

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

**Approches interdisciplinaires de la lecture n° 9**  
**Articuler le fantasme et l'histoire**

---

## Articuler le fantasme et l'histoire

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

---

Éditeur : Éditions et Presses universitaires de Reims  
Lieu d'édition : Reims  
Année d'édition : 2015  
Date de mise en ligne : 11 septembre 2023  
Collection : Approches interdisciplinaires de la lecture  
EAN électronique : 9782374961965



<https://books.openedition.org>

### Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2015  
EAN (Édition imprimée) : 9782915271966  
Nombre de pages : 254

### Référence électronique

GLADIEU, Marie-Madeleine (dir.) ; POTTIER, Jean-Michel (dir.). *Articuler le fantasme et l'histoire*. Nouvelle édition [en ligne]. Reims : Éditions et Presses universitaires de Reims, 2015 (généré le 19 septembre 2023). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/epure/1458>>. ISBN : 9782374961965.

---

Ce document a été généré automatiquement le 19 septembre 2023.

© Éditions et Presses universitaires de Reims, 2015  
Licence OpenEdition Books

## RÉSUMÉS

Le présent volume qui rassemble les contributions au séminaire *Approches Interdisciplinaires de la Lecture* pour l'année 2013-2014 s'est donné pour objet, dans le prolongement de la réflexion sur « le corps à l'œuvre », d'interroger les articulations du fantasme et de l'Histoire. Corps, obsessions et histoire, personnelle et collective, sont en effet des éléments indissociables. Les études portent, dans la tradition de la collection, sur des romans de différentes aires culturelles, de l'Antiquité à nos jours. Il s'agit toujours d'explorer l'arrière-texte à l'œuvre chez l'auteur et le lecteur, autrement dit d'arpenter à notre façon « les sentiers de la création ».

### MARIE-MADELEINE GLADIEU (DIR.)

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

### JEAN-MICHEL POTTIER (DIR.)

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

## SOMMAIRE

### *Avant-propos*

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

---

## Fantasmer l'histoire, historiciser le fantasme

### *Le fantasme de destruction chez Sade et Pasolini*

Nathalie Roelens

Introduction. « Tout ce qui irrealise le fascisme est mauvais ; et tout ce qui realise Sade est mauvais »

La réitération-surenchère dans *Histoire de Juliette ou les Prospérités du vice* (1799) de Sade

Réécriture et affabulation

L'incise dans *Théorème* (1968) de Pasolini

### *Fantasme(s) d'emprisonnement, persécution et délire d'organisation dans la littérature sadienne*

Florent Gilles

Rejet et exécution de la figure maternelle

histoire/Histoire, ou l'obsession de tout raconter

Fantasme d'enfermement

Délire d'organisation et fantasme d'un monde sadien

### *L'hystérie ou la somatisation du XIX<sup>e</sup> siècle*

Céline Grenaud-Tostain

Nostalgie et progrès

Stupeur et tremblement

Transparence et obstacle

### *Sur une nouvelle oubliée de Michel Déon (« Une nuit à Formentera », 1957) : fantasmer la femme/île, loin de l'Histoire et près de la littérature ?*

Emmanuel Le Vagueresse

### *Armas Marcelo : penser l'histoire avec la psychanalyse*

Marie-Madeleine Gladieu

---

## Médiations et interactions culturelles

### *L'Ancêtre fabuleux ou ma mère était une baleine*

Karin Ueltschi

Le fondateur : un engendrement fabuleux

Histoire et histoires

Du poisson et des hybrides

### *Un jour nouveau dans la nuit des temps : une lecture de La Guerre du feu de Rosny aîné*

Jean-Michel Pottier

*Empreinte historique et culpabilité universelle : quête et enquête dans La Nuit du Décret (Michel del Castillo, 1981)*

Françoise Heitz

« La Figure de l'auteur »

Du roman policier aux policiers du roman

L'inquiétante étrangeté et la figure du double

Entre Histoire et métaphysique : la figure de l'inquisiteur

Du meurtre symbolique du père au meurtre réel : « Les bourreaux meurent aussi »

*La guerre et le corps fantasmé dans Aurélien*

Marie-France Boireau

Refus d'Aragon de parler de la guerre

L'obsession de la guerre chez Aurélien

Les différents *scenarii* imaginaires

Du côté des souvenirs

*Croisements rêvés de l'Histoire et des Lettres : lecture du Sermon sur la chute de Rome*

Alain Trouvé

Concevoir, inscrire et donner à vivre l'histoire

Déplier le fantasme par l'œuvre

Articulations : la philosophie en question

---

**Post scriptum**

*Histoire et littérature d'après Raymond Queneau*

Paul Gayot

*Bibliographie*

# Avant-propos

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

---

- 1 Le séminaire précédent (« Le corps à l'œuvre ») avait fait émerger la question du fantasme. L'impact du corps sur la psyché se traduit en visions, actes, manipulations d'objets. Le propre du romancier, du poète autant que du dramaturge, est de donner à saisir cette projection d'un corps indicible au sein de scénarios fantasmatiques. Dans ce processus de réflexion indirecte, nous avons constaté le fort retentissement des cultures et contextes historiques.
- 2 Le présent volume qui rassemble les contributions de l'année 2013-2014 s'est donné pour objet d'interroger les articulations du fantasme et de l'Histoire, en intégrant les dimensions individuelle et collective de l'Histoire. Les études proposées portent sur des romans. Il s'agit toujours d'explorer l'arrière-texte<sup>1</sup> à l'œuvre chez l'auteur et le lecteur. Si on a pu définir le fantasme comme « scénario imaginaire où le sujet est présent et qui figure, de façon plus ou moins déformée par les processus défensifs, l'accomplissement d'un désir, et en dernier ressort, d'un désir inconscient » (Laplanche et Pontalis), les recherches de la psychanalyse vivante montrent qu'on ne peut réduire ce désir inconscient à un noyau infantile individuel. L'inconscient n'est peut-être que « l'envers du temps », pour reprendre le mot du poète Aragon qui en faisait la formule de la poésie. Le roman historique lui-même ne serait en ce sens qu'un avatar du roman réaliste. Mario Vargas Llosa parle, pour sa part, des « démons » de l'écrivain, expression reprise par le Péruvien Alonso Cueto, pour qui tout récit de fiction est une peau élaborée par l'écriture, dans et sous laquelle palpitent des obsessions qu'il partage avec le lecteur. Corps, obsessions et histoire sont présentés comme des éléments indissociables.
- 3 L'histoire, qu'on la comprenne comme discipline à part entière ou dans son interférence avec l'activité littéraire, ne laisse pas d'être une notion problématique sans cesse repensée par ceux qui la pratiquent. Exposée aux avatars de la subjectivation et de la falsification, elle demeure, dans sa visée, une science humaine plus directement soumise, peut-être, à un impératif d'objectivité.
- 4 En régime littéraire, en revanche, on a affaire à une interaction complexe. Le fantasme, plus ou moins consciemment, travaille la représentation que les auteurs forgent de l'Histoire ; inversement, on ne saurait sans doute penser le fantasme à partir d'un

modèle hors-temps : il convient de l'historiciser. Nathalie Roelens suit les avatars du « fantasme de destruction », de Sade au moderne Pasolini ; de son côté, Florent Gilles remplace les « fantasme(s) d'emprisonnement » et leurs corollaires, « persécution et délire d'organisation », dans le contexte révolutionnaire et biographique de l'écriture sadienne. Céline Grenaud-Tostain étudie en parallèle, dans « L'hystérie ou la somatisation du XIX<sup>e</sup> siècle », les progrès de la théorie psychologique, de Charcot à Freud, et le roman naturaliste. Entre les nouvelles de Michel Déon et sa vision idéologique de l'Espagne franquiste, Emmanuel Le Vagueresse observe à l'œuvre l'écran du fantasme. Marie-Madeleine Gladieu montre comment Armas Marcelo, romancier espagnol, pense littérairement « l'Histoire avec la psychanalyse » dans le contexte des révolutions sud-américaines.

- 5 Le mythe, récit collectif sans cesse retravaillé par les imaginaires individuels, joue un rôle important. Entre fantasme et Histoire, le prisme culturel offre à l'analyse une gamme supplémentaire de médiations et d'interactions. Parcourant le répertoire des récits légendaires, Karin Ueltschi met au jour la figure de « L'Ancêtre fabuleux » accordée à des contextes géoculturels donnés et peut-être à des invariants psychologiques universels. Jean-Michel Pottier étudie la façon dont J.-H. Rosny aîné, romancier de la Préhistoire, réinvente « la nuit des temps ». Françoise Heitz montre que Michel Del Castillo, écrivant en français sur l'Espagne, dépasse dans son roman *La Nuit du Décret*, « entre quête et enquête », le cadre du roman historique en lui conférant une dimension religieuse et métaphysique. Marie-France Boireau analyse, à travers « la guerre et le corps fantasmé dans *Aurélien* » d'Aragon, le jeu d'une mémoire personnelle et littéraire. Dans *Le Sermon sur la chute de Rome*, le romancier corse Jérôme Ferrari donne à lire, selon Alain Trouvé, « les croisements rêvés de l'Histoire et des Lettres ». Paul Gayot revisite enfin la question en suivant librement la leçon de Raymond Queneau.

