail : « Le fragment de corail, une fleur minuscule et plissée, comme un bouton de rose en sucre sur un gâteau, roula sur le tapis. “Combien, pensa Winston, combien il avait toujours été petit” ! » (315) La destruction du presse-papier n'est pas un symbole de la négation de la dignité humaine, mais une métaphore de son infinie fragilité.

Rappelons que *1984* est aussi l'histoire d'un homme qui s'ouvre à la beauté : la beauté d'un objet inutile et la beauté de gestes « inutiles » faits en réponse à la détresse d'autrui. Je pourrais évoquer d'autres formes de beautés auxquelles Winston apprend à être sensible, et qui sont toutes aussi « inutiles » que celles évoquées précédemment. Par exemple, lorsque Winston demande à Julia si elle se souvient de l'oiseau qui chantait pour eux quand ils ont fait l'amour la première fois dans la clairière, Julia lui fait remarquer : « Elle [la grive] ne chantait pas pour nous [...], elle chantait pour se faire plaisir à elle-même. Non, pas même cela. Elle chantait, tout simplement » (312-313). La beauté gratuite du chant, voilà tout. Ainsi, ce serait dans ces moments de contemplation devant une beauté gratuite et inutile que le meilleur de l'humanité s'exprimerait. Cette idée était d'ailleurs très chère à Orwell. Voici, par exemple, ce qu'il écrivait dans l'une de ses chroniques hebdomadaires pour le journal *Tribune*, au sujet de la beauté des fleurs :

forme de stoïcisme ». Ce stoïcisme, il le définit ainsi : « Le stoïcisme est, en effet, avant tout, une philosophie de la dignité et de la liberté, et les stoïciens antiques remarquent que l'attachement au corps peut nous faire perdre l'une et l'autre ». Pour ma part, je crois qu'Orwell souligne plutôt les limites du stoïcisme (J.-C. Larrat, « *Hommage à la Catalogne : l'expérience du corps* », dans dossier « Orwell », *L'ARC*, n° 94 [1984], p. 44-53).
²⁸ J. R. Hammond cité par Frédéric Regard, dans *1984 de George Orwell*, Paris, Gallimard, 1994, p. 131.

Je ferais mieux de ne pas trop insister sur ce sujet, car la dernière fois que j'ai parlé des fleurs dans cette colonne, une dame indignée m'a écrit pour dire que les fleurs sont bourgeoises... Combien de fois ai-je regardé des crapauds s'accoupler, ou des lièvres livrer un match de boxe au milieu des blés verts et combien de fois ai-je pensé à tous les gens importants qui m'empêcheraient d'éprouver ce plaisir s'ils le pouvaient. Mais heureusement, ils ne le peuvent pas. Tant que vous n'êtes pas vraiment malade, affamé, effrayé ou emmuré dans une prison ou dans un camp de vacances, le printemps est toujours le printemps... la terre tourne autour du soleil, et les dictateurs et les bureaucrates ont beau désapprouver ce processus, il n'est pas en leur pouvoir de l'empêcher²⁹.

Comme le souligne justement Michel Leys, c'est dans de tels passages qu'Orwell livre le cœur de sa philosophie de la vie :

En un sens, quand [Orwell] [...] collaborant à un périodique de la gauche bien-pensante, [...] gaspillait de façon provocante un précieux espace qui aurait dû être tout entier consacré aux graves problèmes de la lutte des classes, en dissertant de pêche à la ligne ou des mœurs du crapaud ordinaire, il ne cédait pas à une recherche gratuite d'originalité, — il voulait délibérément choquer ses lecteurs et leur rappeler que, dans l'ordre normal des priorités, il faudrait quand même que le frivole et l'éternel passent avant le politique³⁰.

L'histoire littéraire a retenu d'Orwell le penseur politique, mais il était avant tout ce que j'appellerais un *apologiste du beau et de l'inutile*.

Et si Orwell avait eu raison ?

Orwell n'est pas le seul romancier de sa génération à avoir défendu la valeur de l'inutile dans la tourmente des régimes totalitaires. Dans *Le zéro et l'infini* — un roman déjà évoqué ici —, Arthur Koestler raconte lui aussi l'histoire d'un homme, Roubachov, qui est emprisonné pour avoir critiqué « le Parti ». Miné par de longs interrogatoires, il finit par capituler et accepte, comme Winston, de reconnaître des crimes qu'il n'a pas commis. On lui annonce qu'il sera fusillé. Roubachov conserve tout de même la certitude qu'en se sacrifiant, il servira mieux la cause du Parti qu'en continuant à soulever inutilement des cas

²⁹ Cet extrait est tiré d'une des rubriques hebdomadaires qu'Orwell a rédigées pour le journal *Tribune*, intitulées « À ma guise » (« As I please »), à l'époque où il travaillait à la rédaction de *La ferme des animaux* (1945). La traduction est celle que l'on retrouve dans la première édition française de la biographie d'Orwell par Crick (trad. Jean Clem, 1982, p. 388). Jusqu'ici, toutes les citations de Crick qui apparaissent dans cette lecture de 1984 étaient plutôt tirées de la deuxième édition française de l'ouvrage. Mais curieusement, il semble, sauf erreur de ma part, que l'extrait cité ci-dessus ne figure pas dans l'édition la plus récente. Cela dit, la seconde édition française est, à n'en pas douter, l'édition de référence. En effet, la première édition n'offrait qu'une traduction partielle du texte original. Par ailleurs, dans la seconde édition, Crick a ajouté un appendice où il fait le point sur les plus récentes découvertes concernant la vie et l'œuvre d'Orwell, et il répond à certaines critiques concernant la première édition de son ouvrage.

³⁰ M. Leys, *Orwell, op. cit.*, p. 57.

de conscience. Il regagne sa cellule et rapporte sa décision à son voisin, le détenu n° 402, qu'il n'a jamais vu. Tous deux communiquent à l'aide d'un « alphabet quadratique », en tapant des coups répétés sur la paroi. On lui répond :

J'ÉTAIS ENCLIN À VOIR EN VOUS UNE EXCEPTION. NE VOUS RESTE-T-IL PAS UNE ÉTINCELLE D'HONNEUR ?

Roubachof [...] tapa :
NOS IDÉES DE L'HONNEUR DIFFÈRENT.

Le n° 402 tapa rapidement et avec précision :
L'HONNEUR, C'EST VIVRE ET MOURIR POUR SES CONVICTIONS.

Roubachof répondit tout aussi rapidement :
L'HONNEUR, C'EST SE RENDRE UTILE SANS VANITÉ.

Le n° 402 répondit, cette fois plus fort et d'un ton plus âpre :
L'HONNEUR, C'EST LA DIGNITÉ — PAS L'UTILITÉ³¹.

Koestler nous met en garde contre l'idée que la dignité d'un homme est tributaire de son utilité à servir une cause. Orwell, nous l'avons vu, défend même l'idée inverse : la dignité d'un homme s'exprimerait dans son rapport à l'inutile. D'abord, l'homme pleinement humain s'émerveillerait instinctivement devant toute forme de beauté, même si elle ne s'accompagne pas d'une quelconque utilité. Ensuite, l'homme pleinement humain réagirait instinctivement à la détresse d'autrui, même s'il ne peut rien faire pour lui. Autre variation sur le thème de l'inutile : dans une scène de *Kaputt*, Malaparte émettait l'hypothèse que les Allemands ont tourmenté les gens faibles, vulnérables, malades, âgés — en un mot : « inutiles » — parce qu'ils avaient peur d'eux³². Et si devenir humain n'impliquait pas de faire l'Histoire ou d'en servir la cause, mais simplement de prendre conscience que l'humanité, la vraie, est composée et sera toujours composée de gens vulnérables et « inutiles » ? La « catastrophe » qu'évoquent Malaparte, Orwell et Koestler ne découlerait-elle pas, en fait, de ce refus premier d'accorder à cette humanité-là son droit à l'existence ?

³¹ A. Koestler, *Le zéro et l'infini*, op. cit., p. 163.

³² « Le mal dont ils souffrent [les Allemands] est mystérieux. Ils ont peur par-dessus tout des êtres faibles, des hommes désarmés, des malades, des femmes, des enfants. Ils ont peur des vieillards » (*Kaputt*, op. cit., p. 20-21).

Le devenir humain de la littérature

Lecture de *La peau et les os* (1949) et du *Wagon à vaches* (1953), de Georges Hyvernaud

Le rôle de l'écrivain ne se sépare pas de devoirs difficiles. Par définition, il ne peut plus se mettre aujourd'hui au service de ceux qui font l'histoire : il est au service de ceux qui la subissent.

Albert Camus, *Discours de Suède*

En août 1939, Georges Hyvernaud, instituteur charentais âgé de 33 ans, est mobilisé dans un régiment. Fin mai 1940, il est fait prisonnier, comme près de deux millions d'autres soldats français. Pendant cinq ans, il est détenu dans un « oflag » (Offizier-Lager), en Poméranie. Cinq ans à vivre coupé du monde, enfermé avec des centaines d'autres hommes dans des baraques entourées de barbelés, contraint à une promiscuité répugnante, constamment tenaillé par la faim, dévoré par les poux et les punaises, sans autre occupation que de rafistoler un uniforme et des bottes qui tombent en lambeaux.

Pendant cette longue détention, Hyvernaud rédige une série de *Carnets*, sortes de journaux intimes de la captivité, avec l'idée d'en tirer plus tard la matière d'un livre, aux titres divers : *Voie de garage*, *Hors jeu* ou *Grandes vacances*¹. Il en écrira deux, qui passeront quasiment inaperçus de son vivant : *La peau et les os* (1949) et *Le wagon à vaches* (écrit en 1950 mais publié en 1953)². Dans le premier, le narrateur raconte son retour des camps. Il confie les souvenirs humiliants qui l'assaillent et qu'il n'ose raconter à personne — de fait, ils ne sont pas vraiment « racontables » : un chapitre entier porte sur les « cabinets » des prisonniers. Le narrateur du deuxième roman a lui aussi vécu la captivité, mais cette fois-ci,

¹ Une partie de ces carnets a été publiée dans G. Hyvernaud, *Carnets d'Oflag, proses et critiques littéraires*, Paris, Ramsay, 1987. Les « grandes vacances » : c'est ainsi que nombre de prisonniers ont appelé leur captivité, au cours de laquelle ils étaient condamnés à ne rien faire.

² Dès 1950, Hyvernaud soumet aux Éditions du Scorpion, à qui il est lié par contrat depuis *La peau et les os*, le manuscrit du *Wagon à vaches*. L'éditeur, D'Halluin, promet de le publier, mais reporte sans cesse la date de parution, puis refuse de rendre le manuscrit à l'auteur. Hyvernaud le récupère finalement grâce à un agent littéraire. Sur les péripéties entourant la publication du *Wagon à vaches*, voir « Georges Hyvernaud. Lettres inédites », dans *Roman 20-50*, n° 15 (mai 1993), p. 79-86.

les anecdotes de guerre se font plus rares, le narrateur s'intéressant surtout à la vie pathétique des gens misérables qu'il côtoie tous les jours.

Chacun de ces romans annonce son thème dès le titre : l'animalité et ses rapports avec la condition humaine. En effet, « la peau et les os », c'est tout ce qui reste au prisonnier de guerre contraint à un désœuvrement abêtissant :

Il n'y a plus pour nous que ces débats dérisoires avec notre corps. La vie du corps envahit toute la vie. C'est ainsi. Toute la vie ou presque. À peine s'il reste encore quelques vieux souvenirs effilochés. Et ils finiront bien par s'user tout à fait eux aussi, et il ne restera rien que le corps, ses démangeaisons, ses coliques, ses constipations, ses hémorroïdes, ses poux et ses punaises, ce qu'on met dedans, ce qui en sort, ce qui l'attaque, ce qui le ronge, ce qui le détruit³.

Quant au « wagon à vaches », c'est la métaphore d'une triste communauté de destin entre l'homme et l'animal, tous deux acheminés vers une mort certaine ou, au mieux, vers un destin absurde : « On a été des millions d'hommes, pour une raison ou pour une autre, à se faire trimballer dans les trains de marchandise⁴ ». Dans les deux cas, le thème de l'animalité sert à démontrer que la dignité humaine n'est qu'une « fiction », un « mensonge vital » que l'homme s'est raconté et dont il a été dupe.

Zone grise entre lucidité et cynisme

Les deux livres d'Hyvernaud sont des *écritures du « désastre »*, dans le sens où la guerre y a fait voler en éclats la trame narrative classique du roman, comme c'était le cas dans *Kaputt* et *La peau* de Malaparte. La narration est fragmentaire : les narrateurs ne racontent pas une histoire avec un début et une fin, mais livrent une série d'anecdotes, de petits tableaux douloureux qui semblent ne mener nulle part, sinon à un nihilisme amer. À l'origine de cette cruelle vision de l'humanité, il y a la guerre. Il est d'ailleurs significatif que, en parlant de celle-ci, le narrateur de *La peau et les os* emploie un mot déjà chargé de sens ici : « Tout a été englouti dans une *catastrophe* informe » (47 ; je souligne).

³ Georges Hyvernaud, *La peau et les os*, Paris, Le Dilettante (Pocket), 1998, p. 73. Désormais, les renvois à cette édition seront signalés dans le corps du texte, sans mention de titre.

⁴ Georges Hyvernaud, *Le wagon à vaches*, Paris, Le Dilettante (Pocket), 2002, p. 115. Désormais, les renvois à cette édition seront signalés, dans le corps du texte, par la seule mention W, suivie du numéro de la page.

Mais bien que leur vie ait été détruite, les narrateurs des deux livres d'Hyvernaud affirment que cette « catastrophe » leur a dessillé les yeux. La guerre et la captivité ont fait d'eux des « voyants » — mon mot —, c'est-à-dire des hommes percevant la vraie signification de la condition humaine. Avant la guerre, les narrateurs croyaient en l'existence d'une dignité humaine mais, depuis la guerre, ils ont pris acte — les événements l'ont assez démontré — que cette dignité humaine relevait de la « fiction ». Le narrateur de *La peau et les os* explique : « Au moins, quand on vit ce malheur-là, tout devient clair. Tout ce qu'on nous cachait. Ils nous faisaient croire aux morales, aux musées, aux frigidaires, aux droits de l'homme. Et la vérité, c'est l'homme humilié, l'homme qui ne compte pas. Fini le temps des phrases. La vérité, c'est la faim, la servitude, la peur, la merde » (57). Même constat dans *Le wagon à vaches* : « Des circonstances comme la guerre, la captivité, ça ronge les mots et les fables dont on voudrait se masquer les réalités de sa condition. À la fin, il ne reste pas grand-chose — cette amertume sommaire, cette passivité » (W, 42).

Précisons toutefois que le terme de « voyant » n'a pas tout à fait le même sens que dans les romans précédents. Avant la guerre, le « voyant » nous avertit d'une « catastrophe » à venir (Wells, Hesse, etc.); après la guerre, le « voyant » témoigne de la « catastrophe » (Malaparte, Orwell); avec Hyvernaud, il nous instruit du sens véritable de la « catastrophe » : le devenir humain ne s'est pas temporairement interrompu à cause de la guerre et des régimes totalitaires, il a révélé sa part de « fiction » immémoriale.

Hyvernaud n'est pas le seul auteur de son temps qui a eu l'audace de tenir un discours aussi cynique. Mais s'il est retenu dans ce corpus, c'est parce que, à la différence d'autres auteurs qui pourraient eux aussi être caractérisés de « cyniques », son discours est un cri d'indignation. Celle-ci n'est pas dirigée, comme on pourrait s'y attendre, contre l'inhumanité dont l'homme se montre coupable, mais contre tous les discours – littéraires, philosophiques, politiques, religieux, historiques – qui proclament, et ce, contre les faits, que l'homme est un être soucieux de dignité, la sienne et celle de son prochain, et qu'il est même prêt à se sacrifier pour elle. Hyvernaud, toutefois, à la différence, par exemple, d'un Céline, n'en tire pas argument pour écrire une macabre « féerie » où l'homme se contenterait de rire méchamment de lui-même. Le ton de ses romans est bel et bien celui d'une indignation meurtrie, puisque *La peau et les os* et *Le wagon à vaches* expriment une

indignation blessée contre ce qui s'est révélé être, une fois mis à l'épreuve du « désastre », de fausses idées, par trop généreuses, de l'humanité.

Les narrateurs ont compris, *grâce* au « désastre », que les livres relaient des conceptions de l'homme qui ne sont que des « fictions » sans fondement. Cette révélation qu'ont les narrateurs, Hyvernaud l'a lui-même eue pendant sa captivité, alors qu'il occupait son temps à relire les ouvrages qui l'avaient autrefois convaincu que l'homme est un être digne. En effet, il écrit dans l'un de ses carnets :

Ce qui éprouve les êtres éprouve aussi les livres. Il y a des hommes qui s'affaissent dans le malheur, et ceux qui se tiennent debout. Qui ont de la tenue. Les livres aussi : je distingue mieux à présent ceux qui ont de la tenue. On reconnaît de grands livres à ce qu'ils nous aident à vivre quand la vie devient difficile. L'exil et la solitude rendent exigeant. On veut du solide, du fort, du vrai ; et on ne s'y trompe pas, on ne se laisse pas prendre aux élégances et aux parodies. Rien de tel qu'une certaine misère pour dénoncer les faux chefs-d'œuvre. Ils ne résistent pas à cet acide. Ne subsistent que de durs reliefs inattaquables⁵.

Hyvernaud parle ici de « livres » et de « chefs-d'œuvre » ; ce pourrait s'agir autant de romans que d'ouvrages philosophiques. Qu'importe, puisque ces deux types de livres exposent une vision, un destin de l'homme, qui se révèle être ou non valable une fois mis à l'épreuve d'une situation extrême, ici, le « désastre ». À la suite du « désastre », des auteurs ne racontent plus leurs histoires de la même façon, mais les lecteurs non plus ne les lisent plus comme avant. Une certaine naïveté a été perdue.

Dans les romans d'Hyvernaud, l'examen critique de nos idées les plus exaltantes sur l'homme mène tout droit à un nihilisme amer. Le lecteur en sort pantelant, comme s'il y avait été effectivement démontré que la dignité humaine n'est qu'un beau mensonge. Des critiques ont d'ailleurs souligné que *La peau et les os* se termine par cette phrase, quintessence du nihilisme : « Il n'y a rien⁶ ». Mais replaçons-la dans son contexte.

Dans le dernier chapitre, le narrateur raconte l'histoire d'un jeune homme à qui il a enseigné avant la guerre : Gokelaere. À l'époque, le narrateur n'avait pas vraiment su distinguer Gokelaere, un « étudiant moyen », de la masse de ses autres élèves. Longtemps

⁵ Georges Hyvernaud, *Feuilles volantes*, Paris, Le Dilettante, 1995, p. 164.

⁶ L'article d'André Rousseau, paru dans *Le Monde*, est reproduit dans Andrée Hyvernaud (dir.), dossier « Hyvernaud », *Plein Chant*, n° 61-62 (1996), p. 72.

après sa scolarité, Gokelaere a repris contact avec son ancien professeur, lui a envoyé des poèmes de sa main pour obtenir son avis et lui conter, aussi, sa quête d'un sens de l'existence. Gokelaere, apprend-on, a finalement été fusillé par des Allemands. Voici les dernières lignes du roman (pas seulement la toute dernière) :

Gokelaere. J'écris son nom, c'est tout ce que je peux pour lui maintenant. Gokelaere. Un nom qu'ils ont mis dans les journaux, qu'ils ont dû afficher dans les couloirs du métro. Un nom qui ne parle guère plus qu'un chiffre. Les cadavres, c'est des cadavres, et il y en a trop pour qu'on calcule ce que chacun portait dans la vie de rêve, de volonté et de tristesse. J'écris son nom, Gokelaere, comme on écrit un nom sur une croix. Mais personne ne lit les noms sur les croix. Et il n'y a même pas de croix. Il n'y a rien (158).

Il n'y a rien — ni croix ni nom — pour rappeler l'existence de Gokelaere. On pourrait croire qu'Hyvernaud nie que l'héroïsme existe, mais en vérité, un peu comme Orwell, il nous invite plutôt à ne pas être dupes des faux mythes de l'héroïsme. L'héroïsme, le vrai, n'est pas nécessairement romanesque et grandiloquent, ce peut être un simple nom dans une discrète notice de journal, oublié sitôt après avoir été lu. Comme Hyvernaud l'écrit dans un de ses carnets : « les Corneille de l'Assommoir sont aussi faux et aussi dangereux que les Corneille du qu'il mourût. Même mystification. Même entreprise de falsification⁷ ». La littérature d'Hyvernaud se veut délibérément écrite à « hauteur d'homme » et non à « hauteur de héros ». Il en résulte une littérature plus « humaine », parce que moins romanesque, moins empreinte de « fiction » que certains romans analysés jusqu'ici.

Les narrateurs d'Hyvernaud se donnent pour tâche de voir la réalité *telle qu'elle est* et non pas *telle qu'elle devrait être*. Pour Hyvernaud, c'est là la suprême mission de la littérature en cette époque du « désastre » :

Être un témoin. Et c'est le rôle, je crois, qui convient à toute tête pensante dans l'actuel désordre du monde. Il ne s'agit point de s'enfermer dans un système, de s'enrôler, de marcher au pas derrière n'importe quel drapeau en acclamant n'importe qui. Mais de voir clair dans ce qui est. Nul écrivain aujourd'hui ne nous est plus nécessaire... Il nous garde de l'obéissance, de l'imagination... L'égotisme, devoir d'esprit pour tout homme qui entend n'être pas troupeau⁸.

⁷ G. Hyvernaud, *Feuilles*, op. cit., p. 159.

⁸ George Hyvernaud, « Politique de Stendhal », cité par Roger Petitjean, dans « Georges Hyvernaud et la littérature (le conférencier, le critique littéraire, le professeur de lettres) », *Roman 20-50*, n° 10 (décembre 1990), p. 138. Dans cet article, Petitjean rapporte par ailleurs quelques témoignages d'anciens élèves d'Hyvernaud qui attestent que l'homme s'était donné pour vocation de voir la vie telle qu'elle est : « J'ai

Cette mission, nous verrons que Hyvernaud la mène sans égard pour les « mensonges vitaux » qui pourraient être chers à ses lecteurs. Chez lui, apprendre à voir est une expérience douloureuse, car elle frôle le cynisme. Mais cette mission, c'était aussi, rappelons-le, celle de tous les autres auteurs analysés jusqu'ici. En effet, que ce soit pour un Hesse, un Powys ou un Orwell — pour ne nommer qu'eux —, il ne s'agissait jamais que d'apprendre à voir par soi-même et non à travers les yeux d'un autre, surtout si cet autre est une abstraction, comme un État ou un Parti. L'homme « humain », c'est-à-dire soucieux de préserver son individualité, doit se méfier de l'esprit de troupeau et des idées reçues, si réconfortantes soient-elles — en fait, surtout si elles le sont⁹. Apprendre à voir : telle est la mission que doit se donner un homme, s'il veut rester « humain ».

Le cas de *La peau et les os*

Voici les toutes premières lignes de *La peau et les os* : « Pico te reconnaît bien, tu sais, m'a dit Tante Julia. Pico, c'est le chien. Baveux, chassieux, ignoble, il tremblote sur un coussin. C'est un amour, dit la tante » (15). La situation : le narrateur retrouve les siens après cinq ans de captivité et la « Famille » — avec majuscule — a préparé un grand repas en son honneur. Avec ces trois premières phrases, banales et grotesques, Hyvernaud donne déjà le ton de son livre, qui ne fera pas la part belle au mythe de l'héroïsme : Pico, c'est la version abâtardie et pathétique du chien Argos, le premier à reconnaître Ulysse lorsque celui-ci revient enfin chez lui, déguisé, après la guerre de Troie (*L'Odyssée*, chant XVII).

toujours pensé que pour lui l'instituteur devait être un homme aux yeux ouverts » (p. 141) ; « Un homme aux yeux ouverts. Je ne lui trouve pas de meilleure définition » (*ibid.*).

⁹ Orwell met inlassablement en garde son lecteur contre l'habitude de répéter sans réfléchir ce qu'il entend dire : « Le véritable ennemi, c'est l'esprit réduit à l'état de gramophone, et cela reste vrai que l'on soit d'accord ou non avec le disque qui passe à un certain moment » (Orwell, « Préface inédite à *Animal Farm* », dans « Tels, tels étaient nos plaisirs » *et autres essais [1944-1949]*, trad. Anne Krief, Bernard Pecheur et Jaime Semprun, Paris, Ivrea, 2005, p. 101). De même, nous l'avons vu, Hesse s'est toujours vu comme un « avocat de l'individu » : « Chacun de mes livres peut être interprété comme un plaidoyer (parfois comme un cri d'alarme) en faveur de la personnalité et de l'individu. La créature humaine, en tant qu'individualité unique [...], est une chose délicate, fragile, qui a grand besoin d'un défenseur [...] cet individu a contre lui toute les grandes institutions qui disposent du pouvoir, c'est-à-dire l'État, l'École, l'Église, ainsi que les collectivités de tout genre » (*Lettres, op. cit.*, p. 182 [mars 1954]). Powys défend également la valeur de l'individu face à une société qui l'asservit au nom d'un idéal abstrait : « Mais si l'on considère le comportement désastreux de l'extrême-gauche ou de l'extrême-droite aujourd'hui, on constate que l'idéal de la fourmilière ou de la ruche semble gagner la chose politique après avoir conquis la science et la religion. Il n'y a rien là qui puisse plaire à un être libre » (J. C. Powys, « Ma philosophie à ce jour », *Granit, loc. cit.*, p. 376-377). Pour le protagoniste de ces trois auteurs, prendre conscience de ce qui menace sa personnalité et sa vision du monde implique la révélation de cette « catastrophe » qui guette l'humanité.

Cette référence littéraire savamment inversée atteste que *La peau et les os* n'est pas qu'un simple « témoignage ». L'auteur, il est vrai, relate une expérience très proche de celle qu'il a vécue dans les camps, mais tout y est magistralement mis en scène, comme dans un roman de Malaparte. Hyvernaud reconnaissait d'ailleurs que son livre, bien qu'il traite d'une expérience personnellement vécue, touche au romanesque : « Mettons, si vous voulez, que j'ai tenté d'écrire un essai romancé. Mes personnages sont fictifs — pour la plupart, et le narrateur n'est pas forcément l'auteur. Mais je crois qu'on ne parvient à exprimer totalement le réel qu'en empruntant au roman certaines de ses techniques¹⁰ ». Le postulat d'Hyvernaud est le même que celui de Malaparte, qui croyait lui aussi que la réalité ne pouvait être réellement racontée qu'après l'avoir passée dans le tamis de la fiction.

La peau et les os est un objet bien curieux : sous les atours d'un témoignage écrit à la première personne, c'est un roman qui met à mal la notion sacro-sainte de l'héroïsme dont ne peut peut-être pas se passer le genre romanesque. Lorsque la Famille presse le narrateur de raconter comment c'était là-bas, dans les camps, il se contente de livrer quelques anecdotes comiques — par exemple, l'histoire d'un type qui a tenté une évasion en se cachant dans une poubelle —, de quoi amuser la Famille. Mais ses vrais souvenirs, écrit-il, il les gardera pour lui. Le narrateur soupçonne que personne d'autre ne pourrait les comprendre, puisque sa souffrance à lui n'a rien de sensationnel, qu'elle n'offre ni cri théâtral ni scène sanglante :

Nous n'avons à offrir, nous autres, qu'une médiocre souffrance croupissante et avachie. Pas dramatique, pas héroïque du tout. Une souffrance dont on ne peut pas être fier. Quelques coups de pied au cul, quelques coups de crosse, au bout du compte, ce n'est pas grand-chose. L'expérience de l'humiliation n'est pas grand-chose. Sauf pour celui qui est dedans, bien entendu : celui-là ne s'en débarrassera plus. Quand une fois une certaine confiance qu'on avait en soi et en l'homme a été ruinée, il n'y a pas de remède (31).

Hyvernaud nous fait découvrir quelque chose de tout à fait inouï, d'extrêmement rare en littérature : des récits d'humiliation qui n'ont rien de spectaculaire ou de « littéraire ».

¹⁰ Extrait d'une lettre d'Hyvernaud au docteur Messine, reproduite dans *Plein Chant*, *op. cit.*, p. 83. On trouve aussi, dans le même numéro, une autre lettre d'Hyvernaud, où l'auteur insiste sur sa volonté d'écrire un *petit* livre afin que ses idées et ses mots soient dotés d'une force de frappe : « J'ai dû, pour écrire *La peau et les os*, éliminer, sacrifier des amas de notes, de croquis, qui auraient trop alourdi, amorti, l'essai que je me proposais de composer. C'était nécessaire pour lui donner de la force, de l'efficacité » (*op. cit.*, p. 78-79).

C'était déjà fort audacieux, de la part d'Orwell de nous raconter dans *1984* que l'homme est un être vulnérable, et que, placé dans une situation extrême — les rats dans la salle 101 —, il peut être amené à atteindre son point de rupture, de non-retour, après lequel il ne lui sera plus possible de croire en une dignité humaine. Hyvernaud propose à sa façon quelque chose de plus audacieux encore, en nous révélant que ce fameux point de rupture, un homme peut l'atteindre très, très facilement, sans même qu'il soit soumis à des bourreaux savamment formés. En vérité, quelques coups de pied au cul suffiraient à le démolir, à détruire en lui sa capacité à croire en un devenir humain : « Un homme qui a, une seule fois, couru sous les coups ne sera plus jamais semblable aux autres, ni semblable à ce qu'il était avant » (32). La dignité humaine serait donc une « fiction » encore plus vulnérable que ne le démontrait Orwell.

Filons encore la comparaison entre Winston et le narrateur d'Hyvernaud. Winston comprenait dès le tout premier coup de matraque qu'un homme confronté à la torture ne peut pas vraiment se comporter en héros, comme il lui était pourtant facile de se l'imaginer *avant* de recevoir le tout premier coup¹¹. Mais Winston, rappelons-le, était entre les mains d'hommes formés à détruire de l'humain. Le cas du prisonnier d'Hyvernaud est quelque peu différent, car les rares coups qu'il a reçus — ceux-ci sont effectivement rares — ne lui ont pas été donnés avec cruauté ou méthode, mais avec indifférence :

[Le garde allemand] tapait avec une grande indifférence, comme on tape sur des bêtes pour les faire avancer. Et c'était là le pire, cette indifférence de vacher. Être insultés et haïs en hommes, ça va encore. Mais ne plus compter du tout... En passant devant lui nous nous mettions à courir, malgré une fatigue sans nom. Pas par peur, non. C'était bien au-dessous de la peur, c'était la résignation affolée des bêtes, l'affreuse innocence des bêtes (32).

Le narrateur n'a pas été entre les mains de bourreaux sadiques, mais son sentiment de dignité s'est décomposé. Ce sentiment apparaît donc infiniment plus vulnérable que dans *1984*. Winston était certes un homme « ordinaire », mais il offrait néanmoins, ne serait qu'un temps, une résistance héroïque sous la torture. Or, il n'y a pas même une ombre d'héroïsme chez le narrateur d'Hyvernaud, qui se révèle humilié sans recours dès les

¹¹ « Jamais, pour aucune raison au monde, on ne pouvait désirer un accroissement de douleur. De la douleur on ne pouvait désirer qu'une chose, qu'elle s'arrête. Rien au monde n'était aussi pénible qu'une souffrance physique. "Devant la douleur, il n'y a pas de héros, aucun héros", se répéta-t-il, tandis qu'il se tordait sur le parquet, étreignant sans raison son bras gauche estropié » (*1984, op. cit.*, p. 339).

premiers coups. Le moins que l'on puisse dire, c'est que le personnage d'Hyvernaud est encore plus « ordinaire » que celui d'Orwell. Hyvernaud a en effet scrupuleusement choisi de raconter la captivité « à hauteur d'homme », c'est-à-dire non pas du point de vue d'un héros, mais d'un homme du commun : « Tout ce que je souhaite, c'est que le premier venu parmi les deux millions de pauvres bougres qui ont vécu cette existence des camps, dise, en me lisant, que c'est bien ainsi que ça se passait¹² ».

Nous l'avons vu, Hesse critiquait, dans la partie de son roman intitulée le *Traité du Loup des steppes*, une littérature qui, selon lui, ne représentait que des hommes bien peu « humains » en réalité, parce qu'ils y étaient réduits à une seule âme et que leur corps n'y prenait aucune part¹³. Hyvernaud aussi critique une littérature qu'il juge trop peu « humaine », mais dans le sens où elle ne met jamais en scène que des êtres exceptionnels, alors que l'humanité, la vraie, est principalement composée d'hommes tout à fait ordinaires. Chaque auteur analysé ici a tenté à sa façon de faire de la littérature un lieu de représentation qui soit plus « humain », c'est-à-dire qui représenterait plus justement ce qu'est l'homme. Mais avec Hyvernaud, jamais encore un parti pris aussi radical d'« humanité » n'avait encore été tenté. En effet, tout au long de ses récits, le narrateur répète *ad nauseam* — et avec honte — que ce qu'il décrit est une humanité tellement *humaine* : « Des gens tout à fait ordinaires » (99). Cette humanité est à ses yeux tellement « ordinaire » qu'il croit impossible que son récit puisse fournir la matière d'un « livre ». Il s'en désole tout au long du roman : « En voilà un bouquin que j'aurais aimé écrire » (52) ; « Si j'étais capable de le faire, ce bouquin dur et vrai sur le monde des captifs » (56) ; « Non [...], pas un roman » (57)... Comme si la littérature ne pouvait pas tolérer la présence d'êtres réellement « humains » en son sein. Humains — trop humains ?

Des critiques n'ont d'ailleurs pas manqué de reprocher à Hyvernaud cette humanité trop « ordinaire ». Les extraits suivants portent sur *Le wagon à vaches*, mais le reproche qu'ils

¹² Extrait d'une lettre d'Hyvernaud au docteur Jules Messine, dans *Plein Chant*, *op. cit.*, p. 82.

¹³ « De corps, chaque homme est un ; d'âme, jamais » ; « Ce que les hommes entendent par la notion d'humain n'est toujours qu'une convention bourgeoise périssable. Certains instincts des plus brutaux sont méprisés et honnis par cette convention, une parcelle de [...] « débestialisation » est obligatoire [...]. L'homme de cette convention est, comme tout idéal bourgeois, un compromis, un essai timide et ingénument malin de berner la méchante aïeule nature » ; « [Harry] fait payer au loup les pots cassés et ne veut pas savoir que la bête, en cet instant, est le meilleur de lui » (*Le loup*, *op. cit.*, p. XXIII, XXVI et XXX).

contiennent s'adresserait aussi bien à *La peau et les os*. Roger Nimier écrit, dans *Carrefour*, qu'Hyvernaud « se contente d'observer, de relater tristement cette médiocrité¹⁴ ». Le tort de l'auteur, selon Nimier : « On peut [...] regretter qu'il n'ait pas accepté de fausser les perspectives ». En d'autres mots : un romancier digne de ce nom écrit de la fiction et doit donc, par conséquent, savoir transfigurer les événements réels qu'il rapporte. Le critique conclut, sans appel : « L'objectivité et le mépris ne sont pas des vertus de romancier ». Mais si, au contraire, l'« objectivité » — entendue comme le refus d'enjoliver grâce à la fiction — pouvait être la vertu d'une nouvelle forme de littérature, d'une littérature plus « humaine » ? Comme dans le discours de Camus cité en exergue de cette lecture, la littérature d'après le « désastre » doit dorénavant se libérer de sa fascination enfantine pour les héros — ces « fictions inhumaines » — et se mettre au service de ces millions de destins anonymes broyés par des événements qu'ils ne comprenaient pas.

Ce refus de relayer des « mensonges vitaux » pourtant chers à la fiction ne surgit pas *ex nihilo* à la suite du « désastre ». En fait, depuis Darwin — Stevenson en témoigne avec *L'étrange cas* — la littérature n'a de cesse de mettre en scène un homme qui soit plus « humain », c'est-à-dire moins désincarné, en rappelant que l'homme n'est pas qu'un esprit, mais aussi un animal (que cela soit à son honneur ou non). Depuis le « désastre », la littérature poursuit toujours cette humanisation de sa représentation de l'homme, mais cette fois-ci, ce n'est plus seulement le mythe d'un homme complètement débestialisé qui est mis à mal, mais le mythe même de l'héroïsme. Finalement, il en irait de même de ces deux idées si chères à l'homme, que sont l'*homo victorianus* (l'homme débestialisé) et l'*homo heroïcus* (l'homme héroïque) : des « fictions » mortifères. Ce qu'il y a de particulier avec Hyvernaud, c'est que ces deux fictions de l'homme sont tournées conjointement en dérision, puisqu'il n'est que trop évident que l'homme est un animal et que cet animal n'est pas nanti de l'aura des héros habituellement représentés en littérature. Le but d'Hyvernaud : dans un sursaut d'indignation, purger la littérature de ces naïves « fictions » que l'homme aime se raconter sur lui-même. En d'autres mots, dénoncer cette littérature qui n'est qu'une « conspiration universelle contre la vérité » (52).

¹⁴ Roger Nimier cité par Roland Desné, dans « Georges Hyvernaud », *op. cit.*, p. 119. L'article complet de Nimier est reproduit dans *Plein Chant*, *op. cit.*, p. 112-113.

La nuit, tous les hommes sont gris

Dans *Kaputt*, Malaparte décrivait nombre de victimes de la guerre. Sous sa plume, la victime — qu'elle soit homme ou femme — s'« animalisait » et revêtait l'aura d'un martyr : « Les bêtes sont le Christ ». De plus, l'indignation et la compassion, même si elles étaient souvent exprimées sous le couvert de l'ironie et de l'humour noir, n'en étaient pas moins palpables.

Or, chez Hyvernaud, bien que la condition des victimes ait elle aussi quelque rapport avec le thème de l'« animalité », la compassion semble hors de propos. À ce propos, je suis tenté de paraphraser Isaac Bashevis Singer : « Toutes les victimes sont des martyrs, mais tous les martyrs ne sont pas des saints¹⁵ ». Hyvernaud nous fait découvrir des victimes qui n'ont rien d'émouvant, qui sont même parfois indignes. Mais ce faisant, elles n'en sont que plus « humaines » et moins « romanesques ». Par exemple, le narrateur raconte que des prisonniers perdent tout souci de leur dignité, ne se rasent plus, ne se lavent plus. Il surprend même un camarade, Faucheret, à voler le pain d'un copain. Or, on aurait été en droit, écrit-il, de s'attendre à ce que Faucheret agisse plus dignement, puisque, avant la guerre, c'était un agrégé de lettres qui enseignait le théâtre de Corneille, cette « école de la grandeur d'âme » (41).

Dans *Kaputt*, Malaparte racontait que des nazis férus de musique, d'arts et de lettres commettaient joyeusement des crimes inhumains. Ce compagnonnage des arts et de la barbarie avait de quoi choquer, mais il ne s'agissait jamais, dans le cas de *Kaputt*, que de criminels de guerre, voire de psychopathes réels ayant été jugés et exécutés à Nuremberg. Donc, en un sens, l'honneur de la culture était en partie sauf¹⁶. Mais avec Hyvernaud, on découvre que, même du côté des victimes, la culture n'est pas davantage un gage d'humanité : « Mais le latin, le grec et l'agrégation ne suffisent pas à tout. Faucheret était lamentable [...]. Il s'en fichait bien, à présent, des humanités classiques et modernes » (38). Et plus douloureux encore : le narrateur ne raconte pas le cas de Faucheret pour se donner,

¹⁵ Citation tirée du film de Claude Lanzmann, *Le dernier des injustes*, paru en 2013.

¹⁶ Le cas de Frank, le S.S. *Generalgouvernator* de Pologne, incarne ce paradoxe : Malaparte nous le présente d'abord comme un spécialiste de la Renaissance italienne, mais ensuite, on le voit prendre la carabine d'un soldat et faire feu sur un enfant juif, un « rat », qui tente de sortir par un trou du ghetto de Varsovie (*Kaputt*, *op. cit.*, p. 87).

en contrepartie, le beau rôle et le droit de moraliser. Non, il confie que lui aussi a été sensible à la tentation libératrice d'abandonner tout souci de dignité :

Rien ne compte pour un homme qui ne compte pas. Il n'a qu'à se laisser aller. Ce n'est pas tellement désagréable. Ça procure une impression confuse de délivrance. Quelque chose en nous s'est résorbé, une exigence a cédé, une dureté [a] fondu. Nous voilà débarrassés de tout ce qui nous maintenait et nous contraignait. À présent que nous avons touché la limite inférieure de nous-mêmes, l'existence a pris une fluidité singulière. Inutile de se défendre. On trouve une espèce de douceur dans cette destruction de soi. Il n'est que de s'abandonner, de se résigner à l'avitissement et au pourrissement (69).

Dans la plupart des romans analysés jusqu'à maintenant, les protagonistes dénonçaient une humanité très peu « humaine », mais le fait qu'ils puissent la juger telle les plaçait en quelque sorte au-dessus de celle-ci, dans une catégorie à part, celle des « héros ». Il y avait donc, d'un côté, les autres, et, de l'autre, les protagonistes, seuls ou presque. Chez ceux-ci, un sentiment de fraternité avec leurs semblables ne se tissait qu'exceptionnellement — ces « semblables » n'étant d'ailleurs pas souvent des hommes, mais des animaux¹⁷. Le narrateur d'Hyvernaud, lui, ne s'exclut jamais complètement de l'humanité qu'il décrit. À cause de la promiscuité, toute distanciation semble impossible. Le narrateur nous en fait la démonstration en développant la technique littéraire de ce que j'appellerai le « monologue aliéné », dont la fonction est de nous donner à vivre la promiscuité comme si on y était. L'extrait suivant donne une idée de l'efficacité avec laquelle Hyvernaud use de cette technique, qui est reprise plusieurs fois dans le roman. Soulignons l'absence de guillemets pour rapporter les paroles des autres, ce qui donne encore plus l'impression d'un embrouillamini, d'un espace mental violé :

Nous sommes trente, dans la piaule. Ça sent la graisse chaude et la fumée de pipe. C'est plein de cris et de toux. Ça alors, dit Ure, tu es de Rennes et tu ne connais pas la Tour de Nesles ? Chouvin chante des chansons. Nous sommes là trente hommes agglomérés. Trente existences nouées les unes aux autres comme un paquet de vers. Des filles superbes, dit Ure. Atout et ratatout, dit Peignade. Les mots flottent dans un brouillard de mots. Chouvin chante [...]. Chouvin, Ure, Peignade. Le petit Baude dans son coin, qui récite sa grammaire allemande. Pimbard qui lit des romans qui sentent la cave et le linge sale. Un petit amas de vies collées ensemble. Ça se remue, ça s'étire. Atout et ratatout, fahren, fuhr, gefahren. Pochon est furieux parce qu'il ne retrouve pas sa gamelle. Quel est le con qui m'a fauché ma gamelle ? Des hommes ensemble. Des hommes qui mangent, qui digèrent, qui rotent, qui grognent ensemble. Qui vont ensemble aux cabinets. Puisque je te dis que ce n'est pas moi, qu'est-ce que tu veux que j'en foute, de ta gamelle ? Ure continue à débiter des souvenirs de maisons closes. Chouvin chante :

¹⁷ Voir, par exemple, ces propos de Malaparte : « Jamais je n'ai aimé une femme, un frère, un ami comme j'ai aimé Febo. C'était un chien comme moi [...] C'était un être noble, la plus noble créature que j'aie rencontrée dans ma vie » (*La peau, op. cit.*, p. 240).

La p'tite Amélie
M'avait bien promis
Trois poils de son cul pour en faire un tapis.

Et cela se chante et se rechante en moi. *La p'tite Amélie m'avait bien promis*. Tous ces mots qui tournent et bourdonnent autour de moi. Qui entrent en moi. Ces mots comme des mouches qu'on ne parvient pas à chasser. La p'tite Amélie. Ça colle à vous. Ça revient toujours. Saleté, va. On est sans défense contre les mots. On les remâche, on les rabâche stupidement. Les mots de Baude, les mots de Peignade. Les mots de Chouvin. La p'tite Amélie. Les bordels où Ure se déculottait. Tout cela entre en moi et y prend toute la place. Pas moyen de se préserver. Nous sommes offerts, ouverts à tout venant. On pourrait nous écrire sur le crâne : *Entrée libre*, comme à la porte de ces magasins où le premier venu a le droit de tout tripoter [...]. Et il se trouvera des gens pour prétendre que ces années de captivité furent un temps de recueillement. Ce temps où l'on est condamné aux autres. Condamné à Vignoche et à Pochon. Envahi par les autres au point de ne savoir plus ce qu'on est, ni si on est encore quelque chose [...]. Les chansons des autres dans ma cervelle. L'odeur des autres sans mon odeur. C'est de cela que nous sommes captifs, plus que des sentinelles et des barbelés. Captifs des captifs — des autres (58-60).

Hyvernaud aurait pu faire dire à son narrateur la célèbre phrase de Sartre : « L'enfer, c'est les autres », mais il serait plus juste de dire, dans son cas, que l'enfer, c'est de devenir les autres, leurs pensées et leurs odeurs¹⁸. Dans la promiscuité, on ne devient pas humain, on devient plutôt, par contamination, les autres avec qui on est forcé de vivre.

Le narrateur est littéralement pris dans la toile d'une nauséuse médiocrité quotidiennement retissée. Chacun est même comme forcé de devenir complice de cette médiocrité. Quand le narrateur surprend Faucheret à voler le pain d'un camarade, leurs regards se rencontrent : « Il s'est aperçu que je le regardais, et il m'a fait un sourire furtif, craintif, qui signifiait : oui, je sais que tu m'as vu, tu n'ignores plus que je suis un salaud. Et après ? C'est vrai, que veux-tu, je suis un salaud. Comme les autres. Nous sommes tous des salauds » (36). Le « salaud », c'est l'homme ordinaire qui ne peut ni ne veut jouer les saints généreux ou les héros justiciers lorsqu'il est empêtré dans une situation où le souci de dignité se décompose. Nous sommes confrontés ici à une humanité qui se trouve dans une « zone

¹⁸ Paul Renard analyse d'autres similitudes entre les thèmes de Sartre et d'Hyvernaud dans « Georges Hyvernaud ému et victime de Jean-Paul Sartre », *Roman 20-50*, n° 39 (juin 2005), p. 169-176. Sartre aussi, note Renard, a écrit sur les cabinets de prisonniers dans ses « Carnets de la drôle de guerre » (un texte à usage personnel que Sartre n'envisageait pas de publier). Là encore, la promiscuité empêche un homme de s'élever au-dessus des autres avec qui il doit vivre : « Par exemple, on nous force à chier à plusieurs. Mais cette vidange des machines est une humiliation pour l'homme. Il en résulte un laisser-aller bien caractéristique : pets et rots retentissent au grand jour [...]. Nous sommes les uns vis-à-vis des autres en état de nudité constante. Mais non pas dans la nudité de l'athlète. Celle de l'escargot ou de la limace. La nudité-faiblesse, bavasse et obscène. Avec l'habitude l'obscénité disparaît totalement. Et n'espérez point vous sauver par le dessus, en vous élevant au monde de l'esprit » (*Carnets de la drôle de guerre*, Paris, Gallimard, 1995, p. 28-29).

grise », comme l'a théorisé Primo Levi : des hommes qui ne sont ni de pures victimes ni des bourreaux sans pitié. La différence d'avec les autres romans, c'est que, cette fois-ci, le narrateur s'y trouve aussi : « Nous avons touché le fond. Nous nous sommes vus jusqu'au fond. Nous avons vu les autres jusqu'au fond. Ce n'est pas facile à oublier » (33). Bernanos : « On méprise d'en bas, on ne saurait s'indigner qu'à partir d'une certaine hauteur où il faut se maintenir coûte que coûte, sauf à rougir de soi ». Cette hauteur n'est pas accessible au narrateur d'Hyvernaud ; elle ne l'était pas non plus à Malaparte, mais lui, au moins, l'atteignait quand même par moments, par une discrète ironie et un humour noir qui le mettaient à distance relative des criminels qui lui souriaient.

Ce qu'il ne fallait pas dire

Tout le chapitre deux est consacré aux « cabinets », c'est-à-dire aux chiottes des prisonniers. En faire l'expérience quotidiennement, nous avertit le narrateur, pendant cinq ans, dans l'univers abstrait de la captivité, suffit pour qu'un homme se persuade d'être réduit à ses fonctions essentielles, dites « animales », manger (« s'emplier ») et déféquer (« se vider ») :

Les cabinets, ici, c'est une baraque badigeonnée d'un brun ignoble, avec une porte qui ne ferme pas et des vitres cassées. Seize sièges là-dedans, huit d'un côté, huit de l'autre. Et des traces de merde sèche sur les sièges. On s'installe côté à côté, dos à dos. Seize types sur leurs seize sièges, alignés, identiques, pareillement attentifs au travail de leurs boyaux [...]. Ils s'efforcent ensemble, mornes, silencieux, confondant leurs bruits et leurs odeurs. Et d'autres, debout contre la paroi goudronnée, pissent. Un petit ruisseau d'urine mousseuse coule à leurs pieds. Et il y a encore ceux qui attendent leur tour en causant de leur famille ou de leur constipation. Fraternité des barbelés. Fraternité dans la puanteur et la flatulence. Tout le monde ensemble dans un gargouillis de paroles, d'urine et de tripes. De temps en temps quelqu'un se soulève un peu, et, retenant d'une main son pantalon, de l'autre, soigneusement, se torche. Au suivant. On se bouscule autour du trou. On proteste : Grouillez-vous un peu, bon dieu (46).

Ce genre de passage, on s'en doute, a choqué les rares critiques qui ont daigné lire et rendre compte du petit livre d'Hyvernaud. L'auteur s'est même trouvé caricaturé dans le journal *Combat* : on y voit l'auteur lorgner des cabinets, un sourire en coin¹⁹. Il était attendu que des protestations d'indignation s'élèvent, mais précisons que, cabinets ou non, les textes traitant de la captivité n'ont pas trouvé grâce auprès des lecteurs ni des critiques. L'un

¹⁹ Cette caricature paraît à la suite de la publication d'un extrait de *La peau et les os* dans la revue *Les Temps Modernes* (n° 15, décembre 1946), trois ans avant sa publication en volume. La caricature et l'article défavorable qui l'accompagne sont reproduits dans *Plein Chant, op. cit.*, p. 74.

d'eux écrit d'ailleurs à la parution de *La peau et les os* : « La mode n'est plus aux livres de prisonniers²⁰ ». Au moment où paraît *La peau et les os*, la France est toute à restaurer son honneur. L'époque est à l'oubli de l'humiliante défaite de 40 et à la célébration des récits des Résistants, dont la matière est à la fois plus classique et plus héroïque que celle des misérables prisonniers²¹.

Hyvernaud se doutait bien que son passage sur les cabinets ne serait guère apprécié, aussi fait-il dire à son narrateur :

Quand les écrivains feront des livres sur la captivité, c'est les cabinets qu'ils devront décrire et méditer. Rien que cela. Ça suffira. Décrire consciencieusement les cabinets et les hommes aux cabinets. Si les écrivains sont des types sérieux, ils s'en tiendront à ça. Parce que c'est l'essentiel, le rite majeur, le parfait symbole. Mais tels qu'on les connaît, les écrivains, ils auront peur de ne pas avoir l'air assez distingué. Pas assez viril. Pas assez décent. Ils ne parleront pas des cabinets. Ils parleront des leçons de l'épreuve, de la régénération par la souffrance. Ou bien de l'énergie spirituelle, comme ce couillon qui a écrit une lettre à Monsieur Paul Valéry (49-50).

En insistant sur cette vie de prisonnier réduite à ses fonctions dites « animales », Hyvernaud n'est pas en train de poursuivre cette fameuse réhabilitation de l'« animalité » à laquelle ont contribué, avant lui et chacun à leur façon, un Lawrence, un Hesse, un Powys ou un Orwell. Ceux-ci défendaient l'idée que l'instinct « animal » en l'homme participait de sa dignité mais, dans leurs cas, l'instinct en question était surtout érotique. L'« animalité » dont parle Hyvernaud, elle, n'a effectivement rien de très noble. Mais gardons-nous de croire que, par conséquent, son obsession pour ce thème découle d'une complaisance pour le sordide. Le narrateur s'en défend explicitement : « J'aimerais autant parler d'autre chose » (46). S'il se sent malgré tout obligé d'en parler, c'est au nom d'une sorte de responsabilité morale, celle de témoigner le plus exactement possible de la vie de la captivité. Ce témoignage, il s'en doute bien, nul autre que lui n'osera le donner : « Comme ce serait touchant, la captivité vue par [Georges Duhamel]. Un bloc d'amitié et de douceur. Tout le monde y serait ivre de bonne volonté, on y nagerait dans la bienfaisante chaleur humaine » (65).

²⁰ Extrait d'un article paru dans *Combat*, cité par Roland Desné, dans « Georges Hyvernaud », *La revue littéraire*, Dijon, Le texte et l'édition, 2000, p. 121.

²¹ Sur la réception de ces textes, voir Michel P. Schmitt, « L'odyssée du *gefang* », *Europe*, dossier « Écrivains au stalag », n° 948 (avril 2008), p. 5-37.

Si l'on peut tout de même parler, dans le cas d'Hyvernaud, d'une réhabilitation de l'« animalité », ce serait plutôt dans le sens où l'« animalité » y est clairement revendiquée, devient effectivement sujet de littérature. À la manière d'un Stevenson ou d'un H. G. Wells avant lui, Hyvernaud rappelle que l'homme n'est pas un animal complètement débestialisé. Le narrateur n'est certes pas heureux d'avoir dû vivre ainsi, mais son indignation, on le voit, n'est pas principalement dirigée contre les conditions de vie en captivité, mais contre les tabous qui servent la « fiction » d'une humanité débestialisée.

« L'éthique de la cruauté »

J'emprunte cette expression à Clément Rousset qui se demande, dans *Le principe de cruauté* (1988), s'il est possible de concevoir une philosophie qui, au contraire de l'actuelle, ne prendrait en considération que le réel et rien que le réel. Son point de départ est une observation toute simple : « Force est en effet d'admettre que la philosophie, qui se propose de comprendre et d'interpréter ce qui existe, n'a souvent d'yeux et d'attention qu'à l'égard de ce qui n'existe pas²² ». Cette philosophie — Rousset parle aussi d'une « éthique » — serait « cruelle », puisqu'elle s'interdirait de nier ou d'atténuer les cruautés de l'existence. Rousset souligne que *crucior*, d'où dérive *crudelis* (cruel), ainsi que *crudus* (cru, non digéré, indigeste), désigne la chair écorchée et sanglante, la chair sans ses atours — en l'occurrence la peau —, réduite ainsi à sa simple réalité, « aussi sanglante qu'indigeste ». Il en serait de même, affirme-t-il, de la réalité, dès lors qu'on la dépouillerait de ce qui n'est pas elle : toutes ces « fictions » qui traitent d'autre chose que la réalité.

Une semblable « éthique de la cruauté », me semble-t-il, est au cœur de la narration de *La peau et les os*. Il y a en effet chez le narrateur un parti pris d'objectivité, un souci constant de s'en tenir aux faits, rien qu'aux faits, si douloureux soient-ils : « Ce qui m'intéresse, c'est de *dire sans tricher* ce malheur mou, ce malheur bête où nous patageons » (57 ; je souligne). Avec cet impératif de « dire sans tricher », on mesure ce qui distingue le roman d'Hyvernaud des autres analysés ici. Dans ceux-ci, le protagoniste décrivait une humanité jugée peu « humaine », mais il n'en déduisait pas moins qu'elle était appelée à devenir plus humaine. Le narrateur d'Hyvernaud, lui, constate de même que l'humanité est peu

²² Clément Rosset, *Le principe de cruauté*, Paris, Minuit, 1988, p. 16.

« humaine », mais il se refuse à déduire de cela un quelconque devenir humain à venir. Ne serait-il pas absurde, en effet, de déduire d'une chose son exact contraire : la qualité humaine de l'inhumanité ? En un sens, tous les romans analysés précédemment « trichaient » avec la réalité. La matière même de *La peau et les os*, ce n'est pas une histoire avec un début et une fin, mais une charge indignée contre toute une série de « fictions » qui racontent n'importe quoi plutôt que la réalité : la littérature, la philosophie, la religion et l'histoire.

Ainsi, le fait de *dire sans tricher* impliquerait de refuser de croire en ces bons sentiments dont parle la littérature et qui n'ont aucun équivalent dans la vie réelle :

Seulement, l'énergie spirituelle, c'est des choses qu'on met dans les livres. Ça n'existe pas. Pas moyen de les prononcer, ces deux mots, sans une grande envie de rigoler. Ici, dans les cabinets. Au milieu de ces types déculottés qui claquent de froid. Des hommes gélatineux, mous, pourris. Des limaces, des asticots. Ce qui les soutient, on ne sait pas trop ce que c'est. Sans doute cette obstination à durer, ce tenace attachement, cet accrochement des vivants à la vie qui empêche les syphilitiques, les tuberculeux et les cancéreux de se foutre à la rivière. Mais sûrement pas l'énergie spirituelle (50-51).

Dire sans tricher impliquerait aussi de résister à la tentation de déduire, par une pirouette philosophique, que l'absence de sens de l'existence humaine est en elle-même un sens :

Je ne veux plus me défendre contre cette évidence déchirante de l'absurdité. On a construit des philosophies là-dessus. Je sais. Mais j'en ai assez des philosophies. L'absurdité, ça ne se démontre pas, ça ne se raisonne pas, ça ne sert pas à faire des conférences ou des articles dans les revues. On l'éprouve dans tout son être. C'est une révélation vivante qui, à de certains moments intenses, emporte tout (110).

Dire sans tricher impliquerait également de rejeter les consolations de la religion :

[les prisonniers de guerre] ne savent pas pourquoi on les a fichus là. Ils s'imaginent qu'ils paient pour une faute. Que c'est à cause du bon dieu. Ils n'osent pas s'avouer que c'est à cause de rien du tout. Et pourtant c'est bien plus beau ainsi, bien plus terrible. L'Histoire apparaît enfin dans sa gratuité absolue, dans son inconcevable cruauté. On peut se défendre avec des mots, avec des théories. Mais c'est tricher (109-110).

Dire sans tricher, enfin, impliquerait de refuser les explications de l'historien :

Et ça a vraiment l'air d'expliquer quelque chose [les manuels d'histoire] ; mais on ne voit pas bien quoi. Autrefois, j'y croyais, à leurs explications. Je n'étais pas dans le coup. Mais quand on est dans le coup, les explications n'arrivent plus à rejoindre l'expérience. L'expérience, c'est-à-dire Vignoché

ou Peignade, la piaule, la fosse d'aisance débordante. Du solide, du réel, tout ça. C'est lourd, essentiel, éternel. En dehors des explications. Quand on vit ça, quand on respire ça, quand on se défait dans ça, on ne peut plus croire aux mots, aux statistiques, aux explications. Les explications ne mordent pas sur ça. Sur ce monde impénétrable et noir de l'expérience. Les explications ne sont vraies que dans le monde des historiens. Pas dans le monde de l'Histoire (102-103).

Parmi tous les discours dénoncés par le narrateur comme étant coupables de « fictions », celui de l'historien reçoit sans doute la charge la plus virulente. Le narrateur commence par tenter d'imaginer comment l'historien de demain racontera que les Allemands ont fait deux millions de prisonniers à la fin de la campagne de France : « Il y aura des cartes, avec des flèches et des ronds, pour expliquer comment cela s'est fait. Les livres savent tout expliquer » (102). Or, pour le narrateur, le plus important, ce n'est pas d'expliquer l'événement — les explications, de toute façon, ne sont que des « fictions » —, mais de raconter comment un pauvre type qui y était a vécu cela. La seule narration qui compte, c'est donc celle qui est rédigée à hauteur d'homme, celle qui met le lecteur dans la peau du type qui y était. Et c'est justement pour cette raison qu'il est légitime d'évoquer les cabinets :

Car il n'y a que cela que je trouve intéressant : le retentissement de l'Histoire en l'homme. Mais justement les historiens ne s'y intéressent pas [...]. Ce qui n'est pas clair du tout, ce qui est obscur et difficile, c'est l'homme dans l'Histoire ; ou l'Histoire dans l'homme, si on préfère ; la prise de possession de l'homme par l'Histoire. [...] Pour lui [l'homme], c'est toujours ce qui n'a pas d'importance qui compte le plus. Des questions de soupe, de corvées, de vague-mestre et de feuillées. Il faut voir alors ce que deviennent les événements dans la tête de l'homme qui y était. Et pas dans sa tête seulement, mais dans ses jambes, dans ses reins, dans ses boyaux, dans tout son corps qui saigne, qui sue, qui sent le vin, l'ail et pire que ça. L'Histoire des historiens n'a pas d'odeur (101-102).

Pour raconter le récit qu'il se propose de faire, l'historien doit se jucher sur une hauteur si haute que les odeurs ne l'atteignent pas. Le romancier, lui, s'il est honnête, racontera plutôt l'histoire en mettant son lecteur *dans la peau* d'un type qui y était. *Dans la peau*, c'est-à-dire dans sa tête, dans ses jambes, dans ses reins, dans ses boyaux. La part « animale » d'un homme devient donc le fondement d'une nouvelle façon de raconter l'Histoire. Les Goncourt ont écrit dans leur *Journal* : « L'histoire est le roman qui a été ; le roman, de l'histoire qui aurait pu être ». Pour le narrateur, l'histoire n'est pas le roman de ce qui a été, mais une abstraction ; au roman, donc, de pallier cela, en usant des techniques nécessaires pour que le lecteur se retrouve *dans la peau* de celui qui y était — avec son odeur. Pouvoir raconter à hauteur d'homme, telle serait la véritable force de la fiction selon Georges

Hyvernaud : « L'idée toute seule et nue a peu de pouvoir, l'idée sans l'homme, l'idée sans chair et sans drame. Pour qu'une idée nous atteigne, nous attaque, il faut qu'elle se joue dans un penseur, dans un homme concret, un homme enfermé dans une situation concrète, et qui, difficilement, maîtrise et conduit sa méditation [...]. D'où la ruse du romancier : intéresser à des idées en intéressant à des êtres²³ ».

Pas de refuge ni d'évasion

Au cours de sa diatribe contre l'Histoire, le narrateur formule le constat qu'en cette époque, nulle personne n'est à l'abri de la « catastrophe » (mon mot) :

Il paraît qu'il a existé des époques où il n'arrivait rien. L'Histoire, c'était pour les autres. On pouvait rester sur le bord, laisser couler. Mais, aujourd'hui, il arrive quelque chose à tout le monde. Tout le monde est dans le coup. Notre époque est ainsi, une sale époque, une belle époque, comme on voudra. Une époque où il n'y a plus de refuge. Les gens d'ici se croyaient préservés de tout. Ils étaient assurés contre le vol, l'incendie, les enfants, les accidents d'auto. Mais ils n'étaient pas assurés contre l'Histoire. L'Histoire les a délogés de leurs bonheurs, jetés dans la nuit, la faim et la merde. C'est cela notre part d'Histoire. Nous avons vécu de l'Histoire (100).

Ce que le narrateur formule ici permet de mieux saisir en quoi il y a une rupture entre les romans écrits avant le « désastre » et ceux écrits après. Dans la plupart des romans écrits avant le « désastre », le protagoniste prenait conscience d'une « catastrophe » conduisant l'homme hors du chemin de son devenir humain. Le protagoniste ne pouvait pas sauver l'humanité, mais il pouvait néanmoins trouver un refuge pour lui-même, se mettre à l'abri de la « catastrophe ». En effet, les protagonistes de *L'île du docteur Moreau*, de *L'étalon*, du *Loup des steppes* et de *Morwyn* parvenaient tous à la conclusion que, pour vivre pleinement leur « humanité », il leur fallait vivre en marge du monde : Prendick s'établissait à l'écart des grandes villes pour fuir une humanité jugée écœurante et pour s'adonner à l'astronomie ; Lou fuyait la compagnie des hommes dans un ranch américain et y devenait la vestale d'un « feu » mystique ; Harry, qui vivait déjà en paria honni par sa société, découvrait enfin des êtres véritablement « humains » dans le monde marginal des prostituées et des artistes ; et le Capitaine, lui, était conforté par Rabelais dans son choix de vivre en ermite.

²³ G. Hyvernaud, *Feuilles*, op. cit., p. 172-173.

Là où il y a rupture, donc, entre ces romans et les suivants, ceux écrits après le « désastre », c'est que dans ces derniers, le protagoniste n'a plus la possibilité de trouver une retraite. En fait, il ne peut ni sauver l'humanité ni lui-même. Son destin, pour reprendre le mot de Malaparte, c'est le devenir « *koppâroth* », littéralement : « victime »²⁴. Dans *Kaputt* et *La peau*, les narrateurs de Malaparte étaient inextricablement pris dans la tourmente d'une Europe en train de se suicider. Dans *1984*, Winston et Julia croyaient trouver un refuge dans la chambre située au-dessus du magasin d'antiquités, mais ce n'était en réalité qu'un piège tendu pour les attraper, un télécran y étant dissimulé. Avec *La peau et les os*, nous n'avons pas seulement une énième variation sur le thème de la retraite impossible, mais une théorisation claire de celle-ci. Hyvernaud développe de nouveau cette théorie dans *Le wagon à vaches*, où le narrateur explique que ce qu'il appelle le « wagon à vaches » est en fait une métaphore de la triste condition humaine : « Il y a les équivalents nobles et abstraits du wagon à vaches — l'histoire, la morale, la physique, la politique » (W, 118). L'homme du « désastre » a beau s'indigner contre son sort et frapper contre les parois de son « wagon », il sera tout de même conduit, sans rien y comprendre, vers un destin misérable, sans issue.