---

## NOTES

1. Notion formalisée dans le cadre de ce séminaire. Voir à ce sujet les volumes 5 et 6 de la collection « Approches Interdisciplinaires de la Lecture » : *Intertexte et arrière-texte, Déclinaisons de l'arrière-texte*, Reims, Épure, 2011 et 2012. Voir aussi, pour une reprise synthétique et prospective, Marie-Madeleine Gladieu, Jean-Michel Pottier et Alain Trouvé, *L'Arrière-texte. Pour repenser le littéraire*, Bruxelles, Peter Lang, 2013.

---

## AUTEURS

**MARIE-MADELEINE GLADIEU**

Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP

**JEAN-MICHEL POTTIER**

Université de Reims Champagne-Ardenne, CRIMEL

**ALAIN TROUVÉ**

Université de Reims Champagne-Ardenne, CRIMEL



---

# **Fantasmer l'histoire, historiciser le fantasme**

---

# Le fantasme de destruction chez Sade et Pasolini

Nathalie Roelens

---

## Introduction. « Tout ce qui irrealise le fascisme est mauvais ; et tout ce qui realise Sade est mauvais »

- 1 Le film-scandale de Pasolini *Salò ou les 120 journées de Sodome* (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*), sorti en France en 1976, s'inspire tant des *Cent vingt journées de Sodome* du marquis de Sade (écrit à la Bastille en 1785 sur un long rouleau de papier afin d'éviter la saisie du manuscrit qu'il devra d'ailleurs abandonner lors de son transfert à l'hospice de Charenton en 1789) que des événements qui se sont déroulés dans la ville de Salò, près du lac de Garde, à la fin de la Seconde Guerre mondiale, lorsque Mussolini y fonda une république fasciste fantoche, notoire pour ses orgies et ses massacres de villageois. Quatre notables d'âge mûr, dont la fortune immense est le produit du meurtre et de la concussion, le Duc, l'Évêque, le Juge et le Président, s'isolent dans un palais des environs de Marzabotto, dans la « République de Salò », et non au château de Silling dans la Forêt-Noire. Le film se divise en quatre tableaux, comme dans l'œuvre sadienne (correspondant à quatre mois qui s'articulent selon les passions simples, doubles, criminelles, meurtrières) : *Antinferno* (« le vestibule de l'enfer ») ; *Girone delle manie* (« le cercle des passions », qui célèbre le viol sur des adolescents) ; *Girone della merda* (« le cercle de la merde », avec ses scènes de coprophagie) ; *Girone del sangue* (« cercle du sang », l'occasion de diverses tortures, mutilations et meurtres). Pasolini nous livre à la fois un film historique (on entend, hors des murs de la résidence, les bruits des bombardiers et des explosions) et une dissertation-orgie anachronique (les libertins citent Nietzsche, Proust, Dada, Baudelaire mais aussi Blanchot et Klossowski).
- 2 Cette adaptation prend le risque, comme le soulignait Barthes, dans son article du *Monde* intitulé « Sade-Pasolini », de filmer Sade à la lettre, de façon presque clinique : « Tout ce qui irrealise le fascisme est mauvais ; et tout ce qui realise Sade est mauvais<sup>1</sup> ». D'une part, la convocation d'un dispositif sadien semble inappropriée pour démontrer la barbarie des soldats allemands et des fascistes italiens ; d'autre part, Sade

ne devrait même pas être adapté au cinéma car « le fantasme s'écrit, il ne peut se décrire<sup>2</sup> ». En effet « irréaliser le fascisme » consisterait à le styliser, à le transformer en mythe, or, le film n'a pas vocation à être une critique du fascisme, en revanche, « réaliser Sade » serait enfreindre l'immanence de l'écriture sadienne. L'enjeu est sans doute ailleurs, dans la diatribe anticapitaliste à laquelle Pasolini se livre. Salò... dénonce l'asservissement du prolétariat, explique comment le capitalisme transforme tout en marchandise à consommer, y compris les corps des jeunes gens, réduits à des objets de luxure.

- 3 La question référentielle n'est cependant pas résolue. Barthes insiste depuis *S/Z* sur l'immanence des discours qui n'ont aucune responsabilité envers le réel : « le réel romanesque n'est pas opérable<sup>3</sup> ». Dans sa *Leçon inaugurale au Collège de France*, il dote la littérature d'une valeur de contre-pouvoir, de « tricherie salutaire » permettant d'échapper à la servilité d'une langue « fasciste<sup>4</sup> » qui enjoint à dire selon des rubriques obligatoires. Entre *S/Z* et la *Leçon* paraît bien sûr *Sade, Fourier, Loyola* qui développe l'idée de Sade « logothète » ou « fondateur de langue<sup>5</sup> ». L'extase sadienne n'excède jamais la langue. Si ses monstrueuses turpitudes ont été interdites pour des raisons morales, c'est parce que les censeurs ne voyaient dans l'œuvre que « l'appel du référent » : « ce qui se passe dans un roman de Sade est proprement fabuleux, c'est-à-dire impossible ; ou plus exactement, les impossibilités du référent sont tournées en possibilités du discours<sup>6</sup> ». Les lubricités, en tant que « débauches irréelles<sup>7</sup> », ne sont pas vouées à être réalisées, le passage à l'acte étant « forclos » comme disait déjà Pierre Klossowski, dans *Sade mon prochain* : « 'Forclusion' veut dire que quelque chose reste dehors. Ce quelque chose qui reste dehors, encore une fois, c'est l'acte à faire qui moins il se fait, et plus il frappe à la porte<sup>8</sup> ». D'autres ont insisté sur ce potentiel du langage. Platon dotait déjà le langage d'un dépassement des limites (par le biais du superlatif, du « trop<sup>9</sup> »), d'un parler sans être muselé.
- 4 Or, quoique les abominations n'aient pas vocation à être exécutées, la question du référent historique ou fantasmatique est posée ici à nouveaux frais, car tant Sade que Pasolini – et nous tenterons de le montrer – parviennent à exhumer, à ressusciter l'Histoire qui était dissipée en inertie politique dans le cas de Sade, ce qui lui fait mettre à nu les exploitations en place, dissipée en mythe petit-bourgeois dans le cas de Pasolini ce qui lui fait remonter à une pureté ancestrale, prérévolutionnaire. Et c'est encore Barthes qui nous rappelle que le mythe est le meurtre de l'Histoire : « En passant de l'histoire à la nature, le mythe fait une économie : il abolit la complexité des actes humains, leur donne la simplicité des essences<sup>10</sup> ». Nos deux pourfendeurs de l'inégalité, de la léthargie du monde, chacun à leur façon et ayant pour seule arme l'écriture, démontent l'évidence de l'Histoire devenue mythe, tentant de divulguer l'idéologie sous-jacente. Sade, en l'occurrence avec *Histoire de Juliette*, et Pasolini, avec *Théorème*, parviennent à dépouiller l'Histoire du mythe qui la défigurait, sans quitter l'immanence de l'écriture, dans la matérialité discursive même. Comme disait Godard : « Ne pas faire de films politiques, les faire politiquement ». Paul Ricœur avait déjà prévu la force de frappe d'œuvres non référentielles : « plus le lecteur s'irréalise dans la lecture, plus profonde et plus lointaine sera l'influence de l'œuvre sur la réalité sociale. N'est-ce pas la peinture la moins figurative qui a le plus de chance de changer notre vision du monde<sup>11</sup>? » Barthes lui-même dans *Sade, Fourier, Loyola* suggère cette démarche comme s'il voulait aller à l'encontre de sa propre appréhension

immanentiste de Sade : « L'intervention sociale d'un texte [se mesure] à la violence qui lui permet d'excéder les lois [...]. Cet excès a un nom : écriture<sup>12</sup> ».

- 5 C'est cet emportement, cette violence qui permet d'excéder les lois, qui doit nous retenir un instant. Si Dante au septième cercle de *L'Enfer* avait décliné le péché de violence en trois degrés (contre son prochain, contre soi-même et contre Dieu), les exécutions symboliques de Sade ou de Pasolini semblent cumuler ces trois violences dont la psychanalyse a mis au jour une pulsion d'incorporation cannibale. Détruire, dévorer et blasphémer seraient les trois voies de la scélératesse sadienne, les trois modalités de la fureur pasolinienne.
- 6 Tentons de situer cette violence dans la séquence de la colère établie par Algirdas Julien Greimas. Celle-ci se compose de quatre phases : « Attente fiduciaire → Frustration → Mécontentement → Agressivité<sup>13</sup> ». Jacques Fontanille complète la séquence en amont par la confiance, s'inspirant du *De ira* de Sénèque et en aval par l'explosion : Confiance → Attente → Frustration → Mécontentement → Agressivité → Explosion<sup>14</sup> ». Fontanille insiste ensuite sur des variantes non canoniques de la séquence, sur les alternatives à l'explosion, par exemple le ressentiment, dont on a une bonne illustration dans *Eugénie Grandet* : le père Grandet, faute de pouvoir « exploser » de colère, va punir Eugénie en la séquestrant dans sa chambre ; ou la bouderie, version affaiblie et informelle du ressentiment. Une autre manière de modifier la séquence canonique consiste à passer directement à la vengeance qui commute avec l'explosion agressive finale. Chez les philosophes présocratiques, la colère n'est qu'une variante de l'énergie, et elle émane directement de l'être, mais perd en intensité en passant à l'existence (aux « étants »). Toute manifestation paroxystique de l'exaltation ou de l'intempérance (courroux, débauche, luxure, excès) fait en tout cas accéder à une autre dimension de l'existence, un au-delà des valeurs du quotidien. Dans la colère en général on ne recourt pas à un discours argumentatif (pensons au point Godwin, l'état colérique au-delà duquel il n'y a plus d'argument : accuser l'autre de nazi<sup>15</sup>), mais à un discours tensif, phorique, à une déflagration énonciative et énonciative. Au niveau de l'énoncé, nos deux textes sont en effet jalonnés de points d'ignition avec leur charge galvanique, magnétique, de foyers d'énergie, de bourrasques, de turbulences catastrophiques : le volcan chez Sade, emblème de la décharge de l'ordre de l'éthos et du pathos politique et libidinal, le cri chez Pasolini, emblème d'une sortie hors du monde clos d'une caste, de l'irruption du désordre ou de la folie dans l'ordre bien huilé des conventions. Or, comment, au niveau de l'énonciation, mettre en scène cette marmite qui explose, comment allier cette tonicité de l'indignation, cette vitupération, cet accent pulsionnel, au nappé de l'écriture, comment sortir de ses gonds dans un langage intelligible dès lors qu'on reste toujours tributaire « du langage logiquement structuré<sup>16</sup> » et que « la transgression suppose l'ordre existant, la permanence des normes<sup>17</sup> » ?
- 7 Chacun de nos auteurs privilégie une figure de style pour étayer sa colère – Sade, la répétition-surenchère, Pasolini, l'incise –, et ce sont ces deux glaives discursifs qui vont structurer les deux temps de cette contribution après ces longs préambules. Le logothète Sade, martelant son sadisme, le révolté Pasolini, mimant la logique bourgeoise pour mieux la démonter ou émaillant son discours de remarques caustiques