Ces quelques cas littéraires ne sont pas le fait d'une simple coïncidence : ils témoignent d'un important bouleversement survenu dans l'imaginaire européen au cours du « désastre ». En effet, le champ de bataille n'était plus contenu aux seules tranchées, comme lors du précédent conflit, il a gagné les villes, c'est-à-dire le cœur même de la civilisation. Jankélévitch a pris acte de cette étendue nouvelle de la barbarie en affirmant que, dorénavant, même un homme de bonne volonté ne peut plus se tenir « au-dessus de la mêlée », une expression qui reprend le fameux titre du livre de Romain Rolland paru au début de la Première Guerre mondiale : « Le pacifisme généreux de Romain Rolland, récusant le chauvinisme traditionnel, qui est nationaliste et militariste, s'abstrayait du

²⁴ « Connaissez-vous l'origine du mot *kaputt* ? C'est un mot qui vient de l'hébreu *koppâroth*, qui signifie victime. Le chat est un *koppâroth*, c'est une victime [...]. Il y a un moment [...] où Siegfried, lui aussi, Siegfried l'unique, devient chat, devient *koppâroth*, victime, devient *kaputt* : c'est le moment où Hagen-Himmler s'appête à lui arracher les yeux comme à un chat. Le destin du peuple allemand est de se transformer en *koppâroth*, en victime, en *kaputt*. Le sens caché de cette histoire, c'est cette métamorphose de Siegfried en chat [...]. Vous aussi, vous devez savoir que nous sommes tous destinés à être un jour *koppâroth*, victimes, à être *kaputt* » (*Kaputt, op. cit.*, p. 313).

“conflit franco-allemand”. Mais depuis 1939 on ne peut plus être “au-dessus de la mêlée” : c’est pourquoi la Résistance n’a pas été “au-dessus”, mais bien *dedans*²⁵ ».

La fiction écrite dans le sillage du « désastre » témoigne admirablement de ce changement de perspectives en mettant en scène des personnages — on ne peut même plus parler de « héros » — qui ne sont plus « au-dessus » de la « catastrophe », mais bien *dedans*. De Malaparte à Golding, en passant par Hyvernaud, ce triste constat n’en est que plus marqué. Ce sera d’ailleurs à William Golding, le dernier auteur de cette série de romans sur le « désastre », que nous devons la plus douloureuse variation littéraire sur ce thème du *dedans*. Dans son roman *Sa Majesté des Mouches*, objet de notre prochaine lecture, des enfants anglais sont laissés à eux-mêmes sur une île déserte pendant que se déroule une nouvelle guerre mondiale. Pendant un temps, tout ira bien pour eux, puis ils finiront par mettre à mort brutalement certains des leurs et par organiser une chasse à l’homme. Moralité : grâce au « désastre », nous savons dorénavant que même une île déserte ne peut plus être un refuge, puisque la « catastrophe » n’est pas un événement, mais qu’elle est contenue en germe en l’homme dès sa naissance. Bref, pour *homo sapiens*, se sauver de la « catastrophe » consisterait à ne pas naître. Voilà donc une autre explication du thème de l’indignation meurtrie : l’appel à une humanité plus « humaine » ne débouche plus sur une quelconque possibilité d’évasion.

Le cas du *Wagon à vaches*

Ici, je procéderai plus rapidement, car je me contenterai d’évoquer, sans les approfondir une nouvelle fois, les éléments du *Wagon à vaches* qui recoupent ceux déjà analysés dans la lecture de *La peau et les os*. Le parcours se révélera tout de même instructif, puisque nous y découvrirons une autre façon, pour l’auteur, de rendre plus « humaine » la littérature.

Le narrateur est un prisonnier de guerre qui, à la libération, a retrouvé sa petite place chez Busson Frères, Eaux gazeuses, dans une ville de province. Le soir, après sa journée de travail, cet homme ordinaire regagne la chambre miteuse qu’il loue et écrit divers faits qui témoignent que la dignité humaine n’est qu’une « fiction ». Tantôt, il rapporte des récits de

²⁵ Vladimir Jankélévitch, *L’imprescriptible*, Paris, Seuil, 1986, p. 35.

captivité, comment, par exemple, ils ont été trimballés, lui et ses camarades, dans un wagon à bestiaux ; mais le plus souvent, il évoque en quelques traits la vie misérable des personnes qui l'entourent.

Contrairement à ce qui prévalait dans *La peau et les os*, les souvenirs de guerre, rares et furtifs, n'occupent ici qu'une place secondaire. Mais les conclusions du narrateur quant au sens de la vie humaine sont toutes aussi douloureuses. Peut-être même le sont-elles plus, étant donné qu'elles se passent du « décor » extraordinaire de la captivité et se déploient dans le monde de la vie quotidienne : comme si la preuve était ainsi faite que le dénuement du prisonnier de guerre n'était guère différent, en substance, du dénuement de l'individu le plus banal dans sa vie ordinaire. Pour le lecteur du *Wagon à vaches* qui a le souvenir de *La peau et les os*, cela apparaît clairement lorsqu'il retrouve des techniques littéraires employées par l'auteur dans son précédent roman, notamment celle du « monologue aliéné », mais adaptées, cette fois-ci, à de tout autres situations. Par exemple, dans le passage suivant, le narrateur imagine une banale soirée chez l'un de ses collègues, Porcher, un père de famille. Tandis que Porcher fait réciter à son fils sa leçon de système métrique, sa femme, elle, fait réciter la prière à leur petite fille tout en la changeant pour la nuit. Mais les deux situations, rapportées par le narrateur dans l'instant, s'entremêlent et forment un magma absurde, comme lorsqu'il avait été question des occupations des prisonniers de guerre. En outre, la suppression de la ponctuation dans les dernières phrases accentue le caractère absurde des banales tâches quotidiennes :

Donnez-nous la tambouille et la lessive de chaque jour. Donnez-nous nos huit jours de bureau de chaque jour. Nos quatre cent quatre-vingts minutes de bureau et nos dix minutes d'inhalation. La pendule, le seau à charbon et le compteur à gaz. De chaque jour. Donnez-nous nos claques, nos prières et notre arithmétique de chaque jour. Le gramme, le centigramme, le milligramme, le millimilligramme. Et ne nous laissez pas succomber à la tentation. Loulou, voyons, lève les bras. Recommence-moi ça mon garçon et délivre-nous du mal ça ne s'appelle pas savoir si tu ne lèves pas les bras tu vas avoir une gifle priez pour nous pauvres pêcheurs Milou pourrais-tu me passer une serviette le décagramme l'hectogramme non pas celle-là une bleue aujourd'hui le kilogramme aujourd'hui aujourd'hui je te l'avais bien dit que tu aurais une claque tu pleureras pour quelque chose... (W, 11-12)

De la même façon que le prisonnier de guerre était captif des autres, l'homme ordinaire est lui aussi captif — mais d'une vie absurde qui n'offre rien de très romanesque.

Un roman dans le roman

Parce que le narrateur passe ses soirées à écrire, Bourdalou, l'un de ses amis, un solide bourgeois qui ne le fréquente que pour le plaisir de le mépriser — en cela, une amitié très ordinaire —, s'est mis en tête qu'il travaillait à un roman. Le narrateur, touché, a fini par jouer le jeu : « Supposition flatteuse, au fond. Ça chatouillait en moi de vieilles vanités. Ça me donnait un peu d'importance et de mystère. Et peu à peu, à force d'en parler, c'est devenu une chose admise [...]. Un petit mensonge anodin, mais qui a pris de la consistance » (W, 17). *Le wagon à vaches* : l'histoire d'un type qui fait croire qu'il écrit un livre dont le titre serait, nous l'apprenons plus loin, *Le wagon à vaches*.

Tout au long du roman, le narrateur fait différentes confidences à Bourdalou et à sa femme sur la progression de son livre, mais toujours en des termes vagues : « Une espèce de roman. Une chronique plutôt... [...] Ou un essai [...]. Enfin, un livre où il ne se passe rien. On en écrit beaucoup comme cela en ce moment [...]. Pas d'intrigue, de petites histoires : plutôt des expériences, des rencontres, des... » (W, 17-18). En vérité, le narrateur écrit qu'il désespère d'arriver à écrire son livre, puisque ces récits ne peuvent en aucun cas devenir un « roman » digne de ce nom : « Mais non. On n'écrit pas comme ça les livres — au hasard, sans ordre ni suite. On n'écrit pas des livres avec ça. Je ne sais que regarder ma vie, et c'est un spectacle sans agrément. Ma vie ou les vies niaises, affairées et peureuses qui côtoient ma vie. Je ne leur trouve pas de signification, de replis et de dessous. C'est ce qui montre bien que je ne suis pas un romancier » (W, 28).

Il y a cependant une signification, une morale, qui ressort, laborieusement mais sûrement, de tous ces récits, celle d'une « sagesse de pauvre », comme le formule le narrateur :

C'est cela que je traîne avec moi. Rien que des souvenirs de peur, d'humiliation, de dépossession de soi. Expérience d'où naissent des certitudes rugueuses. On en vient à ne plus concevoir l'homme que soumis, aplati, écrasé. Et on n'essaye même plus de comprendre. On se tasse dans son coin. *Sagesse de pauvre*, banale et vieille comme la peur et la mort [...]. Pas compliquées, mes idées sur l'existence ; et l'existence s'est chargée de les simplifier encore. Des circonstances comme la guerre, la captivité, ça ronge les mots et les fables dont on voudrait se masquer les réalités de sa condition. À la fin, il ne reste pas grand-chose — cette amertume sommaire, cette passivité (W, 41-42 ; je souligne).

Cette expression — une « sagesse de pauvre » — recouvre assez bien ce que j'ai pour ma part appelé l'« indignation meurtrie » : qu'on suive la formulation d'Hyvernaud ou la mienne, le constat est également douloureux : il est vain de s'indigner contre les injustices du sort ou l'inhumanité des hommes.

L'anecdote de l'Amerlo, que rapporte le narrateur, illustre à merveille cette « sagesse ». Le narrateur vient tout juste d'être libéré par les soldats américains. Lui et plusieurs de ses camarades s'attroupent autour d'un gars de la Military Police, « l'Amerlo ». Beaucoup s'extasient devant sa mitraillette : « Le canon de la mitraillette se balançait doucement, de haut en bas. On pensait à un sexe. À un type qui joue machinalement avec son sexe » (W, 45). L'Amerlo garde quatre prisonniers allemands, des civils, les mains nouées à la nuque. On assure au narrateur que ce sont des nazis, mais c'est peu probable en vérité : « Ce ne sont peut-être même pas des nazis. Probablement des types qu'on aura ramassés parce qu'ils avaient une drôle de tronche, ou parce qu'une voisine les a dénoncés. Ou pour rien » (W, 47). L'un des Allemands, un gros homme, tente d'expliquer au M. P. qu'il n'a pas d'affaire là : « Il fallait s'expliquer vite, se justifier, se tirer de là » (W, 45). Mais aussitôt, l'Amerlo pointe sa mitraillette vers le gros homme, qui, médusé, s'arrête de parler. Lorsque le gros homme reprend courage et tente de s'expliquer de nouveau, l'Amerlo rejoue la scène, au grand plaisir des spectateurs, ces soldats français qui se réjouissent de ce « spectacle » — du « vrai music-hall » (W, 46) —, où les Allemands sont enfin les victimes : « On finit toujours par avoir son tour » (W, 46). Mais le gros homme décide de s'expliquer une bonne fois pour toutes, hurle son innocence sans s'arrêter, et l'Amerlo, exaspéré, lui enfonce alors le canon de sa mitraillette dans la bouche : « Comme un sexe. On a vu la bouche du gros homme figée dans une dilatation grotesque [...] — une face torturée où les yeux seuls, éclatés d'épouvante, vivaient » (W, 48). Le narrateur formule ainsi la douloureuse morale à tirer de cette histoire :

En y réfléchissant, par la suite, je me suis dit que ce qui donnait de la valeur à un tel spectacle, c'est qu'il était absolument explicite. On était dans un de ces moments où la vie avoue, où l'on voit clair, où l'on voit le fond. C'était de la vérité, ça. De la vérité nue, indécente [...]. Après, le rideau peut retomber. On peut bien retrouver les murs et les mots d'autrefois — on sait le mensonge des murs et des mots [...]. Si jamais on se fait coincer, inutile de se débattre et de se justifier. Pas de réponse, pas de recours. De l'acier dans la gueule pour finir. Ou autre chose — il y a des techniques moins rudimentaires (W, 48-49).

En d'autres mots, la « sagesse du pauvre », c'est qu'il est inutile de s'indigner contre une injustice subie. En fait, celui qui ose le faire paiera son indignation d'une humiliation supplémentaire et plus cruelle encore.

L'anecdote de l'Amerlo n'est pas le seul récit d'Hyvernaud à être suivi d'une morale clairement formulée. En fait, chez Hyvernaud, autant dans *La peau et les os* que dans *Le wagon à vaches*, la narration d'un récit s'accompagne très souvent d'un commentaire sur le récit. Le narrateur raconte quelque chose et formule clairement la morale contenue, illustrée par son récit. C'est assurément là un trait caractéristique du style d'Hyvernaud. Dans tout *Kaputt*, Malaparte ne faisait cela que deux fois, avec l'histoire du cheval crucifié et celle de Siegfried et le chat. Hyvernaud, lui, commente presque systématiquement chacune de ses anecdotes. À cause de cette particularité, il y a incontestablement une difficulté supplémentaire pour le critique qui s'engage à commenter la plume d'Hyvernaud. Un critique admiratif du *Wagon à vaches* — l'un des rares — le note très justement : « Dans un sens, je comprends le silence de la critique. Il n'est pas encourageant de donner le compte rendu d'un livre qui est tellement condensé qu'il ne peut être question d'en donner un résumé. Et pour quel résultat : se faire houspiller par les abonnés qui écriront des masses au rédac-chef, lequel tient absolument au respect des familles, celles, précisément, qui se sentiront rageuses à la lecture de cet excellent livre²⁶ ». Cette difficulté à proposer un commentaire critique, le critique doit la prendre en considération, car c'est là un autre trait caractéristique de la littérature du « désastre ». En effet, avec Hyvernaud, ce n'est pas seulement la littérature qui atteint une limite dans son art de la représentation, c'est aussi le commentaire critique sur cette littérature.

Un sursaut d'indignation et de fraternité

À force d'accumuler les anecdotes pathétiques tirées de la vie réelle, le narrateur constate qu'il y a un écart infranchissable entre le destin d'un protagoniste de roman et la vie d'un homme ordinaire :

Le romanesque est un privilège du beau monde, un luxe. Ça se passe du côté de Guermantes, le roman. Pas du côté des employés de bureau et des gardiens de square. Pas du côté de Porcher ou

²⁶ Le docteur Jules Messine cité par R. Desné, dans « Georges Hyvernaud », *loc. cit.*, p. 119-120.

d'Iseult, des éclopés sur leurs bancs et des femmes à leur lessive [...]. Qu'on les colle seulement à un portillon de métro, les duchesses de Marcel Proust ou de Balzac, qu'on les mette à faire des trous dans des bouts de cartons toute la journée pendant huit heures, et tous les jours, du lundi au samedi, et on verra bien ce qu'il en restera de leurs drames distingués. On n'aura plus à écrire que de la fatigue et des varices, des notes de gaz et des démarches à la mairie. Pas très romanesque, tout ça. La vie manque de romanesque quand on est obligé de la gagner (W, 97-98).

Plus encore que dans *La peau et les os*, le narrateur propose une réflexion sur les limites de la littérature à rendre compte du réel. La question essentielle demeure : peut-il y avoir une place en littérature pour les êtres humains ordinaires qui sont pris dans les rets d'une vie absurde ? Le constat auquel le narrateur revient toujours est impitoyable et sans appel : l'homme ordinaire n'a pas sa place en littérature, car il est tout simplement indigne d'y figurer : « Des médiocres vivants, incapables de donner du relief à leur vie. Impuissants à imposer au malheur la richesse et l'intensité d'une aventure — au hasard, la figure d'un destin » (W, 96).

C'est peu après cette réflexion et l'évocation du cas de Marécasse — un type qui a été déporté à Dachau, non pas parce qu'il était un résistant, mais parce qu'il a été dénoncé par sa femme qui avait une aventure avec un type de la Wehrmacht —, que le narrateur formule enfin la métaphore du « wagon à vaches », image par excellence selon lui de l'absurdité de la condition humaine :

Je pensais à Marécasse dans sa défroque rayée. Marécasse qu'ils ont foutu dans le tas [...]. Parmi les autres, au fond d'un wagon à vaches. Il ignorait pourquoi. Les autres en savaient-ils davantage ? Même ceux qui croyaient savoir. On subit sans comprendre, on crie des justifications à la face des sourds, comme le gros Allemand qui se débattait devant un canon de mitrailleuse. Et puis on finit par se résigner et se taire. Je pensais à [...] tous ces gens enfouis dans la masse des gens, enfermés dans les événements et les choses [...]. Aux trains de marchandise qui coulaient comme de lents vers gris sur le visage mort de l'Europe (W, 112-113).

Dans cette Europe du « désastre », le destin de chacun n'est pas seulement d'être une victime, comme dans *Kaputt*, c'est d'être forcé d'adopter cette « sagesse de pauvre » qui exclut jusqu'à la révolte et l'indignation contre un sort injuste et inhumain.

Jamais le narrateur ne s'exclut de cette humanité-là. Au contraire, sous sa plume, il reconnaît qu'il appartient de droit à cette humanité, si pathétique qu'elle soit. Il exprime cela avec encore moins de gêne que dans *La peau et les os* : « Nous sommes de la même race, ces gens-là et moi » (W, 14) ; « Je parle des gens de mon espèce, ceux qui n'ont rien

dans le ventre. On est beaucoup dans ce cas-là, on a sûrement la majorité » (W, 71) ; « Comme usager du wagon à vaches, j'appartiens au modèle courant » (W, 118).

L'expression de cette fraternité culmine dans l'ultime chapitre du *Wagon à vaches*. En discutant une énième fois littérature avec Mme Bourdalou, le narrateur décide soudainement, dans un sursaut d'indignation, d'arrêter de faire semblant d'écrire *Le wagon à vaches* et de s'y mettre pour vrai : « Un jeu ?... Je sens bien que ça a fini par tourner au sérieux. Que je désire (jamais ça ne m'avait pris aussi fort) que je désire maintenant que ce livre existe, qu'il existe vraiment, qu'il existe contre Eux et leur sale bonheur » (W, 170). *Contre Eux* : ceux qui aiment à croire que l'héroïsme est grandiloquent et littéraire, ceux qui aiment à croire que la littérature, la vraie, ne devrait avoir d'autre but que de donner une image exaltante de l'homme. Les toutes dernières phrases de l'épilogue : « Je vais reprendre mes paperasses, mes notes de voyage. Que j'essaye au moins d'écrire *Le Wagon à vaches* ».

Comme dans *À la recherche du temps perdu*, de Proust, le narrateur d'Hyvernaud découvre, à la toute fin de son histoire, qu'il porte en lui une œuvre à écrire — celle-là même que le lecteur est en train de terminer de lire²⁷. Depuis le début, le narrateur se désole que ces destins pathétiques qui l'obsèdent ne puissent devenir la matière d'un roman, mais ce roman improbable, il l'écrira, ou plutôt, il l'a effectivement écrit, puisque le lecteur l'a entre ses mains :

Des hommes à gueules de vaincus. Ces gueules sans nom, ces noms sans rien, ces existences de la foule et du hasard, les types qui n'ont pas de pot, les types qu'on pousse, qu'on traîne, bons pour les routes, bons pour les trains, j'entendais le bruit des roues, bons pour les wagons à vaches, j'entendais les voix des types, le ferraillement des roues sur les rails, le piétinement de tant de pieds sur tant de routes, pas après pas, pas après pas, le bruit des roues, les voix hargneuses, usées, résignées des types, de tous les types entassés et trimbalés pour rien, parce que c'est la vie, parce que c'est comme ça, parce qu'ils n'ont pas de pot, pas de pot, pas de pot, pas de pot... (W, 171)

Jusqu'ici, le lecteur pouvait douter que le narrateur ressente autre chose que du mépris pour cette humanité jugée indigne de la littérature — et ce, même si son destin à lui n'était guère plus héroïque que le leur. Mais *in extremis*, le narrateur s'indigne plutôt contre le mépris de

²⁷ Hyvernaud a écrit à l'intention de futurs enseignants de littérature une étude sur Proust qui se termine sur la révélation finale du narrateur (*Du côté de chez Swann*, Paris, Armand Colin / Gallimard, 1976).

la littérature à l'égard de ces pauvres gens prétendument indignes de figurer dans un livre. La critique de la vie se mue donc en une critique du genre romanesque. Le *Wagon à vaches* n'est pas une œuvre de ressentiment contre une humanité jugée médiocre, mais un livre d'indignation. Comme l'affirme Mattéi, que je paraphrase : *Alors que le ressentiment ne nous livre qu'à nous-mêmes, l'indignation nous porte vers autrui*²⁸. Hyvernaud ne se contente pas d'évoquer ces hommes et ces femmes qui ne sont pas appelés à devenir des héros ou à faire l'Histoire, il écrit *pour eux*, en faisant d'eux la matière même de son livre. Les romans d'Hyvernaud peuvent donner l'impression que l'humanité appartient à une sous-humanité, mais en vérité, rien de plus « humain » que cette humanité-là. Après tout, l'humanité, la vraie, n'est pas composée de héros, mais d'hommes et de femmes ordinaires et vulnérables qui n'ont rien de « héros ».

Et c'est ainsi qu'un roman contribue à rendre la littérature plus humaine.

²⁸ Jean-François Mattéi, *L'homme indigné*, Paris, Éditions du Cerf, 2012, p. 293.

L'ennemi intime

Lecture de *Sa Majesté des Mouches*, de William Golding (1954)

C'est par la chasse à l'homme qu'a commencé l'histoire de l'homme, et les jeux de l'enfance le rappellent où il s'agit toujours de fuir ou de poursuivre, de dissimuler ou de découvrir.

Georges Hyvernaud, 2^e livret de *Voie de garage*
(Arnswalde, décembre 1943)

Golding a raconté mille fois comment l'idée de ce roman lui est venue. Il venait de lire à son jeune fils une histoire d'enfants laissés à eux-mêmes sur une île déserte, qui fondent une petite société et triomphent de l'adversité avant d'être secourus par des adultes. Ennuyé par cette énième variation sur le thème des enfants sur une île déserte, Golding a eu l'idée d'écrire une version où, pour une fois, les enfants n'agiraient plus comme des adultes miniatures : « L'histoire de garçons, de gens qui se comportent exactement comme ils veulent ! De l'*hubris* à l'état pur¹ ».

Sa Majesté des Mouches fut d'abord refusé par vingt-et-un éditeurs avant d'être publié par Faber and Faber. Devenu un classique, ce roman est souvent donné à lire à de jeunes collégiens — or, son histoire n'a rien d'enfantin. Sur leur île, les enfants se conduisent d'abord comme de sages personnes, puis ils instaurent un culte païen autour d'une tête de cochon en décomposition et se mettent à pratiquer la chasse à l'homme. Deux d'entre eux mourront assassinés.

À cause des nombreuses métaphores animales qu'on y trouve, notamment lors du premier meurtre, *Sa Majesté des Mouches* est souvent lu comme une condamnation de l'« animalité » originelle en l'homme. Ainsi, par la plume de Golding, le lecteur renouerait avec les traditionnelles et péjoratives métaphores animales, dans l'esprit d'un Stevenson et d'un Wells, mais contre lesquelles nous avaient mis en garde, chacun à leur façon, Lawrence, Hesse, Powys, Malaparte et Orwell.

¹ William Golding, « Utopies et anti-utopies », dans *Cible mouvante*, trad. Marie-Lise Marlière, Paris, Gallimard, 1985, p. 213 [texte d'une allocution prononcée devant *Les Anglicistes*, à Lille, le 13 février 1977].

Mais, pour être plus précis, soulignons que, dans *Sa Majesté des Mouches*, ces métaphores animales sont en fait souvent formulées par les enfants eux-mêmes. Par exemple, l'un d'eux exprime sa peur ainsi : « On deviendra des animaux de toute façon² ». Golding emploie certes de péjoratives métaphores animales, et ce, autant dans ses fictions que dans les entrevues qu'il accorde, mais sa vision est plus subtile. Pour lui, les enfants ne s'ensauvagent pas à cause d'une quelconque « animalité », mais à cause de leur humanité même : « The boys are suffering from the terrible disease of being human³ ». L'auteur n'est donc pas dupe du « sophisme de la bestialité », suivant lequel un homme qui est barbare se conduirait comme un animal, puisqu'en vérité, la vie sauvage d'un animal n'a rien de commun avec la barbarie humaine. En effet, aucun animal ne chasse son semblable avec l'idée d'empaler sa tête pour se concilier une divinité effrayante. Golding ne rabaisse pas l'homme à de l'animal, il examine au contraire ce qui lui est propre : « It's an odd thing — as far back as we can go in history we find that the two signs of Man are a capacity to kill and a belief in God⁴ ».

Malgré son cadre tropical coupé du monde, *Sa Majesté des Mouches* est en fait une réponse amère au « désastre » de la Deuxième Guerre mondiale. L'appétit de barbarie dont fait preuve l'homme à l'âge adulte ne serait que l'activation de ce qui est en germe, en lui, dès l'enfance. Si, sur l'île, les enfants pratiquent un sacrifice humain, c'est parce que leur isolement a permis l'éclosion de cet appétit de barbarie, typiquement humain, qui sommeillait en chacun d'eux. Le constat de Golding est donc plus douloureux encore que celui de Malaparte, qui croyait encore, malgré le « désastre », à l'innocence des enfants et des animaux⁵.

Il était une fois une île déserte

À cause d'une nouvelle guerre mondiale, un groupe de garçons de six à douze ans ont été évacués d'urgence, mais leur avion a été abattu en vol. Ils se retrouvent sur une île

² William Golding, *Sa Majesté des Mouches*, Paris, Gallimard (Folio), 1989, p. 113. Désormais, les renvois à cette édition seront signalés dans le corps du texte, sans mention de titre.

³ William Golding, *The Hot Gates and other occasional pieces*, New York, Faber and Faber, 1965, p. 89.

⁴ Jack I. Biles, *Talk: Conversations with William Golding*, New York, Jovanovitch, 1970, p. 106.

⁵ « Comme si nous n'étions pas tous coupables. Il n'existe pas un seul homme en Europe, enfants et bêtes mis à part, qui soit innocent, pour des erreurs et des crimes communs » (Malaparte cité par Guerri, dans *Malaparte, op. cit.*, p. 186).

tropicale, sans aucun adulte. Un chef est élu démocratiquement : Ralph. Ralph donne à Jack, qui est déçu de n'avoir pas été élu, la direction de la « maîtrise », un chœur d'enfants. Jack décide qu'ils tiendront le rôle des « chasseurs » : ils assureront la subsistance de chacun.

Des règles sont instaurées. Celui qui désire prendre la parole aux *meetings* n'a qu'à demander la conque qu'a trouvée Ralph et à la tenir dans ses mains ; quiconque la demande l'obtiendra et pourra dire ce qu'il a à dire ; ceux qui n'ont pas la conque sont priés de se taire et d'écouter celui qui parle.

Grâce aux lunettes du dénommé Porcinet — un enfant tourné en ridicule par tous les autres à cause de sa myopie, de son asthme, de ses formes rondouillettes et de son esprit scientifique —, les enfants allument un feu sur le sommet de la montagne de l'atoll, dans l'espoir que la fumée soit aperçue par les adultes qui doivent déjà être à leur recherche. Mais cette première tentative produit un incendie hors de proportion après lequel au moins un des plus jeunes enfants ne sera plus jamais revu.

Malgré cet incident, l'île offre un décor enchanteur : pas besoin de chasser pour se nourrir, malgré ce que les enfants croyaient au début, car il suffit de cueillir les fruits qui poussent en abondance dans les arbres. Les enfants peuvent se baigner et jouer à Robinson, comme dans un roman. Mais le temps passe, les secours attendus ne viennent pas, les cheveux deviennent longs et les vêtements tombent en lambeaux. Jack joue au sauvage, se peint le visage avec de l'argile et de la boue : « Le masque prit une sorte de vie autonome derrière laquelle Jack se cachait, libéré de toute honte et de toute gêne » (77). Sous ce camouflage, il réussit enfin à abattre un cochon sauvage, avec l'aide de ses chasseurs. À son retour, Jack donne à Ralph un récit animé de son triomphe : « Tu aurais dû voir comme ça saignait » (85). Mais Ralph sermonne Jack parce que, pendant que celui-ci et ses amis s'amusaient à chasser les cochons, le feu est mort alors qu'un avion passait près de l'île. Or, Jack s'était engagé à ce que certains de ses chasseurs alimentent le feu jour et nuit. Dans un moment de colère, Jack, qui n'ose pas encore s'attaquer directement à Ralph, frappe Porcinet. Un verre de ses lunettes se brise contre le sol.

La bonne entente se dissout progressivement. La nuit, surtout, un climat de peur s'instaure. Les plus petits parlent tantôt d'un monstre marin, tantôt d'un fantôme, voire d'une « bête ». Peu de temps après, les jumeaux Éric et Sam affirment qu'une « bête » s'est installée au sommet de la montagne, là où les enfants entretiennent jour et nuit le feu qui leur permettrait d'être secourus. Ralph, Jack et d'autres gravissent la montagne et constatent qu'une « bête » a effectivement élu domicile sur la montagne, mais la nuit et la peur les empêchent d'en découvrir plus.

Le lendemain, seul Simon, un enfant solitaire et un peu étrange, a le courage d'aller voir la « bête » par lui-même, pour découvrir qu'il s'agit du cadavre d'un parachutiste charrié par le vent. Pendant ce temps, Jack abat un autre cochon. Il propose à ses camarades de prélever une offrande pour le « monstre ». Il empale la tête du cochon sur un bâton aiguisé aux deux bouts, planté fermement dans le sol : « Comme ça, peut-être qu'il nous laissera tranquilles » (163). Un festin de viande est ensuite servi sur la plage, auquel tous les enfants sont conviés, sauf Porcinet, qui est, depuis le début, le souffre-douleur de Jack et le bouc émissaire de cette petite communauté. Jack profite de son triomphe pour affirmer à tous que Ralph n'est pas un bon chef et que lui seul peut les protéger contre la « bête ». À la nuit tombante, les enfants, qui sont affolés par l'obscurité, l'orage imminent et les histoires entourant la « bête », entament une danse rituelle scandée par des cris de guerre : « À mort la bête, Qu'on l'égorge ! Qu'on la saigne ! » (185) Lorsque Simon redescend enfin de la montagne pour avertir les autres de sa découverte, ceux-ci le prennent pour la bête tant redoutée, le battent à mort et s'enfuient. Le corps de Simon est emporté par les flots.

La plupart des enfants abandonnent Ralph et suivent Jack, puisqu'ils préfèrent jouer aux sauvages, se peindre le visage et le corps comme lui, plutôt que de s'occuper des cabanes et du feu, comme le rappellent inutilement Ralph et Porcinet. Il ne reste d'ailleurs plus qu'eux deux, et les jumeaux Éric et Sam, pour veiller sur le nouveau feu qui est allumé en permanence sur la plage. Cependant, une nuit, Jack et sa tribu volent les lunettes de Porcinet. Le lendemain, Ralph, Porcinet et les jumeaux vont retrouver Jack et sa tribu, qui occupent une « forteresse de roches » à l'une des extrémités de l'île, pour leur rappeler qu'il vaut mieux entretenir le feu que de jouer aux sauvages. Roger, un des enfants les plus âgés, fait rouler un énorme rocher sur Porcinet, qui est tué : « Ses membres eurent un soubresaut,

comme les pattes d'un cochon égorgé » (220). Ralph se sauve et échappe de justesse aux javelots qui lui sont lancés. Les jumeaux Éric et Sam, forcés de rejoindre la tribu de Jack, préviennent secrètement Ralph que Jack organise une chasse pour l'attraper le lendemain matin : un bâton aux deux bouts a été aiguisé...

Au matin, cerné de toutes parts par un gigantesque feu allumé pour le débusquer, Ralph débouche sur une plage où il est sauvé *in extremis* par un officier de la marine britannique. L'équipage a été alerté par le feu qui ravage l'île. L'officier est déçu de constater que les enfants ont préféré jouer aux sauvages plutôt que de s'organiser, comme de bons enfants anglais, lui semble-t-il, l'auraient fait. Ralph se met à pleurer « sur la fin de l'innocence, la noirceur du cœur humain » (245). Au loin, un cuirassé « aux lignes sombres, immobile » (derniers mots du texte).

Une réponse au « désastre »

Sa Majesté des Mouches apparaît au premier coup d'œil comme une histoire sans lien direct avec le « désastre » de la Deuxième Guerre mondiale. L'action du roman se déroule même quelque temps après cette guerre, alors qu'une autre guerre vient tout juste d'être déclenchée. Sur l'île, les enfants se remémorent que, lors de leur évacuation, les adultes parlaient de la bombe atomique (17) et des « communistes » (197). Tout au long du roman, divers éléments rappellent au lecteur qu'une guerre suit son cours : le cadavre du parachutiste et, à la toute fin, l'officier et son cuirassé, à l'horizon. Il y a donc une présence discrète de la guerre dans ce roman. Malaparte écrivait dans la préface de *Kaputt* que la guerre n'était pas le sujet de son livre, mais seulement le décor de son histoire⁶. Il en irait de même dans *Sa Majesté des Mouches* : la guerre, un décor très, très lointain. Mais, comme dans *Kaputt*, son spectre n'en est pas moins omniprésent. Golding a d'ailleurs maintes fois affirmé que son roman est une réponse au « désastre » de la Deuxième Guerre

⁶ « Parmi les protagonistes de ce livre, la guerre n'en joue pas moins le rôle d'un personnage secondaire. Si les prétextes inévitables n'appartenaient pas à l'ordre de la fatalité, on pourrait dire qu'elle n'a de valeur que de prétexte. Dans *Kaputt* la guerre vaut donc comme fatalité. Elle n'y entre pas autrement. Je puis dire qu'elle n'y entre pas comme protagoniste, mais comme spectatrice, dans le sens où un paysage est spectateur. La guerre, c'est le paysage objectif de ce livre » (*Kaputt, op cit.*, p. 9).

mondiale, de l'Holocauste et d'Hiroshima : « Then I wrote *Lord of the Flies*, which was things I had come to believe during the war⁷ ».

Au cours des cinq années qu'a duré la guerre, Golding a été mobilisé dans la Royal Navy, sur des destroyers et des dragueurs de mines. Il a participé à la destruction du Bismarck et au débarquement de Normandie. Il lui est aussi arrivé de voguer pendant des jours en pleine mer, sur un radeau de fortune après que son navire a été coulé. Ces expériences extrêmes ont produit sur lui l'effet d'une douloureuse révélation : « I must admit that anyone who moved through those years without understanding that man produces evil as a bee produces honey, must have been blind or wrong in the head⁸ ». Comme les narrateurs d'Hyvernaud, Golding a pris conscience, grâce à la guerre, de la part de « fiction » (mon mot) que contiennent les conceptions exaltantes de l'homme : « Before the war I believed in the perfectibility of man [...] after the war [...] I was unable to⁹ ». Tous les romans de Golding dénoncent ainsi les « mensonges vitaux » qui relaient une image exaltante de l'homme. Hélène Cixous, l'une des plus fines lectrices de Golding en France, compare avec justesse l'œuvre de Golding à un « cercueil » dans lequel serait inhumé l'humanisme le plus naïf :

Le schéma logique de la création de Golding est une systématique et ordonnée destruction des illusions d'un humaniste progressiste et idéaliste ; l'œuvre ressemble à une muraille, chaque livre ferme une issue à l'imagination follement optimiste du contemporain satisfait. À la fin sera constitué un infernal enclos en forme de cercueil, avec un couvercle, pour que nul ne puisse même se souvenir de l'image du ciel ouvert là-haut¹⁰.

Une autre forme d'écriture du « désastre »

Dans *Sa Majesté des Mouches*, la narration n'a pas volé en éclats, elle ne livre pas une série de récits, comme c'était le cas dans les romans de Malaparte et d'Hyvernaud. Le lecteur a plutôt affaire, ici, à un roman de facture classique, avec un début, une progression et une fin. Mais on peut tout de même parler d'une écriture du « désastre », puisque l'architecture de ce roman suit le canevas d'une tragédie antique, qui sous-entend que toute indignation contre le sort est vaine. Golding reconnaît d'ailleurs une dette à l'égard des tragédiens de

⁷ J. I. Biles, *Talk*, *op. cit.*, p. 31.

⁸ W. Golding, *The Hot Gates*, *op. cit.*, p. 87.

⁹ *Ibid.*, p. 86. Le lecteur qui s'intéresse davantage au passé militaire de Golding lira avec profit les confidences de l'auteur dans le chapitre « The War as Awakening », dans J. I. Biles, *Talk*, *op. cit.*, p. 30-52.

¹⁰ Hélène Cixous, « L'allégorie du mal chez William Golding », *Critique*, n° 227 (avril 1966), p. 311.

l'Antiquité : « La forme de mes romans vient de la tragédie grecque : il y a une crise, une résolution, une fin très rapide. L'officier de *Sa Majesté des Mouches* est un *deus ex machina*¹¹ ». Mais même si Ralph est sauvé *in extremis*, l'histoire est bien celle d'une tragédie sans espoir, car ce qui y fait office de *deus ex machina* est ironique, comme le précise Golding en entrevue :

The whole book is symbolic in nature except the rescue in the end where adult life appears, dignified and capable, but in reality enmeshed in the same evil as the symbolic life of the children on the island. The officer, having interrupted a man-hunt, prepares to take the children off the island in a cruiser which will presently be hunting its enemy in the same implacable way. And who will rescue the adult and his cruiser¹² ?

Dans *Sa Majesté des Mouches*, peu importe l'angle de lecture, il n'y a pas d'espoir, car aucune fuite loin du mal n'est possible. Au départ, l'île est une sorte de marge où les enfants sont à l'abri de la barbarie des adultes, qui se livrent à une nouvelle guerre mondiale. Mais cette île vierge de civilisation devient progressivement le champ de bataille d'une guerre miniature opposant les enfants. Quand Ralph est sauvé à la fin, il échappe à une petite guerre, mais seulement pour être pris dans les rets d'une autre guerre beaucoup plus vaste. Bref, comme dans *L'île du docteur Moreau* de H. G. Wells, l'île est une métaphore des enjeux de la civilisation : au premier abord, ce qui s'y joue semble n'avoir aucun équivalent dans le monde extérieur, mais en vérité, elle en offre une caricature. Il y a toutefois une différence majeure entre le roman de Wells et celui de Golding. Dans *L'île du docteur Moreau*, Prendick, le protagoniste, retrouve enfin la civilisation, mais décide de vivre à l'écart des grandes villes, car il ne supporte plus la compagnie des hommes. Golding, lui, ne donne pas cet espoir à Ralph. L'auteur écrit après le « désastre », alors que les romanciers ne sont plus en mesure de croire qu'un homme de bonne volonté puisse vivre en marge du monde et de son chaos. Le destin de Ralph est identique à celui du protagoniste d'un Malaparte, d'un Orwell et d'un Hyvernaud, qui sont tous embarqués malgré eux dans le « wagon à vaches » de l'Histoire. Si leur indignation est meurtrie, c'est justement parce que l'homme ne peut plus échapper à l'homme.

¹¹ W. Golding cité par Laurence Hubert-Souillot, dans *William Golding, Sa Majesté des Mouches*, Paris, Gallimard (Bibliothèque Gallimard), 2002, p. 338.

¹² W. Golding cité par E. L. Epstein, dans « Notes on *Lord of the Flies* », dans William Golding, *Lord of the Flies*, éd. James R. Barker et Arthur P. Ziegler Jr., New York, The Berkley Publishing Group (Casebook Edition), 1988, p. 299 (une édition incontournable, accompagnée d'une sélection d'entrevues avec Golding et d'analyses du roman par des spécialistes).

Une fable mortifère

Golding ne se contente pas de raconter une histoire, il se perçoit plutôt comme un « fabuliste » ayant la mission de livrer une « morale »¹³. Le genre romanesque tel que Golding le pratique est une longue fable écrite en prose. Mais cette fable n'est plus aussi « naïve » qu'autrefois : « Perhaps in the twentieth century, the sort of fables we must construct, are not for children on any level¹⁴ ». On se doute bien qu'un Malaparte aurait souscrit à ces propos, lui dont les récits macabres, qui mettent en scène des animaux humiliés, souffrants ou tués, n'enseignent qu'une chose : que le temps des fables gentilles et éducatives est révolu. Le genre romanesque, nous l'avons vu, n'est pas tout à fait sorti indemne du « désastre », mais celui de la fable non plus.

Dans une notice liminaire de *Sa Majesté des Mouches*, Golding résume ainsi la morale de sa fable :

La responsabilité du désordre dont souffre le monde actuellement n'incombe ni à une classe, ni à une nation, ni à un système : ce désordre n'est que la reproduction — sur une plus grande échelle — des réactions enfantines quand on laisse à celles-ci pleine liberté de s'exprimer, dans les jeux par exemple. Le salut de l'humanité réside en chacun de nous, non pas dans un système, une croyance, ou à l'intérieur d'une frontière donnée. L'ennemi n'est pas au-dehors, mais en dedans (7).

Ce postulat est non seulement l'un des plus douloureux qu'ait donné à entendre la littérature du « désastre », mais en plus, il nous invite à revoir, à critiquer ce que Malaparte, Orwell et Hyvernaud ont écrit avant Golding sur l'origine du « désastre » de la Deuxième Guerre mondiale. Golding ne renvoie pas explicitement à ces auteurs, mais, entre les lignes, c'est comme s'il nous disait de nous méfier de leurs interprétations, qui seraient par trop naïves et rassurantes. En effet, selon Golding, le « désastre » ne s'explique pas par la faute d'une race criminelle (les Allemands pour Malaparte), par le vice d'un système politique (les régimes totalitaires pour Orwell) ou encore par l'ironique absurdité de tout conflit ou de la vie (Hyvernaud) ; non, pour lui, le « désastre » découle tout simplement du fait que l'homme est homme. Parce que la morale de Golding semble creuser plus profondément

¹³ Golding revient souvent sur ce point, mais c'est dans l'essai « Fable », paru dans *The Hot Gates* (*op. cit.*), non traduit à ce jour, qu'il explique le plus clairement sa vision de ce que sont ces fables « romanesques » qu'il écrit.

¹⁴ W. Golding, *The Hot Gates*, *op. cit.*, p. 86.

qu'aucun autre auteur avant lui jusqu'à la racine même du mal, je présenterai *Sa Majesté des Mouches* comme l'œuvre par excellence pour conclure cette série de romans méditant la nature du « désastre ».

Il est vrai que, en un sens, la vision de Golding n'est pas entièrement originale. Stevenson inquiétait aussi son lecteur en suggérant que l'homme cachait en lui-même son propre ennemi. Mais Golding formule son point de vue à une époque où, à cause de l'ampleur des conflits, la réflexion sur l'impossibilité d'un devenir humain se concentre surtout sur le thème des politiques et des idéologies (Orwell en est le meilleur exemple). Golding, lui, rappelle que tout découle de l'individu : « Le thème de ce livre est une tentative pour faire remonter les défauts de la société aux défauts de la nature humaine. La leçon, c'est que la forme d'une société dépend de la nature éthique de l'individu et non d'un système politique si logique ou respectable qu'il paraisse¹⁵ ». Sa fable est une critique implicite du mythe du bon sauvage à la Rousseau : il n'est pas vrai de prétendre que l'individu naît bon, puis qu'il est ensuite corrompu par la civilisation, car la civilisation est sa propre création, faite à son image¹⁶.

L'évolution de l'homme, une aberration

Nombre de critiques ont tenté de percer le sens du roman de Golding en suggérant que l'auteur a tout simplement illustré quelques théories glanées chez Darwin, Freud, Marx ou encore chez une pléthore d'autres savants. Golding s'est souvent indigné contre ce genre d'interprétations, comme dans cette lettre à Henri Talon :

I haven't read Huizinga, Rudolph Otto, Durkheim, Mauss or Levi Strauss. I've *now* read some Freud and he bores me. So do Marx and Darwin. You can see from all this that I'm not worth bothering about [...]. *Lord of the Flies* came out of :

1. Five years war service.
2. Finding out, afterwards, what the Nazis *did*.
3. Ten years teaching small boys.

That anyone can think more — or less — than that necessary as a genesis, makes me despair of the intelligentsia¹⁷.

¹⁵ W. Golding cité par Hélène Cixous-Berger, dans *loc. cit.*, p. 315.

¹⁶ Golding traite explicitement du mythe du bon sauvage de Rousseau dans J. I. Biles, *Talk, op. cit.*, p. 105.

¹⁷ Lettre de Golding reproduite dans Henri Talon, *Le mal dans l'œuvre de William Golding*, Paris, Lettres modernes, 1966, p. 87.

La qualité humaine, qui a été définie jusqu'ici comme un idéal, comme un point de fuite à l'horizon vers lequel tout homme devrait inlassablement tenter d'avancer, tel un infatigable pèlerin, ne serait rien d'autre, selon Golding, qu'un « mensonge vital », une histoire, une fiction que l'homme se conte à lui-même et dont il est dupe.

Dans son deuxième roman, *Les Héritiers* (*The Inheritors*), publié juste un an après *Sa Majesté des Mouches*, Golding présente même l'évolution de l'homme comme une effroyable aberration. Le lecteur y suit les derniers jours d'une petite tribu de Néanderthaliens, qui sont exterminés par une nouvelle race douée d'une rare cruauté : *homo sapiens*. Là encore, l'auteur se fait moraliste : « I pictured the Neanderthals as a primitive but good race [...] wiped out by Homo sapiens because it wasn't evil enough to survive¹⁸ ». La barbarie de l'homme contemporain serait donc un héritage biologique reçu de lointains ancêtres et impossible à surmonter. Si l'hominisation ne s'est jamais complétée par une humanisation, c'est à cause, selon Golding, d'un reste d'appétit millénaire de violences, sorte de « cœur primitif » de l'espèce. Précisons toutefois que ce postulat à la base de la fiction des *Héritiers* rejoint les plus récentes théories des paléanthropologues, qui affirment aussi que la race humaine serait née d'un génocide originel : « *Faber est killer*. *Homo sapiens* a probablement exterminé les néandertaliens¹⁹ ».

Cette version de l'évolution humaine n'apparaît pas dans les manuels d'histoire destinés aux enfants ou aux adolescents. À l'époque de la parution du roman de Golding — en 1955 —, ce n'était peut-être même pas encore une véritable hypothèse scientifique²⁰. Dans l'essai « Fable », qui porte sur la genèse et le sens de *Sa Majesté des Mouches*, Golding explique qu'il est important de prendre conscience du fait que l'histoire de la race humaine ne se résume pas à l'histoire que racontent les historiens. Le propos de Golding rappelle la critique du narrateur d'Hyvernaud dans *La peau et les os*, qui déplorait que l'histoire qui compte — celle vécue à hauteur d'homme — échappe aux historiens²¹. Il y aurait, affirme

¹⁸ J. I. Biles, *Talk*, *op. cit.*, p. 106.

¹⁹ E. Morin, *La méthode*, *op. cit.*, p. 133.

²⁰ Sur ce point, Edgar Morin renvoie aux travaux de J. Guilsine et J. Zammit, *Le sentier de la guerre. Visages de la violence préhistorique*, Paris, Seuil, 2001.

²¹ « Et ça a vraiment l'air d'expliquer quelque chose [les manuels d'histoire] ; mais on ne voit pas bien quoi. Autrefois, j'y croyais, à leurs explications. Je n'étais pas dans le coup. Mais quand on est dans le coup, les explications n'arrivent plus à rejoindre l'expérience. L'expérience, c'est-à-dire Vignoche ou Peignade, la

Golding, une histoire non écrite — « off-campus history » —, que chaque homme reçoit en partage à sa naissance : « It is history felt in the blood and bones²² ». Cette histoire-là se jouerait de l'homme à ses dépens, sans qu'il puisse y prendre vraiment garde. Golding lui-même avoue ne pas pouvoir y échapper : « Indeed, as I make these words, I am aware in myself of resentments, indignations and perhaps fears which have nothing to do with today, with the England and Germany of today, in a word, with reality, but are there, nevertheless » (F, 92). Parce que cette histoire non écrite n'a rien à voir avec l'état du monde réel, actuel, Golding la compare à une chose « morte » : « The point about off-campus history is that it is always dead. It is a cloak of national prestige which the uneducated pull round their shoulders to keep off the wind of personal self-knowledge. It is a dead thing handed on, but dead though it is, it will not lie down. It is a monstrous creature descending to us from our ancestors, producing nothing but disunity, chaos » (F, 94).

L'auteur explique avoir inséré dans *Sa Majesté des Mouches* un symbole de cette histoire non écrite. À la fin du chapitre V, Ralph supplie le ciel d'obtenir un signe des adultes, car il commence à craindre que bientôt, rien n'aille plus sur l'île. Son vœu est exaucé à la page suivante, au tout début du chapitre VI : « Enfin, du monde des adultes, leur parvint un signe, mais aucun des enfants ne le vit, car ils dormaient tous » (116). Ce signe des adultes, c'est de l'histoire non écrite, une chose morte, mais qui refuse de disparaître, le cadavre du parachutiste : « In the fable sense, that arbitrary sign stands for off-campus history, the thing which threatens every child everywhere, the history of blood and intolerance, of ignorance and prejudice, the thing which is dead but won't lie down » (F, 95). La fable de Golding a une fonction similaire à celle d'un roman d'Hyvernaud : raconter cette histoire qui est non écrite, mais qui est pourtant l'un des moteurs principaux de l'histoire de la race humaine. La différence entre les deux serait qu'Hyvernaud écrit cette histoire non écrite pour la réhabiliter, tandis que Golding, lui, pour tenter de nous mettre en garde, dans la mesure du possible, contre ses effets pervers.

piaille, la fosse d'aisance débordante. Du solide, du réel, tout ça. C'est lourd, essentiel, éternel. En dehors des explications. Quand on vit ça, quand on respire ça, quand on se défait dans ça, on ne peut plus croire aux mots, aux statistiques, aux explications. Les explications ne mordent pas sur ça. Sur ce monde impénétrable et noir de l'expérience. Les explications ne sont vraies que dans le monde des historiens. Pas dans le monde de l'Histoire » (*La peau et les os*, *op. cit.*, p. 102-103).

²² W. Golding, « Fable », *op. cit.*, p. 91. Désormais, les renvois à cette édition seront signalés, dans le corps du texte, par la seule mention F, suivie du numéro de la page.

Tous les romanciers du « désastre » écrivent une histoire non écrite qui est si douloureuse que le lecteur peut être tenté de trouver mille façons de ne pas réellement les lire. François Ricard a précisément insisté sur ce point en ce qui concerne la réception de l'œuvre romanesque de Malaparte :

À titre d'hypothèse personnelle, je dirai que cette méconnaissance [de l'œuvre de Malaparte] s'explique avant tout par le fait que l'œuvre de Malaparte est trop forte pour nous, trop singulière, et qu'elle a, dans son contenu aussi bien que dans sa forme, quelque chose de proprement insoutenable, qui nous rend prêts, pour y échapper, à user de toutes sortes de subterfuges et de faux-fuyants au moyen desquels nous tendons (et plus souvent réussissons) à banaliser ou à atténuer ce qui, sans cela, produirait dans nos bons esprits un choc mental et esthétique de l'ordre de la déflagration²³.

De même, je le rappelle, le lecteur de *1984* peut être tenté d'« échapper » à ce roman en se disant que la trahison de Winston ne révèle rien de vrai sur les limites de l'héroïsme humain et que celle-ci n'est, en vérité, que le fruit de l'imagination d'un auteur qui se croyait à l'agonie (ce qui, comme nous l'avons vu, n'était pas le cas²⁴). La même stratégie d'évitement semble avoir présidé l'accueil des romans de Hyvernaud, au sujet desquels aucun critique ou presque n'a pris la parole, sauf pour conclure, sans appel : « L'objectivité et le mépris ne sont pas des vertus de romancier²⁵ ». Golding a lui aussi eu droit à ce genre de stratégie d'évitement, puisque, comme nous l'avons rapporté, vingt-et-un éditeurs ont d'abord refusé de le publier. Il semble donc que la tentation peut être très forte, chez tout lecteur, de trouver le moyen de refuser de croire en ce que nous racontent les romanciers du « désastre ».

À ce sujet, Peter Brook qui a tourné une mémorable adaptation cinématographique du roman de Golding en 1963, avec de véritables enfants de l'âge des protagonistes, note en effet que le lecteur peut facilement réfuter ce que l'œuvre nous apprend sur l'homme : « The book is a beautiful fable — so beautiful that it can be refuted as a trick of compelling poetic style²⁶ ». Or, à en croire les anecdotes de tournage que Brook rapporte en entrevue, Golding aurait vu assez juste en ce qui concerne le comportement des garçons laissés à eux-mêmes. En fait, la part de fiction de son histoire porterait principalement sur la durée de

²³ F. Ricard, « Trois erreurs », *loc. cit.*, p. 77.

²⁴ B. Crick, *George Orwell, op. cit.*, p. 624.

²⁵ R. Nimier cité par R. Desné, dans « Georges Hyvernaud », *loc. cit.*, p. 119.

²⁶ Sauf indication contraire, les citations de Brook qui suivent sont tirées du livret qui accompagne l'édition Criterion du film (2013).

l'histoire : « My experience showed me that the only falsification in Golding's fable is the length of time the descent to savagery takes. His action takes about three months. I believe that if the cork of continued adult presence were removed from the bottle, complete catastrophe could occur within one long weekend ».

Il se trouvera toujours des lecteurs pour réfuter la pertinence et la valeur de l'histoire non écrite qui est racontée par les auteurs dans leurs fictions, que cette histoire-là soit l'expression d'une vive imagination, d'une intuition désespérante ou qu'elle soit tout simplement basée sur des faits que personne n'ose explorer, comme c'est le cas avec Hyvernaud. Après tout, le lecteur doit quand même veiller à préserver en lui quelques-uns de ses « mensonges vitaux ». Mais je serais tenté de reprendre une paraphrase de Montaigne, par Michel Serres : *Là où l'histoire ne peut aller, que la fiction y aille*. Car après tout, la fiction du romancier voit parfois juste. Le film de Peter Brook, qui est davantage tourné comme un documentaire que comme une fiction, en est peut-être la preuve : « Jour après jour, on poussait [les enfants] vers l'anarchie et la sauvagerie. C'est un document : les grandes scènes de férocité meurtrière [...], je les ai tournées comme un reportage. Ce qu'on voit, c'est leur vraie animalité²⁷ ».

La métaphore de l'« animalité »

C'est surtout à travers ce qui arrive au jeune Simon que Golding laisse entrevoir la véritable nature de ce qui menace les enfants sur l'île. Au chapitre V, Ralph convoque un *meeting* pour convaincre les plus jeunes enfants qu'il est absurde de croire qu'il y a sur l'île une « bête » dangereuse. Jack, qui a exploré presque toute l'île au cours de ses chasses, assure les plus petits que les seuls animaux qu'on risque de rencontrer sont des cochons sauvages. Tous les enfants de l'âge de Jack sont d'accord avec lui, à l'exception de Simon, qui tente d'expliquer son point de vue, malgré sa gêne à s'exprimer en public : « Peut-être [...], peut-être qu'il y a une bête quand même [...]. C'est-à-dire, voilà... ça pourrait être nous simplement [...]. On est peut-être un peu... » (108-109). Moqué par les autres enfants, Simon n'approfondit pas davantage son idée. Cependant, le narrateur omniscient — le fabuliste Golding — livre un commentaire qui invite le lecteur à soupçonner l'existence

²⁷ P. Brook cité par L. Hubert-Souillot, dans *William Golding, op. cit.*, p. 343.

d'une « bête » métaphorique en tout homme : « [Simon] était incapable de trouver des mots pour définir la faiblesse essentielle de l'humanité » (109).

L'auteur approfondit cette première intuition de Simon au chapitre VIII. Simon, qui vient de découvrir le cadavre du parachutiste, s'entretient avec la tête de cochon que Jack a empalée au bout d'un pieu planté fermement dans le sol. Ce dialogue surréaliste n'a de réalité que dans la tête de Simon, qui est à la veille d'avoir une autre crise d'épilepsie, comme cela lui arrive fréquemment. À l'instar d'autres personnages épileptiques en littérature, Simon est un « voyant », qui perçoit ce qui échappe à la multitude (je pense, entre autres, à l'idiote de Dostoïevski)²⁸. En discutant avec cette tête, Simon a la révélation de ce que j'ai appelé la « catastrophe », c'est-à-dire cette chose qui, dans la fiction analysée, donne à croire que la nature réelle de l'humanité est une source d'inquiétude.

Les protagonistes des romans analysés précédemment sont tous, eux aussi, mais à leur façon, des « voyants », puisqu'ils perçoivent une « catastrophe » que leurs semblables ne perçoivent pas. Dans *1984*, par exemple, Winston croyait comprendre que son sentiment de malaise existentiel était la preuve qu'un crime avait été commis contre la dignité de l'homme en Océania. La révélation de Simon, elle, revêt des échos plus mystiques, voire bibliques, qui ne sont pas sans rappeler la vision post-apocalyptique de Lou dans *L'étalon*. En effet, la tête de cochon est désignée par le narrateur comme étant « Sa-Majesté-des-Mouches », une traduction possible du mot hébreu « Belzébuth ». Mais il ne faut pas croire que Simon s'entretienne avec le Diable lui-même — pas dans le sens où l'île serait son domaine. Si la révélation se présente à lui en des termes bibliques, c'est parce que Simon est un personnage « christique ». De tous les enfants, c'est le seul qui se recueille dans la solitude, peut-être pour prier, c'est le seul qui partage sa nourriture et qui s'occupe vraiment des plus jeunes que lui²⁹. Des critiques ont reproché à Golding le personnage de Simon, dont le caractère serait, selon eux, moins crédible que celui des autres enfants. Mais si Golding a créé ce personnage christique, ce n'est pas parce qu'il voulait y défendre une vision religieuse du monde, mais parce qu'il croyait que ce genre de figure se rencontre

²⁸ Frank Kermode aussi désigne Simon par le terme de « voyant » (en français et en italique), dans « The Novels of William Golding », dans *Lord of the Flies*, *op. cit.*, p. 225.

²⁹ James Keating, « Interview with William Golding », dans *Lord of the Flies*, *op. cit.*, p. 212.

dans la vie : « I intended a Christ figure in the novel, because Christ figures occur in humanity, really³⁰ ».

Les propos de la tête de cochon permettent au lecteur de cerner plus précisément le sens que Golding accorde à cette « faiblesse essentielle de l'humanité » déjà évoquée. La tête se présente comme étant le « Monstre » et informe Simon qu'il est impossible de l'abattre : « Comme si le Monstre était de ceux qu'on chasse et qu'on tue ! [...] Tu savais bien, voyons, que je faisais partie de toi. Intimement partie de toi, intimement. Je suis ce qui fait que rien ne va, tu le sais ? Ce qui fait que les choses sont comme elles sont [...]. Voyons, ceci est ridicule. Tu sais très bien que tu me retrouveras en bas... alors, n'essaye pas de t'échapper » (175-176). Au risque de me répéter, il ne s'agit plus, ici, d'une simple « animalité » en l'homme, comme celle qui est évoquée lors du *meeting*, mais de quelque chose de fondamentalement plus « monstrueux », qui est en l'homme et qu'il est impossible de fuir. Si le roman de Golding se distingue de tous les autres romans qui racontent l'histoire d'enfants qui sont seuls sur une île, c'est justement parce que ce qui les menace n'est rien d'autre qu'eux-mêmes.

Pour apprécier cette originalité, comparons le roman de Golding avec *L'île de Corail* (*The Corail Island*), de R. M. Ballantyne, publié en 1857³¹. Golding a d'ailleurs reconnu s'en être inspiré pour écrire son roman. À la toute fin de *Sa Majesté des Mouches*, l'officier parle même de ce roman aux enfants³².

Dans *L'île de corail*, trois enfants, Ralph, Jack et Peterkin Gay, se retrouvent sur une île déserte, sans adulte³³. Tous trois sont persuadés qu'ils sauront surmonter les difficultés rencontrées jusqu'à ce qu'ils soient secourus. Après tout, ils sont « Britanniques » (« Britons », dans l'original anglais), un terme dont ils se servent pour se complimenter

³⁰ *Id.*

³¹ Les remarques suivantes concernant ce roman sont tirées de Frank Kermode, « The Novels of William Golding », dans *Lord of the Flies, op. cit.*, p. 223-226.

³² Cette allusion littéraire n'est pas reprise dans la traduction française, où il est plutôt question de « Robinson », une référence plus accessible pour le lecteur francophone.

³³ Deux des prénoms des héros de Ballantyne, on le voit, ont été retenus par Golding. Sur les raisons qui ont poussé l'auteur à ne pas reprendre le prénom du troisième enfant, Peterkin Gay, voir « The Meaning of It all », dans *Lord of the Flies, op. cit.*, p. 222.

mutuellement³⁴. Parce qu'ils n'ont rien à craindre d'eux-mêmes, la menace est extérieure : d'abord, des cannibales abordent l'île, ensuite, des pirates.

Au début du roman de Golding, les enfants croient aussi que, parce qu'ils sont anglais, ils sauront s'organiser. Jack le dit : « Il nous faut des lois et de la discipline. Après tout, on n'est pas des sauvages. On est des Anglais, et les Anglais sont épatants en tout. Alors, il faut se conduire comme il faut » (52). Or, il s'avèrera, comme on le sait, qu'être Anglais n'est pas un gage de dignité humaine. Golding a justement choisi de mettre en scène des enfants anglais afin d'inquiéter son compatriote anglais : « One of our faults is to believe that evil is somewhere else and inherent in other nations. My book was to say: you think that now the war is over and an evil thing destroyed, you are safe because you are naturally kind and decent. But I know why the thing rose in Germany. I know it could happen in any country. It could happen here³⁵ ».

Avec *1984*, Orwell a lui aussi tenté d'inquiéter son compatriote, en situant l'Océania en Grande-Bretagne³⁶. Comme l'écrivait ironiquement Montaigne plusieurs siècles avant Golding et Orwell, on croit toujours que le barbare, c'est l'autre, l'étranger, mais en vérité, il est en nous ; et nul *limes*, national ou culturel, ne peut nous en protéger³⁷. C'est exactement ce qu'affirme Sa-Majesté-des-Mouches à Simon, qui est pourtant l'enfant le plus pur du roman : « Tu savais bien, voyons, que je faisais partie de toi. Intimement partie de toi, intimement ». Le premier titre envisagé par Golding pour son roman livrait sans ambages cette vision d'un homme condamné à souffrir de lui-même : « The enemy within³⁸ ». À cause de cet « ennemi intérieur », peut-on affirmer que *Sa Majesté des*

³⁴ *Ibid.*, p. 223.

³⁵ W. Golding, *The Hot Gates*, *op. cit.*, p. 89.

³⁶ Orwell : « J'ai situé ce livre en Grande-Bretagne pour bien montrer que les peuples anglophones ne sont pas par nature meilleurs que les autres, que le totalitarisme, s'il n'est pas combattu, peut triompher n'importe où » (lettre du 16 juin 1949, citée par B. Crick, *George Orwell*, *op. cit.*, p. 615).

³⁷ Montaigne : « Chacun appelle barbarie ce qui n'est pas son usage » (I, 31, « Des cannibales »).

³⁸ Andy Koopmans révèle le titre original du roman dans *Understanding Lord of the Flies*, San Diego, Lucent Books (Understanding great literature), 2003, p. 32. Dans les suppléments qui accompagnent l'édition Criterion de l'adaptation cinématographique de *Lord of the Flies* par Peter Brook, Golding raconte que le titre définitif de son roman est surgi au cours d'une conversation entre lui, Jaffrey Faber (son éditeur) et T. S. Eliot, alors à la direction de Faber and Faber. Golding ne se souvient pas qui a trouvé le titre définitif, mais il suppose que c'est T. S. Eliot.

Mouches est une version plus pessimiste de *L'île de corail* ? Golding répond, pour sa part, que son roman est en fait une version plus « réaliste³⁹ ».

Une vaste « zone grise »

La déliquescence à laquelle sont confrontés les enfants sur l'île rappelle par certains aspects le sort qui frappait le prisonnier de guerre dans *La peau et les os*, lui aussi coupé de la civilisation. Le narrateur confessait avec honte :

Il n'y a qu'à se laisser aller. Ce n'est pas tellement désagréable. Ça procure une impression confuse de délivrance. Quelque chose en nous s'est résorbé, une exigence a cédé, une dureté [a] fondu. Nous voilà débarrassés de tout ce qui nous maintenait et nous contraignait. À présent que nous avons touché la limite inférieure de nous-mêmes, l'existence a pris une fluidité singulière. Inutile de se défendre. On trouve une espèce de douceur dans cette destruction de soi. Il n'est que de s'abandonner, de se résigner à l'avitissement et au pourrissement⁴⁰.