## La réitération-surenchère dans *Histoire de Juliette ou les Prospérités du vice* (1799) de Sade

- 8 Toute scène chez Sade est susceptible d'inaugurer une série. Nous concevons donc la « réitération de l'outrage<sup>18</sup> » au sens de récurrence d'une occurrence, de retour périodique du même, de ritualisation d'actes semblables. Pierre Klossowski insiste sur le sang-froid qui régit la débauche, sur la « la réitération apathique de l'acte<sup>19</sup> ». Le crime (au double sens de supplice et de débauche) retentit selon des échos multiples, des rimes thématiques. On pourrait invoquer la fonction poétique du crime comme projection du principe d'équivalence de l'axe paradigmatique sur l'axe syntagmatique. La rime structure en effet le texte selon l'attente et le désir de retour, incorporant ainsi le lecteur dans la logique scélérate. C'est cette obsession numérative ou combinatoire de la jouissance chez Sade qui est redevable de sa réputation de monotone. Or « il ne peut y avoir contre le dégoût et l'ennui d'autre remède qu'une surenchère de nouveaux crimes *ad infinitum*<sup>20</sup> ». On recommence à chaque fois, mais de plus belle. Henri Maldiney attribuait déjà cette « vertu » innovante au rythme concevant celui-ci comme « création d'imprévisible et indéplaçable nouveauté », comme « avènement-événement<sup>21</sup> ». Dans répétition il faut comprendre différence (Deleuze), variation sur une matrice conceptuelle, comme la parole par rapport à la langue, l'exécution par rapport à la partition, le possible par rapport au nécessaire, un jeu, un espace de liberté dans la règle, engendrant une violation, une créativité implicites qui débouchent sur la profusion, la prolifération, la dépense destructrice, la répétition disséminante, l'intempérance. On assiste en tout cas à une surenchère des variantes par rapport à l'invariant de l'acte aberrant, à un dévoilement qui laisse s'infiltrer le fantasme de l'Histoire : le Vésuve fait écho à Pietra-Mala mais en plus maléfique, la maison de Vespoli embraye sur le donjon de Minski mais en plus atroce. De la luxure on passe à l'inceste, à l'adultère, à la sodomie, au cannibalisme, au sacrilège, à l'infamie.
- 9 La logique scélérate implique d'emblée la surenchère. Le ministre Saint-Fond accorde à Juliette un blanc-seing pour se situer au-delà des lois, lui garantit l'impunité et la protection dans toute action criminelle. Et Albert, premier président au parlement de Paris, de renchérir : « Mais, Saint-Fond, j'exige quelque chose de plus ; tout ce que nous faisons ici n'est qu'absoudre le crime, il faut l'encourager : je te demande donc des brevets de pensions pour elle, depuis deux mille francs jusqu'à vingt-cinq, en raison du crime qu'elle commettra<sup>22</sup> ». Non seulement le suivi scrupuleux, docile des préceptes libertins, n'est qu'un conformisme scélérat qui déroge à toute normativité partagée, les règles étant elles-mêmes des anti-règles, à rebours de la *doxa*, qui bafouent toute morale, mais en outre les débordements sont postulés, prévus par le protocole lui-même. D'où les paroles de Clairwil, marraine de la novice Juliette, un peu avant son admission à la Société des amis du crime : « Juliette, ne conçois jamais le crime sans l'étendre ; et quand tu es dans l'exécution, embellis encore tes idées<sup>23</sup> ». Les statuts de la Société réitérent cette non-soumission aux lois, donnant une acception beaucoup plus vaste au mot crime. Et Sade invoque un argument philosophique pour légitimer cette surenchère :

la Société protège tous ses membres ; elle leur promet à tous secours, abri, refuge, protection, crédit, contre les entreprises de la loi ; elle prend sous sa sauvegarde tous ceux qui l'enfreignent, et se regarde comme au-dessus d'elle, parce que la loi est l'ouvrage des hommes, et que la Société, fille de la nature, n'écoute que la nature.<sup>24</sup>

- 10 En outre, tout contrat est à la fois éternel et révocable du jour au lendemain : Juliette précipite sa complice Olympe Borghèse dans le Vésuve et finit par empoisonner Clairwil. Bourreaux et victimes s'avèrent interchangeable. De même, dans *Les Cent-vingt journées*, rien ne dit que le contrat solennel selon lequel l'Historienne serait épargnée, soit honoré : « que peut valoir la promesse d'un libertin, sinon la volupté même de trahir<sup>25</sup>? » Cela vaut aussi pour la nourriture, notamment le chocolat, substance restaurant ou assassine : « on glisse du stramonium dans le chocolat de Minski pour l'endormir, du poison dans celui du jeune Rose et de M<sup>me</sup> de Bressace pour les tuer<sup>26</sup> ». Dans le même ordre d'idées, Juliette fuit son maître-ès-libertinage qui finit par l'accabler de vexations : « je résolu de placer les Alpes entre sa haine et moi<sup>27</sup> ». Il lui suffit d'administrer à son époux M. de Lorsange le royal, poison acheté chez la Durand. Et c'est tout bénéfique pour elle car la traversée des Alpes offre un surcroît de licence :

Oh, Dieu ! me dis-je, en respirant un air et plus pur et plus libre, me voilà donc dans cette partie de l'Europe si intéressante et si recherchée par les curieux ; me voilà dans la patrie des Néron et des Messaline ; je pourrai peut-être en foulant le même sol, que ces modèles de crimes et de débauches, imiter à la fois les forfaits du fils incestueux d'Agrippine, et les lubricités de la femme adultère de Claude.<sup>28</sup>

- 11 On le voit, l'Italie – et il n'est pas anodin de rappeler que l'ouvrage fut rédigé par Sade pendant ses années de liberté entre 1790 et 1798 – fournit à Juliette une caution historique pour de plus amples forfaits, dès lors que la suite du texte vante ce lieu autrefois propice à la volupté et à la débauche.
- 12 Suivons à présent quelques paradigmes qui, par leur déclinaison et leurs dérèglements, montrent la surenchère criminelle comme une façon de révoquer, en les dupliquant dans un contexte lubrique et sadique, les impitoyables lois qui briment les hommes, les injonctions despotiques qui asservissent l'individu.

### Les « géants »

- 13 Chaque scène lubrique est pourvue d'un « Ordonnateur, d'un Maître de cérémonie, d'un Rhétoriqueur : [...] régisseur de l'épisode, [...] opérateur de phrase<sup>29</sup> » qui n'a toutefois aucun droit permanent sur le corps de ses partenaires : « C'est un maître de cérémonie très passager et qui ne manque pas de rejoindre au plus vite la scène qu'il vient de programmer<sup>30</sup> ». Toute rhétorique, toute politique peut être abolie sur le champ. En revanche, les classes sociales sont fixes : pas de promotion sociale possible. La richesse des grands libertins, condition de leur libertinage, désigne « les malversations et les crimes qui ont permis de l'accumuler. L'argent prouve le vice et il entretient la jouissance<sup>31</sup> ».
- 14 Tant que Juliette se trouve en France, elle est sous le joug du cynique Saint-Fond, ministre visant la dépopulation de la France par la famine et des supplices odieux et abusifs :

M. de Saint-Fond était un homme d'environ cinquante ans : de l'esprit, un caractère bien faux, bien traître, bien libertin, bien féroce, infiniment d'orgueil, possédant l'art de voler la France au suprême degré, et celui de distribuer des lettres de cachet au seul désir de ses plus légères passions. Plus de vingt mille individus de tout sexe et de tout âge gémissaient, par ses ordres, dans les différentes forteresses royales dont la France est hérissée ; et parmi ces vingt mille êtres, me disait-il un jour plaisamment, je te jure qu'il n'en est pas un seul de coupable.<sup>32</sup>

- 15 Sur les pentes du Pietra-Mala en Toscane, les ébats sexuels de Juliette et de ses compagnons du moment, sont interrompus par l'irruption soudaine du géant Minski, riche héritier moscovite de quarante-cinq ans, monstre mi-humain, mi-mythologique, réincarnation des géants de l'Etna, sanguinaire et féroce, qui a parcouru le monde pour en connaître les vices ou copier les crimes. L'argent le mettant à l'abri de tout, ses « égarements » sont tolérés par le grand-duc de Toscane. Sade fait dire à Minski pour justifier son anthropophagie : « Je le sais : je suis un monstre, vomi par la nature pour coopérer avec elle aux destructions qu'elle exige...<sup>33</sup> » De tous ses voyages, le géant russe a trouvé la dépravation la plus naturelle en Afrique :

En un mot, ce fut là où j'observai l'homme vicieux par tempérament, cruel par instinct, féroce par raffinement ; ce caractère me plut, je le trouvai plus rapproché de la nature, et je le préférai à la simple grossièreté de l'Américain, à la fourberie européenne et à la cynique mollesse de l'Asiatique. Ayant tué des hommes à la chasse avec les premiers, ayant bu et menti avec les seconds, ayant beaucoup foutu avec les troisièmes, je mangeai des hommes avec ceux-ci.<sup>34</sup>

- 16 Plus on descend vers le sud, plus la cruelle scélératesse s'accroît. Aussi Vespoli, administrateur despotique de la maison de correction de Salerne où il se livre « à tout ce qui pourrait le mieux flatter [s]es criminelles passions<sup>35</sup> » surprend-il d'autant plus qu'on apprend qu'il est l'ancien premier aumônier du roi de Naples, Ferdinand, dont il dirigeait la conscience et servait les plaisirs, au motif que c'était « l'usage en Italie de faire son maquereau de son confesseur<sup>36</sup>. » De l'anthropophagie au blasphème il n'y a pas surenchère, nous rétorquera-t-on. Or là encore c'est le logos qui véhicule et concentre toute la violence sadique au sens politique du terme, fustigeant tout arbitraire divin ou hégémonie ecclésiastique. C'est là que Vespoli, avec l'aval du roi, s'adonne à des pratiques blasphématoires. Après avoir imité les gambades d'un fou qui se croit Dieu :

« Je vais foutre Dieu, nous dit Vespoli, regardez-moi ; mais il faut que je rosse Dieu, avant que de l'enculer. Allons, poursuit-il... allons bougre de Dieu... ton cul... ton cul » ; et Dieu, mis au poteau par les geôliers, et bientôt déchiré par sa chétive créature, qui l'encule dès que les fesses sont en marmelade. Une belle fille de dix-huit ans succède ; celle-ci se croit la Vierge, nouveaux sujets de blasphèmes pour Vespoli [...]. – Tant mieux, répondis-je ; mais j'espère que dans tes massacres tu n'oublieras ni Dieu, ni la Vierge ; j'avoue que je déchargerais bien délicieusement en te voyant assassiner le Bon Dieu d'une main et sa bru de l'autre. – Il faut, si cela est, que pendant ce temps j'encule Jésus-Christ, dit l'infâme, nous l'avons, tout le paradis est dans cet enfer ». <sup>37</sup>

## Le lieu inviolable

- 17 Barthes insiste d'emblée sur le fait que le voyage dans les romans de Sade est réduit à la même géographie, la même population, les mêmes fonctions ; ce qu'il importe de parcourir, ce ne sont pas des contingences plus ou moins exotiques, c'est la répétition d'une essence, celle du crime : on ne voyage tant que pour s'enfermer. « Le modèle du lieu sadien est Silling, le château que Durcet possède au plus profond de la Forêt Noire et dans lequel les quatre libertins des *Cent-vingt Journées* s'enferment pendant quatre mois avec leur sérail. Ce château est hermétiquement isolé du monde par une suite d'obstacles [...] <sup>38</sup> ». La clôture sadienne, d'une part, isole, « abrite la luxure des entreprises punitives du monde », d'autre part, fonde « une autarcie sociale<sup>39</sup> ». On a dès lors affaire à de réelles « hétérotopies<sup>40</sup> » au sens de Michel Foucault, des espaces où sont relégués les individus au comportement déviant par rapport à la norme : l'hôpital

psychiatrique, la prison, le bordel et la colonie. La maison de la Société des gens du crime est ainsi située dans un faubourg désert, entourée de grands arbres et dotée de portes qui se referment aussitôt sur les arrivants. Le château de Minski, espèce de donjon, est établi sur une île au milieu d'un vaste étang éloigné de toute habitation et cerné de hautes murailles, de larges fosses et d'épaisses enceintes. Une salle basse où l'on accède par un escalier tortueux est tapissée de squelettes et entourée de cachots où gémissent les petites victimes qui passent du « lit [de Minski] à sa boucherie<sup>41</sup> ». Dans la maison de force de Vespoli, à la fois prison et hôpital psychiatrique, les fous sont enfermés dans des loges qui environnent une grande cour plantée de cyprès à l'allure de cimetière, avec au milieu une croix garnie de pointes où Vespoli garrotte les victimes de sa scélérateuse. Et, pour finir, le palais de Tibère à Caprée, se trouvant sur la pointe d'un rocher d'une hauteur prodigieuse, l'emporte sans doute en isolement. Car le lieu même qui sert à ses piquantes luxures accède à une verticalité souveraine : « c'était du haut d'une tour, avançant sur la crête du roc, et dont les débris se voient encore, que le féroce Tibère faisait précipiter les enfants de l'un et l'autre sexe qui venaient d'assouvir ses caprices<sup>42</sup> ». La répétition d'un lieu isolé renvoie bien sûr à l'univers pénitentiaire qu'a connu Sade pendant vingt-sept ans de sa vie sous tous les régimes politiques (monarchie, république, consulat, empire). Le biographème et le narratème se mêlent inévitablement. Les sévices sont pour lui le manque de papier et d'instruments d'écriture, la confiscation de son oreiller, et la cruelle censure de ses écrits.

## Les volcans

- 18 Si les zones volcaniques constituent des étapes majeures du voyage de Juliette, cela est dû à l'embrasement, à l'ardeur que la nature communique aux libertins. Les visites aux volcans sont l'occasion de périlleuses scènes libertines. Ou, dans les termes de Michel Delon, « l'orifice du volcan devient une image d'une sexualité exacerbée et d'une matrice monstrueuse<sup>43</sup> ». On peut y ajouter que, telle la consommation sans reste de la matière par le volcan, l'acte libertin est stérile, de « pure dépense » (Bataille), mais là encore il faut tenir compte d'un ferment révolutionnaire sous-jacent. Du désordre de la nature à celui des passions ou de l'anarchie, voire à la compulsion de destruction, il n'y a qu'un pas. On retrouve le concept de nature chez Sade, d'origine spinoziste, dont il fait « la nature destructive de ses propres œuvres<sup>44</sup> ».
- 19 À Pietra-Mala, la flamme qui sort du foyer et consume toutes les matières qu'on y jette embrase l'esprit de la libertine Juliette : « – C'est, dis-je à Sbrigani observant avec moi cette merveille, c'est mon imagination, s'allumant sous les coups de verge que mon cul reçoit...<sup>45</sup> » Juliette ébauche ensuite son raisonnement par la théorie de l'influence climatique :
- et quand je vis qu'à Sodome comme à Florence, qu'à Gomorrhe comme à Naples et qu'aux environs de l'Etna comme à ceux du Vésuve, les peuples ne chérissent et n'adorent que la bougrerie, je me persuadai facilement que l'irrégularité des caprices de l'homme ressemble à ceux de la nature, et que, partout où elle se déprave, elle corrompt aussi ses enfants.<sup>46</sup>
- 20 Dans une note en bas de page, Sade congédie cette théorie des climats invoquée par son héroïne et attribue la corruption des mœurs non au sol ni au gouvernement mais au trop grand entassement des individus dans un même lieu. Dans son *Voyage en Italie* écrit en 1776, dont sont tirés nombre de passages de *l'Histoire de Juliette*, Sade impute à



l'indolence du peuple son retard civilisationnel et à la chrétienté la superstition avilissante par rapport au paganisme. Il déplore que la culture grecque ait progressivement été effacée par les invasions successives et suggère que le peuple aurait besoin d'une révolution pour sortir de son « abrutissement » et de sa « mollesse<sup>47</sup> ».

- 21 Le Vésuve sera l'occasion d'un surcroît de violence par rapport à Pietra-Mala, avec la précipitation d'Olympe Borghèse dans le cratère (personnage dont le patronyme rappelle une célèbre dynastie de cardinaux). Olympe a beau avoir été une complice en libertinage, ses préjugés et sa timidité la rendent indigne de la fougue embrasée des deux libertines Juliette et Clairwil. Celles-ci la jettent dans l'orifice après lui avoir fait subir d'horribles vexations :

Quelques mots de lubricité, quelques blasphèmes étaient les seules paroles qui nous échappaient. Nous insultions la nature, nous la bravions, nous la défiions : et, triomphantes de l'impunité dans laquelle sa faiblesse et son insouciance nous laissaient, nous n'avions l'air de profiter de son indulgence que pour l'irriter plus grièvement.<sup>48</sup>

- 22 L'immunité devient ici fantasme de toute-puissance : se situer au-dessus des lois naturelles, égaler les capacités de destruction de la Nature. Si celle-ci était en désaccord, si elle se sentait outragée, elle aurait englouti les deux jeunes criminelles. Or « tous les crimes la servent, tous lui sont utiles<sup>49</sup> ». Un raisonnement scientifique vient calmer toute crainte :

Clairwil n'avait pas fini, qu'une nuée de pierres s'élance du volcan et retombe en pluie autour de nous.