Dans *Sa Majesté des Mouches*, les enfants trouvent en effet plus facile et, surtout, plus amusant, de se conduire en sauvages plutôt qu'en personnes responsables et civilisées qui s'occuperaient des cabanes de feuilles de palmier et d'entretenir le feu jour et nuit.

Le cas de Jack est à cet égard extrêmement ironique. Au début, c'est lui qui, le premier, insiste pour que des règles soient établies : « Il nous faut des lois et de la discipline. Après tout, on n'est pas des sauvages » (52). Or, c'est lui qui s'ensauvage le premier et entraîne les autres dans ce jeu. La déchéance de Jack est subtile, mais s'opère par étapes. Au chapitre VI, Jack se peint le visage pour la première fois, avec de l'argile et de la boue. Au chapitre XVIII, il abandonne tous ses vêtements, à l'exception de sa ceinture, pour porter son canif de scout. Au chapitre IX, lors du festin après lequel Simon est tué, Jack s'est fait une couronne de fleurs et trône, « comme une idole », sur un tronc renversé. De la viande et des fruits sont empilés devant lui. Il reçoit à boire lorsqu'il le commande et s'arroge le droit d'instaurer de nouvelles règles qui invalident les anciennes, notamment celles assurant à chacun le droit de parler s'il tient la conque : « Et puis, d'abord, la conque ne compte pas sur cette partie de l'île » (184).

³⁹ W. Golding, « The Meaning of It all », dans *Lord of the Flies*, *op. cit.*, p. 222.

⁴⁰ G. Hyvernaud, *La peau et les os*, *op. cit.*, p. 69.

Des critiques, prenant acte de l'effet de contagion pernicieuse de Jack sur les autres enfants, ont conclu que, finalement, le roman de Golding n'est pas si pessimiste. En effet, dans cette histoire, Jack n'est que l'un des quatre personnages principaux, avec Ralph, Porcinet et Simon. Comme le note un critique, « [t]hree-to-one seems a rather impressive ratio favoring at least a limited goodness in the human community⁴¹ ».

Ce genre de lecture optimiste omet cependant, délibérément ou non, le rôle d'autres enfants qui gravitent autour de Jack, notamment Roger, dont le caractère dominateur s'affirme plus subtilement. Au chapitre IV, Roger prend plaisir à détruire les châteaux de sable que bâtissaient des enfants plus jeunes que lui et sans défense. Comme Jack, Roger produit un effet de contagion, puisque Maurice l'imité en riant. À ce moment, Roger est conscient que sa conduite est répréhensible : « Malgré l'absence de parents pour le punir, il éprouvait quand même le malaise d'avoir mal agi » (73). Mais au fil des chapitres, il se livre à des actes de plus en plus violents, et ce, sans le moindre cas de conscience, notamment quand il fait rouler l'énorme rocher qui tue Porcinet : « Là-haut, cédant avec délices à ses instincts, Roger pesa de tout son poids sur le levier » (220). Après cet acte, Roger, qui n'était pourtant jusqu'alors qu'un enfant parmi les autres, est investi d'un caractère propre : « Il émanait de lui cette horreur qu'inspire le bourreau » (221). Il est même vraisemblable de croire que si l'aventure sur l'île avait duré plus longtemps, Roger aurait fini par défier Jack et par lui ravir le rôle de chef. En effet, après le meurtre de Porcinet, Roger ne répond plus aux ordres de Jack, qu'il ignore ouvertement : « Roger se glissa vers les jumeaux et faillit bousculer le chef [...]. Erik et Sam restaient étendus, paralysés de terreur. Roger marchait sur eux, comme imbu d'une mystérieuse autorité » (222).

Mais il n'y a pas que le cas de Roger qui suscite des raisons de douter que, si ce n'avait été de Jack, tout se serait déroulé parfaitement jusqu'à l'arrivée des adultes. Ralph et Porcinet aussi ont en eux une part d'ombre. Rappelons-le : Ralph et Porcinet sont parmi ceux qui battent à mort le pauvre Simon. Et il ne faut pas croire que, à cause de l'obscurité de la nuit, ils ignoraient qui était la victime de leurs coups. En vérité, ils le savaient. Le lendemain du meurtre, au matin, Ralph et Porcinet sont tout honteux d'eux-mêmes. Ralph finit par avoir

⁴¹ Thomas Marcellus Coskren, O. P., « Is Golding Calvinist? A more optimistic interpretation of the symbolism found in *Lord of the Flies* », dans *Lord of the Flies*, op. cit., p. 274.

le courage de dire clairement les raisons de leur malaise : « C'était Simon [...]. C'était un assassinat » (190). Porcinet tente de le rassurer en lui expliquant que c'était la nuit, qu'ils avaient tous peur, que l'orage était imminent, mais Ralph nie l'importance de ces circonstances : « Moi, je n'avais pas peur [...]. J'étais... Je ne sais pas comment dire » (191). Ralph a même très bien entendu les dernières paroles de Simon concernant le cadavre du parachutiste : « Il a parlé d'un mort » (198). Par la suite, Ralph et Porcinet font mine, devant les jumeaux Éric et Sam, d'ignorer ce qui s'est passé cette nuit-là, affirmant qu'ils sont partis avant la danse et avant l'orage. Les jumeaux font de même, puisqu'ils sont eux aussi honteux du crime qu'ils ont commis. Mais autant eux que Ralph et Porcinet finissent par se contredire et s'embrouiller dans leurs mensonges.

Les cas de Ralph et de Porcinet, voire des jumeaux, montrent que ce n'est donc pas à cause d'un seul des leurs, Jack, que toute la petite communauté de l'île sombre dans la barbarie. En fait, à l'exception de la figure christique de Simon, qui est le premier à être tué, tous les enfants portent en eux un barbare en sursis. Encore une fois, la métaphore du brouillard s'impose, comme dans *L'étrange cas du Dr Jekyll et M. Hyde* : aucun homme, pas même le plus méritant, *pas même un enfant*, ne peut faire son examen de conscience sans honte et sans remords, car il est difficile, voire impossible de distinguer clairement le Bien du Mal. Chez Golding, cette vision de la faiblesse humaine découle d'une douloureuse prise de conscience à la suite du « désastre », d'un refus de se croire plus héroïque que quiconque : « *Lord of the Flies* was simply what it seemed sensible for me to write after the war, when everybody was thanking God they weren't Nazis. And I'd seen enough and thought enough to realize that every single one of us could be Nazis⁴² ».

Une simple question de perception

Nombre de passages de *Sa Majesté des Mouches* semblent illustrer l'idée que l'homme, pour reprendre une définition poétique de Kundera, est *l'animal qui avance dans le brouillard* : l'homme ne percevrait que partiellement ce qui l'entoure, aussi lui est-il très difficile, voire impossible, de clairement distinguer le Bien du Mal lorsque c'est réellement nécessaire.

⁴² J. I. Biles, *Talk, op. cit.*, p. 3.

Au chapitre V, Ralph convoque un *meeting* au lieu habituel, un plateau près de la plage. Il médite son discours avant l'arrivée des autres, lorsqu'il prend conscience qu'il ne reconnaît plus tout à fait l'endroit, à cause de l'heure avancée du soir :

C'était la première fois qu'ils s'assemblaient si tard. Voilà qui expliquait l'aspect si peu familier du plateau. D'habitude, sous la voûte de feuilles vertes se jouait un lavis de reflets dorés et le visage des garçons était éclairé par-dessous comme si — pensa Ralph — on tenait sur les genoux des lampes électriques dirigées vers le haut. Mais à présent, les rayons du soleil arrivaient obliquement et les ombres prenaient leur place normale (94).

Ralph se demande : « Si l'éclairage de côté ou par en dessous transformait à ce point un visage, qu'était-ce donc qu'un visage ? Qu'était-ce donc toute chose ? » (94) Cette question est l'une des clefs de lecture de *Sa Majesté des Mouches*, car c'est justement le visage des autres enfants qu'il sera bientôt impossible de reconnaître, à cause du masque d'argile et de peinture inauguré par Jack. Les enfants, en se regardant mutuellement, ne verront plus des enfants, ils ne seront donc plus tenus de se conduire en humains les uns avec les autres.

Voici un autre passage révélateur, qui souligne, encore une fois, comment un petit détail en apparence anodin, l'heure du jour ou de la nuit, influence la perception qu'a un homme du Bien et du Mal. La nuit suivant le meurtre de Porcinet, Ralph aborde discrètement les jumeaux Éric et Sam, qui ont été enrôlés de force dans la tribu de Jack et qui montent la garde près de la forteresse de roches. Éric et Sam l'avertissent qu'une chasse à l'homme a été préparée pour l'attraper le lendemain matin. Roger, précisent-ils, a aiguisé un bâton aux deux bouts. Sans saisir le sens de ce détail, Ralph, qui souffre cruellement de la solitude, les supplie de partir avec lui, mais les jumeaux refusent, par crainte d'un châtement. Ralph proteste, mais sans exprimer complètement sa pensée : « S'il faisait jour... » (229). Au narrateur, encore une fois, de préciser cette intuition : « S'il faisait jour, la honte les brûlerait en reconnaissant certaines choses. Mais il faisait noir » (229). Ce que Golding insinue ici, c'est qu'à cause d'une simple circonstance fortuite — c'est la nuit et non le jour —, les jumeaux n'ont pas honte de refuser de venir en aide à leur ami Ralph, bien qu'ils savent pertinemment que sa vie est en danger. Le sentiment d'avoir une responsabilité à l'égard d'un prochain qui est en détresse serait-il donc tributaire de circonstances aussi anodines que l'éclairage ambiant ?

Cette idée est sous-entendue dans la scène du meurtre de Porcinet. Roger est au sommet de la forteresse de roches et s'apprête à faire rouler un énorme rocher sur Ralph et Porcinet, qui sont en bas : « D'en haut, il voyait de Ralph une tignasse en désordre et de Porcinet une masse bouffie » (219). Or, n'est-il pas justement plus facile, pour Roger, de faire rouler l'énorme rocher sur ses anciens amis, puisqu'il ne les perçoit pas distinctement ? Le sentiment de devoir se comporter en humain digne de ce nom ne serait-il donc qu'une « fiction » dont la force de persuasion varierait en fonction d'un éclairage et d'un décor particuliers ? Le narrateur de *La peau et les os* affirme d'ailleurs quelque chose de cet ordre : « À partir d'un certain degré de dénuement, on renonce à s'y reconnaître dans le bien et le mal. Défendu, permis, cela ne signifie plus rien. Mots d'une autre langue et d'un autre monde. À la lumière de la misère tout change d'aspect. On voit les choses autrement⁴³ ».

Ce n'est pas la première fois qu'il est question, dans notre corpus, du fait qu'un simple renversement de perspectives puisse empêcher un homme de croire qu'il sait ce qu'est la dignité humaine et qu'il doit l'incarner. H. G. Wells a admirablement employé ce procédé du « renversement de perspectives » (mon mot) dans *L'île du docteur Moreau* : au début, Prendick croit que les monstres de l'île sont des humains animalisés ; puis, instruit sur leur nature véritable, il perçoit alors l'« humain » en eux ; et, pour finir, à son retour à Londres, il ne supporte plus la compagnie des hommes, car il ne peut s'empêcher de voir en quoi ils ne sont, en réalité, que des animaux à demi débestialisés, à l'image des créatures de Moreau.

La littérature de fiction est un formidable moyen pour renverser les perspectives du lecteur et lui révéler que, finalement, ce que l'on définit par « humain » ou par « devoir d'humanité » est extrêmement fragile et succombe aisément à un simple changement de situation ou d'éclairage. Tous les romans de notre corpus, qu'ils aient été écrits avant ou dans le sillage du « désastre », nous mettent en garde contre l'assurance de savoir ce qu'est la qualité humaine et de croire pouvoir la défendre en toutes circonstances. Entre toutes, je rappelle cette scène de *1984* où Winston, juste après son arrestation, pense qu'il peut prendre la décision de se sacrifier pour Julia, mais cette conviction vole en éclats dès qu'il

⁴³ G. Hyvernaud, *La peau et les os*, *op. cit.*, p. 68.

reçoit un premier coup de matraque sur l'épaule : « Jamais, pour aucune raison au monde, on ne pouvait espérer un accroissement de douleur. De la douleur on ne pouvait désirer qu'une chose, qu'elle s'arrête. Rien au monde n'était aussi pénible qu'une souffrance physique. "Devant la douleur, il n'y a pas de héros, aucun héros", se répéta-t-il, tandis qu'il se tordait sur le parquet, étreignant sans raison son bras gauche estropié⁴⁴ ».

Un *Bildungsroman* du « désastre »

À la toute fin de *Sa Majesté des Mouches*, Golding fait intervenir un *deus ex machina*, en la personne de l'officier, pour sauver Ralph. Mais si l'auteur a pris cette décision, ce n'est pas par sot attachement pour son personnage. Golding voulait que Ralph puisse prendre conscience du sens douloureux de tous les événements effroyables survenus sur l'île :

First I originally conceived the book as the change from innocence — which is ignorance of self — to a tragic knowledge. If my boys hadn't been saved, I couldn't — at that time, at any rate — see any way of getting some one of them to the point where he would have this tragic knowledge. He would be dead. If I'd gone on to the death of Ralph, Ralph would never have had time to understand what had happened to him, so I deliberately saved him so at that moment he could see — look back over what's happened — and weep for the end of innocence and the darkness of man's heart, which was what I was getting at⁴⁵.

Ralph n'est pas un « voyant » au sens où Simon percevait instinctivement certaines choses. Mais à la fin, c'est bien lui qui apprend à voir le monde tel qu'il est en réalité : « Ralph pleurerait sur la fin de l'innocence, la noirceur du cœur humain » (245). Bien qu'il n'ait que douze ans, Ralph quitte irrémédiablement le monde de l'enfance. Par sa fin, le roman de Golding est une sorte de *Bildungsroman* du « désastre », un roman de formation où le protagoniste tire de son aventure un savoir mortifère : la honte de soi et de l'espèce humaine. Les ultimes sanglots de Ralph sont aussi ceux de Golding en écrivant son roman : « C'était comme si je me lamentais sur l'enfance perdue du monde [...]. Le sujet de *Sa Majesté des Mouches* est le chagrin, le chagrin à l'état pur, le chagrin, rien d'autre que lui⁴⁶ ».

⁴⁴ G. Orwell, 1984, *op. cit.*, p. 339.

⁴⁵ James Keating, « Interview with William Golding », dans *Lord of the Flies*, *op. cit.*, p. 214-215.

⁴⁶ W. Golding, « Utopies et anti-utopies », dans *Cible mouvante*, *loc. cit.*, p. 214.

Avec cette lecture de *Sa Majesté des Mouches*, nous bouclons notre exploration du thème de l'indignation meurtrière. Ce sera aux auteurs qui suivront, Gary, Vercors et Boule, de tâcher, malgré les effroyables leçons du « désastre », de ranimer le feu d'une indignation héroïque, et ce, malgré le fait qu'il n'apparaît que trop vraisemblable que le devenir humain de l'homme ne soit, en réalité, qu'une « fiction ». Golding non plus n'était pas très loin d'y croire, près d'un quart de siècle après avoir écrit *Sa Majesté des Mouches* :

Eh bien, nous avons eu l'*australopithecus*, l'*homo habilis*, l'*homo neanderthalensis*, l'Homme de Moustier, de Cromagnon, l'*homo sapiens*... la nature en a-t-elle fini avec nous ? [...] Nous ferions mieux de décider que nous sommes lamarckiens et de nous en contenter. Nous devons créer l'*homo moralis*, l'être humain qui ne peut pas tuer ceux de son espèce, ni les exploiter ni les voler. Alors, personne n'aura plus besoin d'écrire des utopies, des satires ou des anti-utopies⁴⁷.

Homo humanus : une fiction qu'il était juste de démolir dans la foulée du « désastre » pour la purger de ses naïvetés, mais sans laquelle, finalement, l'homme ne peut pas vivre ?

⁴⁷ *Ibid.*, p. 240.

III. Après le désastre, l'indignation refondatrice : l'homme responsable de son devenir

Penser, c'est dire non. Remarquez que le signe du oui est d'un homme qui s'endort ; au contraire le réveil secoue et dit non.

Alain

L'extrait de roman suivant offrira à la fois une synthèse de la précédente partie (« l'indignation meurtrie ») et un aperçu de ce que nous nous apprêtons à aborder (« l'indignation refondatrice »).

Dans *Le premier cercle*, un roman de Soljenitsyne écrit entre 1955 et 1958, mais publié seulement en 1968 à cause de la censure soviétique, Nerjine, un intellectuel détenu au Goulag, interroge un autre prisonnier, Spiridon, un paysan aveugle et illettré, pour savoir s'il existe selon lui un principe grâce auquel on peut juger de l'humanité d'un homme. Les hésitations et la laborieuse formulation de la question témoignent que le subtil Nerjine croit qu'un tel principe ne peut pas exister. Or, non seulement Spiridon lui répond sans hésiter que celui-ci existe, mais en plus, il l'expose en une formule brève et lumineuse :

— Il y a longtemps que j'ai envie de te demander quelque chose, Spiridon Danilitch, dit-il. Je t'écoute, je t'écoute raconter tes aventures. Ta vie est détruite, oui, mais sans aucun doute pas seulement la tienne mais celle de beaucoup d'autres aussi. Tu as passé ton temps à aller d'un endroit à l'autre, cherchant l'impossible... mais pas sans raison ? D'après toi, selon quels principes (il faillit dire « critères ») devons-nous juger la vie ? Par exemple, y a-t-il vraiment des gens sur terre qui désirent le mal ? Qui se disent : « Je vais faire du mal aux autres ? Je vais leur serrer un peu le cou pour qu'ils ne puissent pas respirer et vivre ? » C'est peu probable, non ? Peut-être que tout le monde veut le bien, que tout le monde *croit* vouloir le bien, que tout le monde n'est pas sans péché ou sans l'erreur [...]. Je veux dire, si on ne peut pas être sûr d'avoir toujours raison... est-ce qu'il faut se mêler d'agir ou pas ? Est-il concevable qu'un être humain quelconque sur terre puisse dire qui a raison et qui est coupable ? Qui peut le dire à coup sûr ?

— Moi je peux te le dire ! s'exclame Spiridon avec empressement, le visage éclairé, avec le même empressement que si on lui avait demandé quel officier était de service le lendemain matin. Je peux te le dire : le chien-loup a raison et le cannibale a tort !

— Quoi-quoi-quoi ? fit Nerjine, frappé par la simplicité et la force de cette réponse.

— C'est comme ça, répéta Spiridon avec une ferme conviction, se tournant vers Nerjine et lui soufflant son haleine chaude dans la figure, le chien-loup a raison et le cannibale a tort¹.

¹ Alexandre Soljenitsyne, *Le premier cercle*, trad. Henri-Gabriel Kybarthi, Paris, Robert Laffont (Le livre de poche), 1968, p. 578-579. Le même passage est abordé par André Glucksmann, dans *La cuisinière et le*

Dans ce dialogue, l'attitude de Nerjine illustre le sens de « l'indignation meurtrie », tandis que celle de Spiridon fait entrevoir celui de « l'indignation refondatrice ».

En effet, Nerjine croit qu'il est vain de s'indigner contre un crime, puisque le bien et le mal ne sont finalement, à bien y regarder, qu'une question de perspectives propres à chacun. Ainsi, l'humanité évoluerait dans une vaste « zone grise » où il est impossible de tracer une frontière nette entre le blanc et le noir, le bien et le mal. En cela, Nerjine nous rappelle le destin ambigu des protagonistes des romans du « désastre ». De fait, nous avons vu que, dans *Kaputt*, Malaparte festoie avec les nazis, que dans *1984*, Winston trahit Julia, que dans *La peau et les os*, le narrateur est un homme comme les autres et que, dans *Sa Majesté des Mouches*, le jeune Ralph participe au meurtre collectif de Simon.

Spiridon, quant à lui, croit qu'il est tout à fait possible de juger de l'humanité d'un homme. Contrairement à Nerjine, il ne croit pas que le « désastre » — Goulag compris — a permis à l'homme de prendre enfin conscience que les notions de bien et de mal n'ont jamais été que des histoires que l'homme se racontait. En vérité, le « désastre » a seulement troublé les sens moraux de l'homme. L'homme doit donc impérativement réapprendre à « voir » ce principe grâce auquel il sera possible de refonder le sens de l'humain. Pour Spiridon, ce principe s'articule autour d'une métaphore animale où le « chien-loup » s'oppose au « cannibale ». Le « cannibale », c'est l'homme qui dévore sa propre espèce par appétit cruel, tandis que le « chien-loup », c'est l'homme qui défend sa vie et sa dignité, mais qui ne s'attaque pas systématiquement à sa propre espèce².

Dans l'esprit d'une semblable « indignation refondatrice », les protagonistes des romans de Gary, de Vercors et de Boule proposent eux aussi de refonder le sens de l'humain à partir d'une réflexion sur l'« animalité ». Gary défend une vision écologique suivant laquelle l'homme ne pourra espérer devenir plus humain qu'en reconnaissant la dignité des animaux ; Vercors explore les implications philosophiques qui découlent du fait que l'homme est un « animal dénaturé » ; et Boule nous apprend que les singes ont une capitale

mangeur d'hommes. Essai sur l'État, le marxisme, les camps de concentration, Paris, Points (Politique), 1976, p. 29.

² Cette comparaison s'inscrit par ailleurs dans la lignée des métaphores dénonçant le « sophisme de l'animalité » abordé précédemment : l'homme n'est pas un barbare parce qu'il est un « animal », car, en vérité, son inhumanité n'a pas d'équivalent dans le monde sauvage de l'animal.

leçon d'humanité à nous donner. Dans tous les cas, l'« animalité » a pour fonction de retisser la trame de la fraternité humaine.

L'homme remythifié

Lecture des *Racines du ciel*, de Romain Gary (1956)

L'homme — mais bien sûr, mais comment donc, nous sommes parfaitement d'accord : un jour, il se fera ! Un peu de patience, un peu de persévérance ; on n'est plus à dix mille ans près. Il faut savoir attendre, mes bons amis, et surtout voir grand, apprendre à compter en âges géologiques, avoir de l'imagination : alors là, l'homme, ça devient tout à fait possible, probable même : il suffira d'être encore là quand il se présentera.

Romain Gary, *Les oiseaux vont mourir au Pérou*

En Afrique Équatoriale Française, Morel, un Français, tente d'alerter l'opinion publique mondiale à propos de l'extermination des éléphants. Il fait d'abord circuler des pétitions, mais, constatant que cela ne change rien, il prend le maquis et organise des opérations de commando contre les chasseurs, les commerçants et les trafiquants d'ivoire.

Des journalistes couvrent l'affaire et bientôt la légende de Morel — « l'homme qui a changé d'espèce¹ » — retentit dans le monde entier. Mais en vérité, Morel n'est pas un « amok » ni un misanthrope devenu assassin. Quand il tire sur les chasseurs, il prend soin de ne pas les tuer, car, comme il le dit avec humour : « On n'apprend jamais rien à un gars en le tuant... Au contraire, on lui fait tout oublier » (347). Cela fonctionne parfois : Orlando, célèbre journaliste américain et grand amateur de chasse sportive, reçoit une balle de Morel et décide de mener une campagne en sa faveur.

De leur côté, les autorités lancent des mandats d'arrêt contre Morel, mais ce dernier reste insaisissable. Il est même rejoint par d'autres dans sa croisade : Minna, une Allemande qui a été forcée de « travailler » dans les bordels militaires russes à la chute de Berlin ; Peer Qvist, un vieux naturaliste danois renié par son université ; le major Forsythe, expulsé des États-Unis pour avoir trahi son pays lors de la guerre du Viêt-Nam ; Habib, un Libanais trafiquant d'armes ; et Waïtari, un révolutionnaire africain décidé à faire la guerre aux Blancs. Morel n'est pas un idéaliste naïf, il se doute bien que ses nouveaux compagnons

¹ Romain Gary, *Les racines du ciel*, Paris, Gallimard (Folio), 2006, p. 76. Désormais, les renvois à cette édition seront signalés dans le corps du texte, sans mention de titre.

n'ont pas tous à cœur la cause des éléphants, mais il est conscient que, grâce à eux, ses revendications obtiennent un nouvel écho.

Il vient cependant un temps où Waitari en a assez d'être dans l'ombre de Morel. Avec la complicité de Habib et de quelques mercenaires, il fait prisonnier Morel ainsi que ses compagnons. Puis, lui et ses hommes abattent plusieurs centaines d'éléphants, afin de récolter assez d'ivoire pour financer de futurs projets terroristes perpétrés au nom de l'émancipation africaine. Morel assiste impuissant à ce massacre. Autre coup dur : il apprend que la Conférence de Bukavu, dont il attendait tant, n'a pris aucune mesure pour assurer la protection de la faune africaine. Le supplice de Morel sera cependant de courte durée, car Waitari est prêt à laisser ses hommes se « débarrasser » de Morel, qui s'est fait maints ennemis. Mais Fields, un photographe de presse qui se trouve sur place à la suite de l'écrasement de son avion, convainc finalement Waitari de libérer Morel et ses amis.

Morel décide de poursuivre seul sa croisade dans la brousse, tandis que ses compagnons essaieront, eux, de faire entendre leurs voix sur d'autres tribunes. Mais ils sont arrêtés et traduits en justice. Morel n'a plus qu'un seul compagnon, le jeune Youssef, dont il sait cependant que Waitari lui a ordonné secrètement de l'abattre s'il devait être arrêté. Waitari s'assure ainsi de faire de Morel un symbole de sa cause à lui : le premier Blanc tué au nom de l'émancipation africaine.

Le roman se termine sur un mystère : si le monde n'a plus de nouvelles du « Français fou », est-ce parce qu'il a été assassiné ou parce qu'il se cache avant de repartir en croisade ? Morel a-t-il eu raison de faire confiance à Youssef, malgré ce qu'il savait ?

L'écologie en réponse au « désastre »

Des critiques ont écrit, depuis la parution des *Racines du ciel*, qu'il était le « *premier roman écologique* » : le premier cri d'alarme romanesque contre la destruction de la biosphère (11)². Morel est un « voyant » qui nous met en garde contre une « catastrophe » à venir : si

² Gary n'est certes pas le tout premier auteur « écologique » de la littérature occidentale. Pour ma part, je présenterais le chant XXI de *L'Illiade* d'Homère comme étant l'un des plus anciens passages de la littérature occidentale à témoigner d'une conscience écologique. Achille, rendu furieux par la mort de Patrocle, décime impitoyablement l'armée de Troie et remplit de cadavres le fleuve Xanthe (ou Scamandre), qui circule à

le genre humain persiste à refuser de reconnaître qu'il a une responsabilité à l'égard des espèces vivantes et de la nature, la suite de son histoire ne sera qu'une terrible tragédie.

Morel a cependant entrepris sa croisade parce qu'il croit sincèrement que la « catastrophe » n'est pas irrémédiable, que la biosphère peut encore être sauvée. Ce simple fait — qu'il y a une possibilité d'action et, donc, de l'espoir —, témoigne d'une rupture radicale avec le ton d'indignation meurtrie qui caractérisait les romans écrits dans le sillage du « désastre » de la Deuxième Guerre mondiale, de l'Holocauste et d'Hiroshima. Le destin des protagonistes de Malaparte, d'Orwell, d'Hyvernaud et de Golding était de découvrir qu'avant même que leur histoire n'ait commencé (début *in media res*), il n'y avait déjà plus d'espoir en un monde plus humain : la dignité humaine n'avait jamais été autre chose qu'une fiction, un « mensonge vital » que l'homme s'est raconté sur lui-même. Ces protagonistes n'étaient pas des « héros » au sens traditionnel du terme, mais des témoins impuissants ou des victimes pathétiques. Or, Morel, le protagoniste des *Racines du ciel*, est un personnage « héroïque », qui prend son destin en main et refuse, malgré les échecs — et il en essuie beaucoup —, tout constat d'impuissance ou de défaite.

À première vue, le roman de Gary nous fait renouer avec le ton de l'indignation alarmiste qui caractérisait les romans écrits avant le « désastre ». En effet, à l'instar des protagonistes de Stevenson, de Wells, de Lawrence, de Hesse et de Powys, Morel perçoit une « catastrophe » qui échappe à la majorité (ici, la destruction de la biosphère). Mais ne nous y trompons pas : avec *Les racines du ciel*, il ne s'agit pas d'un simple retour au ton de l'indignation dite alarmiste. En fait, au fil des chapitres, le lecteur découvre que la croisade écologique de Morel est une réponse indignée au « désastre ».

Morel a passé une partie de la guerre dans un camp de concentration en Allemagne, où il a été envoyé pour ses activités dans la Résistance. Après avoir été libéré par les soldats russes, il a senti la responsabilité morale d'entreprendre quelque chose pour protester contre l'inhumanité de l'homme, mais sans avoir d'idée précise : « Il fallait vraiment élever une

proximité du champ de bataille. L'esprit du fleuve décide alors, dans un sursaut d'indignation, de s'attaquer à Achille, qui est sauvé *in extremis* par Athéna et Poséidon. Homère, toujours notre contemporain : après le génocide au Rwanda, la rivière Nyabarongo emportait des milliers de cadavres qui ont pollué le grand lac Victoria, qu'il a fallu nettoyer d'urgence pour éviter la contamination.

protestation retentissante, quelque chose qui atteindrait les hommes jusqu'aux confins du monde. Il fallait aller directement à l'essentiel, ne pas se disperser, toucher non seulement à la raison, mais aussi à l'affectivité » (221).

Au hasard de ses errances en l'Allemagne, il a rencontré une petite fille qui l'a supplié d'adopter sa petite chienne qu'elle ne pouvait plus nourrir. Morel ne pouvait pas non plus s'en charger, mais il a quand même décidé de l'adopter³. Un jour, la petite chienne n'est pas revenue d'une escapade. Après l'avoir vainement cherchée, Morel s'est rendu dans une fourrière où on lui a expliqué que les chiens errants sont tellement nombreux depuis la guerre qu'il a fallu trouver une solution : après huit jours passés dans la fourrière, ils sont envoyés dans une chambre à gaz. On récupère ensuite leur peau et leurs os pour en faire de la gélatine et du savon.

Frappé par cette tragique communauté de destin entre Juifs et chiens, Morel s'est dit : « Je vais m'expliquer un peu avec vous, et avec vos chambres à gaz, vos bombes atomiques et votre besoin de savon... » (221). La nuit venue, avec l'aide de quelques complices, il a libéré les chiens et a mis le feu à la fourrière : « C'est comme ça que je me suis lancé. J'étais sûr de tenir le bon bout. Il n'y avait qu'à continuer. Ce n'était pas la peine de défendre ceci ou cela séparément, les hommes ou les chiens, il fallait s'attaquer *au fond du problème*, la protection de la nature » (222 ; je souligne).

À en croire Morel, le mépris de l'homme pour son prochain découlerait effectivement de son indifférence, de son mépris à l'égard de la nature : « On commence par dire, mettons, que les éléphants c'est trop gros, trop encombrant, qu'ils renversent les poteaux télégraphiques, piétinent les récoltes, qu'ils sont un anachronisme, et puis on finit par dire la même chose de la liberté — la liberté et l'homme deviennent encombrants à la longue » (222). Plusieurs mésaventures confirment le bien-fondé de cette intuition qui associe crime écologique et crime inhumain. Par exemple, au chapitre XXVI, Morel attaque la tannerie d'un certain Herr Wagemann, qui produit des corbeilles à papier, des vases, des porte-

³ L'adoption d'un chien est une topique de l'imaginaire de Gary. Par exemple, dans *La vie devant soi*, le protagoniste, Momo, décide de donner son chien parce qu'il est trop pauvre : « C'était pas une vie pour un chien » (Romain Gary / Émile Ajar, *La vie devant soi*, Paris, Gallimard [Folio], 1982, p. 26). Autre récit d'adoption d'un chien dans le roman *Chien Blanc*, où le protagoniste — Gary lui-même — découvre que le chien qu'il a recueilli a été dressé pour s'attaquer aux Noirs (l'histoire se passe aux États-Unis).

parapluies et des sceaux à champagne à partir de tronçons de pattes d'éléphants, de rhinocéros et d'hippopotames, sans oublier les presse-papiers faits à partir de mains d'orangs-outangs : « Herr Wagemann avait eu une idée que les fabricants d'abat-jour en peau humaine de Belsen eussent pu lui envier » (183). Au chapitre XXXVII, Fields, le journaliste qui sauve la vie de Morel, assiste sans pouvoir l'empêcher à un massacre d'éléphants. Voyant un tas de défenses d'éléphant arrachées, aux racines encore sanglantes, il pense alors au sourire de sa mère, morte dans un camp d'extermination :

Peut-être parce qu'il était déprimé, les pensées de Fields prirent une direction qu'il qualifiait d'« inutile ». Un de ses premiers souvenirs d'enfant était le sourire de sa mère : il se trouvait que c'était un sourire tout étincelant de l'or de nombreuses couronnes qui fascinaient l'enfant. Chaque fois qu'il était déprimé, ce souvenir revenait en même temps que celui du tas de couronnes et de dents en or « récupérées » par les nazis sur les victimes des chambres à gaz et des fours crématoires. Il avait passé des heures à contempler fixement les photos de ce tas que les journaux de l'époque avaient publiées : il y cherchait le sourire de sa mère (391).

Ces différentes anecdotes — chiens gazés comme des Juifs, hommes et animaux traités comme une simple matière première — font la démonstration qu'il est fort probable que, si l'homme devait enfin apprendre à respecter la nature, moins de crimes inhumains seraient perpétrés. Cette idée, nous l'avons déjà abordée à travers une réflexion de Yourcenar, en écho à la douloureuse communauté de destin développée par Hyvernaud avec la métaphore du « wagon à vaches » : « Et si la cruauté humaine s'est tant de fois exercée contre l'homme, c'est trop souvent qu'elle s'est fait la main sur les animaux. On aurait moins accepté les wagons plombés roulant vers des camps de concentration, si l'on n'avait accepté sans même y songer la souffrance des bêtes dans les fourgons menant à l'abattoir⁴ ».

On l'a vu, plusieurs protagonistes des romans du « désastre » prennent conscience de cette douloureuse communauté de destin de l'homme et de l'animal entre les mains de l'homme⁵. Or, dans le monde de Gary, il ne s'agit pas seulement, pour le héros, de prendre conscience

⁴ Marguerite Yourcenar, « Protéger l'animal, c'est nous sauver nous-mêmes », *loc. cit.*, p. 29.

⁵ Je pense, entre autres, au récit de la mort du chien Febo, que nous avons abordé dans la « lecture » de *La peau* de Malaparte (un récit qui rappelle d'ailleurs le destin de la petite chienne de Morel). Malaparte, je le rappelle, retrouvait son chien cloué à une table, dans un laboratoire de vivisection, le crâne et le ventre ouverts. Les métaphores employées pour décrire son supplice — la « crucifixion » et le « feuillage » — évoquaient une scène précédente où le narrateur traversait une forêt à cheval et assistait, impuissant, à l'agonie de Juifs crucifiés à des arbres par des Allemands.

de ces analogies, mais d'identifier le « fond du problème », de s'attaquer à la source même de la barbarie : la façon dont l'homme traite la nature.

Dans *Les racines du ciel*, nombre de personnages lisent l'histoire de Morel dans les journaux et s'émeuvent qu'il y ait encore, en cette époque *postdésastre*, un homme capable de « désintéressement » (255). À leurs yeux, Morel ne peut agir que par pur « désintéressement », car l'animal considéré en lui-même et non comme une source de profit est absolument dépourvu d'intérêt. Or, Peer Qvist, le vieux naturaliste danois qui s'allie à Morel, fait remarquer que ce genre de réflexion témoigne en vérité d'un mépris inconscient pour les animaux :

Et remarquez encore qu'il [un journaliste] voit une preuve de désintéressement dans le fait que les hommes se décarcassent pour défendre la nature, ce qui prouve bien que, dans l'esprit de ce brave, il y a une distinction digne d'être soulignée entre l'espèce humaine et la nature, et qu'il n'a pas encore eu le temps de s'apercevoir que lorsqu'on défend l'une, on défend l'autre — bref, il n'a rien compris à ce que Morel faisait (255).

Jugeons de la mésinterprétation : pour Morel, il n'y a pas de distinction notable entre l'homme et l'animal. Morel écrit dans ses pétitions que « le temps de l'orgueil est fini » et que les autres espèces animales sont « différentes, mais non inférieures » (46), une idée qui préfigure le néologisme que l'éthicien Peter Singer popularisera des années plus tard : « spécisme » ou racisme envers ce qui n'est pas humain⁶. L'homme qui prend la décision de veiller sur l'animal *ne s'abaisse pas jusqu'à eux*, il reconnaît au contraire la fraternité qui l'unit à eux. En fait, on ne peut vraiment pas parler de « désintéressement » chez Morel : pour lui, la reconnaissance de la dignité de l'animal n'est rien de moins que la clef d'un futur devenir humain de l'espèce humaine : « C'est seulement alors [quand elle sera reconnue] que l'on pourra commencer à parler d'une civilisation » (83).

L'indignation fondatrice

Gary explique dans la préface que son héros refuse « *de se soumettre à l'infirmité d'être un homme* » (11 ; souligné par l'auteur). L'« infirmité » dont parle Gary n'est pas sans rappeler

⁶ Je rappelle que le terme de « spécisme » a été créé par le psychologue Richard D. Ryder en 1970, mais que c'est principalement Singer qui l'a diffusé et fait connaître avec la publication de *Animal Liberation. A New Ethics for our Treatment of Animals*, New York, Random House (New York Review Book), 1975.

l'« infirmité » qu'évoquaient tous ceux qui rencontraient M. Hyde dans le roman de Stevenson, cependant qu'il leur était curieusement impossible de la décrire précisément : celle-ci n'était pas physique, mais morale⁷. Pour Gary, est « infirme » l'homme qui se contente de ce qu'il est, qui n'essaie pas de devenir plus qu'un homme : un humain. Bergson a défini la philosophie comme « un effort pour dépasser la condition humaine » ; pour le héros des *Racines du ciel*, l'humanité est une espèce philosophique, en ce sens qu'elle devrait n'être qu'effort pour dépasser sa propre « infirmité » — l'état d'homme —, pour atteindre l'état d'humain.

Dans les romans écrits dans le sillage du « désastre », le destin des protagonistes était de constater à leur corps défendant que l'homme est « infirme », n'est pas humain. Morel, lui, refuse cette « infirmité ». Morel est tout indignation ; c'est même chez lui, dirais-je, un trait « physique ». Lorsque Saint-Denis rencontre enfin Morel, il est déçu par « l'insignifiance de l'homme » (126), car il s'attendait, étant donné le caractère légendaire de ses exploits, à rencontrer un héros plus grand que nature. Mais Morel est un homme en apparence absolument ordinaire, à l'exception, insiste Saint-Denis, de son regard : « Mais les yeux étaient étonnants — grands, sombres, violents — des yeux qui crevaient littéralement d'indignation dans les orbites » (127). Morel est habité par une indignation qui n'est jamais en repos. Et elle n'est jamais en repos parce que, malgré les rebuffades et les échecs qu'il essuie, Morel ne perd jamais espoir en un devenir humain de l'espèce humaine. Pour qualifier cet optimisme indéfectible, Gary invente un mot : « *esperado* » (403).

On note la différence entre le caractère de cet « *esperado* » et celui des « *desperado* » de Malaparte, d'Orwell, d'Hyvernaud et de Golding : pour eux, *homo humanus* n'était qu'une fiction, ça ne servait donc à rien d'y croire (c'était du moins là la conclusion de leur histoire). Avec *Les racines du ciel*, nous quittons ce ton pessimiste — l'indignation meurtrie — pour adopter celui, plus optimiste, d'une *indignation refondatrice* : malgré les

⁷ C'est en ces mots qu'un témoin tente de décrire M. Hyde : « Difficile de le décrire. Il y a quelque chose de bizarre dans son apparence ; quelque chose de déplaisant, d'absolument détestable. Jamais je n'ai rencontré d'homme qui m'ait inspiré un tel dégoût, et pourtant je n'arrive pas à dire pourquoi. Je pense qu'il est atteint d'une sorte d'infirmité, mais je serais bien en peine de vous dire laquelle. C'est un homme d'une apparence extraordinaire, et cependant je ne saurais vous dire en quoi précisément il est extraordinaire. Non, mon cher, il n'y a rien à faire ; je suis incapable de vous le décrire. Et ce n'est pas que la mémoire me fasse défaut ; car je vous affirme que je le vois encore comme s'il était devant moi » (*L'étrange cas*, *op. cit.* p. 37).

terribles leçons du « désastre », l'homme doit faire l'effort de recommencer à croire en l'humain. À la parution des *Racines du ciel*, un critique a d'ailleurs remercié Gary pour ce changement de ton inattendu dans le paysage littéraire de l'époque : « Vous avez exprimé ce besoin de sursaut que les Français et peut-être les Occidentaux en général ont obscurément ressenti⁸ ». Ce *besoin de sursaut* : il s'agit de ressusciter la croyance en un devenir humain de l'homme, croyance qui s'est notamment trouvée pulvérisée par les auteurs du « désastre ».

Par cette expression, *les auteurs du « désastre »*, je n'entends pas seulement Malaparte, Orwell, Hyvernaud et Golding, qui sont retenus ici à titre d'auteurs représentatifs, mais aussi tous les auteurs et les intellectuels de l'époque qui ont, eux aussi, par leurs œuvres et chacun à leur façon, donné à penser que l'*homo humanus* n'était qu'une fiction ayant fait son temps. Pour Gary, ces *auteurs du « désastre »* sont aussi divers que « Céline, Sartre, Genet, Foucault et tous les freudiens⁹ ». Gary ne méprise pas ces auteurs. Au contraire, il est le premier à reconnaître que leurs œuvres et leurs travaux ont été tout à fait légitimes. En effet, au sortir du « désastre », l'homme ne pouvait pas continuer comme par le passé à croire naïvement en son devenir humain — c'eût été vraiment par trop indécent. Gary reconnaît donc que l'on devait tirer les douloureuses leçons qui découlent du « désastre », cependant qu'on aurait dû prendre garde à ne pas complètement pulvériser la fiction de l'*homo humanus* — un souci que, à l'en croire, n'ont pas eu ces *auteurs du « désastre »* :

Ils ont fait un travail d'hygiène intellectuel indispensable, mais ils sont allés jusqu'à la table rase. En descendant encore dans la négation, nous risquons très vite d'atteindre le point de non-retour : « la fin de l'homme » [...]. L'homme est trop faible pour qu'il puisse se permettre d'être vaincu. Il faut donc, dans le roman comme ailleurs, chercher à retrouver, à redéfinir, à sauver et à féconder les valeurs irremplaçables qui ont été victimes de ce qu'on appelle dans le langage de la guerre totale nucléaire *overkill*. Ce terme signifie : « destructions inutiles à la victoire ». C'est ce qui se passe

⁸ Romain Gary, *L'affaire homme*, Paris, Gallimard (Folio), 2005, p. 18.

⁹ *Ibid.*, p. 294. Gary a retenu des œuvres de Sartre et de Foucault, pour le dire en mes mots, que l'*homo humanus* n'était qu'une « fiction » condamnée à disparaître : « Vous savez : “l'homme est une passion inutile” de Sartre et cette affirmation de Michel Foucault : “L'homme est une invention récente dont l'archéologie de notre pensée montre aisément la date récente et la fin prochaine” » (Gary, *L'affaire homme*, *op. cit.*, p. 294-295). Il est possible que Gary ait mal lu ces auteurs. Après tout, comme le fait remarquer Roger-Pol Droit (*Le Monde*, 7 mai 1999), Foucault ne prédisait pas la mort de l'humanisme, mais plutôt la disparition d'une figure du savoir : l'homme institué en objet d'investigations scientifiques. D'ailleurs, Foucault, Sartre et Genet n'ont jamais cessé de s'engager contre les traitements inhumains.

depuis plus de cinquante ans dans le domaine intellectuel. Il faut maintenant lutter pour défendre un certain minimum vital, respiratoire, retrouver le sens de la vie, du moins pour l'essentiel¹⁰.

Kaputt et *La peau* de Malaparte, 1984 d'Orwell, *La peau et les os* et *Le wagon à vaches* d'Hyvernaud ainsi que *Sa Majesté des Mouches* de Golding seraient représentatifs de cet « *overkill* » que déplore Gary : le protagoniste découvre qu'*homo humanus* n'est qu'un mythe et s'en débarrasse donc complètement, mais rien ne vient combler le vide affreux laissé par son absence. Image par excellence de ce chagrin sans consolation possible : les larmes de Golding mêlées à celles de Ralph à la fin de *Sa Majesté des Mouches* : « C'était comme si je me lamentais sur l'enfance perdue du monde [...]. Le sujet de *Sa Majesté des Mouches* est le chagrin, le chagrin à l'état pur, le chagrin, rien d'autre que lui¹¹ ».

Avec Gary, ce genre de deuil prend fin : au sein du corpus présenté ici, *Les racines du ciel* est un premier monument littéraire édifié dans le but de « remythifier l'homme », de redonner sens en la croyance en l'*homo humanus*. Saint-Denis décrit Morel ainsi : « On le sentait tout pénétré de ces belles choses que l'homme s'est racontées sur lui-même dans ses moments d'inspiration » (133). Notons toutefois cette particularité, qui peut paraître, au premier abord, paradoxale : Morel ne nie jamais qu'il se pourrait fort bien, comme l'a effectivement révélé le « désastre », que l'*homo humanus* ne soit qu'une pure fiction sans fondement réel : « Les nazis avaient probablement dit la vérité sur nous, avec beaucoup de franchise... Il faut pas l'oublier. C'était peut-être eux, la vérité... Le reste, des beaux mensonges. Qui sait si ce que j'essaye de faire ici, c'est pas seulement une façon de mentir » (424). Ce doute à l'égard d'*homo humanus* est filé dans *Les racines du ciel*¹², mais aussi dans tous les romans de Gary (y compris ceux signés sous le pseudonyme d'Ajar)¹³. Par exemple, dans *Les clowns lyriques* (1979), l'auteur écrit qu'avec l'expression « à défaut de l'humain », il entend : « un humain humaniste et humanisant, tendrement tolérant et

¹⁰ R. Gary, *L'affaire homme*, *op. cit.*, p. 295.

¹¹ W. Golding, « Utopies et anti-utopies », *loc. cit.*, p. 214.

¹² Un autre personnage dit : « Il est possible que ce qu'on appelle la civilisation consiste en un long effort pour tromper les hommes sur eux-mêmes » (*Les racines*, *op. cit.*, p. 95).

¹³ Je rappelle que Gary a publié quatre romans sous le pseudonyme d'Émile Ajar : *Gros câlin* (1974), *La vie devant soi* (1975 ; prix Goncourt), *Pseudo* (1976) et *L'angoisse du Roi Salomon* (1979). Ce n'est qu'après le suicide de l'auteur que la supercherie a été mise à jour. Voir à ce sujet le testament littéraire de Gary : *Vie et mort d'Émile Ajar* (1981).

humainement impossible¹⁴ ». *Homo humanus* est « humainement impossible » : c'est une utopie. Voilà précisément l'apport de Gary à la question philosophique du devenir humain : tirer la leçon du « désastre » — c'est-à-dire reconnaître la part de fiction dans *homo humanus* —, mais préciser que l'homme ne saurait se passer de cette fiction sous prétexte qu'elle n'est que fiction. En vérité, ce ne serait qu'avec de telles fictions de lui-même, croit Gary, que l'homme peut espérer éviter de sombrer dans la barbarie :

L'homme sans mythologie de l'homme, c'est de la barbaque. Tu ne peux pas démythifier l'homme sans arriver au néant, et le néant sera toujours fasciste, parce qu'étant donné le néant, il n'y a plus aucune raison de se gêner. Les civilisations ont toujours été une tentative poétique, que ce soit religion ou fraternité, pour inventer un mythe de l'homme, une mythologie des valeurs, et pour essayer de vivre ce mythe ou du moins de s'en rapprocher, le mimer de sa vie même, l'incarner dans le cadre d'une société. C'est vrai pour l'« homme de la Renaissance », pour l'« homme de l'humanisme » [...]. La France elle-même en temps que mythe n'a existé qu'à partir de cette part de poésie et grâce à elle [...]. Dès que cette part d'irrationnel et de poésie est bannie, tu n'as plus que de la démographie, du numéraire, rigidité cadavérique et cadavre tout court [...]. Ce n'est ni de l'idéalisme, ni du romantisme : c'est une vérité immédiatement apparente dans toute l'histoire des civilisations [...] toutes les notions de fraternité, de démocratie, de liberté, sont des valeurs de convention, on ne les reçoit pas de la nature, ce sont des *décisions*, des choix, des proclamations d'imaginaire auxquelles souvent on sacrifie sa vie pour leur donner vie. Et si tu mets fin à ce « règne poétique », à cette « part Rimbaud » dans l'homme, dans les civilisations, dans le mot France, dans le mot Europe, rien ne t'empêche plus d'être cannibale ou procéder au génocide, parce que dès que tu supprimes la part mythologique, tu es à quatre pattes¹⁵.

Nous tenons ici une définition tout à fait originale de l'homme : ce serait un animal ayant assez d'imagination pour se conter une fiction de lui-même (par exemple, *homo humanus*) et ayant aussi assez de folie pour y croire — bien qu'il sache que ce n'est qu'une pure fiction.

Dans *Les racines du ciel*, Morel émet même l'hypothèse que cette capacité délirante à se forger un idéal de soi-même a été à l'origine de l'évolution *biologique* de l'homme. Selon lui, l'un de nos ancêtres les plus lointains — le reptile et non le singe, car la vie est d'abord apparue dans la mer —, a franchi les premières étapes de l'hominisation — le devenir

¹⁴ Gary cité par Jean-François Pépin, dans « Une géographie de l'homme à venir », dans Mireille Sacotte (dir.), *Romain Gary et la pluralité des mondes*, Paris, PUF, 2002, p. 57. La question de l'humanisme utopique de Gary a été abondamment traitée, entre autres, par Pépin, cité plus haut, par Jørn Boisen, « À l'assaut de la réalité. La dominante de l'œuvre de Romain Gary » (paru dans le même volume) et par Nicolas Gelas, *Romain Gary ou l'humanisme en fiction*, Paris, L'Harmattan (Critiques littéraires), 2012.

¹⁵ Romain Gary, *La nuit sera calme*, Paris, Gallimard (Air du temps), 1974, p. 223-224 (souligné par l'auteur).

homme — parce qu'il a été assez fou pour croire qu'il pouvait devenir plus que ce qu'il était :

Tu te rappelles, le reptile préhistorique qui est sorti pour la première fois de la vase, au début du primaire ? Il s'est mis à vivre à l'air libre, à respirer sans poumons, en attendant qu'il lui en vienne ? [...] Eh bien ! ce gars-là, il était fou, lui aussi. Complètement loufdingue. C'est pour ça qu'il a essayé. C'est notre ancêtre à tous, il ne faudrait tout de même pas l'oublier. On serait pas là sans lui. Il était gonflé, il n'y a pas de doute. Il faut essayer, nous aussi. C'est ça, le progrès. À force d'essayer, comme lui, peut-être qu'on aura à la fin les organes nécessaires, par exemple l'organe de la dignité, ou de la fraternité... (445)

Cette histoire de Morel se lit comme une fable révélant le destin véritable de l'homme. Ce reptile qui est notre ancêtre commun à tous s'est engagé dans un processus de métamorphoses qui l'a mené jusqu'à l'état d'*homo sapiens* grâce à trois facultés poussées à leur extrême. Sans celles-ci, il n'y aurait jamais eu d'hommes en ce bas monde : la conscience, l'imagination et l'indignation. D'abord, ce lézard a pris conscience qu'il était affligé d'une « infirmité » : l'incapacité de respirer en dehors de l'eau. Ensuite, il s'est imaginé — véritable marque de folie — qu'il pouvait surmonter cette « infirmité » en essayant de respirer à la surface, même s'il lui manquait les organes nécessaires. Ce qui s'esquisse ici, c'est la capacité de notre ancêtre à s'imaginer un autre état, supérieur à l'actuel, mais qui pourrait bien n'être qu'une fiction racontée à soi-même. Pour finir, dans un sursaut d'indignation, ce reptile a essayé de surmonter son « infirmité » parce qu'elle lui apparaissait inacceptable — et il a réussi. Ce sursaut d'indignation est capital, car ce reptile aurait pu se contenter de rêver à un autre état possible sans jamais tenter d'y accéder.

Si Morel raconte cette histoire, c'est parce que *l'homo sapiens* devrait selon lui suivre l'exemple de son lointain ancêtre : après avoir pris conscience qu'il souffre d'une regrettable « infirmité » (l'absence de l'organe de la dignité ou de la fraternité), il devrait faire un effort d'imagination et d'indignation pour tenter de devenir cet « humain » qu'il n'est pas. Morel reformule plusieurs fois cette idée : « Faut jamais désespérer. Au contraire : il faut être fou [...] le premier reptile qui a traîné son ventre hors de l'eau pour aller vivre sur la terre, sans poumons, et qui a quand même essayé de respirer, il était fou, lui aussi. N'empêche que ça a fini par faire des hommes. Faut toujours essayer le plus qu'on peut » (367). Ainsi, l'homme serait cet animal particulier, qui refuse ses

« infirmités » au nom d'un idéal de lui-même qu'il se croit appelé à incarner parce qu'il est fou¹⁶.

Faire « comme si »

Une anecdote que Morel rapporte de sa vie dans un camp de concentration illustre qu'aucun homme ne saurait mener une vie digne — « humaine » — s'il n'a pas assez d'imagination pour s'inventer une fiction inspirante de lui-même et tâcher de l'incarner.

Morel raconte que lui-même et tous les prisonniers du block K, désespérés, sales, épuisés et abrutis par les travaux forcés, ont rapidement abandonné tout souci de leur dignité. Râler, roter, péter devant les autres, cela ne les gênait plus (ce genre de situation ne nous est pas inconnue : Hyvernaud l'a impitoyablement décrite dans *La peau et les os*¹⁷). Cependant, un jour, un prisonnier dénommé Robert — « le gars le plus gonflé que j'aie jamais rencontré » (206) —, en a eu assez de ce laisser-aller et a élaboré un plan d'action pour redonner aux captifs le souci de leur dignité. Robert est entré dans le block en mimant l'attitude d'un homme qui donne galamment le bras à une femme et lui fait des compliments. Quelques prisonniers ont commencé à regarder ce spectacle avec intérêt, tandis que d'autres, complètement indifférents, ont vaqué à leurs occupations habituelles. L'un d'eux s'est même déculotté pour se gratter les poils. Robert lui a alors lancé une couverture en lui ordonnant de mieux se conduire parce qu'il y avait une « grande dame » parmi eux. Puis, prenant tous les autres à partie, il leur a expliqué :

Bon. Alors, je vous préviens : à partir d'aujourd'hui, ça va changer. Pour commencer, vous allez cesser de pleurnicher. Vous allez essayer de vous conduire devant elle comme si vous étiez des hommes. Je dis bien « comme si » — c'est la seule chose qui compte. Vous allez me faire un sacré effort de propreté et de dignité, sans ça, je cogne. Elle ne tiendrait pas un jour dans cette atmosphère puante, et puis, nous sommes français, il faut se montrer galants et polis. Et le premier qui manque de respect, qui lâche un pet, par exemple, en sa présence, aura affaire à moi (207).

¹⁶ À sa façon, Hesse ne disait pas autre chose, dans *Le loup des steppes*, en précisant que seul un homme assez fou peut tenter de devenir humain : « Seulement pour les fous » était en effet la devise qui figurait en tête du « Traité du loup des steppes » et au-dessus de la porte du théâtre magique.

¹⁷ « Il n'y a qu'à se laisser aller. Ce n'est pas tellement désagréable. Ça procure une impression confuse de délivrance. Quelque chose en nous s'est résorbé, une exigence a cédé, une dureté [a] fondu. Nous voilà débarrassés de tout ce qui nous maintenait en nous contraignant [...] nous avons atteint la limite inférieure de nous-mêmes. Inutile de se défendre. On trouve une espèce de douceur dans cette destruction de soi. Il n'est que de s'abandonner, de se résigner à l'avilissement et au pourrissement » (*La peau et les os*, op. cit., p. 69).

Les détenus ne sont sans doute pas des « hommes » (ce que j'appelle des « humains ») ou ont cessé d'en être (sans cela, ils se seraient conduits autrement), mais ce n'est pas une raison pour qu'ils ne fassent plus l'effort de faire « comme si » ils étaient des hommes.

Ce « comme si » contient d'après moi toute la vision philosophie de la dignité humaine que Gary défend dans *Les racines du ciel*, voire dans tous ses romans. Pour paraphraser Pascal, je dirais que Gary nous enseigne qu'un homme sans une inspirante fiction de lui-même est un être plein de misère. Morel explique : « Tous nous ressentions confusément qu'au point où nous en étions, s'il n'y avait pas une convention de dignité quelconque pour nous soutenir, si on ne s'accrochait pas à une fiction, à un mythe, il ne restait plus qu'à se laisser aller, à se soumettre à n'importe quoi et même à collaborer » (207). Suivant Robert dans son jeu, tous les prisonniers ou presque se mettent à se conduire galamment avec cette femme qui n'existe pas. Par exemple, chaque matin, un prisonnier se lève avant les autres pour tenir une couverture dépliée dans un coin pendant que « mademoiselle s'habille » (207). L'effet recherché par Robert se produit : « À partir de ce moment-là, il se passa une chose vraiment extraordinaire : le moral du block K remonta soudain de plusieurs crans » (207). Cette femme n'est qu'une « fiction », mais son irréalité importe peu, puisqu'elle vient, pour ainsi dire, à la rescousse de ceux qui décident de croire en elle : « Peu importe qu'elle fût vraie ou fausse pourvu qu'elle nous illuminât de dignité » (210). En d'autres mots, Gary nous dit que la dignité humaine dépend des « fictions » que l'homme se raconte sur lui-même.

C'est précisément par cette décision d'adhérer à une « fiction » que les captifs de Gary se distinguent de ceux précédemment décrits par Hyvernaud dans *La peau et les os*. Nous l'avons vu, à la suite de l'expérience atroce de la captivité, le narrateur d'Hyvernaud tirait la conclusion que la dignité humaine — « l'énergie spirituelle » — n'était qu'une fiction risible :

Seulement, l'énergie spirituelle, c'est des choses qu'on met dans les livres. Ça n'existe pas. Pas moyen de les prononcer, ces deux mots, sans une grande envie de rigoler. Ici, dans les cabinets. Au milieu de ces types déculottés qui claquent de froid. Des hommes gélatineux, mous, pourris. Des limaces, des asticots. Ce qui les soutient, on ne sait pas trop ce que c'est. Sans doute cette obstination

à durer, ce tenace attachement, cet accrochement des vivants à la vie qui empêche les syphilitiques, les tuberculeux et les cancéreux de se foutre à la rivière. Mais sûrement pas l'énergie spirituelle¹⁸.

Dans les deux romans d'Hyvernaud et de Gary, la situation exceptionnelle de la captivité permet à ceux qui la vivent de prendre conscience de ce qui leur avait échappé jusqu'alors : *homo humanus* n'est qu'une fiction que l'homme s'est racontée sur lui-même. Mais il y a plus qu'une seule façon de vivre après une telle découverte. Dans *La peau et les os*, les prisonniers rejettent cette fiction parce qu'elle n'est que pure fiction, tandis que les prisonniers décrits par Gary croient au contraire qu'ils ne sauraient surmonter dignement la captivité sans cette fiction d'eux-mêmes. Pour Gary, le but essentiel de l'homme n'est pas de se connaître lui-même — n'en déplaise à Socrate —, mais de défendre une fiction de ce qu'il *devrait être* : « Après tout, si l'humanité devait savoir toute la vérité sur elle, peut-être se désintégrerait-elle pour mourir d'horreur et de désespoir¹⁹ ».

À partir de cette distinction entre les deux romans, je reprendrais à mon compte la définition de l'homme proposée par l'historien hollandais Huizinga : *homo ludens*, « l'animal qui joue ». D'après lui, l'homme se distinguerait des autres animaux par son enthousiasme pour le jeu, qui disparaît chez les animaux adultes, sauf s'ils sont domestiqués²⁰. Dans le monde de Gary, la forme la plus honorable du jeu, pour l'homme, consisterait à jouer à ce qu'il devrait être : un « humain ». En ce sens, l'*homo ludens* — celui qui joue à l'humain — est un *homo humanus* ou tend à le devenir. Une autre façon de dire cela serait de rappeler la distinction qui a été faite, dans la lecture de *Morwyn* de Powys, entre le « mensonge vital » et l'« Illusion créatrice ». Un homme se conte un « mensonge vital », selon Powys, lorsqu'il se raconte une histoire entièrement fautive sur lui-même, mais tout en n'étant pas conscient de la part de fiction que recèle cette histoire. Tandis qu'un homme vit une « Illusion créatrice » lorsqu'il se raconte consciemment une fiction sur lui-même pour féconder son rapport à la vie. Au sortir du « désastre », Gary nous invite à abandonner le « mensonge vital » de l'*homo humanus* (une fiction naïve) pour adhérer à l'« Illusion créatrice » de l'*homo humanus* (un idéal lucide).

¹⁸ G. Hyvernaud, *La peau et les os*, *op. cit.*, p. 50-51.

¹⁹ R. Gary, *L'affaire homme*, *op. cit.*, p. 86.

²⁰ E. Morin, *La méthode*, *op. cit.*, p. 150.

Cette « Illusion créatrice » est plus qu'un simple jeu, car elle transforme l'homme qui s'y livre. En effet, l'homme qui poursuit un idéal de lui-même se trouvera toujours positivement transformé par sa tentative même de l'atteindre, même si celle-ci devait s'avérer infructueuse. Cette conviction est au cœur de l'admiration que Gary voue au général de Gaulle, dont on sait qu'il a été pour lui une source féconde d'inspiration tout au long de sa vie : « Car [de Gaulle] savait qu'un idéal de "grandeur", cet idéal fût-il inaccessible et sublimé, souvent mystique sinon purement verbal, constitue un but qui laisse, s'il est poursuivi avec toute l'ardeur de l'esprit et du cœur, dans le sillage même de notre échec à l'atteindre, quelque chose qui ressemble fort à une civilisation²¹ ».

Dans *Les racines du ciel*, Morel est souvent comparé au général de Gaulle, cet homme qui a refusé la défaite de 1940. Par exemple, un personnage dit de Morel : « De Gaulle en 40 comme aujourd'hui, c'est un peu, à sa façon, Morel et les éléphants » (162). Un autre personnage avance même l'idée que le sens véritable de la croisade de Morel apparaît clairement si l'on se rapporte aux écrits du général de Gaulle :

Si vous voulez vous donner la peine de consulter les écrits du général de Gaulle, vous trouverez l'explication de notre aventurier. Je connais le passage par cœur : « Toute ma vie, je me suis fait une certaine idée de la France. Le sentiment me l'inspire aussi bien que la raison. Ce qu'il y a en moi d'affectif imagine naturellement la France telle la princesse des contes ou la Madone aux fresques des murs, comme vouée à une destinée éminente et exceptionnelle. J'ai d'instinct l'impression que la Providence l'a créée pour des succès achevés ou des malheurs exemplaires. S'il advient que la médiocrité marque pourtant ses faits et gestes, j'en éprouve la sensation d'une absurde anomalie, imputable aux fautes des Français, non au génie de la patrie... » Eh bien ! monsieur, remplacez le mot « France » par le mot « humanité », et vous avez votre Morel. Il voit, lui, l'espèce humaine telle une princesse des contes ou une Madone des fresques, comme vouée à un destin exemplaire... Si elle le déçoit, il en éprouve la sensation d'une absurde anomalie, imputable aux fautes des hommes, non au génie de l'espèce... Alors il se fâche et essaie d'arracher aux hommes un je ne sais quel écho de générosité et de dignité, un je ne sais quel respect de la nature... Voilà votre homme. Un gaulliste attardé (418).

Ce qui apparaît ici, c'est que Morel ne défend pas seulement des éléphants en chair et en os, car, à travers eux, il défend aussi une noble fiction de l'homme. En fait, ce roman « écologique » est aussi extrêmement symbolique. C'est d'ailleurs ce qui en fait une œuvre littéraire à part, un véritable « roman » selon les termes de Gary :

²¹ Romain Gary, « Ode à l'homme qui fut la France », dans *Ode à l'homme qui fut la France et autres textes autour du général de Gaulle*, Paris, Gallimard (Folio), 2000, p. 11.

Si les éléphants tels qu'ils apparaissent dans mon roman étaient quelque chose de parfaitement délimité du point de vue idéologique, mon roman serait un livre à thèse, donc mauvais, donc raté. Dans un roman qui cherche avant tout certaines résonances poétiques, qui se veut un mythe, une certaine imprécision, un certain flou est nécessaire : cela fait partie de la dimension poétique²².