— Ah ! ah ! dis-je sans seulement daigner me lever. Olympe se venge ! Ces morceaux de soufre et de bitume sont les adieux qu'elle nous fait, elle nous avertit qu'elle est déjà dans les entrailles de la terre.

— Rien que de simple à ce phénomène, me répondit Clairwil. Chaque fois qu'un corps pesant tombe au sein du volcan, en agitant les matières qui bouillonnent sans cesse au fond de sa matrice, il détermine une légère éruption.

— Que rien ne nous dérange, déjeunons, Clairwil, et crois que tu te trompes sur la cause de la pluie de pierres qui vient de nous inonder : elle n'est autre que la demande que nous fait Olympe de ses habits ; il faut les lui rendre.

Et après en avoir retiré l'or et les bijoux, nous fîmes un paquet du total, que nous jetâmes dans le même trou qui venait de recevoir notre malheureuse amie. Nous déjeunâmes ensuite. Aucun bruit ne se fit entendre ; le crime était consommé, la nature était satisfaite.<sup>50</sup>

- 23 Le forfait sera redoublé d'un mensonge (elles présentent la chute comme accidentelle à leurs gens), de feintes larmes, d'une publication de leur malheur, appelant la consolation du roi Ferdinand, d'une spoliation (elles s'emparent des bijoux d'Olympe) et ensuite d'un meurtre – elles brûlent la cervelle de l'homme qui les aide à enterrer leurs malles pleines de trésors dans leur jardin – « N'aie point de complices, dit Machiavel, ou défais-t'en, dès qu'ils t'ont servi<sup>51</sup> ».

- 24 Michel Delon s'interroge sur l'éventuelle portée politique des volcans sadiens se disant que face à l'expérience de la Terreur, Sade ne se réfugie dans aucune nostalgie du monde ancien qui l'avait spolié de près de dix ans de son existence : « Il dessina au contraire les contours de sociétés entièrement anarchiques, aux seins desquelles les vrais aristocrates recouvreraient leurs droits primitifs, en vertu non de coutumes obsolètes, mais d'une constitution physique supérieure<sup>52</sup> ». Et c'est encore l'image du

volcan que le comte Bracciani, grand libertin et physicien italien, convoque pour démontrer à Juliette le paradoxal équilibre de l'anarchie, le nihilisme politique :

Je vais plus loin, je vous accorde que sans lois, la somme des crimes s'étendît, que sans loi, l'univers ne fût plus qu'un volcan dont d'exécrables forfaits jailliraient à chaque minute : il y aurait encore moins d'inconvénients dans cet état de lésions perpétuelles ; il y en aurait beaucoup moins, sans doute, que sous l'empire des lois, car souvent la loi frappe l'innocent, et à la masse des victimes produite par le criminel, il doit se joindre encore celle produite par l'iniquité de la loi ; vous aurez ces victimes-là de moins dans l'anarchie. Sans doute vous aurez celles que le crime sacrifie ; mais vous n'aurez pas celle qu'immole l'iniquité de la loi.<sup>53</sup>

## Les despotes

- 25 Barthes appelle « violence métonymique » le fait de juxtaposer dans un même syntagme des fragments hétérogènes, appartenant à des sphères de langage ordinairement séparées par le tabou socio-moral. L'Église et les grands de l'époque – car il est vrai que toute une Europe historique défile devant nous – sont cibles par excellence de ce procédé : « le fessier ministériel, travailler d'importance le cul pontifical. Ce qui est agité de la sorte, ce sont évidemment, d'une façon très classique, les fétiches sociaux, rois, ministres, ecclésiastiques, etc. mais c'est aussi le langage<sup>54</sup> ».
- 26 Selon la thèse de Cesare de Seta le cosmopolitisme des voyageurs éclairés au XVIII<sup>e</sup> siècle aurait contribué à l'éveil des consciences, voulant imposer des idées républicaines dans un pays encore morcelé en principautés : « Si, dans le "miroir" du Grand Tour, l'Italie divisée en une mosaïque d'États s'est mise à exister et à prendre conscience d'elle-même aux yeux de ses habitants, elle le doit largement aux textes et aux images que le voyage a suscités<sup>55</sup> ». La découverte d'Herculanum (1738) et de Pompéi (1748) fut en tout cas un facteur fédérateur des voyageurs de plusieurs pays. En outre, l'idée de l'Europe comme concept moral et civil, à caractère supranational, est en train de s'affirmer. Contemporains de Sade, Vivant Denon, adepte des philosophes (Voltaire en particulier) et des économistes, observe la misère générale, notamment en Calabre, et l'attribue au gouvernement des prêtres et des barons qui a tenu cette nation dans un appauvrissement soporifique, qui détruit toute émulation. Et il espère que « les grands chemins que l'on travaille pour ouvrir le pays au commerce [l'ouvriront] peut-être un jour à la liberté<sup>56</sup> ».
- 27 La réitération se situe ici dans la scansion d'entrevues avec les despotes que Juliette, « zélée sectatrice de l'égalité<sup>57</sup> », rabroue un à un « non pas pour critiquer les institutions, mais pour démontrer que d'elles-mêmes, elles assurent le triomphe des perversions<sup>58</sup> ». *L'Histoire de Juliette*, rédigée dans un contexte révolutionnaire, sera plus politisée que le *Voyage en Italie* dont il s'inspire, rédigé sous l'Ancien Régime. On a un défilé de figures princières grotesques « qui rappellent les caricatures, les pamphlets et toute une littérature satirique de la Révolution<sup>59</sup> ». Considérant tout roi comme un usurpateur crapuleux, elle n'hésite pas à sermonner Victor-Amédée III, alors roi de Savoie, de Piémont et de Sardaigne qui, hostile à la Révolution, accueille de nombreux émigrés. Elle lui demande la cession de la province que le général Bonaparte obtiendra sous le Directoire :

Après son orgie, le roi de Sardaigne m'offrit la moitié de son chocolat, j'acceptai ; nous politiquâmes...Roitelet de l'Europe, en un mot, daigne m'écouter un moment. [...] laisse donc là ton sceptre, mon ami, abandonne la Savoie à la France, et restreins-toi dans les limites naturelles que t'a prescrites la nature ; [...]. Eh, mon

ami ! ne propage point la race des rois ; nous n'avons déjà, sur la terre, que trop de ces individus inutiles, qui s'engraissent de la substance des peuples, les vexent et les tyrannisent sous le prétexte de les gouverner.<sup>60</sup>

- 28 Juliette admoneste ensuite le pape Braschi, Pie VI, et donc le pouvoir pontifical, au sujet de son obscurantisme et Sade se serait inspiré pour ce passage du traité du baron d'Holbach, *De la monstruosité pontificale* publié à Londres en 1772. Ce passage concentre tout l'athéisme de Sade. À en croire Klossowski, chez Sade « c'est de la notion de Dieu en soi arbitraire, que découle tout comportement arbitraire, pervers et monstrueux<sup>61</sup> ». Le pape Braschi s'adonne en effet à une crucifixion blasphématoire sur les colonnes torsées de l'autel de Saint-Pierre après avoir célébré une messe noire lubrique, comme s'il suffisait d'être sur le trône pour porter ces infamies à leur plus haut degré. Ces « coquins couronnés<sup>62</sup> » bénéficient en effet d'une impunité sans bornes : « Enfin ce scélérat, ivre de luxure, arrache le cœur de cet enfant, et le dévore en perdant son foutre<sup>63</sup> » :

— Braschi, les peuples s'éclairent ; tous les tyrans périront bientôt, et les sceptres qu'ils tiennent, et les fers qu'ils imposent, tout se brisera devant les autels de la liberté, comme le cèdre ploie sous l'aiglon qui le ballote. Il y a trop longtemps que le despotisme avilit leurs droits, il faut qu'ils les reprennent ; il faut qu'une révolution générale embrase l'Europe entière, et que les hochets de la religion et du trône, ensevelis pour ne plus reparaître, laissent incessamment à leur place, et l'énergie des deux Brutus et les vertus des deux Catons.<sup>64</sup>

- 29 Juliette s'adresse enfin à Ferdinand I<sup>er</sup> des Deux-Siciles, ce roi bourbon dont le règne hormis quelques interruptions durera soixante ans, pour lui reprocher d'entretenir un système féodal. Elle déplore le vice de l'inégalité qui ronge la nation comme un poison destructeur :

Veux-je étudier cette capitale, qu'y vois-je ? Tout ce que le faste et l'opulence peuvent étaler de plus magnifique, à côté de ce que la misère et la fainéantise offrent de plus affligeant. D'une part, des nobles presque rois ; de l'autre, des citoyens plus qu'esclaves. Et partout le vice de l'inégalité, poison destructeur de tout, gouvernement d'autant plus difficile à corriger chez toi, qu'il naît de la distance énorme qui se trouve dans les biens des propriétaires.<sup>65</sup>

- 30 Elle va jusqu'à proposer à Ferdinand d'abdiquer, de rendre le pouvoir à son peuple et de laisser Naples vivre en république.
- 31 Encore au début du XIX<sup>e</sup> siècle le pays est morcelé. Madame de Staël, grande cosmopolite, glissera également des allusions à un peuple en décalage avec ses ambitions dans son roman *Corinne* (1807) : « Les Italiens sont bien plus remarquables par ce qu'ils ont été, et par ce qu'ils pourraient être, que par ce qu'ils sont maintenant<sup>66</sup> ». Tandis que Stendhal reprochera à cette Italie pulvérisée, divisée entre six centres d'action qui agissent sur les dix-huit millions d'habitants, Turin, Milan, Modène, Florence, Rome et Naples, d'exercer une véritable tyrannie en proie à la platitude de la fausse culture et de la littérature d'académie et Hippolyte Taine de relever quant à lui « ce mélange de rudesse et de culture [...] ces mœurs de bandits et ces conversations de lettrés<sup>67</sup> ». Les Italiens sont à la fois plus arriérés que les autres peuples dans le sentiment du juste, plus avancés dans le sentiment du beau. Mais il serait injuste de prétendre que le cosmopolitisme soit l'apanage des gens du Nord qui viennent enseigner les Lumières aux gens du sud. Pensons à Casanova, grand cosmopolite vénitien qui parcourait les cours européennes et y apporta ses connaissances. Son contemporain, le cardinal Bernis, ambassadeur de France dans la république des Doges, introduisit en revanche le libertinage en Italie.

- 32 Les projets d'unification remontent à Machiavel, Cesare Borgia, Clément VII, jusqu'au rêve ultramontain et unificateur de Napoléon qui, après avoir créé la royauté de Rome pour son fils, échouera. C'est peut-être en faveur de la philosophie que Sade veut plaider, celle qui « ... par libertinage d'esprit, se met au-dessus des devoirs [...] de la vie civile et chrétienne<sup>68</sup> », celle qui sort l'homme de l'état de tutelle dont il est lui-même responsable et incite au courage : « *Sapere aude!* Aie le courage de te servir de ton propre entendement !<sup>69</sup>»

## Réécriture et affabulation

- 33 Une dernière forme de réitération-surenchère sera la transcription fictive d'un passage appartenant au récit de voyage. La littérature ajoute à la référentialité le sauf-conduit qui légitime la jouissance infâme. Dans le château de Portici, Sade a le privilège de pouvoir contempler la collection des peintures retrouvées dans Herculaneum ou autres villes englouties par la lave du Vésuve.

Mais le morceau le plus secret et le plus singulier de toute cette collection nombreuse se conserve chez le sieur Canart, sculpteur du roi. C'est un groupe de marbre d'environ un pied et demi de hauteur dont le sujet est un satyre jouissant d'une chèvre. [...] Mais on ne permet pas à tout le monde d'en juger, et la sévérité de mœurs du marquis Tanucci a obtenu du roi de n'en accorder que très difficilement la permission.<sup>70</sup>

- 34 Néanmoins, dans le roman, la statue devient le prétexte d'une discussion lubrique au sujet de la pratique zoophile même à laquelle le roi Ferdinand et la reine Charlotte (en réalité Marie-Caroline d'Autriche, sœur de Marie-Antoinette) se seraient adonnés, voire l'occasion d'une discussion politique.

– Sire, dis-je bas à Ferdinand, avec ma franchise ordinaire, il serait bien à désirer que tous les princes de la maison d'Autriche n'eussent jamais foutu que des chèvres, et que les femmes de cette maison n'eussent connu que des dogues, la terre ne serait pas empestée de cette race maudite dont les peuples ne se déferont jamais que par une révolution générale.<sup>71</sup>

- 35 De même, tandis que la cocagne inaugurerait dans les carnets un « tour » plutôt ennuyeux dans la ville, il sert en quelque sorte, dans *l'Histoire de Juliette*, de mise en appétit pour toutes les débauches, perversions et déviances qui suivront.

Le carnaval que je passai à Naples fut peu brillant ; j'en vis cependant assez pour juger les plaisirs de la nation et la nation par ses plaisirs.

L'ouverture se fit par une cocagne, spectacle le plus barbare qu'il soit peut-être possible d'imaginer au monde. Sur un grand échafaud que l'on orne d'une décoration rustique, se pose une prodigieuse quantité de vivres disposés de manière à composer eux-mêmes une partie de la décoration. Ce sont, inhumainement crucifiés, des oies, des poules, des dindons, qui, suspendus tout en vie avec deux ou trois clous, amusent le peuple par leurs mouvements convulsifs. [...] Huit minutes suffisent à la destruction totale de l'édifice ; et sept ou huit morts et une vingtaine de blessés qui souvent meurent après, est ordinairement le nombre des héros que la victoire laisse sur le champ de bataille.<sup>72</sup>

- 36 Entre les carnets de voyage et le roman, qui centuple le nombre des victimes, il y a une nette évolution du dysphorique à l'euphorique, de l'évaluatif au participatif. Dans le roman la séquence est en outre précédée de préambules qui mettent en place la focalisation : le balcon du palais royal, la petite compagnie où des figures historiques (Ferdinand en maître de cérémonie et Charlotte) côtoient des êtres de papier du libre

arbitre desquels dépend le sort des pauvres victimes – les libertins prescrivent le nombre de victimes d'après leurs désirs –, le chocolat offert à la compagnie.

- 37 C'est le paganisme profond avec sa liberté de mœurs que Sade veut mettre au jour pour laisser libre cours à sa fougue littéraire et libidinale, bref au scénario sadique même. Car non seulement la vue des animaux maltraités et agonisants offerte à la joie des foules constitue une mise en abyme de la vue des gueux égorgés offerte à l'amusement de la cour mais cette dernière sert d'amorce, voire de caution (« électrise », « enflamme »), à l'orgie qui suivra et qui, pour prolonger l'ignominie, organisera le supplice des proches des infortunés qui viennent de périr sous leurs yeux. La surenchère destructrice sadienne, son apologie du crime et de la dépravation, est à la hauteur d'une société dont la violence est figée dans l'évidence du non-dit.

## L'incise dans *Théorème* (1968) de Pasolini

- 38 Dans les romans et films romains de Pier Paolo Pasolini, les faubourgs, *borgate*, se voient réinvestis de sens, de valeurs (le sacré, l'humanité, la pitié envers les plus démunis) qui rédiment, rachètent artistiquement l'exclusion du sous-prolétariat contre l'idéologie néo-capitaliste. Or, nous verrons que l'ambition de Pasolini ne s'arrête pas là. Il veut entraîner la bourgeoisie dans les espaces en bordure de ville, pour les confondre, comme on dit au sens juridique du terme. *Théorème* (publié et filmé en 1968) s'avère une charnière importante de ce travail de sape des régimes sociaux. *Théorème* contient déjà en germe l'auto-enfermement du pouvoir dans la villa de Salò, la suppression de la réalité populaire dans la culture néo-capitaliste avec son langage « technocratique », standardisé, homologué, comme continuum du fascisme.
- 39 L'invité, l'ange, l'étranger, l'hôte, pénètre par effraction dans le huis clos « feutré<sup>73</sup> » de l'espace bourgeois « petit-bourgeois : au sens idéologique, bien sûr, et non au sens économique du terme<sup>74</sup> » Or nous voudrions voir cette effraction comme une modalité de l'incise, restituant à celle-ci, comme proposition grammaticale, toute la connotation tranchante que véhicule son étymologie et que l'on retrouve dans les termes du même champ lexical : « incision » (de *incisio*), coupure, entaille ; « inciser » (de *incidere*) : couper, entailler, entamer, « avoir une incidence sur », créer un « incident ».
- 40 Or, pour qu'il y ait incise, il faut qu'il y ait un monde clos, de la bourgeoisie ou de la phrase. Il s'agit en effet de gens fort riches, appartenant à la bourgeoisie industrielle cossue du nord-ouest de Milan et où les protagonistes présentent tous la pâleur héréditaire de l'idéal de beauté bourgeoise. Dans cet univers rétrograde, dans ce milieu qui reste foncièrement réactionnaire, fait son apparition un personnage inédit et extraordinaire, scandaleusement beau : « avec une sorte d'humilité, comme s'il venait, précisément, d'une couche sociale défavorisée<sup>75</sup> ». L'invité, se faisant progressivement inclure, entrouvre, déplie, délie ce monde clos, irrespirable, contribue au dépassement des limites spatiales et morales des habitants, vers le dehors de l'affranchissement. C'est en se prêtant à leurs désirs latents refoulés qu'il parvient à les escorter vers l'ailleurs : Pierre, timide, falot mais digne, vers l'ailleurs de l'art ; Odette, douce et inquiétante, vers la folie ; Lucie, raffinée, incarnant la haute bourgeoisie, vers le pavillon de la luxure, voire vers l'inceste ; le père, avec sa majesté naturelle, vers le désert ; Émilie, la servante, vers le haut de la lévitation, de l'apesanteur, mais c'est pour ensuite s'enterrer dans le mutisme d'une condition de guérisseuse, dans une « solitude outragée de sainte<sup>76</sup> », buvant de la soupe d'ortie tel « l'aliment vert de sa scandaleuse

pénitence<sup>77</sup> » ce qui se soldera par une grève existentielle vers le bas de l'ensevelissement, de la mise au tombeau dans une excavation de la banlieue milanaise en construction.

- 41 Au départ, le texte insiste sur la clôture et le silence comme deux valeurs de protection que la bourgeoisie se doit de respecter, un enfermement dans leur routine (tout est tacitement admis) et dans leur espace vital restreint dont le repas familial forme l'emblème majeur : « tous maintenant réunis autour de la table<sup>78</sup> », ou encore : « Derrière le parc, il y a la route, ou plutôt un grand boulevard – de ceinture, mais d'une ceinture résidentielle – que l'on entrevoit à peine, parmi les toits d'autres maisons et de pavillons, élégants et murés dans leur silence<sup>79</sup> » L'expression « murés dans leur silence » qui réunit les traits sémantiques de la clôture et du silence, s'oppose à l'ouverture et au bruit des faubourgs. Les petits bourgeois sont enfermés et réduits au silence de consentement de leur classe, un monde où tout est ritualisé.