L'homme, l'animal qui « s'encombre »

Gary ne se contente pas de dire que l'homme a besoin d'une fiction de lui-même. Encore faut-il que cette fiction soit *généreuse*, car il n'est pas vrai que toute fiction de l'homme est bonne en elle-même. Gary est par exemple parfaitement conscient que l'*Herrenvolk*, l'Aryen appelé à dominer le monde et à le purger de ses « parasites », était — au même titre que l'*homo humanus* — une « mythologie de l'homme²³ ». Cependant, le nazisme était une fiction *égoïste* : non seulement elle ne concernait qu'un peuple — les Allemands au sang pur —, mais en plus, elle commandait l'extermination d'autres peuples. Malaparte a d'ailleurs décrit, dans *Kaputt*, les catégories de personnes qui devaient être exterminées au nom de la fiction de l'Aryen : les vieux, les malades, les gens désarmés²⁴. Une fiction de l'homme n'aurait donc de valeur, à en croire Gary, qu'à la condition qu'elle reconnaisse la dignité de *tous* les êtres humains sans exception. Or, dans le cas des *Racines du ciel*, cette reconnaissance ne s'étend pas seulement à tous les hommes, mais aussi à tous les animaux : « L'homme en est venu au point, sur cette planète, où il a vraiment besoin de toute l'amitié qu'il peut trouver, et dans sa solitude il a besoin de tous les éléphants, de tous les chiens, de tous les oiseaux » (46).

Lorsqu'un jeune Africain explique à Morel que l'Afrique doit se débarrasser de tous ses éléphants, puisque ceux-ci ne sont que des « boulets » l'empêchant de se moderniser, Morel pense au contraire que l'homme doit apprendre à « s'encombrer » de tous les animaux — et spécialement des éléphants, qui sont les plus encombrants de tous :

²² R. Gary, *L'affaire homme*, *op. cit.*, p. 19.

²³ R. Gary, *La nuit sera calme*, *op. cit.*, p. 24.

²⁴ « Au cours de ma longue expérience de guerre, je m'étais rendu compte que l'Allemand [...] a peur des êtres désarmés, des faibles, des malades [...]. Ce qui pousse l'Allemand à la cruauté, aux actes les plus froidement, les plus méthodiquement, les plus scientifiquement cruels, c'est la peur des opprimés, des désarmés, des faibles, des malades ; la peur des vieux, des femmes, des enfants, la peur des Juifs [...] La mystérieuse noblesse des opprimés, des malades, des faibles, des gens désarmés, des vieillards, des femmes, des enfants, l'Allemand la perçoit, la sent, l'envie et la redoute » (*Kaputt*, *op. cit.*, p. 108).

Domage [...] qu'un gosse de cet âge soit si peu exigeant. Quand on est jeune, il faut voir grand, se montrer plus généreux, plus intransigeant, refuser les compromis, refuser les limites... Mais allez donc expliquer à ces jeunes étriqués qu'il fallait non seulement aller de l'avant, mais encore s'encombrer des éléphants, s'attacher au pied un boulet de ce poids — ils vous prendraient pour un fou — ce que vous êtes, du reste. Ils hausseraient les épaules et vous traiteraient d'idéaliste, notion encore plus démodée, arriérée, dépassée, périmée et anachronique que les éléphants (259).

S'encombrer généreusement est selon moi le maître-mot de la vision de l'homme qui inspire Morel, mais aussi tous les protagonistes des romans de Gary. Le protagoniste de *L'angoisse du roi Salomon* (signé Ajar) évoque à ce sujet la scène d'un film célèbre : « Comme Charlie Chaplin, dans *Le Kid*, qui a trouvé un bébé et ouvre une bouche d'égout et se demande s'il ne va pas s'en *désencombrer* complètement²⁵ ». Telle que Gary la définit, la qualité humaine est une exigence morale qui peut être éprouvante, voire cruelle, étant donné la violence que les personnages doivent parfois se faire à eux-mêmes pour tenter de l'incarner.

Il fut un temps où la critique littéraire a négligé les romans de Gary en raison de ce qui lui apparaissait comme des « professions de foi » par trop romantico-idéalistes : « s'encombrer » étant assurément l'une d'elles. Or, dans l'univers romanesque de Gary, « s'encombrer » n'est pas qu'un impératif moral, c'est aussi une véritable *poétique du roman*. En effet, les romans de Gary sont littéralement « encombrés » de personnages qui n'ont généralement pas droit d'existence dans un roman, du moins à l'époque de leur publication. Ces laissés-pour-compte du roman sont multiples : les minorités sociales, religieuses et ethniques, les marginaux, les faibles, les vieux (sans oublier les animaux). Dans *Pour Sganarelle*, un essai sur l'art romanesque publié en 1965, Gary explique : « Mais ce qu'il a d'extravagant, c'est que notre roman *ne parle justement pas de la majorité des hommes* : les neuf dixièmes des romans en Occident parlent de repus et les repus n'y parlent que d'eux-mêmes²⁶ ». Sur ce point, Gary poursuit le travail entamé par un Orwell et, surtout, par un Hyvernaud. Comme eux, Gary fait de la fiction romanesque un espace littéraire plus « humain » en y introduisant l'ordinaire du genre humain, souvent dédaigné

²⁵ Romain Gary (Émile Ajar), *L'angoisse du roi Salomon*, Paris, Gallimard (Folio), 1990, p. 259-260 ; je souligne.

²⁶ Romain Gary, *Pour Sganarelle*, Paris, Gallimard, 1965, p. 310 (Gary souligne).

par les romanciers²⁷. Les critiques soulignent souvent le caractère incroyablement rocambolesque des personnages de Gary — et ils n’ont pas tort —, mais, pour peu qu’on s’y attarde, ces personnages sont aussi étonnamment « humains » : par leurs détresses affectives et physiques, ils sont effectivement plus proches de l’homme ordinaire que bien des personnages de fiction. Je pense, par exemple, à la vieille Madame Rosa avec tous ses kilos en trop (dans *La vie devant soi*) ou encore — quelle audace ! — à cet homme qui souffre d’impuissance érectile (*Au-delà de cette limite votre ticket n’est plus valide*).

Dans le cas des *Racines du ciel*, Morel est, il est vrai, un héros au sens traditionnel, viril, guerrier : c’est un héros de guerre, qui porte la croix de Lorraine, enseigne de la Résistance (comme Gary²⁸). Mais il partage avec les autres protagonistes de Gary cette compassion pour l’être faible, pour sa dignité, qui en fait presque une figure « féminine ». En effet, ce que Morel défend, c’est la dignité de l’animal, c’est-à-dire l’être le plus humble, le plus vulnérable, celui qui est le plus à la merci de l’homme. À cet égard, Fields, le journaliste qui fait un reportage sur Morel, est le personnage qui cerne le mieux ce qui anime réellement Morel et ses compagnons : « Cette protection de la nature, qu’ils réclamaient avec tant d’éclat, tant de ténacité, ne masquait-elle pas une tendresse généreuse envers tout ce qui souffre, subit et meurt, à commencer par nous-mêmes, qui irait ainsi bien au-delà de la simplicité apparente des buts qu’ils poursuivaient ? » (337)

Cette « tendresse généreuse » est au cœur d’un des récits les plus importants des *Racines du ciel*, l’histoire des hannetons : « Le plus dur combat qu’il [Morel] avait livré dans sa vie, ç’avait été en faveur des hannetons » (485). Au chapitre XXXV, Peer Qvist commence à raconter cette histoire à Fields, mais celui-ci l’interrompt, impatient qu’il est d’en apprendre

²⁷ Hyvernaud écrit à ce sujet : « le romanesque est un privilège du beau monde, un luxe. Ça se passe du côté de Guermantes, le roman. Pas du côté des employés de bureau et des gardiens de square [...]. “La marquise demanda sa voiture et sortit à cinq heures...” Il ne s’y est pas trompé, le vieux. Il n’a pas dit la femme de ménage ou la vendeuse de Monoprix. Quand la marquise sort, nous sommes assurés que les virtualités les plus exquises frémissent dans son cœur et dans sa chair. Mais la femme de ménage ne va que vers les wassingues et les seaux d’eau sale [...]. Qu’on les colle seulement à un portillon de métro, les duchesses de Marcel Proust ou de Balzac, qu’on les mette à faire des trous dans des bouts de carton toute la journée pendant huit heures, et tous les jours, du lundi au samedi, et on verra bien ce qui en restera de leurs drames distingués. On n’aura plus à décrire que de la fatigue et des varices, des notes de gaz et des démarches à la mairie. Pas très romanesque, tout ça. La vie manque de romanesque quand on est obligé de la gagner » (*Le wagon à vaches*, *op. cit.*, p. 97-98).

²⁸ À la suite de son engagement dans la Résistance à titre de pilote de guerre, Gary a reçu la croix de guerre et la croix de la Libération en 1944.

plus sur les éléphants. Au chapitre XXXX (le dernier), le lecteur apprend que Fiels retrouvera Qvist bien des années plus tard et apprendra enfin le secret de cette histoire (et il s'en voudra de l'avoir interrompu) : un jour, au camp de concentration, Morel et d'autres captifs ont dû transporter sur leur dos des sacs de ciment écrasants. En chemin, quelques prisonniers ont vu par terre des hannetons renversés sur le dos. Malgré leur charge et les menaces des gardes allemands impatients, ces prisonniers, suivant l'exemple de Morel, ont pris la peine de remettre les hannetons sur leurs pattes. Commentaire de Gary évoquant cette scène en entrevue : « Voilà ma conception de l'homme²⁹ ». Ce qu'un homme peut accomplir de plus « humain » au cours de sa vie, ce serait de s'occuper de son prochain en détresse, qu'il soit homme ou animal (ou même insecte).

En parlant de l'œuvre de Gary, Todorov évoque très justement l'éthique du « *care* », que Carol Gilligan a formalisée dans le cadre d'une réflexion sur la morale sociale³⁰. Le « *care* », un mot anglais traduit tantôt par soin, tantôt par sollicitude ou par souci, serait peut-être, de toutes les vertus, celle qui témoignerait le plus d'une qualité humaine. Todorov propose d'ailleurs de fonder une définition de l'espèce humaine sur ce sentiment de sollicitude : « L'espèce humaine, qui est l'espèce la plus vulnérable, ne peut survivre que par le soin et la compassion. Nous sommes l'espèce animale la plus fraternelle en ce sens » (*ibid.*). Suivant cette définition, on peut dire que les héros de Gary sont véritablement « humains », parce qu'ils sont soucieux du sort des plus vulnérables : « Toute mon œuvre est faite de respect pour la faiblesse³¹ ». Ici encore, la figure du général de Gaulle nous aide à comprendre cette volonté de défendre ce qui est fragile et menacé : « De Gaulle, c'était pour moi la faiblesse qui dit “non” à la force, c'était l'homme tout seul dans sa faiblesse absolue, à Londres, disant “non” aux plus grandes puissances du monde, “non” à l'écrasement, “non” à la capitulation. C'était pour moi la situation même de l'homme, la condition même de l'homme, et ce refus de capituler, c'est à peu près la seule dignité à laquelle nous pouvons prétendre³² ».

²⁹ R. Gary, *L'affaire homme*, *op. cit.*, p. 22.

³⁰ Tzvetan Todorov, « Tzvetan Todorov lit *La nuit sera calme* », dans Pierre Assouline (dir.), *Lectures de Romain Gary*, Paris, Gallimard (Musée des lettres et manuscrits), 2010, p. 49.

³¹ R. Gary, *La nuit sera calme*, *op. cit.*, p. 73.

³² *Ibid.*, p. 14.

Figure ultime du « *care* », dirais-je, Jésus Christ serait, des mots mêmes de Gary, le patron de ses fictions :

Il est tout à fait exact que j'ai toujours eu un faible pour Jésus. Pour la première fois dans l'histoire de l'Occident, une lumière de féminité venait éclairer le monde [...]. Le christianisme, c'est la féminité, la pitié, la douceur, le pardon, la tolérance, la maternité, le respect des faibles, Jésus, c'est la faiblesse [...]. Bien sûr, on ne le rencontre plus, parce que la démographie, ça cache, mais il est toujours là à crever quelque part. Il y a des Jésus qui se perdent, je te jure³³. En l'an I de notre ère, une première lueur de tendresse maternelle s'est levée sur cette terre, il y eut germe d'une civilisation, mais il n'y aura jamais de civilisation tant que la féminité continuera à être étouffée, bafouée, refoulée [...]. Si tu t'intéresses au mythe de l'homme, à cette parcelle de poésie qui, seule, nous différencie du reptile, tu passes par Jésus [...]. C'était le premier balbutiement de féminité, la première protestation contre le règne de la dureté, la première tentative de douceur et de faiblesse [...]. C'était la première fois dans l'histoire de l'Occident qu'un homme avait osé parler comme s'il y avait maternité [...]. La voix du Christ était une voix féminine³⁴.

Les romans de Gary font donc entendre cette « voix féminine » de la pitié et de la compassion pour les faiblesses et les infirmités de l'homme, celles-ci n'étant jamais l'objet de tabou ou de mépris.

De toutes les infirmités de l'homme, la barbarie — disons l'incapacité de reconnaître un semblable dans son prochain — est sans doute celle que dénonce le plus vigoureusement Gary dans ses écrits : « Il n'y a pas de plus grand péril qui nous guette que l'étrange difficulté que nous éprouvons à reconnaître l'homme dans l'homme, et la pitié, seule, parfois, nous révèle sa présence autour de nous. Elle est au-dessus des confusions, à l'abri des erreurs et des vérités, elle est notre identité profonde³⁵ ». Or, même cette infirmité, Gary

³³ Plusieurs auteurs de notre corpus ont tenu des propos semblables. D'abord, Powys, dans *Apologie des sens* : « Il existe des Christ-chevaux et des Christ-poissons ; des Christ-vers et des Christ-serpents ; des Christ-chiens et des Christ-chameaux » (*op. cit.*, p. 275). Ensuite, Malaparte, dans *Kaputt* : « Les bêtes sont le Christ » (*op. cit.*, p. 391), et aussi dans *La peau*, où il explique à un soldat américain, face aux ruines de Naples et ses milliers de cadavres : « Oh ! Jimmy, pourquoi ne veux-tu pas comprendre que tous ces morts seraient inutiles s'il n'y avait pas un Christ parmi eux ? Pourquoi ne veux-tu pas comprendre qu'il y a certainement des milliers et des milliers de Christs parmi tous ces morts ? Tu sais bien, toi aussi, qu'il n'est pas vrai que le Christ ait sauvé le monde une fois pour toutes. Le Christ est mort pour nous enseigner que chacun de nous peut devenir un Christ, que chaque homme peut, par son propre sacrifice, sauver le monde. Le Christ, lui aussi, serait mort inutilement si chaque homme ne pouvait devenir un Christ et sauver le monde [...]. Oh ! Jimmy, pourquoi ne veux-tu pas comprendre qu'il n'est pas nécessaire d'être le fils de Dieu et de ressusciter le troisième jour d'entre les morts et d'être assis à la droite du Père, pour être un Christ ? » (*op. cit.*, p. 495-496). En outre, Golding a glissé dans *Sa Majesté des Mouches* une figure christique, avec le personnage de Simon : « I intended a Christ figure in the novel, because Christ figures occur in humanity, really » (James Keating, « Interview with William Golding », dans William Golding, *Lord of the Flies*, *op. cit.*, p. 212). Faire en sorte que le lecteur devienne plus humain, ne serait-ce pas autre chose que de lui apprendre à voir que le monde est encore peuplé de Christ ?

³⁴ R. Gary, *La nuit sera calme*, *op. cit.*, p. 163-164.

³⁵ R. Gary cité par T. Todorov, dans *Mémoire du mal*, *op. cit.*, p. 242.

l'évoque toujours avec une certaine commisération, puisqu'elle est, selon lui, un trait inaliénable de l'être humain. Dans *Les racines du ciel*, Forsythe, le major américain qui s'allie à Morel et qui a été torturé par des communistes chinois pendant la guerre, explique qu'il n'y a pas d'exception humaine : « Ne les accusez surtout pas de méthodes inhumaines : tout est humain chez eux. Nous sommes tous une grande et belle famille zoologique, il ne faudrait pas l'oublier » (65). Cette idée, Gary la file dans tous ses romans, notamment dans son dernier, *Les cerfs-volants*, publié en 1980 : « Les Allemands m'ont beaucoup aidé. Ce qu'il y a d'affreux dans le nazisme, dit-on, c'est son côté inhumain [...]. Mais il faut bien se rendre à l'évidence : ce côté inhumain fait partie de l'humain. Tant qu'on ne reconnaîtra pas que l'inhumanité est chose humaine, on restera dans le mensonge pieux³⁶ ». Cette idée, l'un des leitmotivs de ce roman, obsède le protagoniste : « Je comprenais soudain qu'on se servait beaucoup des Allemands et même des nazis pour se couvrir. Une idée était venue depuis longtemps se loger dans mon esprit dont j'ai eu beaucoup de mal à me débarrasser par la suite et peut-être ne m'en suis-je jamais débarrassé entièrement. Les nazis étaient *humains*. Et ce qu'il y avait d'humain en eux, c'était leur inhumanité³⁷ ».

J'ai parlé, en reprenant la remarquable formule de Françoise Armengaud, d'un « sophisme de la bestialité », cette erreur de jugement qui consiste à dire d'un homme qui se comporte comme un barbare qu'il est un « animal », alors que la vie sauvage de l'animal n'a aucune commune mesure avec la barbarie humaine. Malaparte et Golding, surtout, ont démontré en quoi cette pensée était effectivement un sophisme, la barbarie étant en vérité le propre de l'homme. Au sortir du « désastre », l'homme, informé sur lui-même comme jamais auparavant, ne peut plus, pour se donner bonne conscience, mettre sa barbarie sur le dos de l'animal. Gary, lui, on le voit dans les extraits ci-dessus, nous met en garde contre la tentation (ou le réflexe de survie), de trouver un nouveau bouc émissaire en la personne de « l'Allemand », du « Communiste », etc. Méfions-nous en effet de l'erreur qui consisterait à troquer le « sophisme de la bestialité » contre un « sophisme d'un semblable plus barbare que soi ». Le « désastre », suivant le mot de Forsythe, nous a surtout donné une leçon de zoologie : le genre humain n'est qu'une seule et grande famille.

³⁶ R. Gary cité par Nancy Huston, dans *Tombeau de Romain Gary*, Arles, Actes Sud (Babel), 1995, p. 32-33.

³⁷ R. Gary cité par T. Todorov, dans *Mémoire du mal.*, *op. cit.*, p. 240.

Pour reprendre l'image de Primo Levi, je dirais que le monde romanesque de Gary nous plonge dans une « zone grise », où il est difficile de tracer la frontière entre l'humain et l'inhumain. On trouve d'ailleurs cette image d'un brouillard moral dans *Les cerfs-volants* : « Le blanc et le noir, il y en a marre. Le gris, il n'y a que ça d'humain³⁸ ». Je l'ai dit lors de ma lecture de *L'étrange cas du Dr Jekyll et de M. Hyde* : la métaphore du brouillard moral se trouve filée dans la littérature du XX^e siècle. Elle apparaît notamment sous la plume de Céline :

Tout n'arrive-t-il pas à se valoir en présence d'une intelligence réellement moderne ? Plus de blanc ! Plus de noir non plus ! Tout s'effiloche !... C'est le nouveau genre ! C'est la mode ! Pourquoi dès lors ne pas devenir fous nous-mêmes ?... Tout de suite ! Pour commencer ! Et nous en vanter encore ! Proclamer la grande pagaïe spirituelle ! Nous faire de la réclame avec notre démenche ! Qui peut nous retenir [...] ? Quelques suprêmes et superflus scrupules humains ?... Quelles insipides timidités encore ? Hein ?...³⁹

Sous la plume d'un Gary ou d'un Céline, le sens de la métaphore est le même, mais le ton, lui, est différent : Céline s'amuse, dirait-on, de l'absence de code moral, tandis que Gary ne l'évoque qu'avec un esprit de fraternité navrée⁴⁰. Dans *Les racines du ciel*, cette pitié pour l'homme inhumain est notamment sensible dans le discours que tient Saint-Denis sur Orsini, un chasseur qui abat des éléphants pour apaiser son malaise existentiel (le spectre d'Ernest Hemingway n'est pas loin)⁴¹. Orsini se sent tellement personnellement visé par l'idéal défendu par Morel qu'il finit par lui donner la chasse. Or, Saint-Denis parle de la haine d'Orsini avec compréhension et même, dirais-je, avec compassion (notamment dans la dernière phrase qui suit) :

Parfois, il m'arrive de penser qu'Orsini avait haineusement [...] défendu sa propre petitesse contre une conception trop élevée de l'homme — conception qui l'excluait. Orsini était sans doute prêt à se mépriser — car de lui-même non plus il ne fut pas dupe — mais il n'était certes pas prêt à accepter

³⁸ *Ibid*, p. 234.

³⁹ L.-F. Céline, *Voyage, op. cit.*, p. 424.

⁴⁰ Ce qui n'empêche pas la pratique, chez ces deux auteurs, d'un humour noir assez semblable. Dans son hommage à Gary, Nancy Huston forge à ce propos une excellente expression : « l'humour hara-kiri ». Elle donne en exemple cette phrase, tirée du roman *Adieu, Gary Cooper* (1965) : « La barrière du langage, c'est lorsque deux types parlent la même langue. Plus moyen de se comprendre ». Huston commente cette phrase ainsi, comme si elle s'adressait à Gary lui-même : « Tu envoies tes phrases cocasses les unes après les autres, elles s'élançant et puis retournent subitement sur elles-mêmes, plongeant un couteau dans leur propre ventre et s'étalant par terre, raides mortes. Personne ne s'est aperçu de cette syntaxe suicidaire avant qu'il ne soit trop tard » (*Tombeau de Romain Gary, op. cit.*, p. 57).

⁴¹ Gary sur Hemingway : « J'aime beaucoup Hemingway comme écrivain, mais il faut bien dire qu'il a été le créateur d'un mythe ridicule et dangereux : celui de l'arme à feu et de la beauté virile de l'acte de tuer... » (*Chien Blanc*, Paris, Gallimard [Folio], 2005, p. 159).

que cette opinion plus modeste qu'il avait de lui-même l'exclût du reste de l'humanité. Il y voyait sans doute un signe d'appartenance. Il tirait de toutes ses forces vers lui, vers le bas, la couverture, dont Morel tenait très haut l'autre bout, et il essayait de s'en couvrir, il voulait à tout prix prouver qu'il n'était pas exclu. Au fond, il devait souffrir d'un besoin déchirant de fraternité (112-113).

Le ton avec lequel Gary parle de ses personnages — autant les « bons » que les « méchants » — est étonnamment fraternel : ceux-ci illustrent deux revers non négligeables de la facette humaine. On s'en souvient, une semblable pitié pour l'homme inhumain caractérisait aussi le discours de Malaparte, lorsqu'il évoquait le cas des Allemands dans *Kaputt* :

Mais ils [les Allemands] ont peur de tout ce qui vit, de tout ce qui vit en dehors d'eux — et aussi de tout ce qui est différent d'eux. Le mal dont ils souffrent est mystérieux. Ils ont peur par-dessus tout des êtres faibles, des hommes désarmés, des malades, des femmes, des enfants. Ils ont peur des vieillards. Leur peur a toujours éveillé en moi une profonde pitié. Si l'Europe avait pitié d'eux, peut-être les Allemands guériraient-ils de leur horrible mal⁴².

Je rappelle ce commentaire de Frédéric Beigbeder sur *La peau* de Malaparte : « Le roman est le contraire de la guerre puisqu'il s'intéresse à l'ennemi au lieu de le détruire⁴³ ». Pour des auteurs comme Malaparte et Gary, l'espace romanesque est avant tout un espace de compréhension. Gary résume cette *poétique du roman* en une phrase inoubliable : « Le roman, c'est la fraternité : on se met dans la peau des autres⁴⁴ ». Merveille du roman : ce n'est pas que le romancier qui, en créant ses personnages, se met dans leur peau, mais aussi le lecteur, en apprenant à les connaître. Pour le lecteur, « s'encombrer » des faiblesses et des infirmités des autres est une façon de participer à la réalisation de cette utopie : la fraternité. En ce sens, la fiction romanesque déboucherait, c'est du moins le pari de Gary, sur une *poièsis* : il ne s'agit pas seulement de faire œuvre littéraire, mais d'œuvrer à une humanité plus humaine.

La grammaire du devenir humain

L'expression « les racines du ciel » revient plusieurs fois dans le roman, toujours dans la bouche du vieux naturaliste danois, Peer Qvist. Les « racines » qu'il évoque sont métaphoriques et recouvrent un idéal spirituel de l'homme :

⁴² Malaparte, *Kaputt*, *op. cit.*, p. 20-21.

⁴³ F. Beigbeder, « La guerre dans *La peau* », *loc. cit.*, p. 52.

⁴⁴ R. Gary, *La nuit sera calme*, *op. cit.*, p. 226.

Les racines étaient innombrables et infinies dans leur variété et leur beauté et quelques-unes étaient profondément enfoncées dans l'âme humaine — une aspiration incessante et tourmentée orientée en haut et en avant — un besoin d'infini, une soif, un pressentiment d'ailleurs, une attente illimitée — tout cela qui, réduit à la dimension des mains humaines, devient un besoin de dignité. Liberté, égalité, fraternité, dignité... Il n'y avait pas de racines plus profondes et pourtant, de plus menacées (266).

Après la lecture des romans écrits dans le sillage du « désastre », l'emploi de tels mots — liberté, égalité, fraternité, dignité — peut paraître au lecteur dissonant, voire absurde. En effet, si l'on remonte le fil chronologique de notre corpus, il y a déjà belle lurette que ces mots ne sont plus employés qu'avec un ton moqueur ou ironique. Petit rappel.

Dans *Le loup des steppes*, le protagoniste, l'intellectuel Harry Haller, se demandait avec anxiété s'il n'était pas absurde, en cette époque « moderne », de s'interroger encore sur le sens d'un mot comme « âme » :

Nous autres vieux érudits et admirateurs de l'Europe ancienne, de la véritable musique, de la vraie poésie d'autrefois, n'étions nous après tout qu'une minorité stupide de neurasthéniques compliqués, qui, demain, seraient oubliés et raillés ? Ce que nous appelions « culture », esprit, âme, ce que nous qualifions de beau et de sacré n'était-ce qu'un spectre mort depuis longtemps, et à la réalité duquel croyaient seulement quelques fous ? Ce que nous poursuivions, nous autres déments, n'avait peut-être jamais vécu, n'avait toujours été qu'un fantôme⁴⁵ ?

Il a été également question de l'obsolescence du mot « âme » dans *Morwyn* de Powys. Le fantôme d'un vivisecteur y annonçait en effet que la Science (avec une majuscule) balayera bientôt cette archaïque « superstition » :

« Mais nous autres hommes, ne survivons-nous pas à la mort du corps ? » m'objectaient-ils [les idéalistes]. Imaginez qu'on aille dire une chose pareille de nos jours ! [...] Je leur ai vite montré qu'ils n'étaient que des corps, que de la matière en mouvement, que des automates chimiques, des organismes réagissant à des stimuli ! [...] Pitié et miséricorde, dites-vous ? Mais la Science se rit de ces vieilles superstitions ! Regardez ce que nous faisons de la justice et de la miséricorde [...] ! Tout est chimique [...]. Je ne cherche pas à justifier mon état de fantôme, mais je n'ai aucune prétention non plus. Je ne suis pas [...] un moi, une âme, un esprit [...]. L'humanité entretient une trop haute opinion d'elle-même⁴⁶.

À l'époque du « désastre », Malaparte, dans *La peau*, ne se posait pas la question de l'actualité du mot « âme » ou celle de sa disparition prochaine, il constatait que l'« âme » était d'ores et déjà une idée révolue :

⁴⁵ H. Hesse, *Le loup des steppes*, op. cit., p. 44-45.

⁴⁶ J. C. Powys, *Morwyn*, op. cit., p. 221-222.

Notre peau, cette maudite peau. Vous ne pouvez pas vous imaginez de quoi est capable un homme, de quels héroïsmes, de quelles infamies il est capable, pour sauver sa peau, cette sale peau [...]. Jadis on endurait la faim, la torture, les souffrances les plus terribles, on tuait ou on mourait, on souffrait et on faisait souffrir, pour sauver l'âme, pour sauver son âme et celle des autres. On était capable de toutes les grandeurs et de toutes les infamies, pour sauver son âme. Aujourd'hui on souffre et on fait souffrir, on tue et on meurt, on fait des choses merveilleuses et des choses terribles, non pour sauver son âme, mais pour sauver sa peau. On croit lutter et souffrir pour son âme, mais en réalité on lutte et on souffre pour sa peau. Tout le reste ne compte pas. C'est pour une bien pauvre chose qu'on devient un héros, aujourd'hui ! Pour ça, pour une sale chose. La peau humaine est bien laide⁴⁷.

De même, le narrateur de *La peau et les os* trouvait ridicule de continuer à croire en l'« âme » après que l'expérience de la captivité lui eût donné la preuve qu'elle n'était qu'une « fiction » :

Et on s'imaginait qu'on avait une âme, ou quelque chose d'approchant. On en était fier. Ça nous permettait de regarder de haut les singes et les laitues. On n'a pas d'âme. On n'a que des tripes. On s'emplit tant bien que mal, et puis on va se vider. C'est toute notre existence. On parlait de sa dignité. On se figurait qu'on était à part, qu'on était soi. Mais maintenant on est les autres. Des êtres sans frontières, pareils, mêlés, dans l'odeur de leurs déjections. Englués dans une fermentante marmelade d'hommes. Remués, brassés, perdus et fondus là-dedans. Égalité et fraternité de la merde⁴⁸.

Ces passages nous racontent une terrible histoire, incontournable de l'époque du « désastre » : la lente déliquescence du mot « âme » et l'abandon de la croyance en une dignité humaine. Hesse, telle une Cassandre, y a perçu la fin de la culture occidentale, le souci de l'âme ayant composé, selon lui, l'humus culturel de l'Occident pendant des millénaires. Cette histoire-là dépasse largement le cadre restreint de notre corpus. En effet, il serait tout à fait possible d'examiner cette chronique d'un mort annoncée de l'« âme » à travers un champ sémantique et un corpus beaucoup plus vastes⁴⁹. Toutefois, si l'on s'en

⁴⁷ Malaparte, *La peau, op. cit.*, p. 190-191.

⁴⁸ G. Hyvernaud, *La peau et les os, op. cit.*, p. 48-49.

⁴⁹ L'extrait suivant, tiré de *L'amant de lady Chatterley* de D. H. Lawrence (1928), donne un aperçu de ce que pourrait donner l'étude d'un champ sémantique plus vaste : « Constance rentra lentement à la maison. La maison ! C'était un beau mot, bien chaud, pour cette grande baraque triste. Mais c'était un mot qui avait fait son temps. Il n'avait plus de sens. Tous les grands mots, semblait-il, avaient perdu leur sens pour les gens de sa génération : amour, joie, bonheur, maison, père, mère, mari, tous ces grands mots puissants étaient à moitié morts aujourd'hui, et mouraient chaque jour davantage. La maison n'était plus qu'un lieu où on vivait ; l'amour était une chose qui ne trompait plus ; joie était un mot qu'on appliquait à un bon charleston ; bonheur était un terme hypocrite qu'on employait pour tromper les autres ; un père était une personne qui jouissait de sa propre voie ; un mari était un homme avec qui on vivait et qu'on maintenait de bonne humeur. Et quant à l'amour, le dernier des grands mots, ce n'était qu'une sorte de nom de cocktail appliqué à une petite excitation qui vous amusait un instant et vous laissait plus loqueteux qu'avant. Usé ! C'était comme si l'étoffe dont on était fait était à bon marché et s'élimait jusqu'à n'être plus rien » (trad. F. Roger-Cornaz, Paris, Gallimard [Folio], 2003, p. 138-139).

tient aux passages rapportés ci-dessus, on observe que la dévaluation de l'« âme » s'est faite au profit d'une vision de l'homme bornée à sa seule corporalité : l'enveloppe qu'est la peau ou les fonctions organiques de la digestion et la défécation. En fait, à ce sujet, notre corpus a filé deux discours antinomiques sur ce que j'ai appelé la part « animale » de l'homme. Avant le « désastre », des romanciers comme D. H. Lawrence, Hesse et Powys ont défendu l'idée que les passions du corps participaient de la dignité de l'humain⁵⁰. Or, il semble que, une fois l'Europe prise dans la tourmente du « désastre », ce discours réhabilitant la part « animale » de l'homme — même s'il subsiste encore, notamment sous la plume d'un Orwell⁵¹ —, s'est surtout mué en un discours réduisant l'homme à sa corporalité. Deux des romans du « désastre » l'attestent par leur titre même : *La peau* de Malaparte et *La peau et les os* d'Hyvernaud.

Une fois cela cerné, on est en mesure d'apprécier la rupture de ton qui s'effectue avec la publication d'un roman comme *Les racines du ciel*, dont le titre renvoie à un idéal poétique et spirituel de l'humain. Le combat de Morel ne consiste pas seulement à protéger les éléphants d'Afrique, mais à restaurer l'idée d'un sens sacré de l'existence humaine. Tous les adversaires de Morel et de ses compagnons affirment que l'idéal qu'ils défendent appartient à une époque depuis longtemps révolue. Par exemple, après sa trahison, Waitari explique à Peer Qvist : « Vous êtes un anachronisme, même en Europe, et il ne servirait à rien de vouloir vous convaincre [...]. Je vous conseille, Peer Qvist, de retourner à votre cher Musée d'Histoire naturelle de Copenhague... Vous y serez un échantillon tout à fait à

⁵⁰ Cette réhabilitation trouvait son expression suprême dans *Morwyn*, avec le discours que tient le fantôme de Rabelais au narrateur, afin de lui expliquer que le mépris des passions du corps est une forme de mépris de la vie : « Ô le plus honnête [...] mais le plus abusé des capitaines, laissez-moi vous dire une fois pour toutes — afin que vous ne commettiez plus jamais cette malheureuse, cette infortunée, cette blasphématoire et démoniaque erreur — qu'il n'y a pas de plaisir sensuel dont, pourvu qu'il soit exempt d'une vile et égoïste cruauté, le Dieu infiniment généreux et sage qui est notre grand berger à tous n'ait permis, accordé, encouragé, sanctionné et plus que béni la joie, le ravissement et l'extase au cours de notre pèlerinage bref et troublé dans cette vie mortelle. C'est lui qui a doté nos pauvres corps fragiles, faibles, branlants et métagrabilisés du céleste pouvoir d'être transportés au Septième Ciel par l'extase de voluptueux ébats. Non, ce n'est pas ce dieu grand et bon [...] qui interdirait les exquis délices de nos sens amoureux. C'est le faux dieu de la Science qui, au nom de l'"Eugénique", interdirait ces libres plaisirs. C'est le faux dieu de la Religion qui, au nom de la Chasteté, interdirait ces célestes délices. Toute joie sensuelle [...] est permise par ce dieu grand et bon à condition d'être dépourvue de cruauté, et je puis vous assurer que l'horrible cruauté qui existe dans le monde ne vient pas des plaisirs d'Éros, mais du puritanisme et du fanatisme de bigots égarés » (Powys, *Morwyn*, *op. cit.*, p. 297-298).

⁵¹ Dans *1984*, Winston parvenait à la conclusion que le Parti avait trahi la dignité humaine en rendant impossible la satisfaction de besoins aussi élémentaires que manger à sa faim, boire à sa soif, se reposer, aimer et chérir la personne que l'on aime.

sa place » (380-381). Une telle réplique résonne de l'écho de mille autres semblables déjà commentées dans nos précédentes lectures. En effet, dans *Morwyn*, l'un des fantômes employait quasiment les mêmes termes que Waïtari en exprimant son mépris pour Socrate et son idée suivant laquelle la valeur d'un homme se mesure à sa capacité à prêter l'oreille au *daimon* en lui (un autre mot pour dire l'« âme ») : « Vous n'imaginez pas que *ceci* est la fin, hein, cette ridicule farce jouée sur une scène préhistorique par une bande d'archaïques marionnettes que le progrès a complètement dépassées. Ce n'est pas vous qui me jugez, mais moi qui *vous* juge ! La Science, vieil abruti, te rangera parmi les idoles hottentotes qu'abrite notre musée !⁵² »

Dans la plupart des romans de notre corpus, les adversaires des protagonistes sont convaincus que, pour le dire en mes mots, l'idéal de l'*homo humanus* est condamné à disparaître, puisqu'il est devenu au fil du temps par trop inutilement « encombrant ». C'est sans doute dans *Les racines du ciel* que ce discours contre l'*homo humanus* déploie la métaphore la plus évidente, puisque les idéalistes qui défendent les éléphants seraient tout autant que ces derniers condamnés à disparaître : « [La voix d'Orsini] avait sonné, mystérieusement mais avec une résonance irréfutable, le glas et la faillite d'un autre grand troupeau très ancien, de ces géants maladroits et émouvants, acharnés à la poursuite d'un certain idéal de dignité humaine, sans même parler de tolérance, de justice ou de liberté » (110). Ainsi, l'homme ne serait pas appelé à évoluer jusqu'à *homo humanus* ; au contraire, l'évolution même de l'homme — disons plutôt : l'impératif d'être « moderne » — impliquerait l'abandon de cet idéal complètement démodé. Ironie : les auteurs de notre corpus expriment leur désespoir suscité par le fait qu'*homo sapiens* n'est jamais devenu *homo humanus* au cours de son évolution ; or, à en croire les adversaires des protagonistes, l'*homo humanus* ferait déjà partie des lointains ancêtres de l'homme, au même titre, par exemple, que l'homme des cavernes.

Ce sur quoi j'aimerais maintenant insister, c'est qu'il semble impossible de restaurer l'idée révolue d'un *homo humanus* sans restaurer un vocabulaire tout aussi « démodé » que lui : le champ lexical de l'âme. Ce champ lexical, nous l'avons vu, est couvert par la poésie contenue dans titre même des *Racines du ciel*. Il est aussi au cœur d'un autre roman de

⁵² J. C. Powys, *Morwyn*, *op. cit.*, p. 259 (l'auteur souligne).

Gary, *Charge d'âme*, publié en 1978, qui raconte comment une entreprise est parvenue à convertir l'âme humaine en un « carburant avancé », nouvelle source d'énergie électrique. Dans la préface, Gary explique que le moteur de l'écriture de ce roman a été son indignation contre le mépris où est tenu l'emploi du mot « âme » à notre époque : « Le mot “âme” est passé de mode. Il est banni de tout vocabulaire littéraire sérieux. Ce n'est plus qu'un archaïsme, une vieillerie bêlant-lyrique, et qui relève d'une sorte de Saint-Sulpice humaniste. Il a fait son temps, comme on dit⁵³ ». Gary ne regrette pas la perte du sens religieux de ce mot — il n'est pas croyant —, mais plutôt la perte de la fiction de l'homme que ce mot inspirait jadis : « L'âme est pour moi ce qui nous mobilise : c'est une idée que l'homme se fait de lui-même, de sa dignité et de son “honneur” — encore un mot devenu tabou ». D'après Gary, la déliquescence du mot « âme » remonterait aux années trente, c'est-à-dire à l'époque de la parution du *Loup des steppes*, roman dont on a justement vu que le protagoniste s'inquiétait de la perte de sens de ce mot : « L'emploi sarcastique, méprisant, des expressions “belle âme”, “république des belles âmes”, etc., date des années trente. Il s'est manifesté systématiquement à droite comme à gauche [...]. Ce persiflage a joué un rôle mineur, mais non négligeable, dans la préparation du terrain aux massacres hitlériens et staliniens, et au Goulag. Il dure encore ». Ce que Gary esquisse ici, c'est une petite archéologie du « désastre » : s'il a été si facile, en tout cas possible, pour des millions d'hommes, de refuser de reconnaître la dignité de leurs semblables, c'est parce que les mots mêmes de liberté, d'égalité, de fraternité, de dignité et d'âme avaient déjà été dévalués. La qualité humaine serait donc tributaire d'une grammaire particulière.

Une narration « kaléidoscopique »

Les racines du ciel commence par l'arrivée, à cheval, du père Tassin, jésuite paléanthropologue (j'y reviendrai), qui vient demander à Saint-Denis, l'un des derniers gardiens des grands troupeaux africains, de lui faire le récit de ce qu'il sait sur Morel, qui a mystérieusement disparu. Au fil des chapitres, le récit de Saint-Denis s'éclipse toutefois au profit d'autres témoignages sur Morel : des gens qui l'ont rencontré, d'autres qui ont tout

⁵³ Romain Gary, *Charge d'âme*, Paris, Gallimard (Folio), 2002, p. 9 (les citations suivantes sont tirées des pages 9-10).

simplement entendu parler de lui⁵⁴. Chaque point de vue est comme une pièce supplémentaire ajoutée à un dossier d'enquête sur Morel afin d'éclaircir son mystère. Cette narration particulière peut rappeler la fragmentation qui caractérisait des romans comme *Kaputt* et *La peau* de Malaparte ainsi que *La peau et les os* et *Le wagon à vaches* d'Hyvernaud. Mais contrairement à ces auteurs, Gary ne laisse jamais croire que l'art traditionnel de la narration romanesque a volé en éclats à la suite du « désastre »⁵⁵. En fait, dans le cas des *Racines du ciel*, je parlerai plutôt d'une narration « kaléidoscopique », Gary ayant voulu offrir un large éventail de points de vue sur la croisade de Morel.

Cette forme de narration n'est pas sans entraîner certains écueils esthétiques⁵⁶, mais elle permet surtout au lecteur de prendre conscience que la plupart des personnages ne s'accordent pas sur le sens à assigner à la croisade de Morel. Ce désaccord peut étonner, étant donné qu'il s'agit d'une histoire relativement simple : un homme a choisi de protéger les éléphants parce qu'il ne voulait pas que leur espèce disparaisse de la surface de la terre. En fait, au fil des témoignages, le lecteur découvre que bien des hommes *s'obstinent* à refuser de croire que le « cas Morel » puisse être aussi simple. Morel, qui se heurte souvent à cette incrédulité, finit par croire qu'elle est la preuve que l'homme souffre d'une curieuse infirmité de cœur :

Mais c'est tout de même marrant, ce qu'ils peuvent être têtus. Que quelqu'un puisse simplement en avoir marre de leurs petites affaires et s'occuper de sujets plus importants, d'une marge plus grande, ça les dépasse. Ils ne peuvent pas croire ça. Il faut qu'il y ait un truc derrière, un truc pas franc, quelque chose de foireux, quelque chose à leur portée. On ne la leur fait pas, tu comprends. Ils sont tellement habitués à renifler leur petite ordure que lorsque quelqu'un a besoin de respirer un bon coup, de se tourner enfin vers un objet vraiment important, grand, qu'il faut sauver à tout prix, ça les dépasse. C'est quand même malheureux (279).

⁵⁴ Pour une présentation plus approfondie du découpage du roman en quarante chapitres et l'enchevêtrement des différents points de vue des personnages, voir Firyél Abdeljaouad, *Les racines du ciel de Romain Gary*, Paris, Gallimard (Foliothèque), 2009, p. 58-61.

⁵⁵ Par exemple, ce passage : « Mais non. On n'écrit pas comme ça les livres — au hasard, sans ordre ni suite. On n'écrit pas des livres avec ça. Je ne sais que regarder ma vie, et c'est un spectacle sans agrément. Ma vie ou les vies niaises, affairées et peureuses qui côtoient ma vie. Je ne leur trouve pas de signification, de replis et de dessous. C'est ce qui montre bien que je ne suis pas un romancier » (Hyvernaud, *Le wagon à vaches*, *op. cit.*, p. 28).

⁵⁶ Chaque fois qu'un personnage — nouveau ou non — entre en scène, le lecteur a droit à son point de vue, que celui-ci soit la répétition d'un point de vue déjà exposé ou non. Le comité de lecture de Gallimard a avisé Gary de ces répétitions, mais il a refusé de procéder à des coupures. Pour reprendre une métaphore de Nancy Huston, je dirais que le style de Gary a quelque chose de sauvage, d'« animal ». En effet, Huston écrit dans son hommage à Gary : « Tu travailles sans méthode, sans notes et sans plan, fonçant en avant tel un éléphant dans la savane » (*Tombeau*, *op. cit.*, p. 49-50).

Chaque personnage livre son point de vue sur l'affaire Morel, mais en vérité, c'est lui-même qu'il livre. Comme le note un personnage clairvoyant : « C'était manifestement une affaire où chacun voyait surtout son propre cœur » (82). *Les racines du ciel* commence comme une enquête sur Morel, mais en vérité, ce serait plutôt une enquête sur l'homme, ses faiblesses et ses infirmités. L'un des premiers titres envisagés par Gary a d'ailleurs été « *L'affaire homme*⁵⁷ ». Parcourir ce roman, c'est donc découvrir mille variations sur le thème de l'infirmité du cœur humain. Voyons-en quelques-unes, afin de dresser à notre tour un diagnostic.

Pour commencer, il semble que l'homme n'ait plus assez de générosité en lui pour penser à autre chose qu'à sa propre peau (écho de Malaparte), c'est pourquoi la croisade de Morel reste assez vaine : « Les gens avaient d'autres préoccupations. Il y avait d'autres appels, plus urgents, à leur sensibilité, laquelle d'ailleurs s'était passablement émoussée. Ils ne se passionnaient plus que pour leur propre peau » (161).

Par ailleurs, même s'il existe encore des hommes qui ont en eux assez de compassion pour s'émouvoir du sort atroce de l'animal entre les mains de l'homme, il semble que cette compassion-là ne soit, le plus souvent, que velléité. À ce propos, Fields, le journaliste, se rappelle avoir contribué à un numéro de revue dénonçant les soupes faites à base de tortues : les ventes de la revue ont monté, les gens s'indignant du sort des tortues, cependant que les ventes de soupes à la tortue, elles, sont restées ce qu'elles étaient (396). Ce que Gary aborde ici, c'est le fait que, souvent, l'indignation n'est qu'un sentiment éphémère, rapidement calmé et oublié.

Autre constat troublant : l'éducation et la culture ne sont pas un gage d'humanité. En atteste le cas de trois étudiants africains formés dans des universités françaises qui se joignent avec enthousiasme à Morel. Cependant, lorsqu'ils comprennent enfin que ce type-là n'a qu'un but, la protection des éléphants, et non l'indépendance africaine, ils sont si désappointés qu'ils essaient de l'assassiner. Or, Morel avait eu une grande confiance en eux : « Morel

⁵⁷ Voir l'échange de télégrammes entre Romain Gary et Gaston Gallimard reproduit dans *Lectures de Romain Gary*, *loc. cit.*, p. 22. Jean-François Hangouët et Paul Audi ont eu la bonne idée de reprendre le titre de « *L'affaire homme* » pour présenter un recueil de textes que Gary a publiés entre 1957 et 1980. Nombre d'entre eux apportent d'ailleurs un éclairage intéressant sur *Les racines du ciel*.

s’imaginait que parce qu’ils avaient été élevés dans les écoles et les universités françaises, qu’ils avaient fait leurs “humanités” [...], ils auraient dû comprendre ce que lui essayait de défendre, quel était le véritable enjeu. Mais ce sont là des choses qu’ont n’apprend pas dans les écoles » (304). Ce constat n’est pas nouveau dans notre corpus : Malaparte aussi soulevait cette hypothèse d’un échec des « humanités » à humaniser l’homme⁵⁸.

Nous pourrions multiplier *ad nauseam* les variations sur le thème de l’infirmité du cœur humain. Mais au bout du compte, on aboutirait à la même conclusion : la qualité humaine est un mystère. Comme le dit Morel : « On l’a ou on ne l’a pas » (300). Minna, la femme allemande qui a rejoint Morel, abonde aussi dans ce sens : « Oh ! je ne sais pas comment m’expliquer. On le sent, ou on ne le sent pas » (338). L’humain : une exception inexplicable et mystérieuse.

In fine, un roman pessimiste ?

La fin est ambiguë, voire cynique : le monde est sans nouvelles de Morel, qui a disparu sans laisser de traces. En fait, il est fort probable qu’il ait été assassiné. Le destin de Morel rappelle celui de Winston dans *1984* : un homme qui paie finalement très cher son indignation contre l’inhumain. À cause de cette fin pour le moins pessimiste, ne serait-il pas plus juste de dire que le véritable ton des *Racines du ciel* n’est pas celui d’une indignation refondatrice, comme je l’ai précédemment affirmé, mais plutôt celui d’une indignation meurtrie ? Ainsi, malgré quelques bouffées d’idéalisme, il n’y aurait pas vraiment de différence entre les romans du « désastre » et ces *Racines du ciel*. D’ailleurs, nombre de passages du roman permettent au lecteur d’entrevoir, bien avant la dernière page, la fin tragique du héros. Morel en a été averti à plusieurs occasions : « Mon petit vieux, vous souffrez d’une idée trop noble de l’homme. Vous finirez par devenir dangereux » (184).

Au cours de l’exploration de notre corpus, il a souvent été question du destin tragique qui attend l’homme qui ose s’indigner haut et fort. Hesse a spécialement insisté sur le fait que Socrate, Jésus Christ, Gandhi — des « humains » par excellence — ont tous été « exécutés » par leurs semblables, qui ont jugé que l’effort d’« humanité » qu’on leur demandait était par

⁵⁸ Voir le cas de Frank, le S.S. *Generalgouvernator* de Pologne, surnommé le « bourreau de Pologne », tel que le rapporte Malaparte, dans *Kaputt, op. cit.*, p. 87.

trop « inhumain ». D'un côté, l'indignation d'un être d'exception ; de l'autre, le ressentiment d'une multitude. Comme si tout idéal exigeant — et *homo humanus* en est un — ne saurait susciter autre chose que du ressentiment, du moins chez une majorité. Comme si le destin de l'homme indigné était d'être perçu et traité par ses semblables comme une exception dérangeante au sein de l'espèce, comme une menace à éliminer impérativement. Et ici, soulignons-le, il est autant question du destin des indignés du monde réel de l'histoire que de celui des indignés fictifs des romans⁵⁹.

Dans *Les racines du ciel*, c'est précisément sous le coup du ressentiment qu'Orsini organise, avec l'aide d'autres chasseurs, une chasse à l'homme pour en finir avec Morel. Son plan — je le signale en passant — rappelle celui d'un autre chasseur, le jeune Jack, qui, dans *Sa Majesté des Mouches*, organise une battue pour capturer Ralph, dont le seul crime n'a été pourtant que vouloir faire entendre la voix de la raison. En méditant le cas d'Orsini, Saint-Denis émet l'hypothèse que l'humanité serait principalement composée de gens comme Orsini, qui ont les « idéalistes » en aversion. Cette hypothèse permettrait même, selon lui, de faire une petite archéologie du récent « désastre » (ou d'autres passés et à venir) :

Je crois même que tous les mouvements politiques dirigés contre les droits de la personne humaine, contre une conception élevée de notre dignité sont nés de cette volonté de se rassurer sur eux-mêmes de tous ceux qui se sentent inférieurs à une grande tâche et qui puisent dans leur petitesse blessée une haine farouche de ces obstinés qui, disent leurs ennemis — et avec quel mépris ! — « se font des illusions » (288).

Cela dit, si Gary avait vraiment voulu nous donner espoir en l'humanité avec ces *Racines du ciel*, pourquoi a-t-il pris soin de faire planer une ambiguïté quant à la fin de son héros ? La question est légitime. L'une des études les plus récentes et les plus complètes du roman de Gary commence d'ailleurs ainsi : « *Les racines du ciel* n'est pas un roman optimiste. Il en a tous les signes extérieurs et Romain Gary n'a cessé de le proclamer, mais ce roman

⁵⁹ Pour ce qui est des *Racines du ciel*, cette similarité entre fiction et réalité est probante. En effet, un homme ayant lu *Les racines du ciel*, Raphaël Matta, a décidé de suivre l'exemple de Morel en menant une guerre personnelle contre les trafiquants d'ivoire : il a été assassiné. Gary signe la préface d'une biographie de Matta, parue en 1959, qui est reproduite dans Gary, *L'affaire homme*, *op. cit.*, p. 65-68. Dans *La nuit sera calme*, Gary explique que c'est une erreur de croire que la réalité a inspiré la fiction : « Depuis [la mort de Matta], on dit que je me suis inspiré du personnage de Matta, en écrivant *Les racines du ciel*, mais il suffit de regarder la chronologie pour voir que c'est faux » (*op. cit.*, p. 158).

[...] laisse filtrer, en sourdine, une question angoissée⁶⁰ ». Pour ma part, je crois que les aspects de ce roman qui sont généralement interprétés comme « pessimistes » — par exemple, l'assassinat probable du héros —, ne témoignent pas d'une vision pessimiste, mais relèvent plutôt d'une originale *poétique du roman*.

Le fait est notable : dans ses romans, Gary donne la parole autant à son héros qu'au personnage qui s'oppose à lui, et ce, sans qu'aucun des deux ne l'emporte jamais définitivement sur l'autre : « Dans tous mes romans, il y a un personnage et son antithèse. Il y en a un qui fait la parodie de l'autre [...]. Quant à vous dire lequel je suis ! Je deviens chaque personnage pendant que je le “joue” comme auteur⁶¹ ». Dans *Les racines du ciel*, le personnage de Habib, le trafiquant d'armes qui se joint à Morel avant de le trahir, est le porte-parole de l'antithèse (la thèse étant, ici, celle de Morel : *homo humanus*). Habib ne rate jamais une occasion de se moquer de Morel lorsque celui-ci vit un échec ou une déception. Pourtant, ce cynisme ne fait pas de lui un personnage « négatif » ou « inférieur » au héros. Au contraire, Morel lui-même ne peut s'empêcher d'apprécier sa compagnie :

Morel finissait par avoir une véritable sympathie pour cette canaille dont la franchise et le cynisme avaient un accent de conviction qu'il paraissait puiser aux sources de quelque professionnelle intimité avec l'humain et parfois, la tête rejetée en arrière, les yeux fermés, il laissait échapper vers le ciel un éclat de rire qui semblait venir du fond même d'une connaissance et d'une compréhension que rien ne pouvait contredire ni ébranler (179).

Ce rire de Habib, si caractéristique, résonne tout au long du roman. Et Gary nous oblige à réfléchir à ce rire, en mettant, par exemple, dans la bouche de Saint-Denis, qui est l'un des principaux narrateurs de cette histoire, des remarques portant sur le sens que peut avoir ce rire : « J'ai beaucoup réfléchi là-dessus [...]. Il m'est même arrivé de me réveiller brusquement [...] et de m'interroger sur les raisons qui pouvaient pousser une canaille comme Habib à rire avec autant d'insouciance et autant de pure joie » (20). Dans l'économie des *Racines du ciel*, le rire de Habib produit un effet de distanciation qui

⁶⁰ F. Abdeljaouad, *Les racines du ciel de Romain Gary, op. cit.*, p. 13.

⁶¹ R. Gary, *Affaire homme, op. cit.*, p. 339.

rappelle périodiquement au lecteur que la thèse de Morel — *homo humanus* — n'est qu'une fiction parmi d'autres fictions de l'homme⁶².

En outre, il n'y a pas qu'un personnage qui, dans *Les racines du ciel*, incarne l'antithèse de Morel, mais des dizaines et des dizaines. Et parmi eux, pas des moindres : même Robert, l'homme qui a inventé cette femme qui a remonté le moral des captifs dans le camp de concentration, y figure. Pour être certain que son roman ne soit pas lu comme un simple roman à thèse, Gary a brouillé les cartes en orchestrant de troublantes retrouvailles entre Morel et Robert. Au chapitre XXVIII, Morel raconte à Minna, l'une de ses amies, qu'une nuit, il a organisé une excursion punitive contre un planteur qui abattait des troupeaux entiers d'éléphants pour protéger ses plantations (ce qu'une loi autorise). Se présentant devant le coupable, Morel s'est retrouvé face à face avec Robert. Pour Morel, la conduite de Robert est d'autant plus douloureuse que c'est grâce à lui qu'il a contracté une première dette envers les éléphants. En effet, Robert lui avait raconté que, pour tenir le coup dans l'étroit cachot où il avait été jeté pour avoir inventé la femme immatérielle (l'invention ayant été découverte par des gardes allemands), il s'était efforcé d'imaginer des troupeaux d'éléphants fonçant à toute allure dans la savane et renversant tout sur leur passage. Nombre de prisonniers s'étaient passé l'idée : lorsqu'ils étaient sur le point de craquer mentalement à cause de la captivité, ils s'imaginaient des éléphants en liberté et y puisaient un regain de dignité et de courage.

Après ces ironiques retrouvailles avec Robert — qui font d'ailleurs longtemps rire Habib —, Morel aurait pu juger raisonnable d'abandonner sa folle croisade, mais, comme il l'explique à Minna : « Enfin, c'est comme ça. Et ça ne prouve rien » (214). Entendu : rien, dans la vie, ne prouve quoi que ce soit quant à une vérité définitive sur l'homme. *Les racines du ciel* n'est pas un roman pessimiste, mais un roman écrit à l'image de la vraie vie, qui ne prouve jamais la suprématie d'une philosophie de l'homme sur une autre. Gary croit d'ailleurs que l'un des plus grands défauts que peut avoir un romancier est de « vouloir trop

⁶² Le même procédé de distanciation a été employé par Powys dans *Morwyn*, au moment où Socrate remporte le procès de Tityos, après avoir convaincu l'honorable juge Rhadamanthe de la valeur de la conscience — le *daimon* — contre l'Univers. Tityos, enfin libéré de son châtement millénaire, est heureux et les autres personnages s'en réjouissent. Mais l'euphorie est de courte durée : le rire de Démocrite, « le rire cynique des atomes et du vide », retentit et met mal à l'aise tous les personnages présents, même Socrate (*op. cit.*, p. 264).

prouver » : « Je dis cela en me référant à une phrase de Gide : “L’œuvre d’art ne doit rien prouver”, et à une autre, de Malraux : “Ce n’est pas la passion qui détruit l’œuvre d’art, c’est la volonté de prouver”. J’élimine de mes romans cette “volonté de prouver”, je me refuse à toute démonstration⁶³ ».

Proposition hardie s’il en est, même le « désastre », à en croire Gary, n’aurait rien prouvé quant à la véritable nature de l’homme : « Si Hitler avait gagné la guerre, il n’aurait rien prouvé du tout, il aurait seulement gagné la guerre⁶⁴ ». De la part d’un auteur qui a participé activement à la chute d’Hitler — Gary a été pilote de guerre⁶⁵ —, la phrase est audacieuse, car on peut la lire à rebours : avoir vaincu Hitler ne prouve rien non plus.

On le voit, le point de vue de Gary est tout à fait original et va à l’encontre de celui des auteurs du « désastre », qui ont en quelque sorte *fourni la preuve* qu’*homo humanus* n’existait pas. Certes, Gary reconnaît que le « désastre » nous a appris à nous méfier des conceptions par trop naïves de l’homme, mais cette leçon ne peut pas, selon lui, arracher la « racine » de l’idéal. Voici une autre réflexion de Gary, qui résume parfaitement l’esprit de l’« esperado » : « Si les hommes de notre temps ne trouvent pas aux problèmes qui déchirent le monde de solutions fraternelles, c’est peut-être la condamnation des hommes de notre temps, ce n’est pas une condamnation de la fraternité⁶⁶ ». Dans *Les racines du ciel*, Morel explique que toute sa philosophie se trouve résumée en un vieux proverbe de sagesse populaire : « Fais ce que doit, advienne que pourra... » (254) C’est cela aussi, l’indignation refondatrice : le héros refuse d’interpréter son échec comme la preuve que l’idéal qu’il défendait était finalement vain et inutile. L’idée n’est pas nouvelle — elle était au cœur du *Loup des steppes*⁶⁷ —, seulement, elle avait été quelque peu oubliée à une époque où le « désastre » est érigé en preuve ultime.

⁶³ R. Gary, *L’affaire homme*, *op. cit.*, p. 342.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 29.

⁶⁵ Sur les deux cents pilotes de l’escadrille La Lorraine, seuls cinq ont survécu à la guerre.

⁶⁶ R. Gary, *L’affaire homme*, *op. cit.*, p. 32.

⁶⁷ Hermine, le guide spirituel du héros, racontait que, jadis, la vie a détruit ses rêves et qu’elle en avait d’abord conçu l’idée que la vie avait eu raison et que ses rêves étaient idiots. Ce n’est que bien après qu’elle avait compris que la vie avait eu tort, que ses rêves n’étaient pas idiots du tout, et que, en vérité, le triomphe de la vie sur les idéaux ne prouve absolument rien : « C’était la vie, la réalité, qui avaient tort » (*Le loup*, *op. cit.*, p. 147). En d’autres mots, l’indignation n’est rien si elle s’incline et s’avoue vaincue devant la vie. C’est précisément ce genre d’indignation qu’a évoqué Powys dans son essai *Apologie des sens*. La vie y était

L'alpha et l'oméga

Des critiques ont noté qu'il n'y avait curieusement pas — ou presque pas — de description du paysage africain dans *Les racines du ciel*. Gary en entrevue : « Il vaut mieux connaître les paysages que l'on veut décrire : cela permet en général d'éviter de le faire⁶⁸ ». Gary a connu l'Afrique pendant la Deuxième Guerre mondiale, où il a été pilote de guerre⁶⁹. Mais si le décor africain semble si secondaire aux yeux du romancier, c'est peut-être parce qu'il n'est qu'un prétexte. Morel affirme en effet que son combat, la protection de la nature, n'a rien de spécifiquement « africain » : « Ce que je fais ici, je pourrais aussi bien le faire dans n'importe quel pays » (349). Cependant, à la lumière du thème du devenir humain de l'homme, le territoire africain se révèle hautement symbolique.

Dès les premières pages du roman, un personnage souligne que l'Afrique est le « berceau de l'humanité » (17). C'est là-bas que l'ancêtre animal de l'homme est devenu, plus ou moins successivement, *homo faber*, *homo erectus*, puis *homo sapiens*. Toutefois, comme nous l'avons vu, notre ancêtre a beau être devenu un homme, ses différentes « infirmités » — au premier plan, sa barbarie — attestent qu'il n'est jamais devenu un « humain ». En d'autres mots, l'hominisation (le devenir homme) ne s'est jamais complétée par une humanisation (le devenir humain). Or, comme le fait remarquer un autre personnage des *Racines du ciel*, l'Afrique est assurément le lieu idéal pour l'homme qui désire, dans un sursaut d'indignation, que l'humanité s'engage à devenir plus humaine : « C'était en Afrique que l'homme était apparu à l'origine, il y avait des millions d'années — encore une histoire bien caractéristique — et il était normal que ce fût en Afrique qu'il revînt pour *protester* le plus rageusement possible contre lui-même » (363 ; je souligne). Être humain, ce serait protester contre ce que l'on est, quand cette chose que l'on est nous apparaît bien regrettable, en comparaison de l'idéal : ce que l'on devrait être.

décrite comme un « combat » entre « le moi solitaire » (chacun de nous) et « le vaste non-moi » (l'univers). Et ce qui faisait la dignité du combat, sa noblesse, c'était précisément que l'homme refuse les conditions mêmes de la vie lorsqu'elles lui apparaissent injustes. L'indignation y était pour ainsi dire « cosmique » : « Tu m'as donné le souffle ; et de ce souffle, je te défie » (*op. cit.*, p. 53).

⁶⁸ R. Gary, *La nuit sera calme*, *op. cit.*, p. 232.

⁶⁹ En poste au Maroc lors de l'armistice du 22 juin 1940, Gary apprend le ralliement des autorités d'Afrique du Nord au maréchal Pétain et déserte en compagnie de deux compagnons pour rejoindre les Anglais à Casablanca. De 1940 à 1943, il effectue des missions d'aviation en Afrique et au Proche-Orient avant de rejoindre les Forces aériennes de la France libre, à Londres. C'est à Fort-Lamy, en bordure du lac Tchad, qu'il découvre le monde des chasseurs de gazelles, d'antilopes et d'éléphants.

L’Afrique se révèle encore importante du point de vue symbolique par l’entremise du personnage du père Tassin. Le roman commence, je l’ai dit, par l’arrivée de ce personnage, jésuite et paléanthropologue. Avant d’entamer son récit de la vie de Morel, Saint-Denis interroge Tassin sur ses recherches archéologiques entourant l’origine de l’homme en Afrique et la suite de son évolution : « Je me suis laissé dire que, dans vos écrits, vous annoncez l’évolution de notre espèce vers une totale spiritualité et un amour total, et que vous l’annoncez pour bientôt — je suppose qu’en langage de paléontologie [...], le mot “bientôt” veut dire une bagatelle de quelques centaines de milliers d’années — et que vous donnez à notre vieille notion chrétienne de salut un sens scientifique de mutation biologique » (19).

Ensuite, comme je l’ai dit, le roman offre d’autres récits que celui de Saint-Denis, mais c’est à lui que revient le mot de la fin, qui s’adresse en ces termes au jésuite : « Vous considérez la grâce elle-même comme une mutation biologique qui donnera enfin à l’homme les moyens organiques de se réaliser tel qu’il se veut [...]. Il ne restera alors de l’infirmité et du défi d’être un homme qu’une dépouille de plus sur notre chemin » (494-495). C’est sur ces paroles, pour le moins optimistes, que le jésuite, qui ne dit presque jamais mot, remonte sur sa monture et s’en va : « Il souriait » (derniers mots du roman). *Les racines du ciel* n’est pas roman pessimiste, mais optimiste : par son début et sa fin, il est question d’un possible devenir humain de l’homme.