La vie privée jalousement préservée de ces familles de gens aisés ou d'industriels milanais, qui vont jusqu'à garder leurs stores baissés, au point que seule quelque domestique ose de temps en temps mettre le nez dehors, un cours instant, pour aussitôt se retirer de nouveau dans l'ombre impénétrable des pièces.<sup>80</sup>

- 42 On pourrait appliquer à ce monde hermétiquement clos de la bourgeoisie milanaise le concept de « grand confinement<sup>81</sup> » de Michel Foucault anticipant déjà sur le dernier Pasolini, mais Foucault l'entendait comme l'éloignement des fous (cf. « la nef des fous ») en dehors des limites de la ville, ce qui faisait de la ville un panoptique parfaitement gouverné, tandis qu'ici on pourrait parler d'auto-séquestration des bourgeois, et plus tard des libertins dans la villa de Salò. Une autre analogie s'impose : comme les libertins de Salò usent et abusent de discussions verbeuses, ne cessant d'invoquer des maximes susceptibles de légitimer leurs forfaits : « Tout est bon qui est excessif », « Il n'y a rien de plus contagieux que le Mal », « La seule vraie anarchie est celle du pouvoir », alors que les victimes n'ont pas accès à la parole, dans *Théorème* les maximes sont tacites mais gouvernent tout un vécu bourgeois.
- 43 Un devoir cimenter toutes les actions muselées par le silence de l'acquiescement : « nos pères, quand ils prêchent le devoir et la routine<sup>82</sup> », « une routine dont on ne peut s'écarter. [...] la grande ville industrielle, où le devoir et le travail suscitent une atmosphère qui s'oppose à l'éclosion de tout miracle<sup>83</sup> ». Le père peut même avoir des maîtresses mais elles seront « belles et élégantes, comme il se doit<sup>84</sup> », « *belle ed eleganti, nel modo dovuto*<sup>85</sup> », devoir en quoi Gérard Genette avait concentré toute la bienséance et la vraisemblance de l'écriture académique au sujet de la querelle du *Cid*. Le devoir (dans son double sens d'obligation et de probabilité) étayait en effet à la fois la bienséance (devoir éthique) et la vraisemblance (devoir logique). Genette eut le mérite de lui opposer l'« extravagant<sup>86</sup> » revendiqué par Corneille, l'extra-vagant dont l'étymologie nous ramène au *vagari*, l'errance. Ce devoir s'avère du culturel camouflé, innocenté en naturel que Barthes appellerait « idéologie<sup>87</sup> ».
- 44 On constate que la prise de parole dans ce monde du silence imposé par le devoir incombe à un trait stylistique, rhétorique, malgré la neutralité apparente du discours constatif, à savoir l'incise, entre virgules, tirets ou parenthèses, souvent introduite par une opposition : « grand boulevard – de ceinture, mais d'une ceinture résidentielle – » ; « belles et élégantes, comme il se doit ». Toute la charge subversive est concentrée ici non pas dans le discours indirect libre, qui assume la polyphonie des points de vue dans d'autres récits, voire dans les films, sous forme de caméra subjective, ni dans le

discours direct, dialectal, mais dans les petits contrepoints critiques, restrictifs, dissonants, qui ponctuent un discours apparemment neutre. Tout comme la répétition « tenait le lecteur en haleine par la promesse d'un nouvel étourdissement<sup>88</sup> » chez Sade, ici l'incise interpelle directement le lecteur par sa fonction d'aparté.

- 45 Or l'incise chez Pasolini s'avère soit une catalyse (expansion de la phrase tautologique) soit un contrepoint. Dans les incises tautologiques se nichent les vérités générales, le gnomique, la doxa ; les incises solécistes sont en revanche le lieu du discours hétérodoxe, du contraste et de la dissonance.

### L'incise tautologique

- 46 La parenthèse énonce, en aparté, le conditionnement idéologique qui déteint sur le physique et les attitudes, l'éthos des jeunes gens : « Les deux garçons, Pierre et l'hôte, en compagnie de tous les autres (façonnés par la vie du lycée Parini), sont en train de jouer au ballon sur un terrain de football<sup>89</sup> ». La clinique qui va accueillir Odette, littéralement tétanisée par le départ de l'hôte, est décrite comme : « coquette, miroitante, lumineuse, comme toute œuvre qui participe d'une mauvaise conscience<sup>90</sup> ». Cela peut même se limiter à une simple apposition : « La famille est en train de déjeuner, recueillie, tandis qu'Émilie sert à table<sup>91</sup> ». À en croire Barthes, la tautologie est une figure rhétorique bourgeoise :

On se réfugie dans la tautologie comme dans la peur, ou la colère, ou la tristesse, quand on est à court d'explication [...]: « c'est comme ça, parce que c'est comme ça », ou mieux encore « parce que, un point c'est tout ». Or tout refus du langage est une mort. La tautologie fonde un monde mort, un monde immobile.<sup>92</sup>

- 47 La tautologie est en effet une énonciation inéluctable, transformée en proverbe, en maxime, en postulat qui mime le devoir-être imposé par la société, en met à nu l'idéologie sous-jacente comme usurpation du naturel par le culturel. Le décor de la chambre de Pierre reflète toute la duplicité, la sournoiserie de l'idéologie bourgeoise : « Il y a, naturellement, deux lits : l'un est un véritable lit de cuivre, fort élégant, probablement choisi par la mère ; l'autre, cependant, est un divan-lit, naturellement très élégant lui aussi (peut-être même avec une pointe de recherche, due à la nécessité de le dissimuler)<sup>93</sup> ». Au sujet de Paul :

N'est-il pas, au regard de sa femme et de ses enfants, le champion de cette authenticité qui fait d'un homme un bon bourgeois, sculpté dans son honorabilité et dans ses principes (qui font partie désormais de sa nature) comme une statue l'est dans le marbre ?<sup>94</sup>

### L'incise soléciste

- 48 L'invité, émissaire de l'ailleurs, ouvre une brèche dans le monde du devoir, introduit l'arbitraire et le possible dans l'univers immuable des maximes : il entraînera les habitants vers le dehors pour les dévergondier, les tirer de leur vergogne, de leur vilénie bourgeoise. Le décor périurbain est sollicité pour permettre une échappée hors de ce monde clos et de ce mutisme. La banlieue pavillonnaire, résidentielle, est entourée par cercles concentriques d'inconnu. Les alentours, les berges de la Basse et du Pô sont autant d'espaces quelconques qui émancipent les personnages. On peut même voir les peupliers comme un rideau entre les deux univers, entre le dedans policé et le dehors sauvage, archaïque, sacré auquel appartient Émilie, d'origine paysanne. Rappelons que



Pasolini passait ses étés à Casarsa, « vieux bourg... gris et immergé dans la plus profonde pénombre de la pluie, tout juste peuplé d'antiques figures de fermiers et rythmé par l'intemporel son de la cloche<sup>95</sup> ».

- 49 Il reviendra à l'hôte d'amener les personnages vers l'expression de soi, ce qui provoque un « tumulte modal » (selon la terminologie de Jacques Fontanille<sup>96</sup>) (vouloir et ne pas pouvoir), un moment pathémique, phorique très intense, un embarras, car on délaisse des valeurs de protection et le devoir, la dignité, pour s'aventurer vers l'inconnu qui sera une sorte de révélation, un miracle pour ensuite se résoudre par une fuite, un devenir-autre, une résignation. Il suscite chez les grands bourgeois des solécismes (gestes contradictoires<sup>97</sup>) ou actes aberrants pris en charge par les incisives comme dans le cas de Paul, le père industriel qui succombe à l'attraction de l'hôte : « Cette caresse incertaine (dont sa main s'est aussitôt repentie) n'est pas signe de possession, mais prière à celui qui possède<sup>98</sup> ». Le tumulte modal et le solécisme seront résorbés lorsque Paul se dépouillera de ses vêtements en pleine gare de Milan et fera don de son usine à ses ouvriers.
- 50 Pasolini, par le biais de l'incise, non seulement opère une dilatation de l'énoncé, mais taille dans le vif, cisaille la phrase, la farcit d'une critique sociale donnant lieu à une énonciation clivée. Dans un récit en focalisation externe, les incisives insèrent une subjectivité révoltée, critique. L'épigraphe du roman prend ainsi tout son sens « *Dio fece quindi piegare il popolo per la via del deserto* » (« Dieu fit alors faire un détour au peuple par le chemin du désert » (Exode 13, 18)).
- 51 Lucie vit dans le recueillement, le repli sur soi, l'absorbement, comme on dit en histoire de l'art (en l'occurrence Michael Fried). Au début ce sont encore les incisives tautologiques qui triomphent. Elle va même jusqu'à mimer dans son corps propre les barrières topologiques qui entourent la villa, les volets fermés. Elle lit « ses yeux, obstinément baissés<sup>99</sup> ». Son destin de femme sédentaire sera perturbé par la scène du chalet, juché sur d'élégants pilotis et doté d'une petite alcôve, lieu d'une « luxueuse sauvagerie<sup>100</sup> ». Des pensées « s'emparent d'elle<sup>101</sup> », elle ne peut plus détourner le regard des vêtements du garçon « comme une suppliciée<sup>102</sup> ». « Éperdue<sup>103</sup> », elle se couche entièrement nue sur le plancher de la terrasse qui couronne le chalet :
- D'un geste rapide, presque incontrôlé, Lucie empoigne alors son maillot, comme ou pour le renfiler. Mais bien vite cette lumière étrange, d'un calcul qui tient de la divination, revient dans ses yeux, obstinément baissés sur les carreaux rouges de la terrasse : la décision de rester nue, et de se montrer nue à lui, était déjà prise : avec cette même ingénuité, proche de l'hystérie, et ce même consentement de bête impassible qui avaient présidé à la détermination d'Émilie ou à celle de Pierre, quelques jours plus tôt (ou plus tard).<sup>104</sup>
- 52 La tautologie la rappelle à soi car elle lutte contre une telle détermination : « la pudeur et la honte – que sa classe sociale vit à travers elle – sont sur le point de reprendre, comme à l'ordinaire, le dessus ; de sorte qu'il lui faut lutter contre cette pudeur et cette honte<sup>105</sup> ». Mais elle finit par basculer vers l'irréparable :
- Brusquement, elle froisse entre ses mains le maillot, se lève et le jette dans le vide, par-dessus la balustrade de la terrasse, de l'autre côté de l'étang, en direction des fourrés. Elle le regarde, là-bas, au fond, parmi l'herbe et les ronces, irréparable : de se trouver là lui confère une signification profonde, sa perte et son inertie se parent de cette violence expressive que prennent les objets dans les rêves.<sup>106</sup>
- 53 Elle effectue par là un geste qui bafoue toutes les valeurs de protection du dedans, un geste qui relie le dedans bourgeois au dehors prolétaire, geste révolutionnaire comme