Pour créer le personnage du père Tassin, Gary s’est inspiré de son ami Teilhard de Chardin, jésuite et paléanthropologue (1881-1955), qu’il a personnellement connu à l’époque où il travaillait comme diplomate aux États-Unis⁷⁰. Détail intéressant sur lequel n’insiste pas Gary (peut-être l’ignorait-il) : c’est à Teilhard de Chardin que l’on doit l’invention du mot « hominisation », qui nous sert aujourd’hui à nommer le récit de l’évolution de l’homme. Ce fait est relativement peu connu pour la raison suivante : de son vivant, Teilhard de Chardin a eu du mal à faire publier ses écrits parce que, aux yeux de son ordre religieux, ses idées mêlaient trop intimement foi chrétienne et théories darwiniennes⁷¹. S’il ignorait le détail des textes de Teilhard de Chardin, Gary a su, en revanche, saisir l’espoir qui animait

⁷⁰ Gary parle plus longuement de son amitié avec Teilhard de Chardin dans *La nuit sera calme*, op. cit., p. 152-156.

⁷¹ Je rappelle que Teilhard de Chardin a inventé le mot « hominisation » (voir l’introduction de cette étude).

ce prêtre : une « prochaine » humanisation de l'homme. Ce serait d'ailleurs cet espoir — cette « poésie », dit Gary — qui serait le cœur des *Racines du ciel* :

En aucune façon le romancier que je suis ne s'est senti tenu de respecter la cohérence et les limites de quelque système philosophique que ce soit : ce qui m'importait, c'était le gigantesque espoir spirituel qui avait animé ce prêtre-aventurier, éternellement en quête tout autour de lui du premier signe de la grâce qui aurait pu, en surgissant tout d'un coup, transformer de fond en comble la nature biologique, intellectuelle et morale de l'homme. En ce qui me concerne personnellement, si *Les racines du ciel* contiennent une philosophie, celle-ci réside dans la nature de cette aspiration. Peut-être devrais-je dire : dans la nature de cette poésie⁷².

L'apport de la fiction

Un personnage des *Racines du ciel*, subjugué par la croisade de Morel, s'exclame : « Ce Morel, s'il n'existait pas, il faudrait l'inventer » (82). Au premier abord, il y a là une mise en abyme non dépourvue d'humour : un personnage de fiction qui remercie le ciel qu'un autre personnage — tout aussi fictif que lui — existe bel et bien... Mais cette phrase est plus qu'un simple clin d'œil de l'auteur adressé à son lecteur. D'après moi, Gary nous livre ici rien de moins que le rôle que doit jouer la fiction dans le devenir humain de l'homme. Nous, lecteurs, nous savons que, en vérité, Morel n'existe pas — or, c'est tellement dommage... Gary a fait comme Robert au camp de concentration : il a inventé ce qui n'existait pas, mais dont l'inexistence lui était insupportable. Le rôle de la fiction, pour Gary, est de venir à la rescousse de la réalité afin de combler ses lacunes : « La création est pour moi une défense contre le monde envahissant, écrasant, intolérable, et en même temps insuffisant, inadapté, mutilé, profondément insatisfaisant. Le roman est une élimination de ce moment-là. C'est une création d'histoire en défense contre l'histoire. Le romancier élimine l'intolérable sous forme de forme romanesque⁷³ ».

Gary résume tout cela en une seule phrase dans son roman en partie autobiographique intitulé *Chien Blanc*, où il se met lui-même en scène disant : « Je me soule d'indignation. C'est ainsi d'ailleurs que l'on devient écrivain⁷⁴ ». Sous la plume de Gary, la fiction est un concentré d'indignation refondatrice du monde, qui offre à l'humanité ce dont elle a besoin afin de devenir plus digne d'être appelée « humaine ».

⁷² R. Gary, *L'affaire homme*, op. cit., p. 110.

⁷³ *Ibid.*, p. 287-288. Autre passage révélateur à la page 294.

⁷⁴ R. Gary, *Chien Blanc*, op. cit., p. 146.

L'animal en devenir

Lecture de *Sylva*, de Vercors (1961)

Et nous ne serons sûrs de l'avoir écrasée, cette larve mortelle [le mépris de l'homme], que le jour seulement où par notre amour retrouvé nous aurons senti renaître enfin dans notre cœur la grande flamme de l'indignation — la flamme généreuse et pure de ces colères d'autrefois, que suffisait à susciter en nous la mort injuste d'un seul homme.

Vercors, *Plus ou moins homme*

Albert Richwick, un *gentleman farmer* de trente-trois ans, se promène à la limite de ses terres et assiste à un prodige : une renarde fuyant les chiens d'une chasse à courre se réfugie dans une haie et des jambes de femme nue apparaissent. La renarde s'est métamorphosée en femme, mais son esprit est toujours celui d'un animal sauvage. Mû par un étrange sentiment de responsabilité, le narrateur recueille cette femme et tente de faire en sorte que la métamorphose physique se complète par une métamorphose psychique : que cette femelle d'homme devienne pleinement humaine. *Sylva* est le récit que Richwick fait de cette laborieuse humanisation, qui s'étend sur près d'une année. Au premier abord, cette histoire — qui se passe en 1925 — n'a aucun lien avec le « désastre » de la Deuxième Guerre mondiale, de l'Holocauste et d'Hiroshima¹. On pourrait d'ailleurs en dire autant de cet autre roman de Vercors, sans doute son chef-d'œuvre, *Les animaux dénaturés*, paru neuf ans avant *Sylva*, qui aborde le même thème, à savoir ce qu'est le propre de l'homme, mais dont l'histoire est plus complexe.

¹ En vérité, il y a une brève évocation du « désastre » dans *Sylva*, mais celle-ci ne se trouve pas dans le corps du récit. Elle se trouve dans une simple note de bas de page que le narrateur insère au moment de la publication de son texte qu'il a écrit trente ans auparavant, soit bien avant l'événement du « désastre ». Cette note renvoie à une réflexion sur le racisme dans le corps du récit (il faut savoir que les traits de visage de Sylva sont ceux d'une jolie asiatique, puisque les renards sont d'origine asiatique). Le narrateur écrit : « Ces remarques [sur le racisme] me paraissent bien tièdes, aujourd'hui ! Mais en ce temps, on ne connaissait pas le mot même de racisme. Hitler était un inconnu dans les prisons de la république de Weimar, chacun, sur ces sujets, pensait plus ou moins comme Kipling. Que de changements depuis ! » (Vercors, *Sylva*, Paris, Grasset, 1992, p. 100) Outre cette note, donc, que Vercors a insérée seulement pour donner plus de crédibilité à son récit, *Sylva* ne traite d'aucune façon du « désastre ».

Dans ce roman, une équipe de scientifiques à la recherche du fameux « chaînon manquant » dans l'évolution de l'homme découvre, en Nouvelle-Guinée, une nouvelle espèce de singes qui enterrent leurs morts et qui vivent dans des grottes : les Tropis. Tandis que les savants ne s'entendent pas sur la nature exacte des Tropis, qui peuvent être, selon les critères retenus, des singes évolués ou des humains primitifs, un homme d'affaires achète les terres sauvages où vivent les Tropis afin d'obtenir le droit d'exploiter ceux-ci comme main-d'œuvre animale dans une industrie de textile. Douglas Templemore, un journaliste qui accompagne l'équipe scientifique, s'indigne contre ce projet et échafaude un plan pour que la communauté internationale statue enfin sur la nature des Tropis : humains à éduquer ou animaux à exploiter. Douglas féconde *in vitro* une femelle Tropi et, au petit qui naît de leur union, il administre une dose mortelle de poison. Ensuite, il déclare aux autorités qu'il a assassiné son propre « fils ». Un procès s'ensuit, au cours duquel le jury est amené à répondre à la question philosophique par excellence : qu'est-ce que l'humain ?

En apparence, donc, autant *Sylva* que *Les animaux dénaturés* n'ont de lien avec l'événement du « désastre ». Or, en vérité, si Vercors a écrit ces romans qui interrogent l'« humanité » en l'homme, c'est parce que la question du devenir humain lui est devenue obsessionnelle au sortir du « désastre » : « Je n'aurais très probablement pas écrit, je suis à peu près persuadé que je n'aurais pas écrit ni *Les animaux dénaturés*, ni *Sylva*, qui sont, en apparence, sans aucun lien avec la guerre, mais en fait, ces deux ouvrages sont néanmoins le résultat des problèmes posés par la guerre et par ce qui a suivi² ».

En fait, *l'auteur* Vercors lui-même est né du « désastre ». Avant la guerre, Jean Bruller (de son vrai nom) est un dessinateur satirique qui se moque des travers et de l'absurdité de la condition humaine³. Mais après la défaite de la France et l'occupation qui s'ensuit, il se surprend à ressentir une émotion qui lui donne à croire que, finalement, la vie n'est ni risible ni absurde : « Chaque jour m'apporte quelque motif d'indignation⁴ ». Au péril de sa vie, il s'engage dans la Résistance, fonde clandestinement avec Pierre de Lescure les

² Pierre Daix, « Vercors et le fantastique. Entretien », *Les Lettres françaises* (6 avril 1961), p. 5.

³ Le titre complet du premier album de Bruller donne une idée de ce ton sarcastique : *21 recettes pratiques de mort violente, à l'usage des personnes découragées ou dégoûtées de la vie pour des raisons qui, en somme, ne nous regardent pas, précédées d'un petit manuel du parfait suicide par J. Bruller, usager des chemins de fer de l'État* (Paris, 1926 ; réédité : Paris, Tchou, 1977).

⁴ Vercors, *Ce que je crois*, Paris, Grasset, 1975, p. 57.

Éditions de Minuit, troque ses crayons pour la plume et écrit sa première fiction à l'âge de quarante ans, *Le silence de la mer*, qu'il signe du pseudonyme de Vercors, en hommage au massif montagneux du Dauphiné qui l'a tant impressionné lors de la mobilisation.

Après la défaite de l'Allemagne, Vercors (qui révèle son identité secrète, mais conserve son nom de plume) découvre avec effroi, comme le reste du monde, l'existence des camps d'extermination. Il écrit alors une autre fiction, un court roman intitulé *Les armes de la nuit* (1946), qui est fortement inspiré de témoignages de rescapés. Pierre Cange, le protagoniste, s'est engagé dans la Résistance, a été arrêté et déporté au camp d'extermination de Hochswörth. À la libération, il rentre chez lui, retrouve les siens, mais il n'est plus le même. Un soir d'orage, il confie à l'un de ses amis, le narrateur, que là-bas, au camp, il a perdu sa « qualité humaine⁵ ». Voici en quelles circonstances.

Un jour où il est conduit devant la chambre à gaz — pour la cinquième fois depuis sa captivité —, un S.S. le sort des rangs des condamnés pour lui assigner la tâche de jeter des cadavres dans un four crématoire. Parmi les corps, Pierre reconnaît l'un de ses amis, encore faiblement en vie. Pierre refuse d'obéir, mais l'épuisement, la faim, les coups et, surtout, la menace d'être renvoyé à la chambre à gaz font en sorte que, sans vraiment s'en rendre compte, Pierre se retrouve les mains vides, tandis qu'il entend les cris de son ami enfourné⁶. Le narrateur recueille cette douloureuse confession et se demande comment faire pour que Pierre ait le sentiment de reconquérir cette « qualité humaine » perdue : « Je ne sais pas. Je ne sais pas. Je ne sais pas » (derniers mots du roman). Vercors souhaiterait ne pas terminer son roman ainsi, mais il est conscient que, pour accorder une rédemption à son personnage — si celle-ci est possible —, il doit d'abord définir précisément cette « qualité humaine » dont il n'a lui-même, en vérité, qu'une vague idée. Il lui faudra près de cinq ans de lectures et de réflexions pour y parvenir.

⁵ Vercors, *Les armes de la nuit et La puissance du jour*, Paris, Albin Michel, 1951, p. 69.

⁶ Le crime de Pierre évoque celui de lord Jim dans le roman de Joseph Conrad (1899) : un moment de faiblesse qu'il semble impossible de ne jamais racheter. Vercors compare explicitement le personnage de lord Jim et celui de Pierre Cange dans Vercors, *À dire vrai. Entretiens avec Gilles Plazy*, Paris, Bourin, 1991, p. 125-126. En fait, l'œuvre de Conrad a été déterminante pour Vercors : « C'est la lecture de Conrad qui a éveillé en moi le sentiment que j'aurais des choses à dire, que le dessin ou la gravure ne sauraient exprimer » (Vercors, *À dire vrai, op. cit.*, p. 38).

Tout d'abord, un événement en apparence anecdotique met Vercors sur la voie d'une première intuition, qu'il ne cessera ensuite de creuser dans tous ses écrits, essais ou fictions. Au cours d'une promenade en montagne à la fin d'automne, il voit des grillons qui ne tarderont pas à mourir de froid. Il pense alors, avec un « sentiment de révolte » : « La nature abandonne toutes ses créatures⁷ ». C'est l'illumination : ce qui constitue la spécificité de l'homme, ce qui le distingue de l'animal, c'est justement ce sentiment d'indignation, ce refus de subir passivement les rebuffades de la nature. Contrairement à l'animal, l'homme a cessé de se soumettre à la nature, il s'est mis à l'interroger, à la mettre à distance, à la combattre. Il est d'ailleurs vraisemblable de croire que tous les arts et les métiers — de l'agriculture à la médecine, en passant par la création artistique, voire les religions — découlent du refus primitif et capital d'accepter la vie telle que la nature l'impose à l'homme. Bref, la spécificité de l'homme, c'est qu'il est entré en « DISSIDENCE », en « RÉBELLION » contre la nature⁸.

Plein de la révélation reçue, Vercors croit qu'il est désormais en mesure de *démontrer* que l'idéologie nazie a été un crime contre le propre de l'homme. Cette idéologie a prôné une obéissance aveugle à la loi de la jungle en affirmant que l'Aryen, l'homme au faîte de l'évolution, doit éliminer les « parasites » qui l'empêchent de déployer sa puissance : les vieux, les faibles, les malades, les handicapés⁹. Or, le propre de l'homme, avance Vercors, c'est tout le contraire : c'est le refus de cette loi de la jungle qui condamne le faible à disparaître au profit du plus fort. L'étude des mœurs humaines montre en effet qu'au cours de son histoire — parsemée de hauts et de bas comme en toute chose —, l'homme n'a cessé de reconnaître la dignité des êtres vulnérables et de se porter à leur secours : « L'évolution de l'humanité s'est faite en sens inverse de l'évolution des espèces animales¹⁰ ».

⁷ Vercors, *Ce que je crois*, *op. cit.*, p. 68.

⁸ Vercors, « La sédition humaine », *Les cahier du Sud*, n° 297, p. 224 (capitales de l'auteur).

⁹ On se souvient que, dans *Kaputt*, Malaparte émettait justement l'hypothèse que les Allemands souffrent d'une curieuse « peur » des êtres vulnérables : « Au cours de ma longue expérience de guerre, je m'étais rendu compte que l'Allemand n'a pas peur du tout de l'homme fort, de l'homme armé qui l'affronte avec courage et lui tient tête. L'Allemand a peur des êtres désarmés, des faibles, des malades. Le thème de la "peur", de la cruauté allemande, effet de la peur, était devenu le thème fondamental de toute mon expérience » (*op. cit.*, p. 108).

¹⁰ Vercors, *Ce que je crois*, *op. cit.*, p. 74.

Vercors expose d'abord cette idée dans un article, *La sédition humaine* (1949)¹¹, auquel il ajoute d'autres textes apparentés pour en faire un livre intitulé *Plus ou moins homme* (1950). Ensuite, fort de sa définition de l'humain, il écrit enfin l'histoire de la rédemption de Pierre Cange : *La puissance du jour* (1951). Lors d'une nuit où Pierre est appelé à secourir des naufragés, il se surprend à retrouver peu à peu le sentiment qu'il fait toujours partie de la communauté humaine. Ensuite, confronté au cas d'un collaborateur notoire réfugié en Espagne, Pierre comprend que son crime à lui n'a été, en comparaison, qu'un moment de faiblesse : « C'était seulement un recul, en somme, une passagère défaite, — en aucun cas une trahison¹² ». Pierre en tire une leçon : l'homme ne reçoit pas sa « qualité humaine » à la naissance, il doit la conquérir et la reconquérir de haute lutte tout au long de sa vie : « Il ne suffit pas, pour faire un homme, d'un geste fût-il le plus beau de tous. Il ne suffit pas d'un geste non plus, fût-il horrible, pour le défaire. Ce ne sont que des épisodes, la fortune changeante du combat. L'homme en nous se fait ou se défait à chaque minute de notre vie¹³ ». Vercors reprend ici l'idée d'Érasme — on ne naît pas homme, on le devient —, mais il ajoute que, si chaque homme est appelé à devenir humain, il doit cependant veiller à le rester, car la « qualité humaine » n'est jamais définitivement acquise. En effet, un homme peut perdre cette qualité si ses opinions ou ses actes ne témoignent plus de cet esprit de rébellion fraternelle qui rassemble les hommes contre tout ce qui les oppresse, que cet ennemi soit la tyrannie de quelques-uns, la faim et la maladie, le cancer. La pierre de touche de cette qualité humaine est donc un sursaut d'indignation qui porte l'homme à la rescousse du genre humain. Vercors affirme même : « Toute atteinte à celle-ci [cette rébellion propre à homme] est régressive et déshominisante¹⁴ ».

Par ailleurs, Vercors précise que l'homme qui trahit sa propre espèce ne cesse jamais, d'un point de vue biologique, d'appartenir au genre humain, mais la « qualité humaine » en lui en pâtit. Il y aurait donc une nuance fondamentale à établir entre l'« espèce humaine » et la « qualité humaine », la première n'impliquant pas nécessairement la seconde. Dans *La puissance du jour*, Pierre appelle « tigre » cet homme qui trahit ses semblables, car cette trahison consiste à se soumettre à la cruelle « loi de la jungle ». Il y aurait, selon lui, trois

¹¹ L'article paraît dans *Les Cahiers du Sud*, n° 297 (1949), p. 221-242.

¹² Vercors, *Les armes de la nuit*, *op. cit.*, p. 336.

¹³ *Ibid.*, p. 319.

¹⁴ Vercors, *Ce que je crois*, *op. cit.*, p. 83.

sortes de « tigres » parmi l'espèce humaine : 1) les « faméliques » : ceux qui vivent dans des conditions telles qu'ils ne peuvent pas s'élever jusqu'à l'« humain », à cause de la faim, de l'épuisement, de la pauvreté et du mépris ; 2) les « respectueux » : ceux qui croient être des humains, mais qui, en réalité, interprètent les lois de la civilisation comme des règles dictant aux hommes comment légalement se « dévorer » les uns les autres ; 3) enfin, les « superbes » : les cruels qui savent qu'ils ne sont que des « tigres » déguisés en humains, et qui s'en vantent.

Toutefois, dans l'épilogue de *La puissance du jour*, le narrateur juge que cette métaphore du « tigre », chère à son ami Pierre, est mal choisie. En effet, le vrai tigre, celui qui vit dans la nature, n'est pas mû par une « cruauté consciente », mais par ses instincts. Par conséquent, sa prétendue « cruauté » n'est aucunement semblable à celle de l'homme : c'est celle « informe, insensible et aveugle, de toute viande vivante¹⁵ ». À preuve, aucun tigre n'a jamais tracé les plans d'architecture d'un camp d'extermination pour purger sa propre espèce. Par cette nuance, Vercors évite l'écueil du « sophisme de l'animalité », qui consiste, nous l'avons vu, à traiter d'« animal » un homme qui se conduit en barbare à l'égard de son prochain, alors qu'en réalité, la barbarie est le propre de l'homme et n'a pas d'équivalent dans le monde sauvage de l'animal¹⁶.

Dans une autre fiction parue avant *La puissance du jour*, Vercors a, me semble-t-il, trouvé un meilleur mot que celui de « tigre » : un « valet », voilà ce qu'est l'homme qui trahit ses semblables, puisqu'il se met au service de la nature¹⁷. Ce qu'il est important de noter, c'est que, même si Vercors emploie des métaphores animales qui rabaissent l'homme à l'animal, il précise que l'homme est un animal au destin unique, puisque son évolution va à contre-courant de celle des autres animaux, dont la vie, elle, se réduit au droit du plus fort. Comme le dit Pierre au sujet du destin des hommes : « C'est ainsi que le monde, au long des siècles, se modifie à l'image des plus faibles, contre toute vraisemblance, non à celle des plus

¹⁵ Vercors, *Les armes de la nuit*, op. cit., p. 354.

¹⁶ F. Armengaud, « Animalité et humanité », loc. cit.

¹⁷ Vercors, *Les yeux et la lumière*, Paris, Albin Michel, 1950, p. 247.

forts¹⁸ ». L'idée de Vercors n'est pas sans rappeler celle de Gary : l'homme, c'est l'animal qui « s'encombre » du plus faible plutôt que de le faire périr ou de le laisser à sa détresse.

Vercors, ai-je dit au début de cette lecture, est un écrivain né du « désastre ». Lui-même résumait ainsi son parcours : « De la résistance à la philosophie¹⁹ ». On a bien affaire ici à un auteur philosophe qui fait de la fiction la courroie de transmission de ce qui constitue à ses yeux le propre de l'« humain » authentique : son indignation, sa révolte contre l'oppression, que celle-ci provienne de la nature ou des hommes qui s'en font les « valets ».

Un parcours exemplaire

Le parcours personnel de Vercors — qui passe de la croyance que la vie est absurde à la nécessité de l'engagement — peut paraître singulier, mais il n'est pas si atypique. Par exemple, à la même époque, un Sartre et un Camus empruntent aussi un chemin semblable, chacun à sa façon (j'y reviendrai). Toutefois, dans le cas de Vercors, on assiste en plus à une « métamorphose » radicale : du dessinateur Bruller à l'écrivain Vercors, il y a plus qu'un changement de nom ou de moyen d'expression artistique, c'est aussi — plus fondamentalement encore — un changement de ton. En effet, à la libération, Vercors constate qu'il lui est impossible de se remettre dans la peau du dessinateur Bruller, qui carburait à l'humour noir :

La catastrophe avait tari en moi toute source d'humour et d'inspiration [...]. Mais surtout, après tant d'horreurs, après les camps, le génocide, les millions de morts, quel humour le plus noir aurait-il pu se mesurer avec ce paroxysme ? [...] Non seulement j'ai changé de mode d'expression ; mais chez le pessimiste endurci, inhibé jusqu'à la guerre, l'occupation nazie a réveillé ou révélé un personnage imprévu, ignoré de lui-même : sinon un optimiste, du moins un lutteur prêt à tout pour défendre des valeurs auxquelles, la veille encore, il prétendait ne pas croire²⁰.

Cependant, lorsque Bruller devient Vercors, il n'est pas au bout de ses métamorphoses. Quand il découvre les camps d'extermination — il visite Auschwitz avec Picasso et Éluard

¹⁸ Vercors, *Les armes de la nuit*, *op. cit.*, p. 318.

¹⁹ C'est le titre d'une conférence que Vercors a donnée au Centre de Philologie et de Littérature romanes de Starsbourg le 8 décembre 1966, et qui est publiée dans *Travaux de Linguistique et de Littérature*, Centre de Philologie Romane, Université de Starsbourg, 1967, vol. 2.

²⁰ Vercors cité par Alain Riffaud, dans Vercors, *La danse des vivants*, éd. A. Riffaud, Le Mans, Création et recherche, 2000, p. 378-379.

alors que des murs sont encore maculés de sang —, sa foi en l’homme est ébranlée²¹. *Les armes de la nuit*, la première partie de l’histoire de Pierre Cange, exprime cette consternation. Ce roman s’insérerait d’ailleurs parfaitement au sein de notre série des romans du « désastre », parce que son ton est celui d’une « indignation meurtrie ». En effet, comme les protagonistes de Malaparte, d’Orwell, de Hyvernaud et de Golding, Pierre n’est pas un « héros » dans le sens traditionnel du terme, mais un témoin impuissant et une victime pathétique. Il est vrai que, dans les premiers temps de sa captivité, Pierre croit que, malgré l’horreur quotidienne, il saura toujours rester « humain », puisque, grâce à une volonté ferme, la conscience est une forteresse inexpugnable : « In-vio-la-ble²² ». Mais le jour où Pierre est forcé, pour survivre, de jeter un homme vivant dans un four crématoire, il découvre à son corps défendant que même un homme de bonne volonté est faillible. Pierre prend conscience que l’héroïsme — du moins la conception qu’il s’en était faite jusqu’alors — n’a jamais été autre chose qu’un « mensonge vital » : une histoire — une pure fiction — qu’il se contait et dont il a été dupe. Le destin de Pierre ressemble assez à celui de Winston dans *1984* : tous deux font l’expérience atroce de leur propre vulnérabilité, alors qu’ils croyaient pouvoir préserver leur intégrité en toutes circonstances, même extrêmes²³.

Résumé ainsi, *Les armes de la nuit* ne laisse guère d’espoir en l’*homo humanus*, mais pour Vercors, cette histoire n’est pas qu’un cri de pur désespoir ; elle est plutôt une façon de cerner le problème qui afflige l’espèce humaine : la trahison au sein de l’espèce. D’ailleurs, dans la deuxième partie de l’histoire de Pierre, *La Puissance du jour*, une solution à ce problème est esquissée : l’« obscurité » de la barbarie humaine (*Les armes de la nuit*) est vaincue par la « lumière » de l’indignation et de la fraternité (*La puissance du jour*). En effet, Pierre explique au narrateur que, pour empêcher que l’espèce humaine ne recommence à s’entredévorer au cours d’autres « désastres » à venir, celle-ci doit prendre conscience de ce qui la distingue des autres espèces animales et tirer les conclusions

²¹ Vercors ne se remettra jamais complètement de l’effroyable révélation de ces camps : « Je n’étais pas ainsi [peu chaleureux dans mes relations humaines] avant la guerre. Ni même pendant. Mais le retour des déportés, au milieu de ma vie ; la révélation d’Auschwitz, les Juifs gazés par millions, je ne m’en suis jamais remis. Un choc indélébile » (*À dire vrai, op. cit.*, p. 24).

²² Vercors, *Les armes, op. cit.*, p. 71.

²³ Winston expliquait en effet à Julia que jamais leurs sentiments l’un pour l’autre ne pourraient être détruits : « Ils ne peuvent entrer en nous. Si l’on peut sentir qu’il vaut la peine de rester humain, même s’il ne doit rien en résulter, on les a battus » (*op. cit.*, p. 237).

éthiques qui s'imposent. Mais pour ce faire, il ne faut pas que l'homme se contente d'une simple définition zoologique de lui-même, celle que donnent, par exemple, les dictionnaires à l'époque de Vercors : « Homme : animal raisonnable, ou d'une manière plus précise, mammifère bimane, à station verticale, doué d'intelligence et de langage articulé²⁴ ». Vercors ne se contente pas de dire que l'homme est *faber, erectus et sapiens* ; il tente d'expliquer l'origine même de ces qualités. Selon lui, l'homme a commencé à les développer au moment précis où il a mis la nature à distance et a commencé à l'interroger. Le fondement de tout, donc, c'est cet arrachement à la nature. Or, cet arrachement à la nature implique aussi de refuser la loi de la nature qui commande au faible de mourir au profit du plus fort. Donc, le fait que l'homme est un « animal dénaturé » est la preuve même que l'homme ne doit plus s'attaquer à son semblable. Tous les romans de Vercors racontent une histoire qui met en lumière cette nécessité, pour l'espèce humaine, de reconnaître ce qui fonde sa spécificité :

Il s'agit de faire en sorte que toute l'humanité soit enfin obligée de se définir une bonne fois elle-même. De se définir sans équivoque, d'une façon irrécusable et formelle. De telle manière que ses droits et devoirs envers ses membres cessent d'être fondés confusément sur quelques traditions discutables, des sentiments transitoires, des commandements religieux ou des obligations sectaires, qu'on peut à chaque instant attaquer ou contredire ; mais qu'ils le soient solidement sur la claire notion de ce qui, en vérité, distingue spécifiquement les hommes du reste de la création²⁵.

Définition n'est pas fiction

Dans la précédente « lecture », nous avons vu que Gary a pris acte des atroces leçons du « désastre » et en a déduit que l'*homo humanus* — l'homme universellement fraternel — n'existe pas, qu'il n'est probablement qu'une « fiction », c'est-à-dire une histoire que l'homme se raconte pour donner un sens à sa vie. En cela, le discours de Gary n'était guère différent de celui des auteurs du « désastre », de Malaparte à Golding, qui ont eux aussi donné à entendre que l'*homo humanus* n'était qu'une « fiction ». Mais, à la différence de ces auteurs, Gary précisait que le caractère « fictif » de l'*homo humanus* n'invalidait en rien

²⁴ Vercors, « La sédition humaine », *loc. cit.*, p. 222.

²⁵ Vercors, *Les animaux dénaturés*, Paris, Albin Michel (Le livre de poche), 1988, p. 131.

les efforts qu'un homme fait pour tenter de l'incarner. Son mot d'ordre : *homo humanus* n'existe sans doute pas, mais faisons « comme si »²⁶.

Vercors, lui, refuse de se satisfaire d'un discours qui consisterait en une énième profession de foi en l'*homo humanus*. Son œuvre — autant ses essais que ses fictions — est donnée comme la démonstration irréfutable que l'*homo humanus* est bel et bien le destin pour ainsi « naturel » de l'*homo sapiens*. Vercors ouvre ainsi une voie absolument nouvelle au sein de notre corpus : grâce à une définition objective, il sort l'*homo humanus* du cercle stérile des fictions de l'humain. Cette expression — le cercle stérile des fictions de l'humain — n'est pas de Vercors, mais de moi. J'inclus dans ce « cercle » tous les discours qui invitent à croire en un devenir humain de l'homme, mais qui échouent à démontrer objectivement que tel est bel et bien le destin de cet animal.

Pour Vercors, nombreux sont, à l'époque, les discours qui tentent de refonder le sens de l'humain au sortir du « désastre », mais qui restent malheureusement tributaires d'une profession de foi. À le croire, même un Sartre et un Camus n'auraient pas réussi à surmonter cet écueil. Voici un aperçu — très schématique — des critiques que Vercors adresse à ces deux philosophes, ce qui nous permettra de mieux saisir l'apport de sa définition²⁷.

Sartre prétend qu'il n'existe pas de « nature humaine » ; tout homme naît et se définit ensuite ; et cette définition, chaque homme se la donne à lui-même en toute liberté, sculptant pour ainsi dire à sa guise ce que doit être, d'après lui, le « visage » de l'humanité. Or, si chaque homme choisit sa propre définition, quelle preuve avons-nous, objecte Vercors, que l'homme doit prendre le parti de l'opprimé ? S'il le prend effectivement (comme Sartre l'a d'ailleurs pris en maintes occasions), ce ne peut être que l'effet d'un

²⁶ Tel est en effet la formule du personnage de Robert, qui propose à ses camarades, prisonniers dans un camp de concentration, de faire « comme si » une noble femme vivait parmi eux, afin que tous aient de nouveau le souci de bien se comporter : « Bon. Alors, je vous préviens : à partir d'aujourd'hui, ça va changer. Pour commencer, vous allez cesser de pleurnicher. Vous allez essayer de vous conduire devant elle comme si vous étiez des hommes. Je dis bien “comme si” — c'est la seule chose qui compte. Vous allez me faire un sacré effort de propreté et de dignité, sans ça, je cogne. Elle ne tiendrait pas un jour dans cette atmosphère puante, et puis, nous sommes français, il faut se montrer galants et polis. Et le premier qui manque de respect, qui lâche un pet, par exemple, en sa présence, aura affaire à moi » (Gary, *Les racines*, *op. cit.*, p. 207).

²⁷ Le lecteur trouvera le détail des critiques que Vercors adresse à ces philosophes dans *Ce que je crois*, *op. cit.*, p. 76-79.

choix personnel, qui est, par définition, contestable. Pour sa part, Camus décrit l'humanité comme un équipage perdu en pleine mer (image pascalienne) ; et parce que la traversée, peu importe la direction choisie, ne mènera jamais qu'à une mort absurde, cet équipage, dit Camus, doit se montrer fraternel. Or, l'équipage, objecte encore Vercors, pourrait tout aussi bien choisir de s'égorger, car l'absurdité de la vie ne prouve en rien la nécessité de la fraternité, qui reste un choix parmi d'autres et, donc, encore une fois, contestable.

Vercors reconnaît qu'il effectue ainsi une grossière schématisation de la philosophie de ces auteurs (et que je simplifie encore à mon tour). Mais schématique ou non, l'examen permet de montrer que les philosophies de Sartre et de Camus reposent sur une histoire — oserais-je dire une pure fiction ? —, que l'homme se raconte sur lui-même : l'existentialiste *se raconte* ce que doit être selon lui l'espèce humaine ; et, de même, l'homme révolté *se raconte* ce que devrait être selon lui un monde véritablement humain²⁸. Vercors, lui, croit qu'il est plus que temps que les philosophes cessent de *se raconter* ce qu'est ou ce que doit être l'humain et qu'ils essaient enfin de le *définir* de façon objective. Il y aurait même urgence, car déjà, pour qui sait voir, d'autres « désastres » s'annoncent imminents, notamment avec la montée des tensions entre l'Ouest et l'Est :

Simplement, je me dis que l'on ne pourra pas toujours s'abstenir [d'adopter une définition de l'homme] : devant les menaces catastrophiques qui se profilent à l'horizon (et se précisent chaque jour) il faudra bien — sauf à risquer l'holocauste d'une entre-destruction mondiale — que les hommes et les peuples trouvent, acceptent et appliquent une loi unique et impérative pour leurs comportements. Or, cette loi, elle ne peut avoir d'autres sources que dans une définition d'eux-mêmes, de ce qu'ils sont, nécessairement universelle. Peut-être alors mon travail sur ce point n'aura-t-il été tout à fait vain²⁹.

De la métamorphose à l'humanisation

Comme tous les romans de Vercors, *Sylva* a été écrit pour illustrer le fait que l'homme est un « animal dénaturé ». Mais *Sylva* offre plus qu'une énième illustration de la définition chère à l'auteur. En effet, en suivant les étapes que *Sylva* doit franchir pour devenir pleinement humaine, le lecteur se trouve à avoir une idée des étapes que l'ancêtre animal de

²⁸ Plusieurs critiques ont affirmé que la définition de Vercors — l'homme est un animal qui s'est révolté contre la nature — est en vérité une simple réécriture de la philosophie de Camus — l'homme est un être de révolte — ; or, il se trouve que l'essai *La sédition humaine* de Vercors paraît en 1949, soit deux ans avant *L'homme révolté* de Camus.

²⁹ Vercors, *Ce que je crois*, op. cit., p. 84.

l'homme a eu à franchir afin de devenir *homo sapiens*, voire *homo humanus*. *Sylva* n'est donc pas qu'une illustration de la spécificité de l'homme, elle fait entrevoir — entre les lignes — comment cette spécificité a pu surgir au sein de l'espèce au cours de son évolution. C'est précisément par ce thème de l'humanisation que le roman de Vercors se distingue de sa source première d'inspiration, à savoir le conte de l'auteur anglais David Garnett, *La femme changée en renard* (*Lady into fox*), publié en 1922.

Dans ce récit, qui commence par une chasse, un homme du monde voit sa femme — née Sylvia Fox (renard en français) — se métamorphoser mystérieusement en renarde. Mais elle reste mentalement femme. Ramenée chez elle par son mari, la renarde, qui ne peut plus parler, fait comprendre à son mari qu'elle désire continuer, dans la mesure du possible, à se comporter en femme du monde. Par exemple, pour ne pas aller nue, elle se glisse dans la « matinée » en soie qu'elle avait l'habitude de porter en faisant sa toilette. De même, elle exige d'être servie à table, avec du thé versé dans une soucoupe qu'elle lape. Mais au fil des semaines, la renarde renonce peu à peu aux usages des hommes et s'animalise complètement, jusqu'à ce que son mari la relâche finalement dans la forêt. Un jour, la renarde reparaît pour lui présenter ses renardeaux. L'histoire se termine tragiquement : la renarde meurt dans les bras de son mari, qui est impuissant à la protéger de la férocité de chiens de chasse.

Dans *Sylva* de Vercors, le narrateur avoue d'emblée qu'il a lu le conte de Garnett ; c'est même cette histoire qui lui inspire le prénom à donner à la femme-renarde qu'il recueille : « Je la nommai Sylva, naturellement, je devais bien cela à David Garnett³⁰ ». De la Sylvia de Garnett à la Sylva de Vercors, la différence, c'est le « i » : peut-être que Vercors, en le supprimant, a voulu insister sur l'origine *sylvestre* de la renarde. Mais cette différence dans les prénoms est secondaire. La vraie différence, c'est que Garnett raconte l'histoire d'une animalisation, alors que Vercors conte celle d'une humanisation. *Sylva* est d'ailleurs divisé en deux parties qui marquent deux étapes-clés que la femme-renarde doit franchir pour s'humaniser.

³⁰ Vercors, *Sylva*, Paris, Grasset, 1992, p. 29. Désormais, les renvois à cette édition seront signalés dans le corps du texte, sans mention de titre.

Dans la première partie, le narrateur tente d'inculquer les règles élémentaires du savoir-vivre à cette femme qui a encore l'esprit d'un renard. Il lui apprend à être propre, à s'habiller, à utiliser un peigne, à manger à table avec des ustensiles, à reconnaître et à employer quelques mots. Pour l'assister, le narrateur engage Mrs Bumley, une gouvernante spécialisée dans l'éducation d'enfants atteints de troubles neurologiques. Au fil des mois, Sylva progresse : elle cesse de se comporter comme une bête sauvage et se hisse, selon les mots du narrateur, au niveau « d'un singe dressé, d'un perroquet » (105). Mais du singe ou du perroquet à l'homme, la marche est encore haute et, par moments, le narrateur désespère sérieusement que Sylva ne puisse jamais la franchir : « Ses progrès dans la vie pratique [...] participaient du dressage plus que de l'éducation » (106). Le problème, c'est que l'animalité en Sylva est par trop irréductible, comme l'attestent ses nombreuses fugues dans la forêt lorsqu'elle réussit à s'échapper de la maison du narrateur. À chacune de ces fugues, le narrateur doit lancer un avis de recherche pour la retrouver et la ramener chez lui (après avoir engagé Mrs Bumley, il a présenté Sylva à la communauté en la faisant passer pour la nièce retardée d'une de ses cousines récemment remariée).

Cependant, un soir, une péripétie inattendue survient : Sylva perçoit enfin son reflet dans une grande psyché. L'expérience avait déjà été tentée, mais en vain. Or, ce soir-là, Sylva vient trouver le narrateur dans sa chambre pour lui souhaiter bonne nuit, à sa façon de petit animal domestique : à coups de langue. Mais la psyché est placée dans la chambre de telle façon que Sylva croit s'avancer vers le narrateur, alors qu'en réalité, il ne s'agit que de son reflet, lui-même se trouvant ailleurs dans la pièce. Soudainement, une femme inconnue se dresse devant Sylva : son propre reflet. Sylva gronde pour intimider cette rivale qui s'interpose entre elle et l'homme qu'elle vient trouver, mais l'inconnue se montre aussi agressive qu'elle. Sylva passe donc à l'attaque en bondissant, avec pour résultat que la psyché bascule et se fracasse en mille morceaux. Sylva s'enfuit en état de panique mais, une fois le choc passé, elle revient sur les lieux. Le narrateur, qui l'observe discrètement dans l'ombre, la voit suivre la courbe de son visage avec sa main : Sylva a compris que cette rivale n'était qu'elle-même. Pour la première fois, elle balbutie son propre prénom : « Syl...va ? » (170). Mais peu après, Sylva fracasse violemment tous les miroirs de la maison, comme si la découverte d'elle-même lui était insupportable. Le narrateur la

retrouve prostrée dans son lit, la tête enfoncée sous l'oreiller, « comme un lapin qui chercherait refuge dans son terrier » :

J'aurais pu mesurer, à cette seule vision, ce que dut être pour elle, comme pour l'homme de Neandertal, de comprendre, avec terreur, de comprendre pour la première fois, pour la première et définitive et irrémédiable fois, avec terreur, que celle qui est là, à plat ventre et recroquevillée, tremblant sous son oreiller, et qui s'est reconnue tout à l'heure dans le miroir, que cette chose, c'est elle, que c'est Sylva ; et qu'ainsi cette Sylva est une chose séparée de toutes les autres choses, une chose toute seule et séparée et qui existe, qui ne peut s'empêcher d'exister même en brisant tous les miroirs ; que cette chose, que cette Sylva, c'est elle, et qu'ainsi elle existe — irrémédiablement (172-173).

Cette reconnaissance de soi dans un miroir marque la fin de la première partie du roman.

Dorénavant, les progrès de Sylva s'effectueront à un rythme accéléré. Elle apprend à lire les images — des pommes dans une nature morte (183) —, elle confectionne un outil rudimentaire — un peigne fait à partir d'une arête de poisson (209) —, elle témoigne de la tendresse pour les animaux qu'elle ne tue plus pour le simple jeu (212), elle est prise d'un premier fou rire (214) et elle se montre superstitieuse au sujet d'un « talisman » (216). En outre, Sylva domine de plus en plus facilement ses instincts « animaux ». Par exemple, lors d'une promenade en forêt, elle aperçoit un lièvre, s'apprête à le poursuivre, puis y renonce, sans vraiment savoir pourquoi d'ailleurs (264). Sylva apprend aussi à compter (266) et à reconnaître des êtres animés dans des images et des photos (267). Puis, elle lit des textes de plus en plus complexes et s'ouvre aux idées et aux notions abstraites, comme le temps et l'espace (268). Enfin, elle s'indigne contre toutes les questions auxquelles les livres et les sciences ne répondent pas : « Pourquoi qu'on ne sait pas ? » (273)

Au cours de tous ces apprentissages, une autre expérience survient, non moins capitale que la reconnaissance de soi : Sylva fait la découverte bouleversante de la tragique condition de mortel. Baron, l'un des chiens du narrateur, l'un des plus fidèles compagnons de jeu de Sylva, s'étrangle accidentellement avec sa chaîne. Confrontée pour la première fois à la mort d'un être vivant auquel elle était attachée, Sylva comprend que tous les êtres animés mourront un jour — y compris elle. Encore une fois, la découverte s'avère difficile à accepter : le premier réflexe de Sylva est de fuguer dans la forêt, mais elle revient peu après d'elle-même. Le narrateur ne doute pas que cette découverte de la mort a été une étape

capitale pour Sylva, puisqu'il perçoit dans ses yeux une étincelle nouvelle qui est, selon lui, la preuve que Sylva est dorénavant dotée d'une conscience qui interroge le monde :

Il [son regard] n'était pas reconnaissable [...]. Jusqu'ici les regards de Sylva, ces yeux étroits et fixes, brillant d'un éclat minéral, je voyais bien qu'ils n'avaient jamais cessé d'être tout en surface, sans arrière-plans, des yeux qui s'accrochaient aux choses avec une espèce d'adhérence aiguë mais qui restait vague et lointaine, et qui les abandonnaient de même, sans les avoir vraiment pesées, sans les avoir interrogées [...] le regard du félin, regard qui jamais ne s'offre mais qui prend lui-même sans toucher, sans palper — sans caresser. Deux émeraudes attentives luisant d'un feu glacé. Je comprenais que dans ses moments les plus affectueux, les plus intimes, les plus chargés de chaude curiosité, Sylva n'avait jamais cessé pourtant d'avoir ce regard-là, ce regard derrière lequel des choses se passent peut-être, mais dans l'ombre, sans jamais effleurer la surface. Tandis que maintenant, tandis que ce regard maintenant posé sur le mien ! Ce n'étaient plus seulement deux yeux qui voient, mais qui pénètrent, des yeux qui entraînent dans les miens, comme s'ils eussent voulu découvrir, à leur tour, une réponse, un secret. Ce regard-là, en vérité je le lui avais déjà vu deux mois plus tôt, quand elle s'était elle-même reconnue au miroir, mais ç'avait été un regard si peu durable, si vite détourné, oublieux, oublié... Et même alors, il n'avait pas atteint une telle intensité, ni ce caractère de concentration, de recueillement pathétique qu'il présentait en ce moment, ainsi posé sur moi, attentif, tellement attentif, débordant d'émotions si lourdes (233-234).

En outre, la découverte de la mort a éveillé un sentiment nouveau chez Sylva, celui d'une vraie fraternité pour ses semblables : « L'amour que désormais Sylva nous portait, ce n'était plus celui [...] d'un petit animal domestique, affamé de protection, c'était maintenant celui d'une créature devenue notre semblable, qui avait découvert notre misère commune, et ainsi communiquait avec nous, de tout son être, dans cette fragilité mortelle » (236). Dès lors, comme le narrateur en assure le lecteur, Sylva ne cessera plus de devenir toujours plus humaine.

L'histoire de l'évolution de Sylva en quelques mots : d'abord, de longs mois d'apprentissages modestes et laborieux ; puis, une avalanche de progrès effectués en très peu de temps. Le Dr Sullivan, l'un des amis du narrateur, conclut que le rythme de l'évolution de Sylva a été dans l'ordre des choses, puisqu'il correspond au rythme de l'évolution de l'espèce humaine : « Hé ! [...] ne vous avais-je pas averti ? Que votre petite renarde, en devenant humaine, nous résumerait l'histoire des hommes ? Cinq mille siècles de nuit complète, pour s'extraire en rampant des abysses d'une inconscience sauvage, et à peine une vingtaine pour qu'explorent dans la lumière un Platon, un Newton, un Einstein. Les proportions restent les mêmes » (276). L'évolution de Sylva est cependant aussi une métaphore du destin de chaque être humain, peu importe son époque : d'abord, Sylva « naît » femme lors de sa métamorphose (comme chacun de nous à sa naissance) ; ensuite,

elle naît à son « humanité » au cours de l'apprentissage des usages et de la culture (l'éducation qui initie chacun de nous à la société)³¹.

Par ailleurs, il est à noter que, si Vercors s'est proposé d'inverser la métamorphose de Garnett, il n'a pas repris le titre du conte en l'inversant de même, ce qui aurait donné : *La renarde transformée en femme*. Il le fait avec raison, car à la fin, Sylva n'est pas devenue qu'une femme, c'est un individu avec une personnalité et une vision du monde qui lui sont propres ; elle est devenue, véritablement, qui elle est : Sylva.

Un art de la « rupture mentale »

Dans le cadre d'un entretien soulignant la parution de *Sylva*, un chroniqueur littéraire fait remarquer à Vercors qu'il risque, avec ce roman, de dérouter les lecteurs qui ont suivi son œuvre jusque-là³². En effet, *Sylva* débute par une métamorphose fantastique, alors que ses précédents romans sont plutôt réalistes. Certes, dans *Les animaux dénaturés*, l'auteur a inventé une nouvelle race de singes, mais cette invention était somme toute vraisemblable, tandis que la métamorphose de *Sylva* reste inexplicée et inexplicable. Pour sa part, Vercors croit que *Sylva* n'opère aucune rupture avec ses précédents romans, d'abord, parce qu'il y traite son thème de prédilection : « Le problème est toujours le même : la nature de l'homme ». Ensuite, parce que *Sylva* n'est pas un roman à proprement parler « fantastique » : « Je veux bien concevoir qu'une telle métamorphose, malgré l'humour qui l'accompagne, est fantastique ; mais la suite ne l'est pas, et c'est seulement cette suite logique et réaliste qui, visiblement, importe ».

³¹ Je ne sais si Vercors a eu cette idée d'une « double naissance » de l'homme — par ailleurs aussi ancienne que l'humanisme — en lisant le philosophe Kant, pour qui *l'homme naît deux fois* : d'abord comme animal, c'est-à-dire comme être naturel, puis comme humain, comme être de culture (Kant, *Réflexions sur l'éducation*). Toujours est-il que la philosophie de Kant a joué un rôle capital dans certains moments de la vie de Vercors, notamment lors de l'Occupation. En effet, avant même de formuler l'idée que l'homme est un « animal dénaturé », Vercors a longtemps cherché un argument démontrant que le nazisme était un crime contre l'humain. Cet argument, il a d'abord cru l'avoir trouvé dans la lecture des *Fondements de la métaphysique des mœurs* de Kant : « Traite toujours l'humanité, dans ta personne comme dans celle d'autrui, comme une fin et jamais comme un moyen ». Comme le souligne Vercors, le nazisme prétend au contraire « instaurer un ordre où les individus comme les nations seraient traités comme moyens et non comme fins » (Vercors, « Le Nord », texte écrit en 1943, mais finalement publié dans *Le sable du temps*, Paris, Émile-Paul, 1946).

³² P. Daix, « Vercors », *loc. cit.*, p. 1 et 5. Toutes les citations qui suivent, à moins d'indications contraires, sont tirées de cet entretien.

Par ailleurs, Vercors croit que cette distinction entre « réalisme » et « fantastique » est secondaire au regard du but général qu'il se fixe en écrivant de la fiction, à savoir opérer chez le lecteur une « rupture » dans ses « structures mentales » afin qu'il puisse s'ouvrir à une nouvelle vision de l'« humain » :

Dans tous mes ouvrages de fiction, ma préoccupation est à peu près la même : par le réel ou par le fantastique, je cherche pareillement à créer une rupture : une rupture dans des structures mentales qui sont, souvent depuis l'enfance, solidement implantées chez le lecteur, et, par cette rupture, à tenter d'obtenir de sa part une nouvelle vue des choses [...]. Ce que je cherche surtout, voyez-vous, c'est à préparer le terrain, chez le lecteur, en vue d'un abandon de ses vieilles structures, pour admettre à la place une nouvelle notion de l'homme — nouvelle pour lui [...]. C'est pour obtenir du lecteur qu'il oublie un petit peu, qu'il assouplisse, au moins momentanément, ces structures dans lesquelles il vit constamment, quotidiennement, et pour qu'il se pose, sur la nature humaine, quelques questions qu'il a perdu l'habitude de se poser, que j'ai recours à ces méthodes de « choc », un peu brutales si l'on veut, et même « fantastiques » quand il le faut [...]. Pour *Sylva*, le choc ce n'est pas tellement qu'elle soit un renard métamorphosé, mais que cette métamorphose n'entraîne pas aussitôt une « hominisation ». Le choc, c'est qu'elle reste, tout d'abord, une bête, malgré son anatomie humaine, et ainsi le lecteur devrait tout de suite être moins assuré sur ce qu'il entendait lui-même jusqu'alors par « humain ».

Ainsi, au risque de nous répéter, Vercors nous livre ici la clé de lecture de *Sylva* : la longue et laborieuse humanisation de *Sylva* témoigne de l'idée, fondamentale pour l'auteur, que la « qualité humaine » ne relève pas de l'anatomie, mais d'une attitude spécifique par rapport à la vie : le refus de se soumettre à la nature.

Par ailleurs, dans l'extrait cité, Vercors expose sa vision personnelle de la fiction, qui serait l'art d'inventer ce petit quelque chose qui n'existe pas dans la réalité — ou que la réalité ne met pas à notre portée —, mais qui est essentiel pour jeter un nouvel éclairage sur ce qu'est ou ce que devrait être l'« humain ». En effet, sans l'invention des Tropis, sans l'invention d'une renarde métamorphosée en femme, il est pour ainsi dire impossible de prouver que la « qualité humaine » est une attitude et non une simple donnée zoologique.

Cette vision de la fiction n'est pas sans évoquer certaines hypothèses sur l'apport de la fiction qui ont été avancées dans mes précédentes lectures, de Stevenson à Gary. En effet, quand Vercors dit que la fiction — qu'elle soit réaliste ou fantastique — lui sert à tenter de provoquer une « rupture » dans les « structures mentales » du lecteur, il ne fait que formuler en d'autres mots ce que j'ai appelé le « renversement des perspectives ». Ce procédé — que j'ai été amené à définir très tôt au fil de mes lectures — consiste, je le rappelle, à renverser

les idées reçues que le lecteur a sur l'humanité. De Stevenson à Gary, le lecteur suit à chaque fois un personnage qui est amené à adopter une nouvelle vision de l'humain, voire à prendre à rebours ce qu'il pensait de l'humain. Par exemple, Harry Haller, dans *Le loup des steppes* de Hermann Hesse, croit que l'homme ne devient humain qu'en domptant l'animal en lui. Mais il découvre qu'en vérité, cet idéal de l'humain — que j'ai appelé l'*homo victorianus* — est mortifère, car la part animale de l'homme ne participe pas moins de sa dignité que sa part intellectuelle. Semblable renversement de perspectives dans *Kaputt* de Malaparte, où le narrateur parcourt une Europe à feu et à sang et nous apprend à voir une humanité inattendue chez les animaux, alors que l'homme apparaît proprement inhumain. Je pourrais multiplier les exemples, mais dans tous les romans retenus ici, l'histoire est toujours la même : un protagoniste est amené à jeter un regard insolite sur la nature de l'homme. N'ai-je pas d'ailleurs dit que chacun de ces protagonistes est un « voyant », c'est-à-dire quelqu'un qui voit ce qui échappe à ses contemporains ? Mais comme le lecteur fait momentanément sien l'expérience du protagoniste, il apprend lui aussi à voir, et il devient lui aussi une sorte de « voyant ». En fait, devenir humain consisterait à apprendre à voir ce qui ne se livre pas naturellement, ce qui ne se livre paradoxalement qu'à travers le filtre de la fiction et de ses inventions.

De plus, que ces inventions soient réalistes ou fantastiques, cela importerait somme toute assez peu, car il n'y aurait, finalement, guère de différence entre la révélation que permet une invention fantastique comme une machine à explorer le temps (de H. G. Wells) et celle, plus réaliste, d'un écologiste exalté (*Les racines du ciel* de Gary). Sous l'angle particulier que choisit un auteur, n'importe quelle invention de son imagination peut devenir un élément suprêmement révélateur — même quelques palmiers. Je pense, par exemple, à cette scène de *Sa Majesté des Mouches* de Golding, où Ralph, le chef élu des enfants, convoque un *meeting* à une heure beaucoup plus tardive qu'il n'est d'usage :

Ralph se dirigea vers le siège du chef ; c'était la première fois qu'ils se réunissaient si tard. Voilà qui expliquait l'aspect si peu familier du plateau. D'habitude, sous la voûte de feuilles vertes se jouait un lacs de reflets dorés et le visage des garçons était éclairé par-dessous comme si — pensa Ralph — on tenait sur les genoux des lampes électriques dirigées vers le haut. Mais à présent, les rayons du soleil arrivaient obliquement et les ombres prenaient leur place normale. Il fut repris par cette

humeur — insolite chez lui — de méditation. Si l'éclairage de côté ou par-dessous transformait à ce point un visage, qu'était-ce donc qu'un visage ? Qu'était-ce donc toute chose³³ ?

Que l'invention soit réaliste ou fantastique, donc, sa fonction est la même : jeter un éclairage insolite sur l'homme, un éclairage qui invite le lecteur à délaisser les questions d'apparence — Vercors dirait d'anatomie — pour interroger plus sérieusement l'humanité même de l'humain.

Hyvernaud est sans doute l'auteur qui, jusqu'ici, avait le plus clairement exposé cette responsabilité de l'auteur de la fiction qui consiste à dessiller les yeux du lecteur :

Être un témoin. Et c'est le rôle, je crois, qui convient à toute tête pensante dans l'actuel désordre du monde. Il ne s'agit point de s'enfermer dans un système, de s'enrôler, de marcher au pas derrière n'importe quel drapeau en acclamant n'importe qui. *Mais de voir clair dans ce qui est. Nul écrivain aujourd'hui ne nous est plus nécessaire...* Il nous garde de l'obéissance, de l'imagination... L'égotisme, devoir d'esprit pour tout homme qui entend n'être pas troupeau³⁴.

J'avais déjà annoncé dans l'introduction de cette étude que le présent corpus avait la vocation d'humaniser le lecteur. Mais il restait encore à préciser comment. C'est maintenant chose faite : en lui dessillant les yeux, en lui faisant voir le monde à travers les yeux d'une conscience autrement plus alerte, plus éveillée, plus prompte à l'indignation. Car c'est en apprenant à réellement regarder le monde que l'homme constate avec indignation l'écart entre *la vie telle qu'elle est* et *la vie telle qu'elle devrait être*.

Pour sa part, Vercors a été très tôt sensible au pouvoir de révélation des grandes œuvres, qu'elles soient littéraires ou artistiques. À preuve, le dessinateur Jean Bruller écrit, en 1933, au sujet de l'œuvre de Matisse, qu'il admire : « Ce que j'attends de l'homme de l'importance de Matisse, ce n'est pas un tour de force, C'EST DE L'HUMANISME [...]. Des tours de force, je sais du reste que Matisse en est capable, plus que quiconque [...]. Il nous doit plus : il nous doit des révélations, *non sur ce qu'il est capable de faire* — nous le

³³ W. Golding, *Sa Majesté des Mouches*, *op. cit.*, p. 94.

³⁴ G. Hyvernaud cité par Roger Petitjean, dans « Georges Hyvernaud et la littérature », *loc. cit.*, p. 138. Je rappelle que Petitjean rapporte aussi quelques témoignages d'anciens élèves d'Hyvernaud qui attestent que l'homme s'était donné pour vocation de voir la vie telle qu'elle est : « J'ai toujours pensé que pour lui l'instituteur devait être un homme aux yeux ouverts » ; « Un homme aux yeux ouverts. Je ne lui trouve pas de meilleure définition » (*loc. cit.*, p. 141).

savons bien ! – *mais sur ce que nous serions incapables de voir sans lui*³⁵ ». Voyons dans cette dernière phrase l'esprit de tout notre corpus : mettre en lumière ce que seule la fiction peut nous apprendre à voir sur l'humain.

Trahir son prochain

Revenons à *Sylva*. Lorsque le narrateur voit une renarde se changer en femme et s'évanouir, il ne sait pas comment réagir. Il pense d'abord à la porter à ses fermiers, mais il abandonne cette idée : que penseront-ils de ce célibataire qui vit isolé et leur apporte « une jeune femme toute nue, à demi-morte d'épuisement, zébrée de coups et marbrée d'ecchymoses » (18) ? Il l'emporte donc chez lui, en espérant n'être aperçu par personne. Pendant qu'il lui donne un bain, la femme-renarde reprend conscience, mais se rendort presque aussitôt. Au moment de la porter dans un lit, il comprend qu'elle feint maintenant le sommeil et qu'elle guette le moment propice pour s'enfuir et regagner la forêt : « ruse de Goupil » (20). Il tient l'occasion idéale de s'en débarrasser : il n'a qu'à ouvrir la porte et elle s'enfuira. Mais finalement, il décide de la garder chez lui, quitte à la séquestrer, car c'est là, croit-il, le meilleur service à lui rendre. En effet, s'il la laissait regagner la forêt, elle finirait par succomber de faim ou de froid ; et si, par aventure, elle était trouvée par des chasseurs, elle finirait très certainement ses jours dans une camisole de force à l'asile. Comme il est le seul à savoir qui elle est vraiment, il est le seul à pouvoir la comprendre et lui venir en aide. Aussi se persuade-t-il que son « devoir » (21) est de la recueillir et de tâcher de l'éduquer.

Toutefois, lorsqu'il confie enfin à quelques amis sa mésaventure et les ennuis que cela génère, ceux-ci lui répondent qu'il s'est chargé d'une « responsabilité absurde », puisque, en réalité, il n'a aucun « devoir » à l'égard de cette « renarde ». En effet, cette créature a beau avoir un magnifique corps de femme, il est douteux qu'elle en soit vraiment une : « Elle a l'anatomie d'une femme mais l'esprit d'une renarde. Est-ce que l'anatomie suffit ? » (82) Cette question, le narrateur se la posera souvent au cours du roman. Mais contre le droit indiscutable d'abandonner la femme-renarde, le narrateur postule une hypothétique responsabilité : « S'il n'y avait qu'une chance pour qu'elle n'en soit plus un

³⁵ J. Bruller cité par A. Riffaud, dans Jean Bruller, *La danse, op. cit.*, p. 34 (Vercors souligné).

[un simple animal], aurais-je le droit de négliger aucun moyen ? » (94) Le sens de cette responsabilité s'éclaire lors d'une fugue de Sylva dans la forêt, au chapitre XIII.

Par un beau jour de printemps — en fait, le premier de l'année —, le narrateur et Sylva font une promenade dans la forêt. Les oiseaux chantent et les arbres bourgeonnent. Soudain, Sylva s'enfuit dans les bois profonds, mais, contrairement à son habitude de « chien fidèle », elle ne reparait pas à l'appel de son nom. Après l'avoir cherchée en vain, le narrateur rentre seul chez lui. Apprenant la fugue de Sylva, Mrs Bumley, son éducatrice spécialisée, s'inquiète, car Sylva pourrait fort bien être prise en chasse par un bûcheron ou un braconnier qui voudrait profiter d'elle. Le narrateur avoue confusément n'y avoir pas songé : « À force de penser à la jeune créature comme à un renard, j'avais fini par oublier que pour un gaillard résolu et cherchant aventure, elle serait une belle fille comme une autre — plus belle que les autres » (121). À cette pensée, le narrateur se rappelle que, le matin même, avant de partir en promenade, Sylva était venue le retrouver dans son lit et s'était lascivement frottée contre lui, ce qui n'était jamais arrivé auparavant. Le narrateur n'y avait pas pris garde, étant donné que, depuis qu'il l'a recueillie, il a appris à résister aux charmes de Sylva, qui est jeune et belle — elle doit avoir dix-huit ans — et qui a longtemps refusé de porter des vêtements. Mais soudain, il comprend avec effroi : c'est le printemps et Sylva, malgré ses progrès, n'est encore qu'une renarde soumise à l'instinct de reproduction. Le narrateur s'en veut de sa négligence, mais il l'excuse en se disant : « Laisse-la [Sylva] être heureuse selon sa nature et non la tienne — dans la satisfaction de ses instincts, dans l'accomplissement des commandements qu'elle en subit » (124). Mais pendant trois jours, aucune nouvelle de Sylva. Le narrateur s'inquiète de plus en plus, d'autant plus qu'il se découvre « absurdement » jaloux à l'idée que Sylva puisse être entre les bras d'un homme...

Finalement, des chasseurs retrouvent Sylva dans la cabane d'un dénommé Jeremy Hull, un jeune charbonnier à l'allure négligée et sale, au parler rustre. La description qu'en donne le narrateur évoque plus la physionomie d'un Tropi issu des *Animaux dénaturés* que celle d'un *homo sapiens* :

Une crinière raide et poisseuse, qui devait être blonde, mais noircie de cendre et de suie ; un visage jeune mais creusé, raviné, sur une buste massif d'orang-outang ; ce buste lui-même écrasant les

jambes en parenthèses des vieux cavaliers perclus ; de plus, une gonfure du cou laquelle, sans être un goître, était pour le moins un jabot ; *des yeux sans expression*, papillotant sous la visière épaisse d'une arcade sourcilière en forme de voûte romane, hérissée de broussaille : en deux mots, une brute paléolithique (129-130 ; je souligne).

La brute désire épouser Sylva, ce qui scandalise le narrateur. Toutefois, tous les autres témoins de l'affaire (le maire et des chasseurs) ne peuvent s'empêcher, eux, de convenir que ce jeune homme serait le mari le mieux assorti à cette femme sauvage. En effet, leur bonheur à tous deux ne serait-il pas assuré ? Ce qui empêche le narrateur de consentir à ce mariage, ce n'est pas seulement l'obscur sentiment de jalousie qui l'assaille, mais une impression confuse de trahison : « Ce sentiment que je trahirais quelque chose en elle de très précieux demeurerait un pressentiment impérieux, sans pouvoir s'éclairer encore de signification intelligible. Je la trahirais, mais en quoi ? » (137) Le narrateur finit par émettre l'idée que la qualité humaine implique, entre autres, de refuser de se soumettre servilement à ses instincts.

Précisons : Vercors ne défend pas l'idéal de l'*homo victorianus* — d'un homme complètement désincarné —, qui a été maintes fois évoqué et critiqué ici. Pour le narrateur, l'homme est un « animal dénaturé » : il n'est donc pas question de nier le fait que l'homme est un animal, mais c'est un animal particulier, dans le sens où il doit apprendre — s'il veut réellement devenir humain — à ne pas être le pantin de ses instincts. Le narrateur croit donc devoir s'opposer à un tel mariage, même si cette union assurerait le bonheur des deux parties, « bonheur » entendu ici comme la satisfaction de leur sexualité. En fait, devenir humain s'accompagnerait inévitablement de retenue, d'insatisfaction, voire de frustrations, mais ces désagréments-là, précise le narrateur, n'ont pas lieu d'être regrettés.

Une telle idée, Vercors l'a déjà défendue dans *Les animaux dénaturés*. À la fin de ce roman, Frances, l'amoureuse du héros qui était prêt à se sacrifier pour les Tropis, se réjouit d'apprendre que le jury a finalement reconnu l'humanité des Tropis. Mais, après réflexion, elle doute que les Tropis, eux, puissent vraiment se réjouir de ce jugement. En effet, jusqu'alors, ils vivaient une vie insouciant à l'état de nature ; or, maintenant, ils seront sans doute éduqués. Bien des peines les attendent. Seront-ils plus heureux ? Probablement pas. Frances persiste cependant à croire que ce verdict est une bonne chose pour les Tropis, car la condition humaine ne se résume pas au mot de « bonheur », « ce mot-là fauss[ant]

tout » : « L'humanité n'est pas un état à subir. C'est une dignité à conquérir. Dignité douloureuse. On la conquiert sans doute au prix des larmes. Les Tropis devront en verser, avec beaucoup de bruit, de sang, et de fureur. Mais maintenant je sais, je sais que ce n'est pas un conte sans queue ni tête et raconté par un idiot³⁶ ». L'animal sauvage est sans doute plus heureux que l'homme civilisé, mais ce bonheur-là n'est pas le vrai but de l'homme, à qui s'offrent des joies peut-être moins vives, mais d'une qualité supérieure. Comme l'a écrit John Stuart Mill : « Il vaut mieux être un homme malheureux qu'un porc satisfait, être Socrate mécontent plutôt qu'un imbécile heureux. Et si l'imbécile et le porc sont d'une opinion différente, c'est qu'ils ne connaissent qu'un côté de la question³⁷ ».

Se trahir soi-même

Le narrateur joue un rôle capital dans l'humanisation de Sylva, qui donne parfois l'impression de subir passivement son éducation. Mais Vercors souligne par d'autres péripéties que chaque homme est responsable de sa propre humanisation. Le thème de cette responsabilité est notamment filé dans la deuxième « métamorphose » de *Sylva*, celle de Dorothy, la fille du Dr Sullivan, un ami du narrateur. Si la métamorphose de Sylva se complète par une humanisation édifiante, celle de Dorothy, elle, n'est qu'une pathétique déshumanisation. Voici le récit de son destin.

Dorothy est un personnage mystérieux. Par le passé, le narrateur a été très épris d'elle, mais elle lui a préféré un homme à mauvaise réputation qui vivait à Londres. Elle est donc partie vivre là-bas, mais le mariage s'est terminé abruptement dans des circonstances louches : le mari a été retrouvé inconscient dans une ruelle et est mort dans son transport à l'hôpital. À la grande déception de son père, Dorothy a continué de vivre seule à Londres, puis les années ont passé. Au moment où le narrateur commence à « domestiquer » Sylva, Dorothy revient vivre chez son père et prend l'habitude de rendre de fréquentes et tendres visites au narrateur. Celui-ci commence à croire qu'il pourra bientôt lui demander enfin sa main, mais la personnalité de Dorothy se dégrade progressivement : d'abord, de petites sautes d'humeur, puis, des caprices incompréhensibles et des crises violentes. Le Dr Sullivan finit

³⁶ Vercors, *Les animaux dénaturés*, *op. cit.*, p. 306.

³⁷ John Stuart Mill cité par N. Baillargeon, dans *L'arche de Socrate*, *op. cit.*, p. 105.

par révéler au narrateur que Dorothy se drogue depuis longtemps. En fait, si elle a épousé cet homme mystérieux qui vivait à Londres, c'est parce qu'il l'approvisionnait en drogues. Dorothy a déjà tenté deux cures, mais elles se sont avérées infructueuses.

Le jour où le narrateur se décide enfin à confronter Dorothy à sa dépendance aux drogues, il la surprend entre deux doses, alors que son esprit vacille à cause du manque. Pour justifier son vice, Dorothy lui tient un discours hystérique où elle affirme que seuls les hommes — les « mâles », comme elle les appelle — ont les forces intellectuelles et physiques pour se révolter contre la nature, alors que les femmes — les « femelles » —, elles, en sont dépourvues :

Et qui vous dit que je veux qu'on m'en tire [de la drogue] ? Je ne vous demande pas votre avis. Qui a jamais demandé le nôtre [à nous, les femmes]. Est-ce que nous demandions quelque chose ? Nous étions des femelles heureuses. Qu'avions-nous à faire d'une cervelle ? L'esprit ne sert à rien. Sinon à pourrir le plaisir. Et à rendre la peine insupportable. De quoi avons-nous besoin ? D'être protégées, réchauffées, de jouir et d'enfanter. Mais non ! Ça ne suffisait pas. Il fallait aussi, n'est-ce pas, que nous pensions ! Et vous voilà bien avancés. Quand le cœur a de l'esprit, il peine, il souffre, il se défend. Contre quoi ? Contre l'esprit. Voici que j'y échappe, moi [...]. C'est votre affaire à vous [les hommes], votre crâne est épais, il est solide – et vous aviez la violence de vous révolter, mais nous autres, pauvres femelles au crâne mince ? Nous nous sommes fait des bosses, rien de plus. Et elles nous font mal. Un beau succès ! Oh, moi aussi j'ai cru longtemps que l'esprit, c'était au-dessus de tout. Mais à quoi est-ce qu'il m'a servi ? À quoi m'ont servi mes connaissances ? À rien [...]. Et qu'ai-je à faire d'un esprit qui n'entre pas dans mes actions pressantes ? Je veux qu'on me laisse dormir. J'ai trouvé ma maison, ma grotte, mon tonneau. N'espérez plus que vous m'en chasserez [...]. Je vous entends : l'amour. Oui. C'est aussi un refuge [...]. Mais au fond de l'amour il reste quelque chose quand même : la souffrance. Par conséquent l'esprit. Donc le désordre. Mauvais remède ! Je n'en veux plus. Je veux l'oubli, c'est tout. L'oubli, l'oubli, l'oubli ! [...] Je me détruis, mais si cela me plaît ? M'en empêcher, et de quel droit ? (202-203)

Croyant rendre à Dorothy le service qu'elle est incapable de se rendre à elle-même, le narrateur jette par la fenêtre la poudre blanche qu'elle cache dans une tabatière. Mais, plutôt que de se soumettre à une cure de désintoxication forcée, Dorothy s'enfuit à Londres pour se réapprovisionner. Les jours passent et elle ne revient toujours pas. Le narrateur se résout finalement, mais difficilement, à abandonner Sylva — qui devient de plus en plus « humaine » — pour se rendre à Londres et tâcher de secourir Dorothy : « Je me vis enfin comme j'étais : pris en fourchette, comme on dit, entre Sylva et Dorothy, entre une bête dont je voulais faire une femme, et une femme qui voulait redevenir une bête. Le plus urgent, me dis-je, c'est évidemment de retenir la seconde » (207).

Lorsqu'il retrouve enfin la trace de Dorothy à Londres, le narrateur pénètre dans un appartement écœurant : le tapis est souillé de restes de nourriture et de sécrétions douteuses. Ces marques ne sont pas sans rappeler l'état de la chambre de Sylva à l'époque où, se conduisant encore comme un renard sauvage, elle mangeait et faisait ses besoins partout dans sa chambre. Le narrateur retrouve Dorothy couchée dans son lit, sous une fausse peau de panthère. Le narrateur lui explique qu'il est venu pour la sauver, mais Dorothy se moque de ses bons sentiments et l'invite à venir la retrouver sous les couvertures pour jouir en elle. Autre réminiscence de la part du narrateur : « Pareille à Sylva naguère, elle s'abandonne à ses appétits, ne cherche plus à les dompter, et même se rue à les satisfaire » (245). Pris de dégoût, le narrateur s'enfuit, mais il revient le lendemain avec la volonté de tout tenter pour sauver Dorothy d'elle-même, quitte à risquer de se perdre lui-même. Pendant des jours — il ne saurait dire combien, car il perd alors toute notion du temps —, Dorothy et lui consomment de la drogue et fornicent comme des bêtes.

Un jour, entre deux éclaircies de conscience, il prend conscience qu'une autre femme partage parfois leurs jeux sexuels. C'est cette femme, prénommée Viola, qui procure l'appartement à Dorothy, qui pourvoit à ses besoins financiers et la comble en drogue. Viola explique au narrateur qu'ils pourront sans peine continuer ce ménage à trois : « Tout pourra s'arranger, si vous y mettez un peu du vôtre. Mais n'oubliez pas que j'abandonnerai jamais à personne cette chatte adorable [Dorothy]. N'espérez rien. Elle m'est attachée, et fidèle aussi comme une chatte. N'est-ce pas, mon petit chat ? » (258) Ce petit mot doux — « mon petit chat » — est révélateur : non seulement Dorothy s'est animalisée, mais en plus, elle s'est domestiquée, a complètement abdiqué sa dignité et sa liberté. Ce que confirme d'ailleurs le regard de Dorothy : « Elle posa sur les miens des yeux d'une telle placidité, que cela m'atteignit comme une provocation » (258). Le narrateur comprend qu'il ne pourra jamais la sauver d'elle-même et que, s'il persiste à essayer, la seule fin envisageable est un naufrage à deux. Aussi décide-t-il de l'abandonner à son sort et de rentrer chez lui pour retrouver Sylva.

La métaphore du regard

Dans le train qui le ramène chez lui, le narrateur fait le point. Avant même que le Dr Sullivan ne lui révèle le vice secret de Dorothy, le narrateur avait déjà commencé à prendre conscience qu'il préférerait Sylva à Dorothy. Mais il s'expliquait mal cette préférence, qu'il jugeait d'ailleurs déplacée, voire perverse. Après la fuite de Dorothy pour Londres, il s'est senti écartelé entre Sylva et Dorothy. Il a finalement décidé de sacrifier la première à la seconde. Ne devait-il pas, en effet, accorder la priorité à ce qui est (Dorothy), plutôt qu'à ce qui pourrait peut-être survenir un jour (l'hypothétique humanisation de Sylva) ? Mais soudain, le narrateur a l'intuition que Sylva vaut mieux que Dorothy : « La qualité d'une âme ne se mesure pas à ce qu'elle est, mais à ce qu'elle devient » (260-261). Cette nouvelle mesure de la dignité, le narrateur décide de l'appliquer à ses compagnons de voyage dans le train pour en examiner la justesse :

Oui, et d'abord a l'enfant assis en face de moi : cet intérêt poignant que nous portons à l'enfance, même le plus balbutiant, quelle en serait la source, si ce n'était ce mystérieux avenir dont elle est en gésine, et dont nous attendons quelles richesses secrètes ? Sinon pourquoi accorderais-je cette curiosité bienveillante aux naïvetés stupides de ce jeune garçon qui ne tient pas en place, me lance ses pieds dans les tibias, et renifle sous sa casquette aux couleurs (un peu passées) de King's Lynn College ? Ce qu'il est, ce n'est encore que peu de choses : un hurluberlu en jachère, une poignée d'ignorantes broussailles. Mais ce qu'il deviendra, quelle plénitude peut-être, quelle espérance ! Tandis que son grand-père, que voici abîmé dans la lecture du *Times*, et dont la tête est sans doute farcie de pensées nobles, de connaissances sans nombre, il a cessé de « devenir », il est pour jamais ce qu'il est, coagulé dans son passé-présent jusqu'à la mort. Ah, et la vraie malédiction de la vieillesse, n'est-ce pas d'être cette fontaine pétrifiante ? À laquelle seuls échappent quelques rares génies, un Moïse, un Léonard ? Combien d'hommes encore jeunes, hélas, et quoiqu'en pleine force, en sont déjà au même point ? Figés, sclérosés — quand ils ne sont pas lentement ramenés en dessous d'eux-mêmes (moins spectaculairement que Dorothy mais en somme tout comme elle) par le sommeil des habitudes. Ce type dans son coin, par exemple. Sa serviette fait parade de ses activités. Mais son *regard plein de torpeur, d'indifférence*, ses lèvres molles, ses mâchoires relâchées confessent que son âme stagne à faible altitude. Il est visible que, sauf imprévu, elle ne s'élèvera plus. Il peut d'ailleurs être bon père, bon époux, bon citoyen : est-il seulement encore un homme ? Oui, mais de cire : un mannequin (261-262 ; je souligne).

Le narrateur trace une frontière morale entre les êtres qui peuvent encore « devenir » (l'enfant et Sylva) et ceux qui ont malheureusement cessé de « devenir » (le grand-père, le jeune homme d'affaires et Dorothy). Sylva appartient à la première catégorie, la plus noble, parce qu'elle explore le monde et qu'elle est transformée par cette exploration continuellement renouvelée. Depuis la découverte de son reflet et de la tragique condition de mortel, Sylva a pris conscience que la vie est une cruelle énigme et elle tâche de la

résoudre. Pour leur part, le grand-père et le jeune homme d'affaires dans le train ont, eux, cessé d'être animés du désir de résoudre cette énigme. Le premier — cela est compréhensible —, parce que sa curiosité s'est émoussée avec le temps ; le second — cela est plus inquiétant — parce qu'il vit tel un somnambule. Dans un cas comme dans l'autre, leur attitude à l'égard de la vie n'est pas aussi répréhensible que celle de Dorothy. Sans même s'en rendre compte, ils ont cessé de voir la vie comme une énigme, mais Dorothy, elle, a délibérément choisi de fuir cette énigme en se réfugiant dans les plaisirs et les paradis artificiels : « Je veux l'oubli, c'est tout. L'oubli, l'oubli, l'oubli » (204).

Mais cette curiosité à l'égard de la vie, en quoi consiste-t-elle au juste ? À refuser de vivre dans l'ignorance, à refuser de se contenter de ce que l'on sait. À la base, il y a donc un sentiment d'indignation : il serait injuste, voire absurde, d'accepter de vivre sans tâcher de résoudre cette cruelle énigme qu'est la vie. Si Vercors honore tant cette attitude de défi, c'est parce qu'elle est selon lui, nous l'avons vu, l'attitude grâce à laquelle notre lointain ancêtre a évolué jusqu'à devenir l'« animal dénaturé ». C'est le jour où notre ancêtre a pris conscience que la vie est une énigme à résoudre qu'il a développé cette spécificité : le refus de se soumettre à la nature. Je l'ai dit déjà : tous les arts et les métiers — de l'agriculture à la médecine, en passant par la création artistique, voire les religions — découleraient du refus primitif et capital d'accepter la vie telle qu'elle est. En outre, puisque l'homme est devenu homme en refusant d'ignorer l'énigme de la vie, tout homme devrait idéalement être animé tout au long de sa vie par cette attitude de refus. C'est la raison pour laquelle le narrateur nous invite à suivre l'exemple d'un Moïse et d'un Léonard, qui n'ont jamais cessé, par leurs pensées et leurs œuvres, de réfléchir à l'énigme.

Une caractéristique « physique » permet de distinguer, dans *Sylva*, les personnages en « devenir » de ceux qui ne le sont pas : l'éclat dans leur regard. Un personnage dont le regard est vif et intense peut encore « devenir », tandis qu'un personnage à l'œil terne ne tient plus cette promesse. On l'a vu, plus *Sylva* s'humanise, plus son regard gagne en intensité : « Ce n'étaient plus seulement deux yeux qui voient, mais qui pénètrent, des yeux qui entraient dans les miens, comme s'ils eussent voulu découvrir, à leur tour, une réponse, un secret » (233). À l'inverse, tous les personnages dont le « devenir » semble douteux ont un regard éteint : le jeune charbonnier qui veut épouser *Sylva* a des « yeux sans

expression » (130), Dorothy a un regard « amolli de lâcheté bestiale » (258-259) et le jeune homme d'affaires dans le train a un « regard plein de torpeur, d'indifférence » (261). Cela confirme que la spécificité de l'« animal dénaturé » est bel et bien une attitude de défi par rapport à la vie. Ainsi, ne serait réellement « humain » que l'homme qui regarde la vie comme si elle était une cruelle énigme à résoudre. C'est patent lorsqu'on s'attarde à un cas extrême, voire caricatural, comme celui de Dorothy.

Mais que penser du cas plus subtil et délicat du grand-père et de celui du jeune homme d'affaires dans le train, qui ont eux aussi, en quelque sorte, cessé de regarder la vie comme une énigme — mais *sans même s'en rendre compte* ? Les romans du « désastre » nous ont habitués à étendre la signification trouble de la « zone grise » entre les hommes qui sont « humains » et « inhumains » — même dans le cas d'enfants... Mais ici, Vercors nous fait découvrir une nouvelle déclinaison du « gris ». L'auteur développe le thème d'une inquiétante « infirmité », qui est à la portée de chacun d'entre nous : l'indifférence à l'énigme qu'est la vie. En d'autres mots : une douce capitulation, une absence d'indignation. Non seulement le propre de l'humain n'est pas propre à tous les hommes, mais en plus, ce propre ne s'acquerrait et ne se conserverait qu'au prix qu'une vigilance perpétuellement à l'affût dont chaque homme a la responsabilité. Encore une fois, cette définition du « voyant » que nous filons depuis la première lecture de ce corpus s'impose : l'homme réellement humain est celui qui a appris à poser sur le monde un certain regard que nul autre animal ne possède. Et, encore une fois, la fiction romanesque arrive au secours de l'homme, car, comme nous l'avons vu, c'est grâce à la fiction — à des histoires mettant en scène des choses qui n'existent pas dans la réalité — que l'homme peut espérer apprendre à vraiment voir la réalité³⁸.

Le sens réel de l'« indignation refondatrice »

Au premier abord, il n'y a rien de commun entre *Les racines du ciel* de Gary — le premier roman « écologiste » — et la philosophie de Vercors suivant laquelle l'homme est né à son

³⁸ À cet égard, le titre de la version américaine des *Animaux dénaturés*, qui paraît en 1953, est éloquent : *You shall know them — Vous devez les connaître*. En effet : parce que découvrir qui sont les Tropis — qui relèvent pourtant de la pure fiction — vous permettra de mieux vous connaître vous-mêmes. Cette traduction est de Rita Barisse, que Vercors rencontre en 1948 et qu'il épouse en 1957.

humanité en se rebellant contre la nature. Mais en vérité, l'idéal de l'humain que défend Gary est très similaire à celui de Vercors. En effet, si l'expression d'« animal dénaturé » n'apparaît jamais sous sa plume, l'esprit y est : l'homme, c'est l'animal qui refuse que sa vie, que ses potentialités, se bornent à ce que la nature a fait de lui.

Comme Gary l'écrit dans la préface des *Racines du ciel*, Morel, le héros, refuse « *de se soumettre à l'infirmité d'être homme* » (l'auteur souligne). Cette « infirmité » est multiple, elle recouvre toutes les faiblesses morales — mais aussi physiques — de l'homme. Nous l'avons vu, Morel entreprend sa croisade pour sauver les éléphants d'Afrique de l'extinction : une façon de protester contre l'inhumanité de l'homme, à laquelle il a été durement confronté dans un camp de concentration. Sa croisade semble vaine et risible, mais Morel est convaincu que l'homme n'est vraiment lui-même que lorsqu'il proteste contre ses propres faiblesses. En fait, comme il aime à le raconter, l'espèce humaine est précisément née de cette révolte contre elle-même :

Tu te rappelles, le reptile préhistorique qui est sorti pour la première fois de la vase, au début du primaire ? Il s'est mis à vivre à l'air libre, à respirer sans poumons, en attendant qu'il lui en vienne ? [...] Eh bien ! ce gars-là, il était fou, lui aussi. Complètement loufdingue. C'est pour ça qu'il a essayé. C'est notre ancêtre à tous, il ne faudrait tout de même pas l'oublier. On serait pas là sans lui. Il était gonflé, il n'y a pas de doute. Il faut essayer, nous aussi. C'est ça, le progrès. À force d'essayer, comme lui, peut-être qu'on aura à la fin les organes nécessaires, par exemple l'organe de la dignité, ou de la fraternité... (445)

Nombre d'autres passages des *Racines du ciel* rappellent que l'odyssée de l'espèce humaine est l'histoire d'un refus de se soumettre aux dictats de la nature. Voici, par exemple, ce que dit Saint-Denis au Père Tassin, un jésuite archéologue qui lui demande de lui raconter l'histoire de la croisade de Morel :

Je ne puis rien vous apprendre sur cette affaire que vous n'avez déjà appris depuis les quarante ans que vous fouillez le limon pour retrouver les vestiges de ce que furent, il y a un million d'années, des êtres humains : leurs armes les plus primitives parlent déjà de leur courage et de la lutte qu'ils ont menée depuis les débuts de la préhistoire pour surmonter leur condition. Le courage, voilà sans doute le dernier mot, une rébellion contre la dure loi qui nous fut imposée dès l'origine. Il suffit de se pencher sur le fragment pathétique de quelque arme de pierre taillée par les premiers humains pour entendre monter, du fond des époques géologiques révolues, comme le chant héroïque d'une épopée à laquelle Morel et ses compagnons n'ont fait qu'ajouter une note de plus, un accent nouveau (283).

Encore une fois, Gary parle bien, ici, d'un « animal dénaturé », d'un homme qui refuse héroïquement de se contenter de ses simples outils naturels — la main —, pour survivre dans la cruelle nature.

Voici encore un autre passage révélateur, où la « nature » est cette fois clairement désignée comme l'ennemi à affronter. Au chapitre XXXX, la narration omnisciente nous fait quitter, sans raison apparente, le décor africain de la croisade de Morel et nous amène Rue Pierre Curie, à l'Institut de Biologie de Paris, pour suivre un nommé Wasser, qui effectue des recherches pour éradiquer le cancer :

C'était une question d'amour-propre, de dignité. Les conditions biologiques actuelles de l'existence humaine lui apparaissaient comme une injustice de l'ordre du scandale. Et l'idée qu'il se faisait de la dignité humaine était incompatible avec l'humiliation de voir des millions d'hommes mourir dans la fleur de l'âge [...]. Il luttait de son mieux. Nous n'avions aucune raison de nous contenter des conditions physiologiques que la nature nous avait faites il y avait quelque cinq cent mille ans. Il était inadmissible qu'après cet immense laps de temps l'homme demeurât pour l'essentiel dans un état d'évidente infirmité [...]. En sortant de l'Institut, il acheta le journal et y chercha les nouvelles de l'homme qui partageait si clairement son indignation, et son refus de capituler devant les conditions de vie qui nous étaient faites. Il se sentait en parfait accord avec ce révolté, accusé de misanthropie. Que l'on manifestât avec un tel éclat son refus de se soumettre à la condition humaine présente, condition d'infirme, voilà ce qui le touchait profondément (466-467).

On le voit, même si Gary n'utilise pas la fameuse expression de Vercors, il se trouve pareillement à honorer cet « animal » qui refuse d'accepter les cruautés de l'humaine condition imposées par la nature. En fait, c'est ce refus même qui constitue le nerf de ce que j'appelle l'« indignation refondatrice » : l'indignation que suscite l'écart entre la réalité, *ce que l'homme est* — un « infirme » (que ce soit à cause de son inhumanité ou de sa vulnérabilité) — et l'idéal, *ce que l'homme devrait être*.

Cette précision permet par ailleurs de mieux mesurer en quoi des auteurs comme Gary et Vercors effectuent par leurs œuvres une rupture radicale avec les romans du désastre. En effet, la littérature du désastre nous a appris à mieux voir les « infirmités » de l'homme, notamment sa barbarie, mais il semblait alors vain, voire mortel, de s'indigner contre ces infirmités. Or, avec Gary et Vercors, l'homme refuse de se contenter de ses infirmités — et c'est ce refus même qui le distingue au mieux des autres espèces animales de la création.

À cet égard, la préface que Vercors rédige pour la réédition des *Yeux et la lumière*, un recueil de nouvelles paru initialement en 1948, à une époque où il n'avait pas encore eu l'intuition de l'« animal dénaturé », m'apparaît comme un manifeste annonciateur de l'esprit de la littérature de l'« indignation refondatrice », du moins deux de ses principaux traits. Le premier, c'est cette réhabilitation explicite du « héros » de roman, une figure qui semblait totalement révolue à la lecture des romans du désastre :

Mais il s'agit, c'est vrai, d'un héros assez particulier [celui de chacune des nouvelles]. Ce n'est pas un individu. C'est, en vérité, une abstraction. Disons même : un concept, si nous adoptons pour définition de ce mot-là « le résultat de l'abstraction par l'esprit des traits communs à une multiplicité ». Ce héros, c'est l'homme pur, l'homme en soi, l'abstraction-homme. L'homme non pas zoologique (simple classement dans le règne animal), ni métaphysique (il n'existe pas : la notion d'homme est comme toutes les autres une sécrétion de notre entendement), mais cet « animal éthique » qui diffère de tout le reste de la création parce qu'il tente de mener une vie dirigée par sa volonté. Le héros de mon livre est ce « concept-homme »³⁹.

Le deuxième, c'est cette condamnation explicite de toute attitude de soumission, surtout quand elle croit justifier son désengagement en arguant une prétendue absurdité de la vie :

Le désespoir porte en lui son adoucissement son remède : il peut nous tenir quittes d'autres responsabilités. Il est assez tentant, au fond (et reposant) de vivre dans un univers absurde, en victime impuissante, inéluctablement désarmée. Tandis que d'être un rebelle, conscient de sa rébellion, et des obligations et devoirs qui s'ensuivent (vis-à-vis des autres rebelles comme aussi de soi-même), tandis que de savoir que vivre *en homme* c'est vivre sur la brèche, sans trêve ni repos, que la moindre faiblesse, le moindre relâchement vous rendent tout aussitôt inégal à ce nom d'homme, vous ramènent à la bête — reconnaissons que si c'est une perspective plus tonique, elle est aussi plus fatigante⁴⁰ !

Par ce « programme », Vercors ne fait pas que renouer avec l'esprit du genre romanesque traditionnel, celui des romans d'avant le désastre, dont le cœur était généralement un héros exceptionnel. Il ne nie pas les effroyables révélations du désastre, il n'écrit pas comme si les romans du désastre n'avaient constitué qu'une parenthèse négligeable dans l'histoire du roman. Mais il refuse d'ajouter sa voix au chœur des romanciers désespérés et désespérants, qui ont donné à croire qu'un homme de bonne volonté n'a pas sa place en ce monde. L'héroïsme de Vercors refuse la tragédie : pour lui, l'homme est libre et ne doit pas oublier qu'il est responsable de son destin et de celui de ses semblables⁴¹. Vercors n'a pas traversé

³⁹ Vercors, *Les yeux et la lumière*, *op. cit.*, p. 7-8.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 19-20 (l'auteur souligne).

⁴¹ Le lecteur trouvera d'autres vues éclairantes sur l'héroïsme tant célébré par Vercors dans la préface qu'il rédige à sa traduction (ou « re-création ») d'*Œdipe* et de *Hamlet*. En effet, en commentant le destin d'*Œdipe*,

l'époque du désastre dans le même esprit qu'un Malaparte, un Orwell, un Hyvernaud ou un Golding : son héroïsme à lui est né du désastre, alors qu'on pourrait dire que, chez ces auteurs, il y trouvait une mort pathétique.

Ce faisant, Vercors se trouve à renouer avec une ancienne vision de l'humain, notamment celle d'un Powys, qui, dans *Morwyn*, faisait dire au fantôme de Socrate que l'humanité d'un homme dépend de sa capacité à écouter le *daimon* en lui, la voix de sa conscience, toujours prompte à s'indigner contre la cruauté et l'injustice. En fait, l'« indignation refondatrice », c'est aussi une façon de renouer avec le ton de l'« indignation alarmiste » des romans d'avant le désastre, qui nous avertissaient avec inquiétude que l'homme est inhumain, que des catastrophes sont à venir, mais qui esquissaient toujours, ne serait-ce qu'entre les lignes, une possible voie pour l'humanisation.

L'ultime preuve

Au dernier chapitre de *Sylva*, le narrateur ne doute plus que Sylva soit enfin devenue pleinement humaine. Il a d'ailleurs l'intention de lui demander de l'épouser, car il est tombé amoureux de la personne qu'elle est devenue. Or, il découvre que Sylva est enceinte. L'enfant pourrait être le sien — car, lors d'une nuit d'égarement, les charmes de Sylva ont triomphé de sa retenue —, mais ce pourrait aussi être l'enfant du jeune charbonnier chez qui Sylva a été retrouvée lors d'une de ses fugues. En fait, l'enfant n'est ni de l'un ni de l'autre, puisque Sylva accouche d'un renardeau. Ainsi se termine *Sylva* — sans plus d'explication. Interviewé des années après la publication du roman, Vercors reconnaît que cette chute est on ne peut plus déconcertante :

La fin inattendue de mon récit a été, je crois, généralement mal comprise⁴². Sans doute n'ai-je pas suffisamment éclairé ma lanterne. Mariée à son protecteur [*sic.*], Sylva met au monde un renardeau. Les lecteurs, au moins certains d'entre eux, en ont conclu qu'elle avait beau être devenue femme,

Vercors se trouve à répéter sa vision d'un « animal dénaturé » : « Œdipe, l'homme que sa raison plus haute fait “plus homme”, qui a vaincu l'énigme de la Sphinge, qui cherche la vérité avec une ténacité dont le mérite s'accroît d'aboutir à la découverte de son malheur, à qui ce malheur immérité révèle l'inadmissible cruauté de l'humaine condition, et qui enfin l'ayant mesurée, la refuse, se rebelle, et proclame, à la face du ciel, la liberté de l'homme et sa justice » (Vercors, *Liberté ou fatalité ? Œdipe, Hamlet*, Paris, Librairie académique Perrin, 1970, p. 26).

⁴² Pour avoir une idée des mésinterprétations qu'a suscité la fin de *Sylva*, voir le compte-rendu critique du roman paru dans *La Nouvelle revue française*, n° 101 (1^{er} mai 1961), p. 929-930, signé Robert André, qui écrit : « L'ironie du dénouement peut déconcerter ».

elle n'avait jamais cessé d'être, au fond, une renarde. Or, c'était évidemment le contraire que cette fin signifiait : par ses organes, par ses ovaires, son organisme est demeuré celui d'un animal ; mais par sa rébellion, sa fonction cérébrale est devenue celle d'une personne humaine. Donner à l'organisme la priorité sur l'esprit, c'est proprement faire preuve de racisme, même inconscient⁴³.

En vérité, cet accouchement surréaliste est la réponse la plus éloquente à la question qui a lanciné le narrateur depuis le début : est-ce que l'anatomie suffit ? Réponse : non, puisque la « qualité humaine » est essentiellement une affaire de conscience, de volonté et de cœur et que celle-ci n'a rien à voir avec l'anatomie. Comme Vercors l'avait déjà démontré dans *Les animaux dénaturés*, dès qu'un être témoigne de la qualité d'« animal dénaturé », rien ne devrait s'opposer à son adhésion au sein de la communauté humaine.

Définition n'est pas fiction — vraiment ?

Lorsque Vercors fait paraître *Plus ou moins homme*, son essai fondateur où il établit pour la première fois une distinction radicale entre l'espèce humaine et la qualité humaine, des objections lui ont été soumises, qui se sont avérées fort inspirantes. Vercors raconte :

J'ai écrit *Les animaux dénaturés* parce qu'à la suite de *Plus ou moins homme* [...], un ami anglais, un anthropologue anglais m'a dit : « Mais votre histoire de vouloir déterminer ce qu'on appelle humain par un certain comportement, c'est absolument faux. Pétition de principe. Il faut partir de la zoologie. C'est la zoologie qui détermine l'espèce humaine comme toutes les espèces, donc est "humain" tout ce que fait l'être qui a cette zoologie-là, que ce soit un *Kapo* ou qu'il s'appelle Pasteur ». Moi, j'étais convaincu qu'il se trompait gravement. Comment le lui prouver ? Alors j'ai imaginé de créer ces anthropopithèques, ces *Tropis* dont on ne peut pas déterminer exactement à quelle espèce ils appartiennent zoologiquement et je lui montrai que, *pour la société humaine*, ce sera leur comportement et non leur zoologie qui fera ou non accepter ces *Tropis* au sein de notre humanité⁴⁴.

Les animaux dénaturés et *Sylva* sont des fictions que Vercors a écrites pour démontrer la valeur de sa définition de l'humain. Au départ, donc, il y a un *problème* : comment démontrer que la qualité humaine est un comportement spécifique et non pas une simple donnée zoologique ? Ensuite, il y a une *solution* : écrire une fiction, puisque ce genre permet à l'auteur d'inventer tous les personnages et les situations qui lui seront nécessaires pour démontrer le bien-fondé de sa vision de l'humain.

⁴³ Vercors, *À dire vrai*, *op. cit.*, p. 134-135.

⁴⁴ P. Daix, « Vercors », *loc. cit.*, p. 5 (Vercors souligne).

Cet usage que Vercors fait de la fiction m'évoque une réflexion du philosophe Jean-Pierre Cléro : « La fiction est une cheville essentielle dans la résolution d'un problème qu'elle a contribué à bien poser⁴⁵ ». Certes, mais que penser de la valeur réelle de cette résolution quand celle-ci n'est effective que dans le monde de la fiction et grâce à elle ? Car, nous l'avons vu, dans la réalité, nuls Tropis, nulle renarde métamorphosée n'attestent par leur existence que la spécificité de l'homme est un comportement et non une donnée zoologique. Sous cet angle, la démonstration que prétend faire Vercors à travers ses fictions n'évite pas ce que j'ai appelé « l'écueil du cercle stérile des fictions de l'humain ». En effet, pour reprendre l'objection que Vercors adressait à Sartre et à Camus, je dirais que lui aussi ne fait, finalement, que *se raconter* ce que doit être, selon lui, un humain véritable. Précisons-le : mon propos n'est pas de critiquer l'usage que Vercors fait de la fiction, car tout auteur a parfaitement le droit d'inventer tous les expédients qu'il juge nécessaire pour susciter l'intérêt de son lecteur, pour assurer la bonne conduite de son histoire, voire illustrer une idée. Mais la démonstration que l'homme est un « animal dénaturé » — surtout lorsque cette « dénaturé » implique l'impératif moral que l'homme ne doit plus s'attaquer à l'homme — semble pour le moins condamnée à être singulièrement dépendante de l'art de la fiction. À ce propos, une anecdote se révèle particulièrement révélatrice.

Peu de temps après le « désastre », Vercors est convié à donner une série de conférences en Allemagne afin de raconter ce qu'a été la Résistance à de jeunes Allemands qui ont formé les rangs enthousiastes de la jeunesse hitlérienne pendant la guerre. Cette tournée de conférences s'avérait nécessaire, puisque ces jeunes gens étaient alors plongés dans la plus grande confusion morale⁴⁶. En effet, s'ils avaient certes compris que le nazisme a été une calamité pour leur propre pays, ils n'arrivaient toujours pas à croire que Hitler les avait complètement trompés, car ce que Hitler leur avait dit des Anglais, les Russes le leur disaient maintenant ; et ce que Hitler leur avait dit des Russes, les Occidentaux le disaient à leur tour. À l'époque, Vercors n'avait pas encore formulé sa célèbre définition d'« animal dénaturé », il filait plutôt la métaphore du « bestiaire », mais l'idée était la même : l'homme

⁴⁵ Jean-Pierre Cléro, *Essai sur les fictions*, Paris, Hermann, 2014, p. 520.

⁴⁶ C'est Louis Joxe, alors directeur des Affaires étrangères, qui a suggéré cette mission à Vercors, qui l'a honorée en s'adressant à son public en allemand, langue qu'il maîtrisait depuis son enfance.

qui trahit ses semblables cesse d'incarner la qualité humaine propre à l'espèce⁴⁷. Le discours de Vercors a été généralement bien accueilli, mais il s'est révélé avoir peu d'effet, car il se trouvait toujours, parmi l'assistance, de jeunes fanatiques qui n'acceptaient pas l'idée de devoir être rebelles à la nature⁴⁸. À leurs yeux, la « fiction » de Hitler — suivant laquelle le plus fort, et seulement lui, a le droit de vivre — s'avérait toujours plus convaincante. L'échec de Vercors à susciter la conviction peut bien sûr s'expliquer par le fait qu'une grande partie de cette jeunesse-là n'a jamais été complètement guérie du nazisme. Mais l'échec est peut-être dû aussi au fait que la définition de Vercors ne peut jamais être plus qu'une simple théorie — à moins de recourir, comme nous l'avons vu, à la fiction.

Je ne sais s'il sera jamais possible de proposer une définition de l'homme qui puisse démontrer de façon irréfutable que l'*homo humanus* est bel et bien le destin naturel de l'homme. Toujours est-il que l'examen de la définition de Vercors permet de cerner un point qui a déjà évoqué dans nos précédentes lectures : le fait que l'*homo sapiens* semble particulièrement obsédé par cette fiction d'un *homo humanus* qu'il a lui-même inventée et qu'il croit devoir incarner.

Mais ne serait-ce pas là, en vérité, la véritable spécificité de cet étrange animal : l'obsession de cette fiction qu'il n'est pas ?

⁴⁷ Le lecteur trouvera le détail de cette métaphore du « bestiaire » dans le texte « Discours aux Allemands », publié en annexe dans Vercors, *Plus ou moins homme*, Paris, Albin Michel, 1950, en particulier aux p. 250-252.

⁴⁸ Vercors raconte en détail l'échec de cette série de conférences dans *Ce que je crois*, *op. cit.*, p. 73-74.

Darwin à rebours

Lecture de *La planète des singes*, de Pierre Boulle (1963)

Il importe peu de descendre du singe : le tout est de ne pas y remonter.

Richard Wagner

L'adaptation cinématographique de 1968 de ce roman est devenue une véritable pièce d'anthologie dans l'histoire du cinéma. En voici le synopsis.

Taylor, le commandant d'une mission spatiale américaine, enregistre oralement un dernier rapport avant d'aller rejoindre ses trois compagnons de voyage, qui sont déjà plongés, eux, en état d'hibernation. Tous les quatre ont quitté la Terre en 1972 pour effectuer un voyage de six mois dans l'espace. Lorsqu'ils se réveilleront, ils seront de retour sur Terre en l'an 2673, puisque, suivant la loi de la relativité, le temps se sera écoulé différemment pour eux dans l'espace. Taylor n'a qu'un souhait, que l'humanité soit entre-temps devenue plus humaine : « Une chose m'intrigue : l'homme, cet être si merveilleusement doué, cet extraordinaire paradoxe qui m'a expédié dans les étoiles, est-ce qu'il fait toujours la guerre à son frère, est-ce qu'il laisse toujours mourir de faim les enfants de son voisin¹ ? »

Le retour sur Terre ne se passe cependant pas comme prévu. Les quatre astronautes sont réveillés en pleine alerte, alors que de l'eau s'engouffre dans la cabine du vaisseau. Taylor a juste le temps de jeter un coup d'œil au tableau de bord, qui indique l'an 3978, avant d'abandonner le vaisseau qui coule au fond d'un lac. Les trois astronautes ayant survécu au naufrage découvrent une planète inhospitalière, qu'ils croient située à des années-lumière de la Terre : le sol est désertique et toxique, le ciel est par moments zébré d'éclairs fluorescents qui n'annoncent jamais de pluie.

Après une longue marche, les astronautes pénètrent dans une forêt et se baignent nus dans une cascade. Pendant ce temps, une horde d'hommes et de femmes vêtus de peaux de bêtes

¹ *Planet of the Apes* (1968), réalisation de Franklin J. Schaffner, scénario de Michael Wilson et Rod Sterling, d'après le roman de Pierre Boulle (la réplique est celle de la version française du film).

volent leurs vêtements et, sans raison apparente, les déchirent en lambeaux. La physionomie de ces êtres est identique à celle d'un *homo sapiens* de la Terre, mais leur esprit est si primitif qu'ils n'ont aucun langage. Soudain, des cavaliers arrivent : ce sont des gorilles habillés qui chassent les humains à la carabine et les capturent dans de vastes filets. Taylor s'enfuit, voit qu'un de ses compagnons a été abattu, puis perd de vue l'autre. Il est finalement atteint d'une balle à la gorge, fait prisonnier et jeté dans la cage d'un chariot. Juste avant de s'évanouir, il entend des gorilles s'interpeller joyeusement en anglais, tandis que l'un d'eux photographie un tableau de chasse, des êtres humains abattus.

Taylor reprend connaissance dans une cité troglodyte. Lui et d'autres prises de chasse — dont une très belle femme que Taylor baptise Nova — sont amenés dans une sorte d'institut où chacun est poussé dans une cage. La responsable de l'établissement, le Dr Zira, un chimpanzé femelle, étudie leur comportement pour voir si l'animal homme peut être domestiqué. Taylor tente de s'adresser à elle, mais aucun son ne sort de sa gorge à cause de sa blessure, qui cicatrise lentement. Taylor subtilise donc le carnet de Zira et y rédige le récit de son voyage dans l'espace, de la Terre jusqu'à cette lointaine planète. À la lecture de ce récit, Zira voudrait faire libérer Taylor, mais son supérieur, le Dr Zaïus, un orang-outang qui occupe le double rôle de ministre de la science et de gardien de la foi, refuse obstinément d'admettre qu'un homme puisse être doué de raison.

Après une tentative d'évasion ratée, Taylor, qui recouvre enfin la parole, subit un procès présidé par trois orangs-outans, dont l'inflexible Dr Zaïus. Zira et son fiancé, Cornélius, défendent courageusement Taylor et émettent l'hypothèse que l'existence d'un tel homme est la preuve que les textes sacrés et les théories scientifiques de l'évolution du singe sont à revoir. Mais le tribunal accuse Zira et Cornélius d'hérésie et condamne Taylor à subir une lobotomie pour qu'il ne puisse plus jamais menacer la paix de la société simienne. Avant d'être reconduit dans sa cage, Taylor apprend que le camarade qu'il a perdu de vue pendant la chasse à l'homme a été lobotomisé sur l'ordre de Zaïus.

La nuit venue, Zira et Cornélius font secrètement évader Taylor, qui emmène Nova avec lui. Ensemble, ils se rendent dans les « terres interdites », le fameux désert toxique qui entoure le lac où le vaisseau spatial de Taylor a coulé. Cornélius, qui a déjà effectué des

fouilles archéologiques là-bas, espère y trouver des preuves qui restaureront sa réputation scientifique ainsi que celle de Zira. De fait, Cornélius y exhume une vieille poupée habillée, de forme humaine, qui dit « maman » : preuve qu'une civilisation humaine a jadis prospéré sur cette planète.

Taylor décide de se rendre plus loin encore dans les « terres interdites » pour découvrir ce qui est arrivé à cette civilisation humaine. Il fait donc ses adieux à Zira et Cornélius, puis il part à cheval avec Nova, qui lui sourit pour la première fois, signe qu'elle s'humanise lentement à son contact. Longeant une plage, Taylor découvre avec effroi les ruines à moitié ensevelies de la Statue de la Liberté. Il était bel et bien de retour sur Terre, en l'an 3978. Ironie du destin : Taylor a entrepris ce voyage spatial avec l'espoir de rencontrer des hommes plus dignes d'être appelés humains, mais il découvre que ceux-ci se sont finalement exterminés dans une guerre atomique. Le film est produit en 1968, soit six ans après la crise des missiles de Cuba, pendant laquelle l'humanité a effectivement passé près de s'autodétruire.

Le dernier plan du film est inoubliable, avec cette Statue de la Liberté en ruine, symbole du déclin des États-Unis, un pays qui, depuis le « désastre » de la Deuxième Guerre mondiale, a commencé d'éclipser la vieille Europe. Invité à donner son opinion sur le film tiré de son roman, Pierre Boulle confie : « I disliked somewhat, the ending that was used — the Statue of Liberty — which the critics seemed to like, but personally, I prefer my own² ». Dans le roman, il n'y a pas de Statue de la Liberté en ruine. En fait, le scénario du film est plus une libre réécriture du roman qu'une fidèle adaptation de celui-ci³.

² Dale Winogura, dossier « Special Planet of the Apes Issue », dans *Cinefantastic* (summer 1972), p. 18. Boulle n'a jamais apprécié cette fin. En fait, dès qu'il lut le scénario définitif, il écrivit à Arthur Jacobs, le producteur du film, pour protester vigoureusement contre la scène de la Statue de la Liberté (voir Eric Greene, *Planet of the Apes as American Myth. Race and Politics in the Film and Television series*, Jefferson, McFarland, 1996, p. 198, note 70, et Lucille Franckman Becker, *Pierre Boulle*, New York, Twayne Publishers, 1996, p. 78).

³ Beaucoup d'historiens du cinéma ont essayé de découvrir qui, au juste, a eu l'idée d'introduire la Statue de la Liberté dans cette histoire. L'enquête la plus aboutie est celle de Brian Pendreigh, dans *The Legend of the Planet of the Apes Or How Hollywood Turned Darwin Upside Down*, London, Boxtree, 2001, au chapitre intitulé « Rosebud ».

Dans le roman, le héros, un Français, atterrit vraiment sur une nouvelle planète peuplée de singes civilisés. Ceux-ci ne parlent pas l'anglais, mais une langue qui leur est propre⁴. En outre, leur technologie est très avancée. À la fin du roman, des singes astrophysiciens lancent leur premier satellite dans l'espace. Par contre, comme dans le film, le héros découvre que, sur cette planète, les hommes ont été les premiers à fonder une civilisation avant de régresser à l'état d'animaux sauvages, non pas à la suite d'une guerre atomique, mais parce qu'ils ont mystérieusement perdu tout souci de leur dignité. À l'opposé, les singes, eux, se sont révélés de plus en plus soucieux de leur propre dignité. Ainsi, le roman de Pierre Boulle jette un éclairage particulier sur le thème de l'indignation, sur le rôle que l'indignation est appelée à jouer dans le devenir humain de l'homme. Selon Boulle, toute espèce dite civilisée qui a le malheur d'« endormir » sa faculté d'indignation devant le mépris et l'injustice est condamnée à disparaître, à être supplantée par une autre espèce qui, quel que soit son visage, aura du moins, elle, le souci de sa propre dignité.

La véritable histoire du roman

« Je confie ce manuscrit à l'espace, non dans le dessein d'obtenir du secours, mais pour aider, peut-être, à conjurer l'épouvantable fléau qui menace la race humaine. Dieu ait pitié de nous⁵ ». Ainsi commence le manuscrit que Jinn et Phyllis, un couple de jeunes oisifs, ont trouvé dans une bouteille flottant dans l'espace, alors qu'ils s'adonnaient à leur passe-temps favori, la planche à voile spatiale. L'auteur du manuscrit, Ulysse Mérou, un journaliste français, raconte sa participation à la toute première expédition interplanétaire jamais tentée par l'homme en 2500. Le professeur Antelle, une sommité mondiale, a conçu, avec l'aide de son disciple, le jeune Arthur Levain, un vaisseau spatial qui voyage à une vitesse quasi égale à celle de la lumière.

Au terme d'un voyage de deux ans — pendant lesquels trois siècles et demi passent sur la Terre —, tous trois atteignent l'étoile Bételgeuse. À proximité de cette étoile, ils découvrent une planète qui ressemble tellement à la Terre qu'ils la baptisent Soror (sœur de la Terre).

⁴ Pour ce qui est du film, il est plutôt curieux qu'un astronaute croyant être sur une planète inconnue ne s'étonne pas outre mesure que les singes y parlent l'anglais comme lui. Ce détail aurait dû lui mettre la puce à l'oreille.

⁵ Pierre Boulle, *La planète des singes*, France Loisir (Piment), 2001, p. 15. Désormais, les renvois à cette édition seront signalés dans le corps du texte, sans mention de titre.

Ils montent à bord d'un petit véhicule d'exploration, laissent leur vaisseau spatial en orbite et atterrissent dans une jungle équatoriale de Soror, près d'une cascade. Pendant qu'ils s'y baignent, une femme entièrement nue vient les rejoindre dans l'eau. Ulysse la baptise mentalement Nova, puisque sa beauté est comparable, selon lui, à l'éclat d'un astre. La créature est certes superbe, mais elle n'a pas d'esprit : elle ne sait ni sourire ni parler, à moins d'appeler langage l'« espèce de miaulement ou de pialement aigu » (34) qui sort de sa gorge. Elle semble même effrayée d'entendre les astronautes parler en eux. Ceux-ci se taisent donc et décident, pour tenter d'appivoiser cette femme sauvage, de se prêter au jeu de chasses et de fuites qu'elle esquisse autour d'eux dans l'eau. Mais lorsque Ulysse, lassé de ce jeu puéril, se risque à décocher à cette femme un sourire plein d'amabilité, celle-ci réagit avec perplexité et se sauve dans la jungle.

Les astronautes passent la nuit dans leur véhicule d'exploration et, au matin, se rendent de nouveau à la cascade, avec l'espoir de revoir la belle créature. Or, ils croisent plutôt une vingtaine d'hommes et de femmes aussi primitifs que l'humaine rencontrée la veille. Ces êtres semblent d'abord pacifiques, mais soudain, ils se ruent sur les astronautes pour déchirer leurs vêtements en lambeaux et casser leurs armes et leurs appareils d'analyse scientifique. Ils saccagent aussi le petit véhicule d'exploration. Ulysse note l'étrangeté de leur comportement : « Ces êtres étaient mis en rage par les *objets*. Tout ce qui était *fabriqué* excitait leur colère, mais aussi leur fureur [...]. J'avais noté comme un fait curieux qu'ils nous eussent attaqués sans aucune arme, sans même se servir d'un bâton » (45). Les hommes de Soror ne se comportent pas comme des animaux sauvages, ils vouent une haine violente à tout ce qui évoque la civilisation. Totalemment démunis, nus et sans moyen de regagner leur vaisseau spatial, les explorateurs se mêlent à ces êtres primitifs, qui sont redevenus pacifiques sitôt leur méfait commis. Ceux-ci vivent comme des singes, se nourrissent de bananes et dorment dans des nids de branches.

Au petit jour, des gorilles habillés et armés de carabines pourchassent tous les humains qu'ils aperçoivent. Arthur Levain est abattu, le professeur Antelle disparaît et Ulysse est fait prisonnier avec d'autres, dont la belle Nova. Les prisonniers sont amenés dans une ville identique à n'importe quelle cité moderne de la Terre, si ce n'est qu'elle est peuplée de singes civilisés. Ulysse est jeté dans la cage d'un institut où des singes lui font passer des

tests semblables à ceux élaborés par Pavlov. Pour leur démontrer qu'il est un être intellectuel, Ulysse s'adresse à eux en français, mais comme cette langue n'a rien à voir avec la leur, ils concluent qu'Ulysse est un animal particulièrement doué pour l'imitation des singes.

Un mois plus tard, le Dr Zira, un chimpanzé femelle, change cependant d'avis lorsque Ulysse subtilise son carnet et y esquisse le théorème de Pythagore. Zira devient alors la protectrice d'Ulysse. Pendant deux mois, elle lui enseigne secrètement sa langue et l'initie à la culture simienne. La discrétion est de mise, car si le Dr Zaius, un orang-outan hiérarchiquement supérieur à Zira, devait découvrir la nature intellectuelle d'Ulysse, il s'empresserait de lui disséquer le cerveau⁶. Zira a toutefois un plan pour faire libérer Ulysse. Dans un mois, un grand congrès annuel de scientifiques aura lieu, au cours duquel Zaius compte présenter les prouesses animales d'Ulysse. Ulysse pourra alors prendre la parole et révéler sa véritable nature aux plus grands scientifiques de la planète, qui le reconnaîtront certainement comme leur égal et le feront libérer.

Pendant un mois, donc, Zira fait répéter à Ulysse son discours. Parfois, elle lui fait aussi visiter la ville, en le promenant nu et en laisse, pour ne pas éveiller les soupçons sur sa nature intellectuelle. Un jour, ils pénètrent dans un zoo. Dans le « quartier des hommes », Ulysse reconnaît avec stupeur, parmi une cinquantaine d'humains tenus en cage, le professeur Antelle. Ulysse est vivement atteint de voir son ami, une sommité mondiale sur la Terre, se comporter exactement comme un homme de Soror et être réduit à quémander des cacahuètes et des fruits aux enfants singes qui visitent le zoo. Zira rassure Ulysse en lui promettant d'obtenir la libération d'Antelle lorsque lui-même aura recouvré sa liberté. Toutefois, lorsque Ulysse la recouvre comme prévu au terme du congrès scientifique, il découvre avec consternation qu'Antelle semble avoir perdu l'esprit. Pendant des mois, Ulysse rend de fréquentes visites à Antelle et s'adresse à lui dans leur langue, mais ce dernier continue à se conduire en animal sauvage. Qu'est-il donc arrivé à Antelle ?

⁶ Du roman de Boule au film de 1968, le Dr Zaius est sans doute le personnage dont les motivations changent le plus. Dans le film, Zaius sait que des hommes ont jadis été à la tête de la civilisation avant de s'exterminer. Il ordonne que le héros subisse une lobotomie pour éviter que cette vérité se sache. Dans le roman, Zaius ignore tout de l'ancienne civilisation des hommes. Pour lui, ordonner que soit pratiquée une lobotomie sur le héros n'est qu'une façon de s'assurer qu'aucun de ses collègues ne puisse mettre en doute son diagnostic d'« animal savant ».

Tout en méditant ce mystère, Ulysse accompagne Cornélius, le fiancé de Zira, dans ses recherches scientifiques sur l'évolution du singe. Sur un site de fouilles archéologiques, ils exhument une vieille poupée humaine habillée qui dit «papa». Pour Ulysse, cette trouvaille dissipe en partie «l'irritant mystère simien» (187). Le monde inversé de Soror n'est pas une pure fantaisie, car une civilisation humaine a jadis précédé celle des singes. Mais si Ulysse conçoit assez facilement que des singes aient pu s'élever jusqu'à l'humanité, il ne s'explique pas comment des hommes civilisés ont pu régresser jusqu'à l'animalité.

Ulysse trouve finalement la solution de ce mystère en visitant le laboratoire secret d'un chimpanzé prénommé Hélius (*hélios*, en grec, le «soleil» : celui qui fait la lumière). Grâce à une «combinaison de procédés physico-chimiques», Hélius a réussi à faire parler une humaine dans son sommeil. Diverses «voix» prennent alternativement la parole en elle : des voix de femmes, mais aussi d'hommes. Cornélius explique : «Le génial Hélius a réussi à réveiller en elle non pas seulement la mémoire individuelle, mais la mémoire de l'espèce. Ce sont les souvenirs d'une très lointaine lignée d'ancêtres qui renaissent dans son langage [...] ; des souvenirs ataviques ressuscitant un passé vieux de plusieurs milliers d'années» (216). Ces multiples «voix» livrent une série de témoignages qui permettent à Ulysse de reconstituer l'histoire de l'ascension des singes et du déclin des hommes sur Soror. C'est précisément à ce moment que le scénario du film s'écarte du roman.

Ulysse apprend qu'à une époque lointaine, les hommes, qui étaient civilisés, employaient les singes comme esclaves et comme domestiques. Les singes se sont cependant révoltés contre leurs maîtres et ont pris leur place à la tête de la civilisation. Pour leur part, les hommes, battus et exclus de la civilisation par les singes, se sont soit soumis à leurs anciens esclaves, soit enfuis dans les forêts. Dans les deux cas, ils ont progressivement régressé à l'état d'animaux sauvages.

Le destin de chacune de ces deux races illustre l'idée suivant laquelle le degré d'humanité d'un être se mesure à sa capacité à s'indigner lorsque sa propre dignité est offensée. En effet, si les singes se sont révoltés, c'est parce qu'ils se sont éveillés à l'idée qu'ils étaient dépositaires d'une dignité à défendre contre leurs maîtres esclavagistes. Ce faisant, ils ont donné la preuve qu'ils n'étaient plus de simples animaux, mais bien des «humains» ; leur

révolte est en fait venue concrétiser cette nouvelle humanité devenue la leur. À l'opposé, les hommes n'ont étonnamment pas osé protester lorsque les singes ont commencé à les mépriser et à les traiter en esclaves. Ce faisant, ils ont non seulement donné raison aux singes de les mépriser, mais ils ont aussi donné la preuve que, contrairement à eux, ils n'étaient déjà plus réellement « humains ». En effet, les hommes ont perdu leur « humanité » le jour où ils ont cessé de croire qu'un destin d'esclave ou d'animal sauvage était une injure à leur dignité. Ainsi la capacité d'indignation d'un être serait-elle la manifestation suprême de sa « qualité humaine ».

Ce lien entre sursaut d'indignation et devenir humain apparaît clairement dans certains récits des « voix ». Par exemple, l'une d'elles rapporte que les singes ont acquis la parole pour revendiquer leur dignité humiliée : « Le premier usage qu'ils font de la parole, c'est pour protester quand on veut les faire obéir » (217). Contrairement aux singes, les hommes se sont tus et ont refusé, par peur et par lâcheté, de protester contre les humiliations que leur faisaient subir les singes : « [Les singes] deviennent arrogants. Ils soutiennent notre regard. Nous avons eu tort de les apprivoiser et de laisser une certaine liberté à ceux que nous utilisons comme domestiques. Ce sont ceux-là les plus insolents. L'autre jour, j'ai été bousculée dans la rue par un chimpanzé. Comme je levais la main, il m'a regardée d'un air si menaçant que je n'ai pas osé le battre » (217). De ces deux rapports à la parole, celui de l'homme et celui du singe, l'on peut conclure une nouvelle formule cartésienne : « *Je m'indigne donc je suis humain* »⁷. Celui qui revendique sa dignité fait ainsi la preuve qu'il est un être digne, tandis que celui qui ne proteste pas contre son humiliation renie sa propre dignité.

Par ailleurs, une « voix » explique que les hommes ont consenti à se laisser humilier parce qu'ils n'étaient plus capables, depuis un temps déjà, d'exiger d'eux-mêmes le moindre effort de volonté :

⁷ Je souligne en passant que, dans la plus récente série de *remakes* du film *Planet of the Apes* de 1968 (en fait, une trilogie amorcée en 2011), un singe prénommé César est le premier de sa race à prononcer un mot. Il s'écrie « Non ! » au moment où un gardien de zoo cruel s'apprête à le battre une nouvelle fois (*Rise of the Planet of the Apes*, réalisé par Rupert Wyatt). Ici encore, donc, c'est sous le coup d'une violente indignation que le singe s'humanise. Il est par ailleurs à noter qu'une scène semblable apparaissait déjà dans l'un des nombreux films tournés à la suite du succès du film de 1968 (*Conquest of the Planet of the Apes*, réalisé par J. Lee Thompson en 1972). Le synopsis : dans un monde où les singes sont traités comme des esclaves par les humains, l'un d'eux, prénommé César, mène ses semblables à la révolte.

Ce qui nous arrive était prévisible. Une paresse cérébrale s'est emparée de nous. Plus de livres ; les romans policiers sont même devenus une fatigue intellectuelle trop grande. Plus de jeux ; des réussites, à la rigueur. Même le cinéma enfantin ne nous tente plus. Pendant ce temps, les singes méditent en silence. Leur cerveau se développe dans la réflexion solitaire... et ils parlent. Oh ! peu, presque pas à nous, sauf pour quelque refus méprisant aux plus téméraires des hommes qui osent encore leur donner des ordres. Mais la nuit, quand nous ne sommes pas là, ils échangent des impressions et s'instruisent mutuellement (218).

En vérité, les singes n'ont pas conquis la civilisation de haute lutte, ils l'ont tout simplement cueillie, puisqu'il ne s'est trouvé aucun homme pour la défendre contre eux :

J'avais trop peur. Je ne pouvais plus vivre ainsi. J'ai préféré céder la place à mon gorille. Je me suis enfuie de ma propre maison. Il était chez moi depuis des années et me servait fidèlement. Peu à peu, il a changé. Il s'est mis à parler. Il a refusé tout travail. Il y a un mois, il m'a ordonné de faire la cuisine et la vaisselle. Il a commencé à manger dans mes assiettes, avec mes couverts. La semaine dernière, il m'a chassée de ma chambre. J'ai dû coucher sur un fauteuil, dans le salon. N'osant plus le gronder ni le punir, j'ai essayé de le prendre par la douceur. Il s'est moqué de moi et ses exigences ont augmenté. J'étais trop malheureuse. J'ai abdiqué. Je me suis réfugiée dans un camp, avec d'autres femmes qui sont dans la même situation que moi. Il y a des hommes, aussi ; beaucoup n'ont pas plus de courage que nous. Notre vie est misérable, hors de la ville. Nous sommes honteux, ne parlant presque pas. Les premiers jours, je faisais des réussites. Je n'en ai plus la force (218-219).

Plusieurs récits des « voix » se concluent de même : *j'ai abdiqué sans même combattre*, ou encore : *j'ai préféré jouer aux cartes — faire des « réussites » (ou patiences) — plutôt que de m'indigner*. Étrange *maladie de la volonté* : les hommes comprennent que leurs nouvelles conditions de vie sont indignes d'eux, mais ils sont tout de même incapables de s'en indigner suffisamment pour tenter de recouvrer leur dignité perdue. Comme le reconnaît l'une des « voix » avec honte : « [n]ous sommes incapables de nous organiser pour la résistance » (221).

De tous les récits qu'Ulysse entend dans le laboratoire d'Hélius, celui d'une femmedompteur est le plus troublant. Cette femme avoue avec complaisance qu'elle a été très heureuse de se soumettre aux singes qu'elle avait dressés, puisqu'en devenant leur esclave, elle était libérée du fardeau que représentait à ses yeux sa propre dignité :

Je présentais un numéro de douze oranges-outans ; des bêtes magnifiques. Aujourd'hui, c'est moi qui suis dans leur cage, en compagnie d'autres artistes du cirque. Il faut être équitable. Les singes nous traitent bien et nous donnent à manger en abondance. Ils changent la paille de notre litière quand elle est trop sale. Ils ne sont pas méchants ; ils corrigent seulement ceux, parmi nous, qui font preuve de mauvaise volonté et refusent d'exécuter les tours qu'ils se sont mis en tête de nous apprendre. Ceux-là sont bien avancés ! Moi, je me plie à leurs fantaisies sans discuter. Je marche à quatre pattes ; je fais des cabrioles. Aussi sont-ils très gentils avec moi. *Je ne suis pas malheureuse. Je n'ai plus ni soucis ni responsabilités*. La plupart d'entre nous s'accoutument de ce régime (220 ; je souligne).

Lorsque Ulysse entend cette confession, il pense en lui-même : « Une humanité aussi veule, qui se résignait si facilement, n'avait-elle pas fait son temps sur la planète et ne devait-elle pas céder la place à une race plus noble ? » (220-221) L'histoire des hommes sur Soror n'est pas celle d'une honorable défaite contre un ennemi supérieur en force, c'est plutôt celle d'une honteuse soumission sans même qu'il y ait eu d'affrontements. En effet, la toute dernière « voix » à prendre la parole raconte avec honte : « C'est bien ce que je craignais. J'entends une cacophonie barbare. On dirait une parodie de musique militaire... Au secours ! ce sont eux, ce sont les singes ! Ils nous encerclent [...]. Ils nous ont pris nos trompettes, nos tambours et nos uniformes ; nos armes aussi, bien sûr... Non, ils n'ont pas d'armes. Ô cruelle humiliation, suprême injure ! voilà leur armée qui arrive et ils ne brandissent que des fouets ! » (221)

Au fil des récits des « voix », Boule livre une définition implicite de la « qualité humaine » : tout homme qui capitule, qui renie un idéal de lui-même, n'est plus un humain digne de ce nom. L'indignation apparaît dès lors comme l'ultime rempart contre l'inhumain, car seul un héroïque sursaut d'indignation aurait pu sauver les hommes d'eux-mêmes : d'abord, contre leur paresse (il n'y a plus de livres, dit une « voix ») ; ensuite, contre leur couardise (la fuite hors de la civilisation) ; et, *in fine*, contre l'ultime reniement d'eux-mêmes (la cage bien entretenue).

Une enquête philosophique

Dans l'adaptation cinématographique de 1968, l'enjeu, pour le héros, consiste à découvrir que, dans le futur, l'homme aura exterminé l'homme. Dans le roman de Boule, l'enjeu est plus philosophique, car le héros tente de découvrir en quoi consiste au juste la « qualité humaine », si celle-ci s'incarne aussi bien chez un homme que chez un singe. Cette enquête, Ulysse la commence véritablement dès qu'il est en mesure de s'entretenir en simien avec Zira.

Tout d'abord, il lui demande de lui expliquer la supériorité du singe sur Soror. Zira lui expose alors les grandes lignes d'une théorie de l'évolution qui rappelle fort celle de Darwin sur Terre, si ce n'est que singe et homme ont échangé leur place. Ulysse raconte :

[Zira] me dessina l'arbre généalogique du singe, tel que les meilleurs spécialistes l'avaient reconstitué. Cela ressemblait beaucoup aux schémas qui représentent chez nous le processus évolutif. D'un tronc, qui se perdait à la base dans l'inconnu, diverses branches se détachaient successivement : des végétaux, des organismes unicellulaires, puis des cœlentérés, des échinodermes ; plus haut, on arrivait aux poissons, aux reptiles et enfin aux mammifères. L'arbre se prolongeait avec une classe analogue à nos anthropoïdes. Là, un nouveau rameau se détachait, celui des hommes. Il s'arrêtait court, tandis que la tige centrale continuait à s'élever, donnant naissance à différentes espèces de singes préhistoriques aux noms barbares, pour aboutir finalement au *simius sapiens*, qui formait les trois pointes extrêmes de l'évolution : le chimpanzé, le gorille et l'orang-outan. C'était très clair (117 ; souligné par l'auteur).

Mais comment expliquer, demande encore Ulysse à Zira, le fait que le singe est devenu un « *simius sapiens* », alors que l'homme, lui, n'a pas évolué ? Suivant l'avis des plus grands savants de sa planète, Zira croit que le singe s'est humanisé parce qu'il est quadrumane et que l'homme n'a pas évolué parce qu'il n'est que bimana :

[L]e fait que nous soyons quadrumanes est un des facteurs les plus importants de notre évolution spirituelle. Cela nous a servi d'abord à nous élever dans les arbres, à concevoir ainsi les trois dimensions de l'espace, tandis que l'homme, cloué sur le sol par une malformation physique s'endormait dans le plan [...]. Avec deux mains seulement, aux doigts courts et malhabiles [...], il est probable que l'homme a été handicapé dès sa naissance, incapable de progresser et d'acquérir une connaissance précise de l'univers (118).

Quand il entend cela, Ulysse comprend l'erreur des savants qui, sur Terre, expliquent que l'homme s'est hissé dans la hiérarchie du vivant grâce à sa main : « Sur la Terre, j'avais souvent entendu invoquer des arguments opposés pour expliquer la supériorité de l'homme. Après réflexion, toutefois, le raisonnement de Zira ne me parut ni plus ni moins convaincant que le nôtre » (119). Dans ce passage, Boule semble tourner en dérision quelques arguments de la théorie de l'évolution de Darwin, mais en vérité, l'auteur est un « darwinien convaincu⁸ ». En fait, Boule nous invite plutôt à douter de la valeur des théories scientifiques qui expliquent l'exception humaine à partir d'une simple particularité anatomique de l'homme, comme sa main (*homo faber*), son bassin (*homo erectus*) ou son crâne (*homo sapiens*). Ulysse, on l'a vu, découvre finalement en visitant le laboratoire

⁸ Voir à ce sujet les propos de Boule dans le cadre d'un entretien soulignant la parution de son autobiographie *Aux sources de la rivière Kwai*, notamment le segment intitulé « Défense de Teilhard de Chardin », où il se dit « teilhardien sans la révélation », une idée que l'on retrouvait aussi chez Gary (le Père Teilhard ayant inspiré le personnage du Père Tassin dans *Les racines du ciel*) : « Je suis très teilhardien ! J'ai une grande admiration pour le Père Teilhard. J'ai lu ses premiers écrits en Malaisie, pendant la guerre, dans une revue américaine. Ça m'avait frappé [...]. Les mêmes [opinions philosophiques]. Je voudrais être un esprit comme lui [...]. Je crois à l'évolution » (Gilbert Ganne, « L'obsédé de la rivière Kwai », *Nouvelles littéraires*, n° 2018, 5 mai 1966, p. 1 et 11).

d'Hélius que la qualité humaine consiste à concevoir un idéal de soi et à tâcher de l'incarner (*homo humanus*).

Avant de trouver la solution du mystère, Ulysse prend donc conscience que l'explication scientifique de l'anatomie n'est qu'une pure « fiction », c'est-à-dire une histoire que l'homme se raconte sur lui-même, mais qui n'a que peu de rapport avec la réalité. Et, soulignons-le, cette « fiction » a l'avantage d'être rassurante, car l'homme n'a qu'à se donner la peine de naître pour être pleinement « humain ». Mais la vérité est plus inquiétante, puisque l'homme a en fait la responsabilité de conquérir héroïquement son humanité et de veiller à la conserver. Comme le résume Cornélius à Ulysse : « l'esprit peut se perdre, comme il peut s'acquérir » (226-227).

Par ailleurs, notons qu'avec cette enquête qu'il mène, Ulysse a le même destin que les protagonistes des autres romans de notre corpus : tous vivent une situation particulière et s'en trouvent transformés en « voyants », ils apprennent à voir un aspect de la qualité humaine qui échappait jusque-là à leur compréhension. Il semblerait même, comme nous l'avons dit précédemment, que ce soit là la raison d'être de tous les romans retenus ici : l'auteur invente ce qui n'existe pas dans la réalité afin de nous apprendre à mieux voir cette réalité. L'invention peut être « subtile » — un repas où l'on sert une main humaine (Malaparte) — ou plus « radicale » — rien de moins qu'une nouvelle planète —, mais la fiction a toujours la même fonction : jeter un éclairage inattendu, déstabilisant, sur la qualité humaine⁹. Dans le cas de *La planète des singes*, Ulysse abandonne une approche scientifique pour adopter une approche beaucoup plus philosophique, qui met en valeur ce que la première ne pouvait pas prendre en considération, à savoir que ce qui distingue l'homme de l'animal, c'est sa façon de concevoir son destin.

⁹ À titre d'exemple, je rappelle le chapitre V de *Sa Majesté des Mouches* de Golding, où Ralph prend conscience que toute perception change radicalement sous l'effet d'un nouvel éclairage, comme le jour et la nuit : « Si l'éclairage de côté ou par en dessous transformait à ce point un visage, qu'était-ce donc qu'un visage ? Qu'était-ce donc que toute chose ? » (*op. cit.*, p. 94)

Le sens de l'« indignation fondatrice »

Comme Boule, Vercors et Gary ont eux aussi défendu l'idée que l'homme est un animal différent des autres espèces animales parce qu'il est capable de s'imaginer un idéal de lui-même.

Par exemple, dans *Les racines du ciel*, Morel, le héros, racontait que l'un des plus lointains ancêtres de l'homme, le reptile, a commencé à devenir humain le jour où il a pris conscience d'un écart inacceptable entre ce qu'il était — un animal incapable de respirer en dehors de l'eau — et un idéal de lui-même — un animal qu'un tel handicap ne limiterait pas :

Tu te rappelles, le reptile préhistorique qui est sorti pour la première fois de la vase, au début du primaire ? Il s'est mis à vivre à l'air libre, à respirer sans poumons, en attendant qu'il lui en vienne ? [...] Bon. Eh bien ! ce gars-là, il était fou, lui aussi. Complètement louffingue. C'est pour ça qu'il a essayé. C'est notre ancêtre à tous, il ne faudrait tout de même pas l'oublier. On serait pas là sans lui. Il était gonflé, il n'y a pas de doute. Il faut essayer, nous aussi. C'est ça le progrès. À force d'essayer, comme lui, peut-être qu'on aura à la fin les organes nécessaires, par exemple l'organe de la dignité, ou de la fraternité... (444-445)

Notre ancêtre n'est donc pas devenu humain grâce à son anatomie qui contenait en germe ce devenir, mais plutôt grâce à une attitude qu'il a adoptée : le refus de subir un sort jugé indigne. En fait, chez lui, c'est même cette attitude qui a transformé son anatomie.

Vercors aussi, on l'a vu, a postulé que cette attitude de défi a été à l'origine de l'humain. Pour lui, l'homme, cet « animal dénaturé », s'est détaché de la nature, l'a mise à distance pour l'interroger parce qu'il a jugé que son destin n'était pas de subir passivement ses rebuffades, comme la faim, le froid et la maladie. Les sciences, le droit et les arts, pour ne nommer qu'eux, sont tous des réponses indignées adressées à l'état de nature et aux difficiles conditions d'existence qu'il impose. Bref, pour Vercors aussi, l'attitude prime sur l'anatomie :

J'ai écrit *Les animaux dénaturés* parce qu'à la suite de *Plus ou moins homme* [...], un ami anglais, un anthropologue anglais m'a dit : « Mais votre histoire de vouloir déterminer ce qu'on appelle humain par un certain comportement, c'est absolument faux. Pétition de principe. Il faut partir de la zoologie. C'est la zoologie qui détermine l'espèce humaine comme toutes les espèces, donc est "humain" tout ce que fait l'être qui a cette zoologie-là, que ce soit un *Kapo* ou qu'il s'appelle Pasteur ». Moi, j'étais convaincu qu'il se trompait gravement. Comment le lui prouver ? Alors j'ai imaginé de créer ces anthropopithèques, ces *Tropis* dont on ne peut pas déterminer exactement à quelle espèce ils

appartiennent zoologiquement et je lui montrai que, *pour la société humaine*, ce sera leur comportement et non leur zoologie qui fera ou non accepter ces *Tropis* au sein de notre humanité¹⁰.

Les affinités entre les visions de l'humain de Gary, de Vercors et de Boulle sont évidentes. En effet, dans *La planète des singes*, les singes font comme le reptile évoqué par Morel ou comme l'animal dénaturé de Vercors : ils s'indignent contre un sort jugé indigne d'eux-mêmes parce qu'ils sont animés d'un idéal.

On saisira toutefois mieux les affinités entre ces trois auteurs en examinant en quoi leur vision de l'homme s'oppose à celle des auteurs analysés dans la précédente partie de notre étude. Ce qui émergera de cette comparaison, ce sont les principales différences entre une vision de l'homme articulée autour du thème de l'« indignation meurtrie » (illustré par Malaparte, Orwell, Hyvernaud et Golding) et une autre, articulée, elle, autour de l'« indignation refondatrice » (Gary, Vercors et Boulle).

Dans les romans des auteurs de l'indignation meurtrie, les protagonistes expriment un cri d'indignation contre l'inhumanité de l'homme, mais ce cri est vain, car l'homme est biologiquement condamné à l'inhumanité. Cela est patent dans *Sa Majesté des Mouches* de Golding, où des enfants laissés à eux-mêmes sur une île déserte s'adonnent à des meurtres rituels et à des chasses à l'homme. L'auteur a clairement expliqué que, selon lui, l'espèce humaine est une tragédie biologique : « The boys are suffering from the terrible disease of being human¹¹ ». Autre affirmation mémorable de l'auteur : « Man produces evil as a bee produces honey¹² ».

À l'opposé, dans les romans des auteurs de l'indignation refondatrice, il y a de même un cri d'indignation contre l'inhumanité de l'homme, mais ce cri n'est pas vain, car il n'en tient qu'à l'homme d'adopter, dans un sursaut de volonté, une attitude plus « humaine ». D'un côté, donc, des romans qui démontrent que l'*homo humanus*, l'homme soucieux de dignité, est une pure « fiction » pour des raisons biologiques ; de l'autre, l'espoir que cette « fiction » puisse gagner en réalité, puisque l'attitude prime sur l'anatomie.

¹⁰ P. Daix, « Vercors », *loc. cit.*, p. 5 (Vercors souligné).

¹¹ W. Golding, *The Hot Gates*, *op. cit.*, p. 89.

¹² *Ibid.*, p. 87.

Ces deux visions de l'homme découlent sans doute de deux attitudes distinctes par rapport au « désastre » de la Deuxième Guerre mondiale, de l'Holocauste et d'Hiroshima. Les auteurs de l'indignation meurtrière ont pu voir dans cet événement la preuve irréfutable que l'homme était par nature un animal inhumain, tandis que les auteurs de l'indignation refondatrice y ont vu au contraire la preuve que l'homme est appelé à faire héroïquement un effort de volonté et de dignité afin de tâcher de devenir plus humain.

Sur ce point, il est significatif, me semble-t-il, que Gary, Boule et Vercors se soient engagés dans la Résistance après la défaite et l'occupation de la France. D'autres auteurs, comme Golding, ont eux aussi risqué leur vie pour vaincre Hitler, mais leur pays n'était pas vaincu. Gary, Vercors et Boule, eux, ont dit « non ! » à l'Allemagne nazie, alors que leur pays, lui, disait finalement « oui » ou refusait de s'indigner. On a déjà vu que Gary s'est engagé dans les Forces aériennes de la France Libre et que Vercors est pour ainsi dire né à l'art de la fiction romanesque en s'occupant de publications clandestines. La vie de Pierre Boule n'est pas moins héroïque.

Lorsque la guerre est déclarée, Boule a vingt-sept ans et travaille comme planteur de caoutchouc en Malaisie. Il est mobilisé avec le grade de sous-lieutenant en Indochine. Après la défaite de la France, il rejoint Singapour et un bureau de la France Libre. En liaison avec les Anglais, il travaille aux services de renseignements. Il suit alors un entraînement militaire qu'il décrira dans l'un de ses romans les plus connus, *Le pont de la rivière Kwai*¹³. Fin 1941, c'est l'invasion japonaise, qui force le bureau français à se replier vers la Chine. Boule construit alors un radeau de bambou pour descendre la rivière Nam-Na et infiltrer l'Indochine. Mais, après cinq jours sur la rivière, il est arrêté par des paysans thaïs, qui le remettent aux autorités du poste français le plus proche. Boule se tire momentanément d'affaire en s'inventant une fausse identité. Quelques jours plus tard, il apprend que le commandant français du poste est secrètement favorable à la France Libre. Boule lui révèle donc sa véritable identité, mais il est mis aux fers, car le commandant est en vérité un fervent maréchaliste. Boule subit un procès militaire : il est condamné à la

¹³ Ce roman, écrit en 1952, sera lui aussi adapté au cinéma, en 1957 (réalisation de David Lean), mais, là encore, la fin de l'histoire sera totalement réécrite afin d'offrir au spectateur une scène hautement spectaculaire. En effet, dans le roman, les soldats américains ne réussissent pas à faire exploser le fameux pont de la rivière Kwai...

rétrogradation, à la perte de sa citoyenneté française et aux travaux forcés à perpétuité. Il réussit à s'échapper deux ans et demi plus tard. Lorsqu'il regagne enfin la France après la guerre, il reçoit la Légion d'Honneur, la Croix de Guerre et la Médaille de la Résistance.

Dans l'autobiographie où il raconte cette période de sa vie, *Aux sources de la rivière Kwai*, Boule revient sur un événement qui a précédé de peu sa décision de s'engager dans la Résistance. Il s'agit d'une cérémonie de réconciliation entre la France, devenue collaborationniste, et le Japon, allié de l'Allemagne. Ce spectacle indigna Boule : « Je m'embarque pour Singapour, le cœur presque joyeux, avide d'échapper à une pénible atmosphère de résignation et de défaitisme¹⁴ ». Dans *La planète des singes*, il n'y a aucune allusion à la Deuxième Guerre mondiale, mais c'est précisément à cause d'un semblable esprit de résignation et de défaitisme que les hommes de Soror perdent toute dignité. L'homme qui est inhumain, ce n'est pas nécessairement celui qui commet un crime, c'est aussi celui qui est témoin d'un crime, mais qui refuse de le voir pour ce qu'il est.

L'« étincelle spirituelle »

Au cours de son enquête, Ulysse apprend très tôt à identifier un signe subtil qui, chez un individu, qu'il soit singe ou homme, témoigne ou non, par sa présence ou son absence, de sa « qualité humaine » : un éclat vif dans le regard.

La première fois qu'Ulysse médite ce signe, il examine Nova, qui se baigne nue dans une cascade. Il constate que celle-ci est parfaitement humaine pour ce qui est de son anatomie, mais une particularité plus subtile, dans son regard, le retient de croire qu'il en est de même pour son esprit :

Enfin je regardai ses yeux. Alors, mes facultés d'observation furent réveillées, mon attention se fit plus aiguë et je tressaillis, car là, dans son regard, il y avait un élément nouveau pour moi. Là, je décelai la touche insolite, mystérieuse, à laquelle nous nous attendions tous dans un monde si éloigné du nôtre. Mais j'étais incapable d'analyser et même de définir la nature de cette étrangeté. Je sentais seulement une différence essentielle avec les individus de notre espèce. Elle ne tenait pas à la couleur des yeux [...]. L'anomalie était dans leur émanation : une sorte de vide, une absence d'expression, me rappelant une pauvre démente que j'avais connue autrefois. Mais non ! ce n'était pas cela, ce ne pouvait pas être la folie (32-33).

¹⁴ Pierre Boule, *Aux sources de la rivière Kwai*, dans *Romans héroïques*, Paris, Omnibus, 1996, p. 1059.

Ulysse cerne mieux le sens de cette « anomalie » en examinant d'autres hommes de Soror, qui présentent tous, comme Nova, un regard vide : « Nous avons affaire à des habitants semblables à nous au point de vue physique, mais qui paraissaient totalement dénués de raison. C'était bien cela la signification de ce regard qui m'avait troublé chez Nova et que je retrouvais chez tous les autres : le manque de réflexion consciente ; l'absence d'âme » (41).

Ensuite, lors de la chasse à l'homme, Ulysse se trouve face à face avec un gorille et constate que, sur cette planète, ce sont les singes qui ont dans les yeux cet éclat qui est le propre de l'homme sur Terre : « C'était bien là le motif essentiel de mon étonnement : dans la prunelle de cet animal brillait l'étincelle spirituelle que j'avais vainement cherchée chez les hommes de Soror » (57). Dans la suite de son récit, Ulysse revient souvent sur le sens de cette « étincelle ». Par exemple, quand il est capturé, il est jeté dans une cage et Nova vient se pelotonner contre lui : « J'essayais vainement, encore une fois, de découvrir dans son regard la flamme qui eût donné à son geste la valeur d'un élan amical. Elle détourna la tête et ferma bientôt les yeux » (73). Ensuite, arrivé à l'institut de Zira, Ulysse constate que tous les autres hommes ont un « regard particulièrement terne » (88). D'un côté, donc, des hommes sauvages au regard terne et fuyant, de l'autre, des singes humanisés au regard éclatant.

Comme Nova s'humanise lentement au contact d'Ulysse et qu'une « étincelle » s'allume alors dans son regard, il appert que cette étincelle n'est pas le propre d'une race, mais la marque d'une attitude qui peut aussi bien être adoptée par un singe que par un homme. D'abord, la « flamme », chez Nova, est vacillante : « Son regard a acquis une intensité nouvelle, c'est certain [...]. Je passai des heures à guetter la flamme intermittente de son regard » (206 et 207). Puis, elle s'allume pour de bon : « L'étincelle fugitive a fait place à une flamme permanente » (223).

Par ailleurs, d'autres hommes et femmes s'humanisent aussi au contact d'Ulysse. En effet, à sa libération, Ulysse obtient du Grand Conseil de Soror le privilège de travailler à l'institut de Zira, pour l'aider dans ses études sur le genre humain. Il en profite pour essayer d'éveiller la conscience de certains sujets d'étude. Des progrès se font rapidement sentir,

qui sont perceptibles, là encore, dans leur regard : « Ce qui m'encourage, c'est l'insistance nouvelle de tous les regards à chercher le mien, regards qui me paraissent se transformer depuis quelque temps et où il me semble voir poindre une certaine curiosité d'une essence supérieure à la perplexité animale » (173). Quand Ulysse tente de définir le sens de cette « flamme », il parle de « curiosité » et d'un « espoir » (sans doute celui de la liberté) : « Tous les regards se sont fixés sur moi, comme autrefois et même avec une sorte de déférence. Est-ce que je rêve en y décelant une nuance nouvelle [...] ? Un reflet impossible à décrire, mais où il me semble distinguer la curiosité éveillée, une émotion insolite, des ombres de souvenirs ancestraux, qui cherchent à émerger de la bestialité et, peut-être... l'éclat incertain de l'espoir » (197). Cette découverte cause un choc à Ulysse, qui se croit être investi d'une « mission quasi divine » (229) : « N'est-ce pas moi, moi, Ulysse Mérou, l'homme que le destin a conduit sur cette planète pour être l'instrument de la régénération humaine ? » (197) En faisant de la « qualité humaine » une noblesse qui peut s'acquérir de nouveau après avoir été perdue, Boule donne donc une autre preuve que l'attitude prime sur l'anatomie. Mais ce qui compte surtout, c'est l'espoir que sous-entend ce possible devenir humain.

Écho d'une métaphore

Cette « flamme » qui s'allume dans le regard des êtres qui deviennent lentement humains n'est pas sans rappeler un élément déjà analysé dans notre « lecture » de *Sylva* de Vercors. En effet, comme le souligne le narrateur de ce roman, plus Sylva devient humaine, plus son regard, à l'instar de celui de Nova, gagne en intensité : « Ce regard ! [...] Ce n'étaient plus seulement deux yeux qui voient, mais qui pénètrent, des yeux qui entraînent dans les miens, comme s'ils eussent voulu découvrir à leur tour, une réponse, un secret » (233). On l'a dit déjà : puisque la qualité humaine doit s'acquérir, c'est la preuve qu'elle ne relève pas de l'anatomie, mais d'une attitude spécifique.

En fait, le cas de Sylva nous prouve que l'anatomie est un critère superfétatoire, puisque, comme nous l'avons vu, à la fin, Sylva donne naissance à un renardeau et que cette

naissance inattendue ne remet aucunement en question son humanisation¹⁵. Sylva serait même plus « humaine » que bien d'autres hommes et femmes, qui ont pourtant, eux, une anatomie irréprochable. Le signe révélateur se trouve, là encore, dans le regard. Par exemple, le jeune Jérémy, un « sauvage » qui vit dans les forêts, a « des yeux sans expression » (130) ; Dorothy, une droguée, présente un « regard amolli de lâcheté bestiale » (259) ; et un jeune d'affaires croisé dans un train porte autour de lui un « regard plein de torpeur, d'indifférence », qui est la preuve que « son âme stagne à faible altitude » (261).

Mais pourquoi donc ce dernier, qui est parfaitement instruit et civilisé, n'a-t-il pas d'éclat dans les yeux ? Le narrateur laisse entendre que ce jeune homme appartient à une vaste majorité de gens qui ont cessé, sans même s'en rendre compte, de vraiment penser, d'interroger le monde. Ce faisant, cette majorité « a cessé de “devenir” », elle est « coagulé[e] dans son passé-présent » (261). Vercors révèle ainsi que l'humanité est composée d'une multitude de « somnambules » (mon mot), dont le regard s'arrête à la surface des choses, et de quelques rares « voyants » qui, à l'instar de Sylva, interrogent la nature réelle des êtres et des choses.

Dans *La planète des singes*, Boulle file lui aussi cette idée, puisque certains singes ont une « étincelle spirituelle » plus vive que d'autres. En effet, quand Ulysse aperçoit Zira pour la première fois, il est persuadé qu'elle saura découvrir qu'il est un être rationnel car, contrairement aux gorilles qui l'ont attrapé dans la jungle, son regard à elle annonce une perspicacité exceptionnelle : « Ce qui me frappa surtout en elle ce fut son regard, remarquablement vif et intelligent. J'en augurai du bien pour nos futures relations » (81). Le même trait est peut-être encore plus prononcé chez Cornélius : « Dès que je l'aperçus, je fus frappé par un regard profond, d'une intensité et d'une vivacité exceptionnelle » (131). Zira et Cornélius sont d'authentiques chercheurs, c'est-à-dire des êtres qui regardent le monde comme s'il était une énigme à résoudre.

¹⁵ Je rappelle que Vercors explique ce point dans une entrevue : « La fin inattendue de mon roman été, je crois, généralement mal comprise. Sans doute n'ai-je pas suffisamment éclairé ma lanterne. Mariée à son protecteur, Sylva met au monde un renardeau. Les lecteurs, au moins certains d'entre eux, en ont conclu qu'elle n'avait jamais cessé d'être, dans le fond, une renarde. Or, c'était évidemment le contraire que cette fin signifiait : par ses organes, par ses ovaires, son organisme est demeuré celui d'un animal ; mais par sa rébellion sa fonction cérébrale est devenue celle d'une personne humaine. Donner à l'organisme la priorité sur l'esprit, c'est proprement faire preuve de racisme, même inconscient » (*À dire vrai, op. cit.*, p. 134-135).

Tous les singes n'en font pas autant. En effet, Ulysse rapporte de nombreux cas d'aveuglement parmi leur race, même chez ceux qui font profession de chercheur. Par exemple, l'un des singes archéologues qui examinent la poupée humaine — qui est habillée et qui parle — conclut qu'il s'agit d'un « simple jouet de petite guenon, qu'un fabricant excentrique [...] aurait doté de parole » (185). Le comble de l'aveuglement est incarné par le Dr Zaius qui, lui, serait même prêt à disséquer le cerveau d'Ulysse pour s'assurer que personne ne puisse mettre en doute son diagnostic d'« *homme savant* » (128 ; l'auteur souligne). Chez ces singes, et d'autres encore (99), ces diverses formes de déni témoignent d'une volonté plus ou moins consciente de refuser de remettre en question le sens qu'ils accordent à leur « humanité ». Ils sont trop attachés à leurs théories pour reconnaître qu'elles ne sont que des « fictions » qu'ils se racontent et qui leur masquent la véritable nature du monde.

Boulle nous rappelle donc la mise en garde de Vercors : le fait d'être humain implique de veiller à porter sur le monde un regard sans cesse interrogatif et de se méfier des théories complaisantes. La vérité sur l'homme sera toujours fuyante, aussi faut-il, pour espérer l'appréhender — ne serait-ce que partiellement —, veiller à ce que notre propre pensée soit elle aussi continuellement en évolution, en « devenir ». À ce propos, le présent corpus participerait à rien de moins qu'à notre devenir humain, car nous apprenons, en suivant les « enquêtes » des protagonistes, à toujours mieux « voir » cette insaisissable humanité qui est la nôtre.

L'étrange cas du professeur Antelle

Ulysse tâche de résoudre un autre mystère en plus de celui de « l'étincelle spirituelle » : la déchéance du professeur Antelle. Pourquoi celui-ci se conduit-il dorénavant comme les autres hommes de Soror ? En fait, la résolution de cet autre mystère permettra de jeter un nouvel éclairage sur le sens de l'étincelle, car, comme le note Ulysse, Antelle a perdu son étincelle en même temps que son humanité : « En vérité, son œil, si vivifiant autrefois, avait perdu toute flamme et suggérait le même néant spirituel que celui des autres » (166).

Boulle, cependant, ne livre pas, semble-t-il, la solution de ce mystère. Aussi, dans une analyse du roman, Jean-Bernard Moraly émet-il trois hypothèses : « 1) Antelle est passé par

la section encéphalique et a été amputé d'une partie du cerveau ; 2) il a compris qu'il était dangereux pour lui de montrer son intelligence sur Soror et feint la folie ; 3) les mauvais traitements l'ont rendu fou¹⁶ ». Moraly précise cependant qu'il est impossible de dire avec exactitude pourquoi Antelle se comporte dorénavant comme un animal sauvage : « La force du récit consiste justement à laisser une partie de l'aventure dans l'ombre. On ne sait pas exactement pourquoi, comment, le professeur Antelle est devenu idiot¹⁷ ».

Pourtant, à la fin de son récit, Ulysse est, quant à lui, persuadé d'avoir finalement résolu le cas du professeur : « Le professeur Antelle ? Au diable, le professeur ! Je ne pouvais plus rien faire pour lui et *il a apparemment trouvé une solution satisfaisante au problème de l'existence* » (235 ; je souligne). Ainsi, le professeur aurait tout simplement fait le même choix que bien des hommes et des femmes de Soror avant lui : il aurait abdiqué sa dignité et choisi l'animalité afin de mener une vie sans responsabilités. Ulysse ne prend pas la peine d'étayer davantage son hypothèse, mais cela n'est pas nécessaire, puisque, depuis le début de son récit, il a noté d'étonnantes singularités de comportement chez Antelle qui annoncent subtilement sa déchéance.

Tout d'abord, au tout début de son récit, Ulysse émet l'hypothèse qu'Antelle a organisé cette expédition à l'autre bout de la galaxie non pas seulement par curiosité scientifique, mais aussi pour fuir ses semblables humains : « Je soupçonnais [...] que la perspective d'échapper aux hommes de sa génération était un attrait supplémentaire pour le professeur » (19). Quelques lignes plus bas, Ulysse insiste sur ce point : « Il est certain que le savant Antelle, sans être misanthrope, ne s'intéressait guère aux humains. Il déclarait souvent qu'il n'attendait plus grand-chose d'eux » (20).

Par la suite, après s'être posés sur Soror, les trois astronautes examinent les environs d'une cascade. Antelle pousse une exclamation en découvrant dans le sable une empreinte de pied parfaitement humain (celui de Nova, qui s'est enfuie à leur approche). Or, d'après ce que Ulysse dit du ton de voix du professeur, il est difficile de ne pas interpréter son exclamation

¹⁶ Jean-Bernard Moraly, *La planète des singes de Pierre Boulle*, Paris, Éditions pédagogiques modernes (Lectoguide), 1980, p. 19.

¹⁷ *Ibid.*

comme un aveu de misanthropie : « Il y avait une nuance de déconvenue dans sa voix, qui me le rendit, en cet instant, un peu moins sympathique » (30).

Ensuite, lorsque les trois astronautes tentent d'apprivoiser la belle et sauvage Nova, ils acceptent de se prêter aux divers jeux puérils qu'elle improvise inconsciemment autour d'eux dans l'eau. Pendant un temps, tous trois s'amusent de cette situation, surtout, note Ulysse, le professeur : « Je remarquai que le professeur Antelle participait à ce batifolage avec un plaisir non dissimulé » (35). Le lendemain, les trois astronautes rencontrent d'autres humains de Soror et se prêtent de nouveau aux mêmes jeux puérils qu'avec Nova. Cependant, cette fois-ci, Ulysse juge que cette conduite est indigne de trois ambassadeurs de la Terre, surtout d'une sommité scientifique comme le professeur : « Au bout d'un quart d'heure de ce manège, je commençais à m'en lasser. Était-ce pour nous conduire comme des gamins que nous avons abordé l'univers de Bételgeuse ? J'avais presque honte de moi-même et j'étais peiné de constater que le professeur Antelle semblait prendre beaucoup de plaisir à ce jeu » (41).

Toutes les singularités de comportement énumérées ici contribuent à donner au lecteur un portrait psychologique d'Antelle et une clef de son destin. En effet, Boulle fait partie de ces romanciers qui préfèrent décrire les comportements de leurs personnages plutôt que de révéler leurs motivations par le truchement d'un narrateur omniscient : « As for me [...], I try to find actions that express the essence of the characters. That is the basic attribute of the novelist. I do not like long speeches or analyses. And the psychology of the character must be revealed by his behavior. It seems to me that in almost all of my novels I followed that line of conduct¹⁸ ». Au lecteur, donc, la tâche d'interpréter ces comportements.

Voici comment Ulysse, semble-t-il, interprète les singularités de comportement d'Antelle : non seulement Antelle déteste l'humanité en général, mais en plus, il a en horreur sa propre condition humaine. Après avoir été capturé lors de la chasse à l'homme, Antelle a été jeté dans la cage d'un zoo, mais il n'a pas ressenti cela comme une injure à sa dignité. Au contraire, il a vu cela comme l'occasion inespérée d'échapper enfin à l'effroyable responsabilité qui consiste à incarner, en paroles et en actes, un idéal exigeant de soi-même.

¹⁸ L. F. Becker, *Pierre Boulle, op. cit.*, p. 117.

Ulysse note d'ailleurs que la vie en captivité semble très bien convenir au professeur, qui s'accouple régulièrement avec une jeune et belle femelle humaine : « Il a l'air heureux. Il a engraisé et paraît plus jeune » (226). Bref, Antelle a fait le même choix que la femmedompteur, qui a avoué avoir été libérée d'un grand fardeau en étant traitée comme un animal domestique : « Je n'ai plus ni soucis ni responsabilités » (220).

Par ailleurs, Ulysse est bien placé pour comprendre ce qui est arrivé au professeur, car lui-même a eu du mal à résister à la tentation de renier sa dignité quand il était captif dans l'institut de Zira. En effet, dans l'un des passages les plus troublants de son récit, Ulysse avoue rétrospectivement avoir pris goût à sa vie en captivité, puisque tous ses besoins « animaux » étaient comblés :

Il me faut maintenant confesser que je m'adaptai avec une aisance remarquable aux conditions de vie dans ma cage. Au point de vue matériel, je vivais dans une félicité parfaite : dans la journée, les singes étaient aux petits soins pour moi ; la nuit, je partageais la litière d'une des plus belles filles du cosmos [Nova]. Je m'accoutumai même si bien à cette situation que, pendant plus d'un mois, sans ressentir son extravagance ni ce qu'elle avait de dégradant, je ne fis aucune tentative sérieuse pour y mettre un terme. C'est à peine si j'appris quelques nouveaux mots du langage simien. Je ne poursuivis pas mes efforts pour entrer en communication avec Zira, de sorte que celle-ci, si elle avait eu un moment l'intuition de ma nature spirituelle, devait se laisser convaincre par Zaïus et me considérer comme un homme de sa planète, c'est-à-dire un animal ; un animal intelligent, peut-être, mais en aucune façon intellectuel [...]. Ma supériorité sur les autres prisonniers [...] faisait de moi le sujet brillant de l'établissement. Cette distinction, je l'avoue à ma honte, suffisait à mon ambition présente et même me remplissait d'orgueil (109).

Ulysse n'est pas un héros de roman absolument parfait. Lui aussi fait partie de ces héros de roman qui, au lendemain du « désastre », évoluent dans une « zone grise » où ils font l'expérience de l'inhumanité en eux. Chaque homme, même un héros de roman, peut succomber à la tentation du défaitisme, de la résignation et du confort lénifiant.

Ce qui sauve finalement Ulysse, c'est un soudain dégoût de lui-même, c'est-à-dire un sursaut d'indignation :

Un jour, pourtant, après plusieurs semaines, je ressentis une sorte de nausée. Était-ce le reflet dans la prunelle de Nova qui m'avait paru, cette nuit-là, particulièrement inexpressif ? Était-ce le morceau de sucre dont Zira venait de me gratifier qui prenait subitement un goût amer ? Le fait est que je rougis de ma lâche résignation. Que penserait le professeur Antelle, si par hasard il vivait encore et me retrouvait dans cet état ? Cette idée me devient vite insupportable et je décidai sur-le-champ de me conduire en homme civilisé (110).

Il est ironique qu'Ulysse décide enfin de se ressaisir en pensant à la honte qu'il ressentirait si Antelle le trouvait tout heureux de vivre en cage. À ses yeux, Antelle est l'homme le plus intelligent et le plus savant qu'il ait jamais rencontré, mais voilà : la « qualité humaine » n'est pas une affaire d'intelligence ni de savoir, comme le laissent entendre les termes d'*homo sapiens* (« l'animal qui sait »), mais bien une affaire d'attitude : le refus instinctif de vivre une vie indigne de l'idéal que l'on a de soi-même.

Boulle lu à l'aune de Kafka

Dans la courte nouvelle « Rapport pour une Académie », écrite en 1917, Kafka donne la parole à un narrateur pour le moins inusité : un singe, surnommé Peter le Rouge, est invité par une académie à relater comment il a été amené à prendre la décision de cesser d'être un singe pour devenir un humain.

Peter le Rouge — à l'époque, il n'avait pas encore ce surnom — est un tout jeune singe vivant dans la jungle lorsqu'il est capturé par des chasseurs à la solde de la maison de Hagenbeck, le célèbre marchand d'animaux. Enfermé dans une cage qui est chargée sur un bateau à vapeur en partance pour Hambourg, Peter est confronté à un monde radicalement différent du sien : « Pour la première fois de ma vie, je me trouvais dans une situation sans issue [...] un seul sentiment : pas d'issue [...]. J'avais eu tant d'issues jusqu'alors ! Je n'en avais plus aucune. J'étais pris [...]. Je n'avais pas d'issue, et il m'en fallait une, je ne pouvais vivre sans issue¹⁹ ». Ce terme d'« issue », Peter le répètera inlassablement tout au long de son récit. En fait, comme nous le verrons, ce sera précisément pour gagner cette issue tant désirée que Peter prendra la décision de se conduire en humain.

Mais avant d'avoir cette idée, Peter médite sur les moyens d'obtenir cette issue et comprend, plus ou moins consciemment avec sa cervelle de singe, qu'il est vain d'essayer de s'enfuir :

Il me semble, à voir les choses avec mes yeux d'aujourd'hui, que j'avais au moins pressenti que je devais trouver une issue si je voulais vivre mais que cette issue ne pourrait pas être dans la fuite. Je ne sais plus si la fuite était possible, mais je le crois [...]. Qu'y eussé-je gagné ? À peine aurais-je

¹⁹ Frank Kafka, « Rapport pour une académie », trad. Alexandre Vialatte, dans *Œuvres complètes*, vol. II, Paris, Gallimard (Pléiade), 1976, p. 513. Désormais, les renvois à cette édition seront signalés, dans le corps du texte, par la seule mention R, suivie du numéro de la page.

sorti la tête qu'on m'aurait repris et enfermé dans une cage encore pire [...]. Je ne raisonnais pas aussi humainement, mais sous l'influence de mon entourage [l'équipage du bateau] je me comportais comme si j'eusse raisonné (R, 515).

Puis, Peter a l'intuition que la vraie issue ne s'offrira à lui que s'il se démarque des autres singes prisonniers avec lui : « Mais les singes d'Hagenbeck sont faits pour être mis contre des cloisons de caisse... Eh bien, je cesserai d'être un singe ! » (R, 513) Peter commence donc à adopter l'attitude des marins qu'il voit évoluer autour de lui sur l'entrepont du vapeur : « Il était si facile d'imiter les gens ! » (R, 515) L'un des matelots note cette propension à l'imitation et se met en tête d'apprendre à Peter nombre de tours, comme fumer la pipe et boire de l'alcool. Longtemps, Peter éprouve une irrépressible aversion pour l'alcool, mais un jour, il boit une bouteille de Schnaps à la manière d'un vrai matelot : en la tenant au-dessus de sa gueule et en avalant tout ce qui s'en écoule jusqu'à ce qu'il n'en reste plus une goutte. En outre, Peter pousse l'imitation jusqu'à se frotter le ventre de contentement et à pousser un « hallo ! » tout humain (R, 517) : « Je le répète : je n'étais pas séduit par l'idée d'imiter les hommes ; j'imitais parce que je cherchais une issue et non pour quelque autre raison » (R, 517).

Arrivé enfin au port, Peter comprend qu'il n'y a que deux issues pour lui, le zoo et le music-hall : « Je n'hésitai pas. Je me dis : essaie de toutes tes forces d'aller au music-hall ; c'est là l'issue, le jardin zoologique n'est qu'une nouvelle cage grillée ; si tu y vas, tu es perdu » (R, 518). Finalement, Peter déploie tant d'efforts pour entrer au music-hall qu'il finit par apprendre à parler et par acquérir la culture moyenne d'un Européen. Conclusion de Peter quant à cet exploit : « Ce ne serait pas grand-chose en soi [mon humanisation], c'était cependant un progrès en ce sens que cela m'aida à sortir de la cage et me procura cette issue-là, cette issue d'homme » (R, 518).

Lire le roman *La planète des singes* à la lumière de la nouvelle de Kafka, c'est découvrir une volonté d'évasion qui suit un chemin tout à fait inverse. En effet, rien de plus opposé que la quête du singe de Kafka et le reniement de soi d'Antelle, de la femme-dompteur ou de tous les autres hommes de Soror. Dans la nouvelle de Kafka, Peter le singe renie sa nature simienne et s'humanise dans l'espoir de trouver l'issue de sa cage, tandis que, dans le roman de Boule, les hommes renient leur dignité, s'animalisent et se laissent mettre en

cage en espérant trouver ainsi une échappatoire à leur « humanité ». D'un côté, donc, l'horreur de la captivité et une quête de dignité ; de l'autre, le refus de revendiquer sa dignité et le consentement à sacrifier sa liberté. Si l'on reprenait la conclusion de Peter et qu'on l'appliquait, par exemple, à la femme-dompteur, cela donnerait : *Ce ne serait pas grand-chose en soi — mon animalisation —, c'était cependant un progrès en ce sens que cela m'a aidé à échapper à ma condition humaine et me procura cette issue-là, cette issue de « singe »*. Troublant constat du roman de Boule : l'homme est un animal différent des autres espèces animales, puisqu'il se dote d'un idéal de lui-même et qu'il essaie de l'incarner — or, en vérité, l'homme n'est pas sincèrement inspiré par cet idéal ; il guette, ne serait-ce que plus ou moins consciemment, toute occasion d'échapper aux responsabilités que cet idéal implique, notamment celle de veiller sur sa propre dignité et sur celle de son semblable.

Diagnostic d'épidémie

Le constat de Boule est troublant. Fait plus troublant encore, Boule est loin d'être le premier auteur de notre corpus à émettre l'idée que l'homme cherche à fuir ces idéaux qui lui procurent pourtant la conviction d'être supérieur aux autres animaux.

En fait, la faiblesse dont parle Boule a été au cœur même du tout premier roman que nous avons analysé, *L'étrange cas du Dr Jekyll et M. Hyde* de Stevenson. Le Dr Jekyll, en apparence un parfait gentleman, avoue dans sa confession avoir conçu une potion de métamorphose parce qu'il ressentait la nécessité de trouver une « issue » (mon mot) : « J'étais le premier, en effet, à pouvoir de la sorte poursuivre mon chemin aux yeux de tous, courbé sous mon *fardeau d'affable respectabilité*, et, l'instant d'après, tel un écolier à la sortie de l'école, me dépouiller de cette apparence et sauter la tête la première dans la mer de la *liberté* » (213 ; je souligne).

Force est cependant de constater qu'en explorant ce thème d'une volonté de fuite, Stevenson n'a été, dans le cadre de notre corpus, qu'un pionnier. En effet, du roman de Stevenson à *La planète des singes*, l'approche chronologique suivie ici met en évidence le fait que cette volonté de fuir un idéal exigeant a progressivement gagné, telle une épidémie, des groupes de personnages toujours plus nombreux. En fait, c'est à croire que le

XX^e siècle a été une époque particulièrement propice pour susciter ce genre de besoin d'« issue » chez l'homme.

Cette « épidémie » prend surtout de l'ampleur après le « désastre » de la Deuxième Guerre mondiale. Elle se manifeste d'abord dans *La peau et les os* de Hyvernaud, où le narrateur, un prisonnier de guerre, avoue au nom d'une multitude composée des milliers, voire des millions d'autres soldats comme lui, que la captivité — cela évoque la femme-dompteur de Soror — est une occasion inespérée de fuir l'obligation d'incarner un idéal de dignité humaine :

Il n'y a qu'à se laisser aller. Ce n'est pas tellement désagréable. Ça procure une impression confuse de délivrance. Quelque chose en nous s'est résorbé, une exigence a cédé, une dureté [a] fondu. Nous voilà débarrassés de tout ce qui nous maintenait et nous contraignait. À présent que nous avons touché la limite inférieure de nous-mêmes, l'existence a pris une fluidité singulière. Inutile de se défendre. On trouve une espèce de douceur dans cette destruction de soi. Il n'est que de s'abandonner, de se résigner à l'avalissement et au pourrissement (69).

En d'autres mots : « qu'il est bon de trouver l'issue par laquelle on échappe enfin à la responsabilité de se conduire en humain digne de ce nom, c'est-à-dire en homme soucieux de sa dignité et de celle de son semblable ».

Dans le roman que nous avons abordé ensuite, *Sa Majesté des Mouches* de Golding, la multitude n'est pas plus nombreuse que celle évoquée dans *La peau et les os*, mais elle est plus symbolique, car Golding, en parlant de quelques enfants laissés à eux-mêmes sur une île déserte, fait voir que la volonté de fuir l'idéal est en l'homme dès sa tendre enfance. D'abord, les enfants établissent des règles, car ils croient qu'il est de leur devoir de jouer aux « grandes personnes », mais progressivement, ils abandonnent ce jeu pour celui des « sauvages », nus, avec visages peints, meurtres rituels et chasses à l'homme — ce « jeu » étant plus « naturel », plus conforme à leur véritable nature.

Ensuite, dans *Les racines du ciel*, un personnage expliquait qu'il y a de plus en plus d'« organisations » qui œuvrent à offrir une « fuite » à tous ceux qui n'éprouvent que ressentiment pour les idéaux exigeants de l'humain : « Je crois même que tous les mouvements politiques dirigés contre les droits de la personne humaine, contre une conception élevée de notre dignité sont nées de cette volonté de se rassurer sur eux-mêmes

de tous ceux qui se sentent inférieurs à une grande tâche et qui puisent dans leur petitesse blessée une haine farouche de ces obstinés — et avec quel mépris ! — “se font des illusions” » (288). Soulignons-le, il ne s’agit pas, ici, de simples groupes isolés, mais bien d’*organisations*, c’est-à-dire des regroupements de gens qui échafaudent des stratégies afin d’obtenir des résultats concrets.

In fine, Boulle, avec *La planète des singes*, nous raconte une volonté de fuite infiniment plus spectaculaire que les précédentes, puisque c’est *toute* la population humaine d’une planète qui abdique son souci de dignité.

Donc, de *L’étrange cas du Dr Jekyll et M. Hyde* à *La planète des singes*, le lecteur prend la mesure d’une inquiétante « épidémie » qui gagne toute l’espèce humaine : l’on passe du « je » d’un Jekyll au « nous » de multitudes de plus en plus revendicatrices, pour en arriver au « nous » de la population d’une planète.

Dans cette brève rétrospective, je me suis concentré à rappeler le cas de multitudes, mais « l’épidémie » n’aurait pas été moins convaincante si je m’étais concentré sur le cas de personnages isolés, car là encore, le cas d’un seul peut se lire comme la métaphore de tous les hommes. Preuve, s’il en est, ce commentaire que fait Vercors sur le personnage de Dorothy qui, dans *Sylva*, trouve son « issue » dans la drogue et la fornication. À l’époque de la parution du roman (en 1961), le destin de ce personnage pouvait avoir l’air caricatural, mais en l’espace de trente ans, l’aveu d’une Dorothy — « Je veux l’oubli, c’est tout. L’oubli, l’oubli, l’oubli ! » (204) — est devenu, là encore, celui d’une déconcertante multitude :

Une petite remarque. En 1960, j’avais beaucoup hésité à en faire une droguée. On se droguait encore si rarement à l’époque, le personnage drogué, pour son exception même, avait tellement servi dans de mauvais romans, que je craignais d’employer là un procédé ringard. Ce n’est que plusieurs années plus tard que la drogue a commencé de se répandre, prenant des proportions encore jamais connues, jusqu’à produire une industrie mondiale plus prospère que toute autre. Au point qu’on ne se souvient plus qu’il fut un temps où la drogue, c’était seulement l’Extrême-Orient, les fumeries d’opium en Indochine pour les colons en mal de vivre. C’était Loti et Claude Farrère. Puis voilà que c’est l’explosion, jusque dans les lycées. Pourquoi ? Comment ? Une sorte d’*épidémie psychique*. Ou bien un unanimité, un phénomène de foule ? Même la dureté des temps ne l’explique pas : il y a eu des

temps bien plus durs sans que se répande la drogue. Il y a là une énigme à résoudre pour nos historiens futurs²⁰.

Faisons donc œuvre d'historien, ne serait-ce que pour formuler un constat provisoire : l'homme qui se veut « voyant » est obligé de reconnaître qu'au cours du XX^e siècle, le genre humain n'a cessé de se donner des preuves toujours plus accablantes que l'idéal de l'*homo humanus* lui est viscéralement intolérable.

Réponse à l'hypothèse de l'« épidémie psychique »

Dans son discours écrit en remerciement du prix Nobel de littérature qui lui est accordé en 1970, Soljenitsyne revient sur l'un des événements les plus controversés du XX^e siècle : les accords de Munich.

Ces accords ont été signés entre l'Allemagne, la France, le Royaume-Uni et l'Italie à l'issue de la conférence de Munich, tenue les 29 et 30 septembre 1938. Ils avaient pour but de régler la « crise des Sudètes », un territoire de la Tchécoslovaquie que Hitler avait annoncé annexer au Troisième Reich, par la force des armes s'il le fallait, et ce, au nom du droit des peuples à disposer d'eux-mêmes. Confrontées à l'éventualité d'une nouvelle guerre mondiale, les puissances européennes ont donné leur bénédiction à Hitler, en échange de quelques vagues promesses de paix. Mais comme on le sait, la guerre n'a pas été ainsi évitée, elle a seulement été retardée. Hitler, par ailleurs, s'est trouvé conforté dans son ambition expansionniste.

Soljenitsyne ne juge pas les hommes politiques qui ont signé ces accords, car presque toute l'Europe, voire le monde entier, a applaudi les « sauveurs de la paix ». Soljenitsyne évoque ces accords parce qu'il croit que la faiblesse qui a présidé à leur signature — la réticence à s'indigner devant la barbarie la plus effrontée — est de celle qui a ouvert la porte aux plus sournoises formes d'inhumanités si caractéristiques de l'époque :

L'esprit de Munich ne s'est certainement pas estompé dans le passé : ce n'est pas une simple péripétie. Je me risquerais même à dire que l'esprit de Munich domine le XX^e siècle. Un monde civilisé et timide n'a rien trouvé d'autre à opposer à la renaissance brutale et à visage découvert de la barbarie, que des sourires et des concessions. L'esprit de Munich est une maladie de la volonté [...].

²⁰ Vercors, *À dire vrai*, *op. cit.*, p. 132-133 (je souligne).

Un état d'âme permanent chez ceux qui se sont abandonnés à la poursuite de la prospérité à tout prix, ceux pour qui le bien-être matériel est devenu le but principal de leur vie sur terre. Ces gens-là — et il y en a beaucoup dans le monde aujourd'hui — ont choisi la passivité et la reculade, afin de prolonger un peu leur train-train quotidien, afin d'éviter la difficulté aujourd'hui. Et demain, vous verrez, tout ira bien. Mais rien n'ira bien. Le prix de la lâcheté est toujours le mal. Nous ne récolterons la victoire que si nous avons le courage de faire des sacrifices²¹.

Soljenitsyne effectue ici une curieuse archéologie du « désastre » de la Deuxième Guerre mondiale : si l'Europe est devenue, à la suite des accords de Munich, le théâtre de la barbarie, ce n'est pas parce qu'une poignée d'hommes, Hitler et ses sbires, se sont proposé de nier la dignité de leurs semblables. Non, si l'Europe est devenue le théâtre de la barbarie, c'est parce que la majorité a refusé de s'indigner contre cette minorité d'hommes inspirés par le mépris. Cette lecture du « désastre » nous invite à interroger, une nouvelle fois, la conclusion que nous avons tirée à la lecture des romans de Malaparte, d'Orwell, de Hyvernaud et de Golding.

Selon Soljenitsyne, le « désastre » n'a pas été la fatale conséquence de l'inhumanité de l'homme, mais la conséquence d'une démission morale : la honteuse soumission, la lâche résignation devant la barbarie. Le « désastre », c'est ce que l'homme a récolté pour avoir refusé de s'indigner contre le mépris de son semblable. En fait, ce « désastre » n'aurait pas eu lieu — ou, du moins, ne se serait peut-être pas décliné jusqu'à la solution finale — si, dès le départ, l'Europe avait dit : « Non ! » Soljenitsyne nous fait donc sortir du cercle stérile de la fatalité pour nous faire entrer dans celui — bien plus inquiétant — de la responsabilité.

Le point de vue de Soljenitsyne évoque clairement celui d'un Gary, d'un Vercors et d'un Boule. Comme eux, il nous fait prendre conscience de cette faiblesse qui consiste à refuser de voir le crime dont l'on est témoin, que ce soit par indifférence, par peur, par lâcheté ou par attachement au confort. Comme eux, il nous alarme contre une vaste « épidémie psychique » : « Ces gens-là — et il y en a beaucoup dans le monde aujourd'hui »... Un point sur lequel Soljenitsyne se révèle peut-être plus « voyant » que ces auteurs, c'est qu'il remonte à l'origine même du « désastre », cet événement qui est au cœur de notre corpus

²¹ Alexandre Soljenitsyne, *Les droits de l'écrivain*, suivi de *Discours de Stockholm*, Paris, Seuil (Points), 1972, p. 114-115.

comme du siècle dernier : le « désastre » n'est pas né de la barbarie, mais du refus de s'indigner contre elle.

Danger de la singerie

Cela dit, tout n'a pas encore été examiné sur la déchéance de l'espèce humaine sur Soror.

Quand Ulysse découvre que les singes ont pris la relève des hommes, il se demande s'il est effectivement possible qu'un singe puisse apprendre à se conduire en homme simplement en l'observant. Ne pourrait-on pas croire, au contraire, que la civilisation est hors de portée d'un singe imitateur ? Pour mener cette nouvelle enquête, Ulysse examine notamment le cas de la littérature, qui est, selon lui, la plus haute manifestation de l'esprit humain :

De quoi est faite notre littérature ? De chefs-d'œuvre ? Là encore, non. Mais un livre original ayant été écrit — il n'y en a guère plus d'un ou deux [par siècle] — les hommes de lettres *l'imitent*, c'est-à-dire le recopient, de sorte que des centaines de milliers d'ouvrages sont publiés, traitant exactement des mêmes matières, avec des titres un peu différents et des combinaisons de phrases modifiées. Cela, les singes, imitateurs par essence, doivent être capables de le réaliser (188-189).

Poursuivant son enquête, Ulysse découvre qu'il lui est tout aussi facile de démonter le « mythe » des autres principales activités de la civilisation : politique, droit, science, économie, etc. En effet, à l'instar de la littérature, toutes ces activités sont menées le plus souvent de façon mécanique : de simples « réflexes conditionnés provenant d'un bon dressage » (191).

On le voit, dans son roman, Boulle ne compare pas l'homme et le singe, mais l'homme tel qu'il est et l'humain *tel qu'il devrait être*. Contrairement à une idée fort répandue, *La planète des singes* n'est pas une œuvre de science-fiction, même s'il y est question de voyage spatial et de l'an 2500, mais une satire²². Boulle a souvent insisté sur ce point : « The apes in that work are as like humans as two peas in a pod; they are in fact human

²² Cette intention satirique est d'ailleurs subtilement annoncée dans l'un des premiers chapitres. Alors qu'ils sont dans le vaisseau spatial en direction de Bételgeuse, Ulysse, Antelle et Levain discutent d'éventuelles rencontres avec des extraterrestres. Ulysse rapporte : « nous évoquions des créatures difformes, monstrueuses, d'un aspect physique très différent du nôtre, mais nous supposions toujours implicitement chez elles la présence de *l'esprit* » (41 ; souligné par l'auteur). Comme on le sait, Boulle offrira un pied-de-nez à ces attentes typiques de l'amateur de science-fiction puisque, sur Soror, les astronautes rencontreront des êtres à l'anatomie parfaitement humaine, mais dénués d'esprit.

beings. The novel is really a satire; the characters you see in *Planet of the Apes* have nothing in common with the fantastic beings that populate works of science fiction²³ ».

Ulysse — comme Kafka — sait que le singe est particulièrement doué pour l'imitation ; comme il l'explique à Cornélius, sur Terre, le verbe « singer » signifie « imiter » (178). Mais finalement, cette propension à imiter ne serait pas propre au singe, elle caractériserait aussi l'homme dans la civilisation — y compris celle de la Terre. Cette découverte est peut-être la plus douloureuse que fait Ulysse lors de son voyage sur Soror :

Il ne faisait plus de doute pour moi qu'une ère humaine avait précédé l'âge simien sur la planète Soror et cette conviction me plongeait dans une curieuse griserie. À bien y réfléchir, pourtant, je ne sais si je dois m'enorgueillir de cette découverte ou bien en être profondément humilié. Mon amour-propre constate avec satisfaction que les singes n'ont rien inventé, qu'ils ont été de simples imitateurs. Mon humiliation tient au fait qu'une civilisation humaine ait pu être si aisément assimilée par des singes (195).

Si la civilisation humaine de Soror avait été une civilisation digne de ce nom, elle aurait enchaîné les découvertes et les créations à un rythme si effréné que les singes n'auraient jamais été en mesure de suivre son évolution. Le fait de civilisation n'est donc en rien garant de l'humanité de l'homme. Encore faut-il que cette civilisation soit en constante réinvention d'elle-même. Ce qui menace le genre humain, ce n'est pas tant le danger d'être supplanté par une nouvelle espèce, c'est plutôt celui de devenir sa propre parodie, sa propre *singerie*.

La boucle est bouclée

À la fin du récit de son voyage sur Soror, Zira apprend à Ulysse que Nova, qui était tombée enceinte de lui, a donné naissance à un garçon. Lorsque Ulysse le voit enfin, il est très fier de son fils, en qui il décèle une précoce « étincelle » : « Ce sera un homme, un vrai, j'en suis certain. L'esprit pétille sur ses traits et dans son regard. J'ai rallumé le feu sacré. Grâce à moi, une humanité ressuscite et va s'épanouir sur cette planète. Quand il sera grand, il fera souche » (223-224).

²³ Becker, *Pierre Boule, op. cit.*, p. 72. Voici un autre commentaire de Boule dans le même esprit : « It is a story, and science fiction is only the pretext. I wouldn't even know how to define SF... I think it's the genre where you can deal with and imagine unhuman characters, but in my book my apes are *men*, there is no doubt » (Winogura, *Cinefatastique, loc. cit.*, p. 18 ; souligné par l'auteur).

Mais le Grand Conseil de Soror craint justement qu'Ulysse ne puisse régénérer l'espèce humaine. Afin de protéger la civilisation simienne, le Grand Conseil prend donc la décision d'éliminer Ulysse, Nova, leur enfant, ainsi que tous les hommes et les femmes qui ont été en contact avec eux. Zira et Cornélius sauvent cependant Ulysse et sa famille, en leur permettant de se glisser dans le tout premier satellite que des singes astrophysiciens lancent dans l'espace. De là, Ulysse et les siens pénètrent dans le vaisseau spatial d'Antelle, qui était resté en orbite.

Après un voyage de deux ans dans l'espace, ils atterrissent à l'aéroport d'Orly, à Paris. Ulysse s'étonne de voir les mêmes modèles d'avions et de voitures qu'à l'époque de son départ pour Bételgeuse — il y a près de sept cents années terrestres. Un militaire vient les accueillir, qui se révèle être un gorille en uniforme. Ainsi se termine le récit d'Ulysse, mais le roman n'est pas terminé. L'ultime chapitre ramène le lecteur à la situation initiale : Jinn et Phyllis ont terminé la lecture du manuscrit d'Ulysse, qu'ils avaient trouvé dans une bouteille flottant dans l'espace. Le récit les a assez divertis, mais il ne les a pas convaincus : « Des hommes raisonnables ? Des hommes détenteurs de la sagesse ? Des hommes inspirés par l'esprit ?... Non, ce n'est pas possible ; là, le conteur a passé la mesure. Mais c'est dommage ! » (240) Sur ces mots, Phyllis hisse la voile de leur vaisseau spatial, tandis que Jinn prend son poudrier et avive « d'un léger nuage de rose son admirable mufle de chimpanzé femelle » (dernière phrase du roman).

La planète des singes est le dernier roman de notre corpus parce qu'avec cette histoire, nous remontons littéralement aux origines de notre questionnement initial. En effet, la théorie de l'évolution de l'homme par Darwin, suivant laquelle l'homme « descend » du singe, a été le point de départ de notre exploration du discours de la fiction romanesque sur le devenir humain de l'homme. En fait, grâce à Boule, nous faisons plus que remonter le fil de notre question, nous changeons littéralement de sujet et réinvestissons à nouveaux frais les termes d'homme, de devenir et de fiction : en vérité, c'est désormais le singe qui « descend » de l'homme, ce dernier n'ayant réussi qu'à devenir une improbable fiction romanesque.

Et ainsi, la boucle est bouclée.

Conclusion

La création artistique naît de ce que l'homme n'est pas. La volonté de changer la réalité est ainsi inhérente à la nature même de l'art. Tant qu'il y aura art, tant qu'il y aura Roman, cela voudra dire que l'homme n'est pas arrivé, qu'il n'a pas encore eu lieu entièrement : en ce sens, c'est un acte de barbarie, un aveu de préhistoire.

Romain Gary, *Pour Sganarelle*

La présente thèse peut se lire comme une histoire, celle d'une réponse critique, par le roman, à la théorie de l'évolution de l'homme de Darwin. Cette critique n'est pas scientifique, mais philosophique, c'est un cri d'indignation : une « voix », celle du narrateur ou du protagoniste, invite le lecteur à se demander pourquoi l'hominisation ne s'est jamais complétée par une humanisation. Puisque l'homme a réussi à devenir plus ou moins successivement *homo faber*, *homo erectus* et *homo sapiens*, pourquoi n'est-il jamais devenu *homo humanus* ?

De *L'étrange cas du Dr Jekyll et M. Hyde* à *La planète des singes*, la réponse à cette question s'articule autour du thème de l'animalité. L'homme, désormais instruit de ses origines animales, repense son destin en fonction de la filiation, de la fraternité et de la communauté de destin qui l'unissent à l'animal. L'animalité n'est plus alors considérée comme un boulet qui retient l'espèce humaine dans sa « préhistoire », mais comme une source de révélations permettant de comprendre et de surmonter l'échec de la civilisation à humaniser l'homme.

L'histoire que raconte cette thèse est aussi celle de l'Europe du siècle dernier, une histoire en trois temps : avant, pendant et après le « désastre » de la Deuxième Guerre mondiale, de l'Holocauste et d'Hiroshima. Selon l'époque, le ton de l'indignation varie considérablement. Dans les romans écrits avant le « désastre », l'indignation est alarmiste : le héros est une Cassandre qui tente de prévenir l'espèce humaine des écueils et des dérives qui guettent son devenir humain. Dans ceux écrits pendant et dans le sillage du « désastre », l'indignation est meurtrie : le héros est un témoin impuissant ou une victime pathétique qui se désole de l'échec et de l'impossibilité du devenir humain de l'homme. Dans les romans

écrits après le « désastre », l'indignation est refondatrice : le héros, qui prend en main son destin, tente de ranimer la foi en un devenir humain de l'homme.

À travers chacune de ces trois déclinaisons de l'indignation, le protagoniste dévoile un aspect particulier de l'idéal de l'*homo humanus*. D'abord, les romanciers mettent en garde contre une fausse interprétation de ce que doit être l'humain en dénonçant l'hypocrisie et l'absurdité de l'idéal de l'*homo victorianus*. Selon eux, cet idéal, qui stipule que l'homme doit mépriser l'animalité en lui et la dignité des animaux pour être « humain », mène à une impasse suicidaire. Le roman esquisse donc une réhabilitation de l'animalité en général, voire une réconciliation entre l'homme et son animalité.

Par la suite, lorsque survient le « désastre », les romanciers dénoncent l'absurdité de toute croyance en un *homo humanus* car, au regard de l'horreur et de la barbarie, l'humanisation n'a jamais été autre chose qu'une histoire, une pure « fiction » que l'homme se racontait sur lui-même et dont il a été cruellement dupe.

Quand, dans un troisième temps, les romanciers tentent de revaloriser cette fiction déchue d'un *homo humanus*, deux stratégies s'offrent à eux. La première consiste à reconnaître le caractère fictif de l'*homo humanus* et à préciser que l'homme ne peut se passer de cette fiction sous prétexte qu'elle n'est que fiction. En effet, toute civilisation digne de ce nom reposera toujours sur une fiction inspirante que l'homme se raconte sur lui-même. Par exemple, la Déclaration des droits de l'homme défend l'idée d'une dignité inhérente à chaque être humain, mais cette dignité n'est qu'un « mythe », car rien dans la nature ne prouve son existence. Ainsi, la dignité humaine ne sera jamais qu'une « proclamation d'imaginaire ».

La seconde stratégie consiste à démontrer que le devenir humain de l'homme n'est pas une fiction. Toutefois, comme nous l'avons vu avec les romans de Vercors, ce type de démonstration nécessite tellement les ressources de la fiction — de l'invention de *Tropis* à celle d'une renarde métamorphosée — que preuve est faite, entre les lignes, que l'humain n'est pas de ce monde.

Précisons : aucune fiction de l'humain, peu importe son retentissement, ne pourra jamais prouver quelque vérité définitive que ce soit sur l'humain. Comme le dit Gary : « Si Hitler avait gagné la guerre, il n'aurait rien prouvé, il aurait juste gagné la guerre ». Mais à l'inverse : avoir vaincu Hitler ne prouve rien non plus. Ainsi, l'*Herrenvolk*, l'Aryen appelé à exterminer les hommes moins « évolués » que lui, n'est pas moins une fiction que l'*homo humanus*, l'homme universellement fraternel. Cependant, même si tout idéal de l'humain n'est jamais qu'une fiction, celle-ci n'en a pas moins le pouvoir de féconder le réel, voire d'infléchir la suite de l'évolution de l'homme. À l'homme, donc, la responsabilité de se raconter une fiction de lui-même qui soit la plus « humanisante » qui soit. Mais qu'est-ce à dire ?

De Stevenson à Boule, deux critères *sine qua non* s'esquissent pour qu'une fiction soit considérée « humanisante » : l'*exigence* et la *générosité*. L'exigence encourage l'homme à refuser toute compromission de l'ordre de « l'esprit de Munich », qui exclut certains hommes de la dignité humaine, tandis que la générosité invite l'homme à agrandir le cercle de la dignité jusqu'à y inclure sa propre animalité, les animaux, voire la nature.

Qu'est-ce qu'un homme ? C'est le fruit de l'union, naturelle ou artificielle, d'un homme et d'une femme. Qu'est-ce qu'un homme « humain » ? C'est un homme qui n'a de cesse de se raconter une fiction exigeante et généreuse de son espèce. Il y a donc une différence entre l'espèce humaine et la qualité humaine ; la première est héréditaire, la seconde ne l'est pas. L'homme « humain » ne peut prétendre posséder une dignité supérieure à celle de l'homme ordinaire. Tous deux sont des hommes, donc tous deux ont droit à la même dignité propre à l'homme. Ce qui distingue l'homme « humain » de ses semblables, c'est qu'il est à l'écoute de son *daïmon*, de la voix de sa conscience qui s'indigne sitôt qu'une fiction exigeante et généreuse de l'humain est méprisée. L'indignation serait ainsi le meilleur rempart contre l'homme inhumain, c'est-à-dire celui qui œuvre consciemment à détruire toute fiction exigeante et généreuse de l'humain.

Dans les romans abordés, quelques protagonistes paient très cher leur indignation. Leur triste destin illustre un fait irréfutable : dans la réalité, nul ne s'indigne impunément contre l'inhumanité de l'homme. En effet, pour ne nommer que quelques grands indignés de

l'Histoire, Socrate, Jésus-Christ, Gandhi ou Martin Luther King ont tous été « exécutés » parce que leur indignation contre le fait que l'homme n'est pas ce qu'il devrait être en a dérangé plus d'un. L'homme humain serait donc une exception rarissime au sein d'une espèce tantôt indifférente, tantôt rétive à l'effort que commande toute fiction exigeante et généreuse de l'humain. Cette précision nous fait voir que n'importe quel indigné, qu'il soit réel ou fictif, est une sorte de « romancier », car il invente un humain qui n'existe pas.

Pourquoi le roman postdarwinien s'est-il trouvé à creuser ainsi le thème du caractère fictif de l'*homo humanus* ? En vérité, ce thème est le sujet de prédilection du genre romanesque, et ce, peu importe l'époque, qu'elle soit pré- ou postdarwinienne. En effet, du *Don Quichotte* de Cervantès aux *Particules élémentaires* de Houellebecq, le roman file toujours, implicitement ou explicitement, le thème de cet écart entre *l'homme tel qu'il est* et *l'homme tel qu'il devrait être*. Le roman nous apprend à voir cet écart et à nous indigner contre lui afin de faire de nous, si possible, des humains.

Mais cet écart, soulignons-le, n'est jamais mieux mis en évidence que dans la fiction romanesque, puisque c'est en inventant des êtres, des lieux et des temps qui n'existent pas dans la réalité que le roman donne réalité à cette humanité telle qu'elle devrait être : « Ce Morel, s'il n'existait pas, il faudrait l'inventer ». Sans de telles inventions, nous ne saurions « voir » ce que la réalité ne met que rarement à notre portée et nous n'aurions donc aucune raison de nous indigner contre nous-mêmes.

En vérité, la seule qualité humaine qui soit vraiment à la portée de *sapiens* est irrévocablement *romanesque* : « Parler de l'humain, c'est parler humain, c'est encore en être un¹ ».

Humanimalité et posthumanité

Au fil de nos « lectures », nous avons vu les grandes lignes de ce que j'appellerai le « chapitre de l'humanimalité », c'est-à-dire un moment de l'évolution de l'homme où ce

¹ Alexis Nouss cité par Jacques Cuerrier, dans *L'être humain. Quelques grandes conceptions modernes et contemporaines*, Montréal, McGraw-Hill, 1994 (exergue).

dernier se découvre un nouveau destin en méditant la filiation, la fraternité et la communauté de destin qui l'unissent à l'animal.

En ce début de troisième millénaire, des technoprophètes travaillent à la concrétisation d'une nouvelle fiction de l'humain, qui pourrait être le prolongement du chapitre de l'humanimalité : *homo posthumanus* (ou *homo transhumanus*). Le posthumanisme promet d'améliorer l'homme en palliant ses infirmités anatomiques par des prothèses et des implants ainsi que par la manipulation génétique. En un sens, le posthumanisme est un cri d'indignation : pourquoi l'homme devrait-il se contenter d'être un animal si infirme, s'il a désormais la possibilité de se doter d'une anatomie plus performante que celle de *sapiens* ?

Le fait de se doter d'une anatomie supérieure ne résoudrait cependant pas pour autant la question abordée ici, à savoir celle du devenir *humain* de l'homme. En effet, pouvoir accoupler notre cerveau avec un ordinateur décuplerait sans aucun doute nos capacités cognitives, mais la qualité humaine relève-t-elle de l'intelligence ? À en juger par les destins du Dr Jekyll et du professeur Antelle, en passant par le docteur Moreau et le cas de Franz dans *Kaputt*, il semble que l'intelligence et l'étendue du savoir et de la culture ne changent rien à l'affaire homme. Doter notre rétine d'un *zoom* intégré permettant de voir à de très longues distances, même la nuit, nous rendrait-il plus « voyants », au sens où le sont les protagonistes de nos romans ? N'aurions-nous pas toujours besoin des ressources de la fiction romanesque pour mieux voir cette qualité humaine que la réalité seule ne met pas à notre portée ?

Par ailleurs, le posthumanisme est porteur de promesses plus considérables encore, comme l'abolition du vieillissement et de la mort. Or, là encore, les romans analysés invitent à croire que ces infirmités, fussent-elles abolies, ne sont pas de celles qui empêchent l'humanisation de se compléter par une humanisation. En effet, le fantôme de Socrate affirme, dans *Morwyn* de Powys : « Quelle est l'importance d'une vie humaine ? Est-ce de continuer d'exister pendant je ne sais combien d'années [...] ? On ne peut juger de la valeur d'un homme [...] d'après le nombre de maladies auxquelles il échappe. La valeur d'un homme réside dans ses qualités d'homme : dans la noblesse et la magnanimité de son âme » (253). Le posthumanisme ne promet pas de créer un homme plus à l'écoute de son *daimon*,

c'est-à-dire plus « humain » : seulement un homme plus performant et vivant plus longtemps.

Cela dit, on peut tout de même imaginer un *homo posthumanus* qui, tout en améliorant sans cesse son anatomie, ne perdrait pas pour autant le souci de sa dignité ni celle de son semblable. Cependant, le sens même de cette « dignité » serait radicalement autre que celui esquissé au fil de nos « lectures », car alors, l'animalité n'y jouerait plus un rôle positif. En effet, le posthumanisme promet d'améliorer l'homme en le purgeant de son « animalité », c'est-à-dire de ce corps synonyme de limites, de tourments, de maladies et de mort². Cette aversion pour l'animalité de l'homme est d'ailleurs parfaitement cernée dans le roman *Les particules élémentaires*, paru en 1998.

C'est l'histoire pathétique des vicissitudes de quelques *homo sapiens* confrontés aux affres de la sexualité, de la maladie et de la mort. Dans l'épilogue, le lecteur apprend que *sapiens* a *heureusement* cessé d'exister, puisqu'il a découvert, grâce à la manipulation génétique, le moyen d'abolir l'« animal » en lui. La réalisation de cet ultime devenir est le fruit de la découverte d'un des personnages du roman, un scientifique dont la pensée peut être résumée ainsi : « L'humanité devait disparaître ; l'humanité devait donner naissance à une nouvelle espèce, asexuée et immortelle, ayant dépassé l'individualité et le devenir³ ».

Ainsi, le chapitre du posthumanisme ne prolonge pas le chapitre de l'humanimalité, il le rature et impose en lieu et place une *version 2.0* de l'idéal de l'*homo victorianus*.

L'indignation nous gardera-t-elle des dérives de ce prochain chapitre ?

² Jean-Claude Guillebaud, *La vie vivante. Contre les nouveaux pudibonds*, Paris, Les Arènes, 2011.

³ Michel Houellebecq, *Les particules élémentaires*, Paris, Flammarion (J'ai lu), 2001, p. 308.

Addenda

L'homme, de l'humus en sursis

Lecture de *Molloy*, de Samuel Beckett (1951)

Toutes les « explications », toute la psychologie, toutes les tentatives de compréhension nécessitent des expédients, des théories, des mythologies, des mensonges ; un auteur convenable ne devrait pas omettre, à la fin d'une démonstration, d'élucider ces mensonges dans la mesure du possible.

Hermann Hesse, *Traité du Loup des steppes*

Je tâcherai de même d'être un auteur convenable en présentant, *in fine*, une lecture de *Molloy*, de Beckett, son roman le plus célèbre, le premier de l'auteur à avoir été écrit et publié en français (ses œuvres précédentes ayant été rédigées en anglais). À l'époque, un « livre événement¹ » qui a stupéfait les critiques.

Jusqu'ici, tous les romans analysés ont pris pour acquis le scénario de l'hominisation, suivant lequel l'homme est le résultat d'une longue métamorphose l'ayant fait passer de l'état d'animal sauvage — le « singe » — à celui d'*homo faber* (fabrication et utilisation d'outils), d'*homo erectus* (adoption de la position verticale) et d'*homo sapiens* (développement du langage). Là où les romans se sont détournés du scénario de l'hominisation, c'est en sa deuxième partie, l'humanisation : *homo sapiens* ne serait jamais devenu *homo humanus* (un animal rien que social, civilisé, compatissant). L'hominisation se trouvait donc accréditée par les romans, cependant que son aboutissement, l'humanisation, était tenue pour suspecte.

Il semble toutefois que, pour l'auteur de *Molloy*, le scénario de l'hominisation ne soit pas moins risible que celui de l'humanisation. Comme l'écrit Molloy au tout début de sa confession : « Ce que j'aimais dans l'anthropologie » — science avec laquelle il avoue

¹ Selon la formule de Jean Blanzat, dans *Le Figaro littéraire* (voir le « Dossier de presse de *Molloy* », dans Samuel Beckett, *Molloy*, Paris, Union générale d'éditions [10/18], 1963, p. 264). La présente analyse est une version revue et corrigée d'un article paru sous le titre « L'animal du genre *homo* chez Beckett : de l'humus en sursis » dans la revue électronique *Limit(e) Beckett*, Paris, Sorbonne Nouvelle (automne 2009), accessible sur le site <http://www.limitebeckett.paris-sorbonne.fr/zero/bouchard.html>.

s'être « fait brièvement chier » —, « c'était sa puissance de négation, son acharnement à définir l'homme, à l'instar de Dieu, en termes de ce qu'il n'est pas² ». En vérité, *homo* n'est ni *faber*, ni *erectus*, ni *sapiens* — des inventions de l'anthropologie — ; il n'est rien de plus que *homo*, c'est-à-dire, d'après l'étymologie, « qui vient de la terre », avec l'écueil suivant : il n'en vient que pour y retourner ; ce n'est rien que de l'humus en sursis. *Molloy* élucidera donc la « fiction » que tous les autres romans ont épargnée : l'homínisation.

Molloy est divisé en deux parties. Dans la première, Molloy, un être-déchet, sale et puant, vieux, borgne, édenté et infirme, raconte par écrit comment il a décidé de rendre visite à sa vieille mère, qui habite une ville voisine, pour lui soutirer de l'argent. Le trajet est difficile car, à cause de sa jambe raide, Molloy se déplace avec des béquilles ou à bicyclette. Plusieurs incidents le distraient de son projet, tels un interrogatoire au commissariat, le fait d'être hébergé (séquestré ?) chez une veuve dont il a écrasé le petit chien, la rencontre d'un inconnu, qu'il agresse (qu'il tue ?). À la fin, les deux jambes raides, perdu en pleine forêt, il se traîne à l'aide de ses béquilles, jusqu'à ce qu'il se laisse choir dans une fosse, à la lisière de la forêt. On l'a retrouvé, car celui-ci avouait, au début, écrire à la demande d'inconnus le récit qu'on lit, dans la chambre de sa mère (mais il ignore comment il est arrivé là). Dans la deuxième partie, Moran, un bourgeois aux sévères principes, rédige son rapport, raconte comment des gens lui ont donné la mission de retrouver Molloy (sans doute les mêmes qui veillent à ce qu'ils écrivent leur récit). La tâche semble simple, mais Moran, pourtant très organisé et méthodique — tout le contraire de Molloy —, se métamorphose progressivement en un autre Molloy : d'abord une jambe, puis l'autre, deviennent raides, lui aussi doit se déplacer à bicyclette, lui aussi tue un inconnu, et finit par se traîner dans une forêt... avant que ses employeurs ne le retrouvent et lui ordonnent de rentrer chez lui, ce qu'il mettra un an à faire (l'idée de demander de l'aide ne lui est pas venue). À la fin, Moran écrit : « Je ne supporterai plus d'être un homme, je n'essaierai plus » (238).

L'animal du genre *homo* est obsédé par l'idée qu'il devrait être un homme, du moins en jouer le rôle, mais il est amené à y renoncer, condamné qu'il est à la décomposition. Pire encore, vivre, c'est d'abord et essentiellement vivre sa propre décomposition :

² Samuel Beckett, *Molloy*, Paris, Minuit (Double), 1982, p. 51-52. Désormais, les renvois à cette édition seront signalés dans le corps du texte, sans mention de titre.

« Décomposer c'est vivre aussi, je le sais, je le sais, ne me fatiguez pas, mais on n'y est pas toujours entier » (32). La biographie de tout personnage de Beckett ne se résume jamais qu'à un *devenir humus* : « C'est dans la tranquillité de la décomposition que je me rappelle cette longue émotion confuse que fut ma vie » (32).

Le mythe d'*homo erectus*, « homme redressé », en latin

L'univers de Beckett est peuplé d'humains qui rampent comme des larves ou se traînent comme des animaux blessés, dans la boue, la fange, les fossés ou les dépotoirs — où il arrive d'ailleurs, nous le verrons plus loin, qu'on puisse rencontrer le « vrai amour ». Molloy, lui non plus, n'a rien d'un « animal vertical ». Vieux et infirme, il peine à se tenir debout et à se déplacer ; il perdra d'ailleurs ses doigts de pieds. Chez lui, la position verticale n'est pas naturelle, elle est le résultat d'un effort exténuant, d'une tricherie, avec les béquilles : « il n'y avait plus que deux positions pour moi, la verticale, affalé entre mes béquilles, couché debout, et l'horizontale, par terre » (28). Les hommes civilisés sont cependant tenus de se tenir droit — de tricher. Parce qu'il se repose à califourchon sur sa bicyclette, en une position qui attente à la pudeur, Molloy est amené au commissariat par le sergent de ville. Il en repartira longtemps après sans avoir vraiment compris sa faute, comme Joseph K. dans *Le Procès*, une façon pour Beckett de dire que cet impératif de la verticalité est infondé — contre nature.

Pourtant, Molloy n'a pas de mauvaise volonté, il voudrait bien se conduire dignement, dit-il, « dans la mesure où [s]on physique le permet » (31). Mais voilà précisément l'écueil : le physique d'un homme lui permet-il absolument de suivre — et jusqu'au bout de sa vie — les règles de la « bonne conduite » prescrite ? Molloy vieillissant est amené à renoncer à la « démarche debout, celle des hommes » (120). À la fin, perdu dans la forêt, il adopte — tout heureux de sa trouvaille — la « reptation », la « motion reptile » (121). Moran aussi, quoique solidement vertical au début, assiste impuissant à la ruine de sa verticalité. Ceux qui sont condamnés à ramper, sont-ce moins des hommes ? L'homme serait en vérité plus exactement défini comme un animal condamné tôt ou tard à l'horizontalité.

Le mythe d'*homo faber*, « adroit », « capable »

Si l'animal du genre *homo* a pu, de par une certaine habileté — qu'on retrouve d'ailleurs chez quelques animaux —, apprendre à concevoir, à faire et à manier des outils, ce n'est — encore une fois — que pour tricher sur sa décomposition imminente, sa fatale tendance à l'horizontalité : la canne, le bâton, les béquilles, de même que la bicyclette et la chaise roulante, ne lui accordent qu'un maigre sursis. D'autant plus que les outils eux-mêmes sont périssables : ils s'usent, se brisent, se décomposent — ou se perdent bien avant —, et font alors le malheur et la honte de leurs utilisateurs. Le bois se casse, le pneu crève, la ficelle et le lacet sont trop courts, trop fragiles pour réussir à se pendre ; jusqu'au pantalon qui ne tient pas, à la fin d'*En attendant Godot* (et on sait que Beckett a insisté auprès de Roger Blin, son premier metteur en scène, pour que le pantalon, comme il est indiqué dans la didascalie, tombe... complètement³).

Sans que cela ait quelque rapport avec le récit ou sa suite, Molloy refait *ad nauseam* « l'inventaire de ses biens et possessions » (109) : béquilles, chapeau, lacet, manteau, boutonnière, couteau, cailloux à sucer, argenterie volée, etc. Il comble son ennui avec ces objets — « meublons, meublons » (17) —, « afin de noircir encore quelques pages » (91). Assez paradoxalement, l'utilité de certains objets échappe à l'*homo faber*. Ainsi Molloy décrit-il sur près d'une page un objet volé qui consiste en deux X réunis, pour lequel il reconnaît « savoir ne rien pouvoir savoir » (85), objet qui le mystifie, suscite vénération et méditations — et qui n'est rien d'autre qu'un pose-couteau... Les biens et possessions ? — des « béquilles » qui servent essentiellement à l'animal du genre *homo* à lui procurer le sentiment de « tirer sa journée » sans trop d'ennui (l'expression est de Winnie, dans *Oh les beaux jours*), et ce, bien qu'ils soient une source inépuisable de contrariétés pathétiques.

Le terme de « *faber* » apparaît définitivement comme une absurdité quand on constate que l'animal du genre *homo* n'a pas même l'usage de son propre corps, son « outil » le plus naturel — que Molloy fait d'ailleurs figurer dans l'inventaire de ses « biens et possessions » (109) :

³ Deirdre Bair, *Samuel Beckett*, trad. Léo Dilé, Paris, Fayard, 1979, p. 387.

Je vais vous dire une chose, je ne pisse plus, parole d'honneur. Mais mon prépuce, sat verbum, sainte l'urine, jour et nuit, enfin je crois que c'est de l'urine, ça sent le rognon. Moi qui avais perdu le sens de l'odorat. Peut-on parler de pisser dans ces conditions ? Voyons. Ma sueur également, et je ne fais que suer, a une odeur bizarre. Et je crois que ma salive, toujours abondante, en charrie aussi. Ah je m'en débarrasse de mes déchets, ce n'est pas à moi que l'urémie fermera les yeux (109).

Molloy rapporte même pathétiquement le nombre de pets incontrôlables qu'il fait en dix-neuf heures — « Que voulez-vous, le gaz me sort du fondement à propos de tout et de rien » (39) —, mais il est inutile d'approfondir à notre tour cette *poétique du trou du cul* : « Je m'excuse de revenir encore sur ce honteux orifice, c'est ma muse qui le veut » (107)... Il faudrait être vraiment très *faber* pour pouvoir jouer d'un corps qui dégouline de partout comme un vieux camembert.

Le mythe d'*homo sapiens*, « intelligent », « sage »

L'animal du genre *homo* a du moins la faculté de parole, objectera-t-on. Mais comme nombre de critiques l'ont noté, chez Beckett, *la parole se détruit elle-même au gré de son propre ressassement*. Réduite à l'ineptie, elle ne rachète en rien la parodie de *faber* et d'*erectus*. Rappelons que Beckett s'est d'abord fait remarquer en France par une courte nouvelle, *L'Expulsé* (1947), où le narrateur raconte une anecdote sans intérêt qu'il achève ainsi : « Je ne sais pas pourquoi j'ai raconté cette histoire. J'aurais pu tout aussi bien en raconter une autre. Peut-être qu'une autre fois je pourrai en raconter une autre. Âmes vives, vous verrez que cela se ressemble⁴ ». De même, les narrateurs de *Molloy* font le récit de leurs plates péripéties avec indifférence, parfois avec mépris pour leur éventuel lecteur : « Et que je dise ceci ou cela ou autre chose, peu importe vraiment » (41). Pour eux, dire, écrire, c'est choisir « entre les choses qui ne valent pas la peine d'être mentionnées et celles qui le valent encore moins » (54). Après tout, cela revient toujours à « balbutier sa leçon, des bribes d'un pensum appris et oublié, la vie sans larmes, telle qu'on la pleure. Et puis merde » (41).

Le langage est essentiellement le fruit d'un dressage, aucunement celui d'une divine intelligence. Ainsi est-il question d'un perroquet dressé à répéter : « Putain de conasse de merde de chiasion » (49), tandis que Molloy, lui, a « dressé » sa mère (c'est son mot) à

⁴ Samuel Beckett, *L'expulsé*, dans *Molloy*, Paris, Union générale d'éditions (10/18), 1963, p. 253.

comprendre un langage particulier, en lui frappant des coups sur la tête, puisqu'elle est sourde : « Un coup signifiait oui, deux non, trois je ne sais pas, quatre argent, cinq adieu (22) ». Des perroquets et des hommes — aucune différence. On se rappelle, entre autres, que Lucky, dans *En attendant Godot*, récite ses « pensées » à la manière d'un polygraphe qui s'enraye, répétant sans sembler s'en rendre compte — et même sous les coups — le même tronçon de phrase creuse.

Par ailleurs, dans *Molloy*, le langage n'a pas valeur de vérité, car le lecteur apprend rapidement à douter de ce qui lui est donné pour vrai. Par exemple, Molloy, après avoir détaillé son handicap, enchaîne en évoquant sa bicyclette et ajoute, comme s'il improvisait son récit : « tiens je ne m'attendais pas à ça » (19) — le lecteur certainement pas non plus... Si Molloy glisse malgré lui l'expression « à vrai dire », il la réécrit aussitôt en ajoutant un point d'exclamation, comme s'il n'en revenait pas d'avoir écrit une telle impertinence : « Mais à vrai dire (à vrai dire !) » (41)

Parfois Molloy semble fier d'assurer la bonne conduite de son récit : « Voyez comme tout se tient » (83). Mais le plus souvent, il sombre dans une indifférence lâche : « Phrase démente, peu importe » (60). Quand il accuse manifestement l'in vraisemblance — par exemple, il se surprend à écrire que, un matin, il a marché sans béquilles, ne s'étant pas encore rappelé qu'il est infirme —, il s'emporte contre son lecteur : « mais allez vous faire foutre » (103). Il n'a pas non plus le souci des faits et il souligne sans gêne qu'il a oublié — ou omet volontairement — certaines informations importantes et qu'il lui aurait fallu se donner plus de mal en écrivant : « Et en me donnant de la peine je les retrouverais sans doute [les raisons], mais la peine, merci, ce n'est pas moi qui m'en donnerai » (45).

Le souci qui inquiète le moins Molloy et son double Moran est de faire de la littérature. Au moment de raconter le meurtre, Moran écrit : « Ça aurait fait un beau morceau. Mais ce n'est pas arrivé à ce point de mon récit que je vais me lancer dans la littérature » (206). Ce souci est même tourné en dérision : « Il faudrait récrire tout cela au plus-que-parfait » (20). Par le truchement de Molloy et de Moran, Beckett réussit l'exploit d'écrire une littérature qui se donne comme « alittéraire ». Le lecteur s'en ressent, s'y sent superflu ; Moran encore : « On dirait quelquefois que j'écris pour le public » (230). Les narrateurs ne

prennent la parole que pour se soulager, se décharger : « Je regrette que cette dernière phrase ne soit pas mieux venue. Elle méritait, qui sait, d'être sans ambiguïté » (231). Moran, devenu plus Molloy que Molloy lui-même, définit au mieux ce qu'est et ce que sera le langage dans toute l'œuvre à venir de Beckett après *Molloy* : « Il me semblait que tout langage est un écart de langage » (158). La parole, les mots, sont à l'image de l'homme : en pleine déliquescence, ce sont des impertinences, des résidus, des déchets. Aussi ne s'étonne-t-on pas d'apprendre que, pendant l'hiver, Molloy se servait du « Supplément littéraire du *Times* » pour s'envelopper de bandelettes, sous son manteau : il était « excellent à cet effet, d'une solidité et non-porosité à toute épreuve » — d'autant plus que les « pets ne le déchiraient pas » (39).

Le mythe de l'amour humain (disons *homo humanus*)

Ni *erectus*, ni *faber*, ni *sapiens*, l'animal du genre *homo* n'a rien qui puisse le distinguer radicalement des autres animaux — tels que l'homme aime du moins à se les représenter, sans âme et féroces. L'animal du genre *homo* serait de même *fera*, « bête féroce », puisqu'il succombe à l'appétit de la férocité. Molloy et Moran commettent d'ailleurs deux meurtres sans motifs apparents — quoique, dans les deux cas, tout ne soit pas dit ni clair. Pour sauvegarder l'idée d'une dignité humaine, reste l'ultime l'hypothèse d'un Éros, d'un sentiment amoureux exclusivement humain. On a longtemps cru — plutôt voulu croire — que les animaux ne ressentent ni sentiment ni émotion, ce que Descartes a formalisé avec sa théorie des « animaux-machines » : l'animal, au contraire de l'homme, créature divine, ne serait rien de plus qu'une machine insensible animée par des instincts. Pas de « vrai amour » chez les animaux, mais un instinct de reproduction ; pas d'amour filial, mais un instinct maternel ou familial. On sait que Beckett a lu avec grand intérêt le philosophe français, mais ce qui transparaît dans son œuvre de cette philosophie est bien mince... à moins qu'on en vienne à reconnaître l'animal du genre *homo* comme une machine

platement dominée par ses instincts, au même titre que les prétendus animaux-machines⁵. C'est du moins ce que le récit du « vrai amour » de Molloy donne à penser⁶.

Molloy avoue d'emblée qu'il aurait « fait l'amour avec une chèvre, pour connaître l'amour⁷ ». Mais c'est finalement une femelle humaine — et plutôt coquette — qui le lui fit connaître. Molloy et elle se sont rencontrés dans un dépotoir ; il cherchait de quoi satisfaire sa faim ; elle l'aborda par-derrière en lui flattant les parties, avec sa canne. Elle aurait pu être sa mère ou sa grand-mère, peu importe, dit Molloy. Peu importe aussi son nom, Édith ou Ruth, il ne s'en souvient pas. C'est davantage une particularité anatomique qui a retenu son attention (on note au passage le jeu de mots) :

Elle avait un trou entre les jambes, oh pas la bonde que j'avais toujours imaginée, mais une fente, et je mettais, elle mettait plutôt, mon membre soi-disant viril dedans, non sans mal, et je poussais et ahanais jusqu'à ce que j'émisses ou que j'y renonçasse ou qu'elle me suppliât de désister. Un jeu de con à mon avis et avec ça fatiguant, à la longue. Mais je m'y prêtais d'assez bonne grâce, sachant que c'était l'amour car elle me l'avait dit.

Molloy gâte le lecteur avec maints détails : il « l'enfilai[t] » toujours par-derrière : « C'était la seule position qu'elle pût supporter, à cause de son lumbago. » Pour lui, c'était naturel, car, dit-il, « j'avais vu les chiens ». En fait, il est étonné d'apprendre que la chose aurait pu se passer autrement : « Je me demande ce qu'elle voulait dire exactement. Peut-être qu'après tout elle me mettait dans son rectum. Cela m'était souverainement égal, vous pensez bien. » Cependant le doute est semé dans l'esprit de Molloy : « Mais est-ce le vrai amour, dans le rectum ? Voilà ce qui me chiffonne. N'aurais-je jamais connu l'amour, après tout ? » Il doute aussi du sexe de sa partenaire, formule l'hypothèse qu'elle pouvait être un homme, n'ayant jamais vu que sa nuque au moment de l'accouplement — nuque qu'il « mordillai[t] », « telle est la puissance de l'instinct », avoue-t-il. Leurs rapports n'étaient pourtant pas dénués de « tendresse » : il lui frottait la « croupe » avec du baume, elle lui

⁵ On oublie parfois que la pensée de Descartes a eu une grande influence sur Beckett. En effet, le premier « livre » publié de Beckett a été un poème sur la vie du philosophe, intitulé *Whoroscope*, fruit de longues méditations sur son œuvre. Voir à ce sujet D. Bair, *Samuel Beckett, op. cit.*, p. 101-105.

⁶ Ce récit d'« amour » reprend en fait plusieurs éléments de *Premier amour*, un court texte que Beckett écrit en 1945, qui est donc antérieur à *Molloy*, mais qui ne sera publié qu'en 1970 (entre autres éléments repris, le mépris du lecteur, l'oubli du nom de l'élue, etc.).

⁷ Toutes les citations qui suivent sont tirées des pages 75-78 de l'édition citée.

coupait les ongles des pieds. De plus, elle lui donnait de l'argent « après chaque partie ». Seul ennui, ce n'était pas une femme « pratique » :

J'aurais préféré il me semble un orifice moins sec et moins large, cela m'aurait donné une plus haute idée de l'amour je crois. Enfin. Entre le pouce et l'index on est autrement mieux. Mais l'amour n'a sans doute cure de pareilles contingences. Et ce n'est point peut-être lorsqu'on est bien, mais lorsque son membre affolé cherche une paroi où se frotter, et l'onction d'un peu de muqueuse, et n'en rencontrant point ne bat pas en retraite, et conserve sa tuméfaction, c'est peut-être alors que naît le véritable amour et qu'il s'envole, haut au-dessus des questions de basse pointure. Et lorsqu'on y ajoute un peu de pédicure et de massage, n'ayant rien directement à voir avec l'extase proprement dite, alors j'ai l'impression que plus aucun doute n'est permis, à ce sujet.

Voilà donc Molloy rassuré d'avoir connu le « vrai amour », cependant qu'un dernier « détail » l'ennuie encore : l'indifférence avec laquelle il apprit sa mort, « indifférence adoucie il est vrai par le chagrin de voir tarir une source de revenus ». Ne serait-il pas douteux de distinguer le sentiment amoureux de l'animal du genre *homo* de celui des autres animaux, qu'il soit ou non question du nom de l'élue, de position sexuelle ou de rectum, d'instinct et de morsure, de massage et de pédicure, de prostitution et d'indifférence à la mort ?

Le mythe du « sens du sens » de l'existence humaine

Dire de l'homme qu'il est *erectus, faber, sapiens* — ou encore *humanus*, ce serait comme d'ajouter, par niaise prétention, une particule aristocratique et imméritée à un nom propre. Une fois les traditionnelles prérogatives humaines tournées en dérision, il ne reste pas même à l'animal du genre *homo* la consolation ultime et rédemptrice d'un « sens du sens » exclusif à l'existence humaine. Molloy — poète malgré lui — affirme naturellement l'absence de signification de toute existence ; la sienne, dit-il, c'est « un pis sur lequel j'ai beau tirer, il n'en sort que des bulles et des postillons » (74). Pour lui, venir au monde, ç'aura été le « premier emmerdement » (20), et il est réellement regrettable que sa mère n'ait pas pu le perdre avant terme : « Je ne lui en veux pas trop, à ma mère. Je sais qu'elle fit tout pour ne pas m'avoir, sauf évidemment le principal, et si elle ne réussit jamais à me décrocher, c'est que le destin me réservait à une autre fosse que celle d'aisance » (23). Partie remise : à la fin, ce sera toujours une fosse.

Et ce n'est pas qu'un sens de l'existence qui lui échappe, mais le sentiment même d'avoir une vie : « À force d'appeler ça ma vie je vais finir par y croire » (71). Molloy a beau penser par moments n'être « pas tout à fait un physique », et avoir le sentiment, en se traînant comme une « larve » (105) dans la forêt, « de passer outre à un impératif » (humain), il ne s'agit que d'un vague soupçon : « du moins j'avais cette impression » (116), et toujours le doute taraude : « Mais je suis humain, je crois » (105). Le dernier mythe anthropologique tombe, il n'y a pas plus de dignité chez un homme que chez un animal.

***Homo humus* n'est pas un mythe**

L'homme croyait être plus qu'un simple animal car, à la différence des autres animaux, il était *faber, erectus, sapiens* et *humanus*. Mais à la vérité, au cours de sa vie — qu'elle soit brève ou longue —, tout homme ne se tiendra jamais qu'à la limite de ces caractéristiques inventées par l'anthropologie. Il lui est effectivement impossible d'incarner de façon convaincante cet homme qu'il s'est raconté être. Moran conclut ainsi, on le sait : « Je ne supporterai plus d'être un homme, je n'essaierai plus » (238). Par bonheur, un autre destin s'offre à lui, l'inéluctable devenir humus : « Le fait est, on dirait, que tout ce que l'on peut espérer c'est d'être un peu moins, à la fin, celui qu'on était au commencement, et par la suite » (42).

Le roman de Beckett raconte deux drames : la déliquescence de Molloy et celle de Moran. Des critiques ont reproché à Beckett la deuxième partie du roman, jugée superfétatoire⁸. En effet, l'histoire de Moran n'est-elle pas l'inutile répétition de celle de Molloy ? On peut cependant voir dans cette « répétition » la démonstration que nul homme n'échappe au devenir humus, peu importe son origine sociale, son éducation ou sa profession. Curieusement, ce devenir humus ne tient pas dans *Molloy* le rôle de la « catastrophe » par laquelle le devenir humain se révèle douteux, voire impossible. Il ne suscite aucune indignation, apparaissant plutôt comme l'heureuse solution à cette intenable et cruelle exigence de devenir humain que l'homme s'est imposée à lui-même à travers la civilisation. Le devenir humain : une « fiction » qui ne peut occuper chacun de nous qu'un temps. En

⁸ Robert Kanters, « Un chef-d'œuvre préfabriqué », *L'Âge Nouveau*, juin 1951, dans le « Dossier de presse de *Molloy* », *op. cit.*, p. 276.

effet, il vient toujours un moment — l'entrée en déliquescence, que celle-ci soit précoce ou non — où l'homme, s'il dispose d'assez de raison, prend conscience du caractère impossible, purement fictif, du devenir humain, forcé qu'il est, à son corps défendant, d'y renoncer.

Devenir humain : un *jeu* qui finit toujours par faire son temps pour n'importe quel homme.

Bibliographie

- ABDELJAOUAD, Firyel, *Les racines du ciel de Romain Gary*, Paris, Gallimard (Foliothèque), 2009.
- ADORNO, Theodor W. et Max HORKHEIMER, *La dialectique de la raison. Fragments philosophiques*, trad. Éliane Kaufholz, Paris, Gallimard (Tel), 1983.
- ALTAIRAC, Joseph, *H. G. Wells. Parcours d'une œuvre*, Amiens, Encrage, 1998.
- ANDREYON, Jean-Pierre et Alain SCHLOCKOFF, *Cent monstres du cinéma fantastique*, Grenoble, J. Glénat, 1978.
- ARMENGAUD, Françoise, « Animalité et humanité », dans Peter F. Baumberger (dir.), *Encyclopaedia Universalis. Symposium : Les enjeux*, vol. 28, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1989, p. 19-30.
- ASSOULINE, Pierre (dir.), *Lectures de Romain Gary*, Paris, Gallimard (Musée des lettres et manuscrits), 2010.
- AUGUSTIN, *Florilège des confessions*, texte établi, présenté et commenté par Louis-André Richard, Québec, Presses de l'Université Laval, 2007.
- BAILLARGEON, Normand, *L'arche de Socrate. Petit bestiaire philosophique*, Bruxelles, Aden, 2012.
- BAILLY, Jean-Christophe, *Le versant animal*, Paris, Bayard (Le rayon des curiosités), 2007.
- BAIR, Deirdre, *Samuel Beckett*, trad. Léo Dilé, Paris, Fayard, 1979.
- BANCEL, Nicolas (dir.), *Zoos humains : de la Vénus hottentote aux reality shows*, Paris, La découverte, 2002.
- BATAILLE, Georges, *Le dictionnaire critique*, notes de Bernard Noël, Orléans, L'Écarlate, 1993.
- BECKER, Lucille Franckman, *Pierre Boulle*, New York, Twayne Publishers, 1996.
- BECKETT, Samuel, *Molloy*, Paris, Union générale d'éditions (10/18), 1963.
- , *Molloy*, Paris, Minuit (Double), 1982.
- BEIGBEDER, Frédéric, « La guerre dans *La peau* », *L'atelier du roman*, n° 41, (mars 2005), p. 51-55.
- BERGER, John, *Why look at Animals?*, London, Penguin Book (Great ideas), 2009.
- BERGONZI, Bernard, *The Early H. G. Wells. A Study of the Scientific Romances*, Manchester, University Press, 1961.
- BILES, Jack I., *Talk: Conversations with William Golding*, New York, Jovanovitch, 1970.
- BLANCHOT, Maurice, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard (NRF), 1980.
- , « H. H. La poursuite de soi-même », *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1986, p. 227-238.
- BLIXEN, Karen, *La ferme africaine*, trad. Yvonne Manceron, Paris, Gallimard (Folio), 1989.
- BOISEN, Jørn, « À l'assaut de la réalité. La dominante de l'œuvre de Romain Gary », dans Mireille Sacotte (dir.), *Romain Gary et la pluralité des mondes*, Paris, PUF, 2002, p. 33-47.
- BORGES, Jorge Luis, « Le premier Wells », *Œuvres complètes*, éd. Jean Pierre Bernès, trad. Paul Bénichou et Sylvia Bénichou-Roubaud, Paris (Pléiade), vol. I, 2010, p. 738-740.
- BOUCHER, Maurice, *Le roman allemand (1914-1933) et la crise de l'esprit. Mythologie des inquiétudes*, Paris, PUF, 1961.
- BOULLE, Pierre, *Romans héroïques. Aux sources de la rivière Kwai*, Paris, Omnibus, 1996.
- , *La planète des singes*, France Loisir (Piment), 2001.
- BOZZETTO, Roger (dir.), dossier « Wells et Rosny », *Europe*, n° 681-682 (janvier-février 1986).
- BROWNING, Christopher, *Des hommes ordinaires. Le 101^e bataillon de réserve de la police allemande et la Solution finale en Pologne*, trad. Élie Barnavi, Paris, Les Belles Lettres (10/18), 1998.
- BRULLER, Jean, *La danse des vivants*, éd. Alain Riffaud, Le Mans, Création et recherche, 2000.
- BURGAT, Florence, *Animal, mon prochain*, Paris, Odile Jacob, 1997.
- BURGESS, Anthony, *D. H. Lawrence ou le feu au cœur*, trad. Pascale Leibler, Paris, Grasset, 1990.
- CALVINO, Italo, « Ovide et la contiguïté universelle », *La machine littérature*, trad. Michel Orcel et François Wahl, Paris, Seuil, 1984, p. 119-130.
- CAMUS, Albert, *Le premier homme*, Paris, Gallimard (Folio), 2010.
- CAVALIERO, Glen, *John Cowper Powys Novelist*, Oxford, Clarendon Press, 1973.
- CÉLINE, Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard (Folio), 1995.
- CHAPOUTHIER, Georges, *Kant et le chimpanzé. Essai sur l'être humain, la morale et l'art*, Paris, Belin (Pour la science), 2009.
- CIXOUS, Hélène, « L'allégorie du mal chez William Golding », *Critique*, n° 227 (avril 1966), p. 309-320.
- CLÉRO, Jean-Pierre, *Essai sur les fictions*, Paris, Hermann, 2014.
- COHEN, Henri, Joseph J. LÉVY, Sylvie CANTIN, et al., *Orwell a-t-il vu juste ? Une analyse sociopsychologique de 1984*, Presses de l'Université du Québec, 1986.

- COWAN, James C., *D. H. Lawrence's American Journey*, Cleveland-London, The Press of Case Western Reserve University, 1970.
- CRICK, Bernard, *George Orwell. Une vie*, trad. Stéphanie Carretero et Frédéric Joly, Paris, Castelnau-le-Lez, Climats, 2003.
- CUERRIER, Jacques, *L'être humain. Quelques grandes conceptions modernes et contemporaines*, Montréal, McGraw-Hill, 1994.
- CYRULNIK, Boris (dir.), *Si les lions pouvaient parler. Essais sur la condition animale*, Paris, Gallimard (Quarto), 1998.
- DAIX, Pierre, « Vercors et le fantastique. Entretien », *Les Lettres françaises* (6 avril 1961), p. 1 et 5.
- DE FONTENAY, Élisabeth, *Le silence des bêtes. La philosophie à l'épreuve de l'animalité*, Paris, Fayard, 1998.
- , « L'exproprié : comment l'homme s'est exclu de la nature », dans Pascal Picq et Yves Coppens (dir.), *Aux origines de l'humanité*, vol. II, Paris, Fayard, 2001, p. 480-505.
- DE MARGERIE, Diane, Michel GRESSET et François Xavier JAUJARD, dossier « Powys », *Granit* (automne-hiver 1973).
- DELEUZE, Gilles (dir.), *Nietzsche*, Paris, Minuit (Cahiers de Royaumont / Philosophie n° VI), 1967.
- DESNÉ, Roland, « Georges Hyvernaud », *La revue littéraire*, Dijon, Le texte et l'édition, 2000, p. 117-128.
- DEUTSCHER, Issac, « 1984 : le mysticisme de la cruauté », *Les Temps modernes*, n° 114-115 (juin-juillet 1955), p. 2205-2218.
- Dossier « Curzio Malaparte », *L'atelier du roman*, n° 41 (mars 2005).
- DOSTOÏEVSKI, Fédor, *Les frères Karamazov*, vol. I, trad. André Markowicz, Arles, Actes Sud, 2002.
- DR KELLEY, Douglas M., *22 Cells in Nuremberg. A Psychiatrist Examines the Nazi Criminals*, New York, Greenberg, 1947.
- ENGÉLIBERT, Jean-Paul, *L'homme fabriqué. Récits de la création de l'homme par l'homme*, Paris, Garnier, 2000.
- FERRY, Luc et Claudine GERMÉ, *Des animaux et des hommes. Anthologie des textes remarquables, écrits sur le sujet, du XV^e siècle à nos jours*, Paris, Librairie générale française (Librairie européenne des idées), 1994.
- FINKIELKRAUT, Alain et Élisabeth DE FONTENAY, *Des hommes et des bêtes*, Genève, Éditions du tricorné (Répliques), 2000.
- , *L'humanité perdue. Essai sur le XX^e siècle*, Paris, Seuil (Essai), 2007.
- FREUD, Sigmund, *Malaise dans la civilisation*, trad. Ch. et J. Odier, Paris, PUF, 1971.
- , *Actuelles sur la guerre et la mort*, trad. P. Cotet, A. Bourguignon et A. Cherki, Paris, PUF, 2012.
- GARY, Romain, *Pour Sganarelle*, Paris, Gallimard, 1965.
- , *La nuit sera calme*, Paris, Gallimard (Air du temps), 1974.
- (Émile Ajar), *La vie devant soi*, Paris, Gallimard (Folio), 1982.
- (Émile Ajar), *L'angoisse du roi Salomon*, Paris, Gallimard (Folio), 1990.
- , « Ode à l'homme qui fut la France », dans *Ode à l'homme qui fut la France et autres textes autour du général de Gaulle*, Paris, Gallimard (Folio), 2000.
- , *Charge d'âme*, Paris, Gallimard (Folio), 2002.
- , *Chien Blanc*, Paris, Gallimard (Folio), 2005.
- , *L'affaire homme*, Paris, Gallimard (Folio), 2005.
- , *Les racines du ciel*, Paris, Gallimard (Folio), 2006.
- GEDULD, Harry M., *The Definitive Dr. Jekyll and Mr. Hyde companion*, New York, Garland, 1983.
- , *The Definitive Time Machine. A Critical Edition of H. G. Wells's Scientific Romance*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.
- GELAS, Nicolas, *Romain Gary ou l'humanisme en fiction*, Paris, L'Harmattan (Critiques littéraires), 2012.
- GLEASON, Abbott, Jack GOLDSMITH et Martha C. NUSSBAUM, *On Nineteen Eighty-Four. Orwell and Our Future*, Princeton, Princeton University Press, 2005.
- GLUCKSMANN, André, *La cuisinière et le mangeur d'hommes. Essai sur l'État, le marxisme, les camps de concentration*, Paris, Seuil (Points), 1976.
- GODARD, Henri, *Le roman modes d'emploi*, Paris, Gallimard (Folio essai), 2006.
- GOLDING, William, *The Hot Gates and other occasional pieces*, New York, Faber and Faber, 1965.
- , *Cible mouvante*, trad. Marie-Lise Marlière, Paris, Gallimard, 1985.
- , *Lord of the Flies*, éd. James R. Barker et Arthur P. Ziegler Jr., New York, The Berkley Publishing Group (Casebook Edition), 1988.
- , *Sa Majesté des Mouches*, Paris, Gallimard (Folio), 1989.

- GOTTLIEB, Erika « Room 101 revisited », dans Ira Bruce Nadel et Peter Buitenhuis (dir.), *George Orwell: A Reassessment*, New York, St. Martin's Press, 1988, p. 51-76.
- GREENE, Eric, *Planet of the Apes as American Myth. Race and Politics in the Film and Television series*, Jefferson, McFarland, 1996.
- GRONDIN, Jean, *Paul Ricœur*, Paris, PUF (Que sais-je ?), 2013.
- GUERRI, Giordano Bruno, *Malaparte*, trad. Valeria Tasca, Paris, Denoël, 1981.
- GUILLEBAUD, Jean-Claude, *Le principe d'humanité*, Paris, Seuil, 2002.
- , *La vie vivante. Contre les nouveaux pudibonds*, Paris, Les Arènes, 2011.
- GWYNN, Stephen, *Robert Louis Stevenson*, London, MacMillan, 1939.
- HAMELIN, Pierrick et Goulven LE BRECH, *John Cowper Powys. Une philosophie de la vie*, Bécherel, Les Perséides, 2012.
- HAUSHOFER, Marlen, *Le Mur invisible*, trad. Liselotte Bodo et Jacqueline Chambon, Paris, Babel, 1992.
- HEIDEGGER, Martin, *Lettre sur l'humanisme*, trad. Roger Munier, Paris, Aubier (Philosophie en poche), 1964.
- HERZOG, Werner, « De l'absolu, du sublime et de la vérité extatique », *Positif*, n° 574 (décembre 2008), p. 104-109.
- HESSE, Hermann, *Le loup des steppes*, trad. Juliette Pary, Paris, Calmann-Lévy, 1974.
- , *Lettres (1900-1962)*, choix établi par Manès Sperber, trad. Edmond Beaujon, Paris, Calmann-Lévy, 1981.
- , *Romans et nouvelles*, trad. Edmond Beaujon, Paris, Robert Laffont (Bouquins), 1993.
- , « Les frères Karamazov ou le déclin de l'Europe », *La bibliothèque universelle*, trad. J. Duvernet, éd. Volker Michels, Paris, José Corti, 1995.
- , *Demian. Histoire de la jeunesse d'Émile Sinclair*, trad. Denise Riboni et Bernadette Burn, Paris, Stock, 2001.
- , *Le loup des steppes*, trad. Alexandra Cade, Paris, Calmann-Lévy, 2012.
- HILLEGAS, Mark R., *The Future as Nightmare. H. G. Wells and the Anti-utopians*, New York, Oxford University Press, 1967.
- HOUELLEBECQ, Michel, *Les particules élémentaires*, Paris, Flammarion (J'ai lu), 2001.
- HOUGH, Graham, *The Dark Sun. A Study of D. H. Lawrence*, London, Gerald Duckworth, 1956.
- HOWE, Irving (dir.), *1984 Revisited. Totalitarianism in Our Century*, New York, Perennial Library, 1984.
- HUBERT-SOUILLOT, Laurence, *William Golding*, Sa Majesté des Mouches, Paris, Gallimard (Bibliothèque Gallimard), 2002.
- HUMMA, John B., *Metaphor and Meaning in D. H. Lawrence's Later Novels*, Columbia-London, University of Missouri Press, 1990.
- HUSTON, Nancy, *Tombeau de Romain Gary*, Arles, Actes Sud (Babel), 1995.
- HYVERNAUD, Andrée (dir.), dossier « Hyvernaud », *Plein Chant*, n° 61-62 (1996).
- HYVERNAUD, Georges, *Du côté de chez Swann*, Paris, Armand Colin / Gallimard, 1976.
- , *Carnets d'Oflag, proses et critiques littéraires*, Paris, Ramsay, 1987.
- , « Georges Hyvernaud. Lettres inédites », *Roman 20-50*, n° 15 (mai 1993), p. 79-86.
- , *Feuilles volantes*, Paris, Le Dilettante, 1995.
- , *La peau et les os*, Paris, Le Dilettante (Pocket), 1998.
- , *Le wagon à vaches*, Paris, Le Dilettante (Pocket), 2002.
- IBSEN, Henrik, *Le canard sauvage*, trad. Régis Boyer, Paris, GF-Flammarion, 1995.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *L'imprescriptible*, Paris, Seuil, 1986.
- JANOUGH, Gustav, *Conversations avec Kafka*, trad. Bernard Lortholary, Paris, Maurice Nadeau, 1988.
- JOLICŒUR, Claude, « La sexualité dans 1984 », *Les années 30*, « Spécial Orwell », n° 2 (décembre 1984), p. 57-69.
- JURGENSEN, Jean-Daniel, *Orwell ou la route de 1984*, Paris, Robert Laffont, 1983.
- KAFKA, Frank, « Rapport pour une académie », trad. Alexandre Vialatte, *Œuvres complètes*, vol. II, Paris, Gallimard (Pléiade), 1976.
- KOESTLER, Arthur, *Le zéro et l'infini*, trad. Jérôme Jenatton, Paris, Calmann-Lévy, 1968.
- KOOPMANS, Andy, *Understanding Lord of the Flies*, San Diego, Lucent Books (Understanding Great literature), 2003.
- KRISSDOTTIR, Morine, *Descents of Memory. The Life of John Cowper Powys*, New York-London, Overlook Duckworth, 2007.
- KUNDERA, Milan, *Art du roman*, Paris, Gallimard (Folio), 1998.
- , *Une rencontre*, Paris, Gallimard, 2009.

- LARRAT, Jean-Claude, « *Hommage à la Catalogne : l'expérience du corps* », *L'ARC*, n° 94 (1984), « Orwell », p. 44-53.
- LAUTERWEIN, Andréa (dir.), avec la collaboration de Colette STRAUSS-HIVA, *Rire, Mémoire, Shoah*, Paris, Éditions de l'éclat (Bibliothèque des fondations), 2009.
- LAWRENCE, David Herbert, *D. H. Lawrence : Homme d'abord*, essais choisis et présentés par Marcel Marnat, trad. Thérèse Aubray, Paris, Union générale d'éditions (10/18), 1968.
- , *Éros et les chiens*, trad. Thérèse Lauriol, Paris, Christian Bourgeois, 1969.
- , *L'amant de lady Chatterley*, trad. F. Roger-Cornaz, Paris, Gallimard (Folio), 2003.
- , *L'étalon*, trad. Marc Amfreville et Anne Wicke, Paris, Phébus (Libretto), 2007.
- , *Matins mexicains et autres essais*, trad. Jean-Baptiste de Seynes, Paris, Le Bruit du temps, 2012.
- LEAVIS, F. R., *D. H. Lawrence: Novelist*, New York, Alfred A. Knopf, 1956.
- LEFORT, Claude, « Orwell, le corps interposé », *Passé Présent*, n° 3, Paris, Ramsay, 1984, p. 80-97.
- LEVI, Primo, *Conversations et entretiens*, textes présentés et annotés par Marco Belpoliti, trad. Thierry Laget, Paris, Robert Laffont, 1998.
- , *Les naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz*, trad. André Maugé, Paris, Gallimard, 2008.
- LEYS, Simon, *Orwell ou l'horreur de la politique*, Paris, Plon, 2006.
- LOING, Bernard, *H. G. Wells à l'œuvre : les débuts d'un écrivain (1894-1900)*, Paris, Didier-Érudition, 1984.
- LONDON, Jack, *Michael chien de cirque*, trad. Paul Gruyer, Louis Postif et Marie-Thérèse Carton, Paris, Phébus (Libretto), 2004.
- LORENZ, Konrad, *L'agression. Une histoire naturelle du mal*, trad. Vilma Fritsch, Paris, Flammarion (Champ psychologique), 1977.
- MACHEN, Arthur, *Le peuple blanc*, trad. Jacques Parsons, Bibliothèque Marabout, 1974.
- MALAPARTE, Curzio, *La peau*, trad. René Novella, Paris, Denoël (Le livre de poche), 1963.
- , *Kaputt*, trad. Juliette Bertrand, Paris, Denoël, 1972.
- MARRER-TISING, Carlee, *The Reception of Hermann Hesse by the Youth in the United States. A Thematic Analysis*, Bern, Peter Lang (European University Studies), 1982.
- MATTÉI, Jean-François, *La barbarie intérieure. Essai sur l'immonde moderne*, 3^e éd., Paris, PUF, 2001.
- , *Platon*, Paris, PUF (Que sais-je ?), 2005.
- , *L'homme indigné*, Paris, Éditions du Cerf, 2012.
- MCDONOUGH, Michael, *Malaparte. Une maison qui me ressemble*, trad. Denise Luccioni, Paris, Plume, 1999.
- MERIVALE, Patricia, *Pan the Goat-God. His Myth in Modern Times*, Cambridge, Harvard University Press, 1969.
- MICHEL, Joël, *La mine dévoreuse d'hommes*, Paris, Gallimard (Découvertes), 1993.
- MICHELS, Volker, *Hermann Hesse. Vie et œuvres en images*, trad. C. Murat, Frankfurt, Insel-Verlag, 1977.
- MILECK, Joseph, *Hermann Hesse. Life and Art*, Berkeley, University of California Press, 1978.
- MILLER, Henry, *Le monde de D. H. Lawrence. Une appréciation passionnée*, trad. Agnès Catineau, Paris, Buchet-Chastel, 1986.
- MIRBEAU, Octave, *Le jardin des supplices*, Paris, Fasquelle (Le livre de poche), 1970.
- MONDON, Christine, *Hermann Hesse ou la recherche d'un nouvel humanisme*, Stuttgart, H.-D. Heinz, 1998.
- MORALY, Jean-Bernard, *La planète des singes de Pierre Boulle*, Paris, Éditions pédagogiques modernes (Lectoguide), 1980.
- MORIN, Edgar, *La méthode 5. L'humanité de l'humanité. L'identité humaine*, Paris, Seuil (Points), 2003.
- MÜLLER, Heiner, *Anatomie Titus Fall of Rome : un commentaire de Shakespeare, suivi de Shakespeare une différence*, trad. Jean-Louis Besson, Jean Jourdeuil et Jean-Pierre Morel, Paris, Minuit, 2001.
- NABOKOV, Vladimir, *Littératures*, t. I, trad. Hélène Pasquier, Paris, Fayard, 1983.
- NEGRIOLLI, Claude, *La symbolique de D. H. Lawrence*, Paris, PUF, 1970.
- NIETZSCHE, Fredrick, *Poèmes 1858-1888. Dithyrambes pour Dionysos*, trad. Michel Haar, Paris, Gallimard (Poésie), 1997.
- NIN, Anaïs, *D. H. Lawrence : une étude non professionnelle*, trad. Élise Argaud, Paris, Bibliothèque Rivages, 2003.
- NOUËT, Jean-Claude, « L'homme, animal inhumain », dans Georges Chapouthier (dir.), *L'animal humain : traits et spécificités*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 75-86.
- ORWELL, George, *Hommage à la Catalogne, 1936-1937*, trad. Yvonne Davet, Paris, Ivrea, 1995.
- , *1984*, trad. Amélie Audiberti, Paris, Gallimard (Folio), 1997.
- , « Tels, tels étaient nos plaisirs » *et autres essais (1944-1949)*, trad. Anne Krief, Bernard Pecheur et Jaime Semprun, Paris, Ivrea, 2005.

- OUREDNIK, Patrik, *Europeana, une brève histoire du XX^e siècle*, trad. Marianne Canavaggio, Paris, Allia, 2004.
- PACHET, Pierre, « La pensée de la torture », dans Peter F. Baumberger (dir.), *Encyclopaedia Universalis. Symposium : Les enjeux*, vol. 28, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1989, p. 108-114.
- PENDREIGH, Brian, *The Legend of the Planet of the Apes Or How Hollywood Turned Darwin Upside Down*, London, Boxtree, 2001.
- PÉPIN, Jean-François, « Une géographie de l'homme à venir », dans Mireille Sacotte (dir.), *Romain Gary et la pluralité des mondes*, Paris, PUF, 2002, p. 49-52.
- PETITJEAN, Roger, « Georges Hyvernaud et la littérature (le conférencier, le critique littéraire, le professeur de lettres) », *Roman 20-50*, n° 10 (décembre 1990), p. 129-143.
- PICQ, Pascal, *Darwin et l'évolution expliqués à nos petits-enfants*, Paris, Seuil, 2009.
- PLANK, Robert, *George Orwell's Guide Through Hell: A Psychological Study of 1984*, San Bernardino, Borgo Press (Popular Writers of Today), 1994.
- POWYS, John Cowper, *Autobiographie*, trad. Marie Canavaggio, Paris, Gallimard, 1965.
- , « Ma philosophie à ce jour telle que me l'inspire ma vie au pays de Galles », trad. Didier Coupaye, Michel Gresset et Claude Lévy, dans Diane de Margerie, Michel Gresset et François Xavier Jaujard, dossier « Powys », *Granit* (automne-hiver 1973), p. 368-403.
- , *The Letters of John Cowper Powys to his brother Llewelyn*, vol. II. (1925-1939), éd. Malcolm Elwin, London, Village Press, 1975.
- , *Apologie des sens*, trad. Michelle Tran Khai, Paris, Jean-Jacques Pauvert (Le livre de poche), 1977.
- , *Rabelais. Sa vie, l'histoire qu'il raconte, et une interprétation de son génie et de sa religion*, trad. Catherine Lieutenant, Verviers, La Thalamège, 1990.
- , *Morwyn*, trad. Claire Malroux, Paris, Christian Bourgeois, 1993.
- , *Les plaisirs de la littérature*, trad. Gérard Joulié, Paris, L'Âge d'Homme, 1995.
- , *Esprits-Frères*, choix de lettres (1910-1940) et trad. Christiane Poussier et Anne Bruneau, Paris, José Corti, 1998.
- REGARD, Frédéric, *1984 de George Orwell*, Paris, Gallimard, 1994.
- RENARD, Paul, « Georges Hyvernaud émule et victime de Jean-Paul Sartre », *Roman 20-50*, n° 39 (juin 2005), p. 169-176.
- RICARD, François, « Trois erreurs au sujet de Malaparte », *L'atelier du roman*, n° 41 (mars 2005), p. 77-87.
- RIÇEUR, Paul, *Homme faillible*, Paris, Aubier, 1950.
- , *Temps et récit*, t. 3, Paris, Seuil (Ordre philosophique), 1983.
- ROAZEN, Paul, « Orwell, Freud, and 1984 », *Virginia Quarterly*, vol. 54, n° 4 (Autumn 1978), p. 675-695.
- ROSENSTIEL, Francis et Shlomo Giora SHOHAM, *Big Brother, un inconnu familial. Contributions au colloque « George Orwell »*, Paris, Conseil de l'Europe, L'Âge d'Homme, 1986, p. 149-156.
- ROSSET, Clément, *Le principe de cruauté*, Paris, Minuit, 1988.
- ROUSSEAU, André, « Hermann Hesse et la crise de l'humanisme », *La littérature du XX^e siècle*, t. VI, Paris, Albin Michel, 1958, p. 223-233.
- RUELLAND, Jacques G., *Orwell et 1984 : trois approches*, Montréal, Éditions Bellarmin, 1988.
- SACOTTE, Mireille (dir.), *Romain Gary et la pluralité des mondes*, Paris, PUF, 2002.
- SARTRE, Jean-Paul, *Carnets de la drôle de guerre*, Paris, Gallimard, 1995.
- SCHMITT, Michel P., « L'odyssée du gefang », *Europe*, dossier « Écrivains au stalag », n° 948 (avril 2008), p. 5-37.
- SCHWOB, Marcel, *Œuvres complètes*, III-IV, *Spicilège*, Genève-Paris, Slatkine Reprints, 1985.
- SÉNÈS, Michel et Jacqueline SÉNÈS, *Hermann Hesse le magicien*, Paris, Hachette, 1989.
- SERRA, Maurizio, *Malaparte. Vies et légendes*, Paris, Grasset, 2011.
- SIMARK, Clifford D., *Demain les chiens*, trad. Jean Rosenthal, Paris, J'ai lu, 1972.
- SINGER, Peter, *Animal Liberation. A New Ethics for our Treatment of Animals*, New York, Random House (New York Review Book), 1975.
- SOLJENITSYNE, Alexandre, *Le premier cercle*, trad. Henri-Gabriel Kybarthi, Paris, Robert Laffont (Le livre de poche), 1968.
- , *Les droits de l'écrivain*, suivi de *Discours de Stockholm*, Paris, Seuil (Points), 1972.
- STASSEN, Benjamin (dir.), dossier « Powys », *Plein chant*, n° 42-43 (automne 1988).
- STEINER, George, *Langage et silence*, nouvelle éd., Paris, Les Belles Lettres (Le goût des idées), 2010.
- STEVENSON, Fanny, « Le cauchemar d'où naquit M. Hyde », trad. Charles-Noël Martin, dans R. L. Stevenson, *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont (Bouquins), 1984, p. 1098-1101.

- STEVENSON, Robert Louis, *L'étrange cas du Dr Jekyll et M. Hyde*, trad. Robert Latour, *Œuvres complètes*, éd. Francis Lacassin, Paris, Robert Laffont (Bouquins), 1984.
- , *Œuvres*, éd. Charles Ballarin, Paris, Gallimard (Pléiade), 2001.
- , *Essais sur l'art de la fiction*, éd. Michel Le Bris, trad. France-Marie Watkins et Michel Le Bris, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2007.
- , *L'étrange cas du Dr Jekyll et M. Hyde*, trad. Charles Ballarin, Paris, Gallimard (Folio Bilingue), 2007.
- SURYA, Michel, *Humanimalités*, Paris, Léo Scheer, 2004.
- SUVIN, Darko, *Pour une poétique de la science-fiction*, Montréal, Presses de l'Université du Québec (Genres et discours), 1977.
- TAILLANDIER, François, « Comment écrire pendant Auschwitz », *L'atelier du roman*, n° 41 (mars 2005), p. 19-24.
- TALON, Henri, *Le mal dans l'œuvre de William Golding*, Paris, Lettres modernes, 1966.
- TESSARECH, Bruno, *Pour Malaparte : Portrait*, Paris, Buchet-Chastel, 2007.
- TINDALL, William York, *The Later D. H. Lawrence*, New York, Alfred A. Knopf, 1952.
- TIVERTON, Father William, *D. H. Lawrence and Human Existence*, London, Salisbury Square, 1951.
- TODOROV, Tzvetan, *Mémoire du mal. Tentation du bien. Enquête sur le siècle*, Paris, Robert Laffont, 2000.
- UNSELD, Siegfried, « Avocat de l'individu », dans Lionel Richard (dir.), dossier « Hermann Hesse », *Magazine littéraire*, n° 308 (février 1994), p. 30-31.
- VERCORS, *Le sable du temps*, Paris, Émile-Paul, 1946.
- , « La sédition humaine », *Les Cahiers du Sud*, n° 297 (1949), p. 221-242.
- , *Les yeux et la lumière*, Paris, Albin Michel, 1950.
- , *Plus ou moins homme*, Paris, Albin Michel, 1950.
- , *Les armes de la nuit et La puissance du jour*, Paris, Albin Michel, 1951.
- , « De la résistance à la philosophie », *Travaux de Linguistique et de Littérature*, Centre de Philologie Romane, Université de Starsbourg, 1967, vol. 2, p. 223-240.
- , *Liberté ou fatalité ? Œdipe, Hamlet*, Paris, Librairie académique Perrin, 1970.
- , *Ce que je crois*, Paris, Grasset, 1975.
- , *Les animaux dénaturés*, Paris, Albin Michel (Le livre de poche), 1988.
- , *Sylva*, Paris, Grasset, 1992.
- VERNIER, Jean-Pierre, *H. G. Wells et son temps*, Paris, Didier, Publications de l'Université de Rouen (Études anglaises), 1971.
- VIAN, Boris, *Les bâtisseurs d'empire ou le Schmirz*, Paris, L'Arche (Scène ouverte), 1979.
- VITOUX, Frédéric, *Bébert, le chat de Louis-Ferdinand Céline*, Paris, Grasset, 1976.
- VIVAS, Eliseo, *D. H. Lawrence. The Failure and the Triumph of Art*, Evanston, Northwestern University Press, 1960.
- WELLS, Herbert George, *Une tentative d'autobiographie*, trad. Antonina Vallentin, Paris, Gallimard (NRF), 1936.
- , *À fin de course*, trad. Louis Chantelème, Paris, Table Ronde, 1946.
- , *De l'homme de Cro-Magnon à l'humanité de demain*, trad. Charles Chassé, Paris, Éditions universelles, 1947.
- , *La guerre des mondes*, trad. Henry D. Davray, Paris, Mercure de France, 1972.
- , *Early Writings in Science and Science Fiction*, éd. Robert M. Philmus et David Y. Hugues, Berkeley, University of California Press, 1975.
- , *Les premiers hommes dans la Lune*, trad. Henry D. Davray, Paris, Mercure de France (Folio), 1984.
- , *La Machine à explorer le temps*, trad. Henry D. Davray, Paris, Mercure de France (Folio), 1986.
- , *The Island of Doctor Moreau. A Variorum Text*, éd. Robert M. Philmus, Athens-London, The University of Georgia Press, 1993.
- , *L'île du Docteur Moreau*, trad. Henry D. Davray, Paris, Mercure de France (Folio), 2004.
- WEST, Anthony, *H. G. Wells, Aspects of a Life*, New York, Random House, 1984.
- WIDMER, Kingsley, *The Art of Perversity. D. H. Lawrence's shorter fictions*, Seattle, University of Washington Press, 1962.
- WILDE, Alan, « The Illusion of St. Mawr: Technique and Vision in D. H. Lawrence's Novel », *PMLA*, vol. 79, n° 1 (March 1964), p. 164-170.
- WILLIAMS, Raymond (dir.), *George Orwell: A collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, New Jersey, 1974.
- WILSON, Colin, *The Outsider*, Boston, Houghton Mifflin, 1956.

- WINOGURA, Dale, dossier « Special Planet of the Apes Issue », *Cinefantastic* (summer 1972).
- YOURCENAR, Marguerite, *Le labyrinthe du monde. Souvenir pieux*, Paris, Gallimard, 1974.
- , « Protéger l'animal, c'est nous sauver nous-mêmes », dans Georges Chapouthier et Jean-Claude Nouët (dir.), *Les droits de l'animal aujourd'hui*, Condé-sur-Noireau, Arléa-Corlet (Panoramiques), 1997, p. 29-30.
- ZIOLKOWSKI, Theodore, *The Novels of Hermann Hesse. A Study in Theme and Structure*, Princeton, Princeton University Press, 1965.
- ZOLA, Émile, *Germinal*, Paris, Gallimard (Folio), 1993.
- ZWEIG, Stefan, *Le monde d'hier. Souvenirs d'un Européen*, trad. Serge Niémetz, Paris, Belfond, 1993.