celui qui transformait le singe en homme dans *2001, l'Odyssée de l'espace* de Stanley Kubrick, également sorti en 1968. Dans une même phrase on passe de l'incise tautologique à l'incise soléciste :

C'est pourquoi, avec une sorte d'arrogance (pour autant que le lui permette son visage de douce fille de la Lombardie, éduquée dans la piété, le respect et dans une innocente hypocrisie), elle fait fi de toute inquiétude, de toute honte, de tout appel à la raison : se consacrant à sa recherche avec autant d'obstination qu'un savant, ou qu'une bête affamée, qui rampe en silence.<sup>107</sup>

- 54 Le passage de l'incise tautologique à l'incise soléciste correspond à celui d'une aliénation des bourgeois à une prise de conscience, une réelle détermination à agir différemment, « sans maxime<sup>108</sup> » selon l'expression de Genette. Lucie envisagera l'inceste, abordera un jeune étudiant et s'offrira à deux autostoppeurs pour terminer dans une petite chapelle de campagne.
- 55 Le père, quant à lui, « (qui n'avait jamais fait pareille chose de sa vie)<sup>109</sup> », s'aventure à l'aube pieds nus dans le parc. Le tumulte modal se traduira ici par son égarement, son vagabondage qui nous ramène à l'extravagance de son attitude. Il « va de nouveau se coucher, humilié et encore hors de lui, dans son lit<sup>110</sup> », hors de lui car il a déjà quitté en partie le confort douillet. Mais la honte reprend le dessus. Le devoir fait taire l'aspiration profonde du sujet. Car « ce geste, [...], pour un bourgeois, a quelque chose d'insensé<sup>111</sup> ». Il faudra que l'hôte entraîne le bourgeois en Mercedes vers « un endroit quelconque de la route – un endroit désert<sup>112</sup> » de la Basse, pour que sautent tous les interdits.
- 56 Nous aimerions enfin voir l'incise comme le terrain vague par rapport à la ville si tant est que le terrain vague est à la fois un vide urbain, un résidu, une « césure cognitive » et un lieu d'une extrême richesse potentielle. Ces terrains en friche, désaffectés, déconnectés, *wastelands*<sup>113</sup>, ont souvent été qualifiés par le discours littéraire ou urbanistique de « zones blanches », un blanc qui se différencie tant de l'édifié que des « espaces verts », un blanc qui renvoie à une absence. Or, cette neutralisation permet précisément des « configurations passionnelles d'autant plus variées<sup>114</sup> ». Le terrain vague serait un lieu oxymorique, cognitivement faible, passionnellement riche. En sémiotique urbaine, la métaphore textuelle est d'ailleurs omniprésente au sujet des terrains vagues « étranges parenthèses dans le tissu citadin, irrégulières et incontrôlées [...] terrains peu définis au centre de cet écrit<sup>115</sup> », « image inversée de la ville », « zones étrangères au système urbain, physiquement internes à la ville et qui lui sont toutefois spirituellement externes » ou encore « zones interstitielles et marginales [...] inconscient du terrain urbain, le côté obscur, le lieu de la confrontation et de la contamination<sup>116</sup> », tout comme l'incise requalifie le discours hégémonique de la phrase.
- 57 L'équation entre le dehors, le désert et le terrain vague est enfin donnée dans le chapitre « Les Hébreux se mirent en route... » qui précise également le choix onomastique du père industriel Paul, saint Paul.

Le désert se modifiait comme un désert peut le faire : c'était tantôt un plateau rocheux, tantôt une étendue de pierrailles (gigantesques, et nues, comme tout autour des grandes villes, avec cette même couleur d'acier terni), tantôt un lac de sable brun sillonné d'une infinité d'ondulations capricieuses et toujours semblables.

- 58 Le dernier chapitre cependant n'aura plus besoin d'incises car le discours laisse maintenant libre cours au retour du refoulé. Le cheminement dans le désert de Paul consacrera la fusion du dehors et du bruit dans un hurlement final :

Il m'est impossible de dire quelle sorte  
de hurlement je pousse là : il est vrai qu'il est terrible  
au point de défigurer mon visage  
qui est alors pareil à la gueule d'un fauve –,  
mais il est aussi, en quelque sorte, joyeux,  
au point de me ramener à l'enfance.<sup>118</sup>

- 59 Et c'est là que l'Histoire est exhumée car le passage fait écho au poème « *Poeta delle Ceneri* » (« Poète des cendres ») de 1966 :

Il faut résister dans le scandale  
et plus que jamais dans la colère  
ingénus comme des chevreaux à l'abattoir,  
torves comme des victimes, précisément :  
il faut clamer plus fort que jamais le mépris  
envers la bourgeoisie, hurler contre sa vulgarité  
cracher sur son irréalité qu'elle a élue à réalité.<sup>119</sup>

- 60 Ce que Pasolini a voulu mettre au jour par le biais de l'espace quelconque, du tumulte modal, du solécisme ou de l'incise, c'est, déjà en 1968, l'enfermement de l'homme moderne dans une maladie de dégénéré, dans la décadence et la corruption, suite à une « mutation anthropologique », à un « génocide culturel » selon le terme de Gramsci : « Le "génocide culturel" qui a éliminé tout type d'altérité et transformé le *Lumpenproletariat* (sous-prolétariat en haillons, selon l'expression de Marx) en une ridicule imitation de la petite-bourgeoisie<sup>120</sup> ». L'extrait de Tolstoï, *La Mort d'Ivan Ilitch*, lu par l'invité au chevet du père malade, met en abyme ce contraste entre la santé des jeunes paysans et la maladie des bourgeois, de la bourgeoisie. Presque chaque personnage prendra conscience, après le départ de l'hôte, de cette maladie de classe. Lucie, plus que tout autre :

Comment pouvais-je vivre en un tel vide ? C'était pourtant ma vie.  
Et ce vide était, à mon insu,  
Peuplé de conventions, c'est-à-dire  
D'une profonde laideur morale.  
Survenir, entrer dans la vie  
Et tu as dénoué le nœud obscur  
De toutes les idées fausses dont est nourrie une femme de la haute bourgeoisie :  
Les horribles conventions, le badinage horrible  
Les horribles principes, les horribles devoirs,  
Les politesses horribles, l'horrible démocratism, l'horrible  
Anticommunisme, l'horrible fascisme,  
L'horrible objectivité, le sourire horrible.<sup>121</sup>

- 61 Dans ce cri de Lucie il y a déjà toute l'horreur bourgeoise, fasciste que Salò exacerbera : la conjonction de la maladie et de la laideur morale.
- 62 Dans le chapitre « Enquête sur la sainteté », les journalistes font leur intrusion dans la cour de la ferme où Émilie est en lévitation : les questions relèvent « de ce jargon que l'on utilise dans le commerce culturel de tous les jours – les journaux, la télévision – et que l'on dit courant alors qu'il est vulgaire<sup>122</sup> ». On a cependant une polyphonie car les questions traduisent en dernier ressort les idées de Pasolini, le fait que les miracles soient véhiculés par une pauvre femme du peuple parce que les bourgeois ne possèderaient plus le sentiment du sacré, « l'antique sentiment métaphysique de l'ère

de la paysannerie<sup>123</sup> ». Les journalistes se trouvent également devant l'usine de Paul et déversent « la sordide prose de l'actualité<sup>124</sup> ». Toutefois, à nouveau les questions traduisent les inquiétudes de Pasolini : « Ne vous a-t-il pas dépossédés, d'une certaine façon de votre avenir révolutionnaire ? [...] La mutation de l'homme en petit-bourgeois serait alors achevée ?<sup>125</sup> »

- 63 Le chapitre 10, intitulé « Oui, bien sûr, que font ces jeunes gens... » pourrait même être un poème prophétique (dès lors que le roman était rédigé en 1966 et publié en mars 1968) de celui écrit à l'occasion des émeutes estudiantines de Valle Giulia (datant du 1er mars et écrit le 2 mars 1968). C'est l'expression de la haine mythique, voire religieuse, de la bourgeoisie :

[Ils] ont la peau moite, une pâleur de gens âgés,  
Sinon de vieux, des grâces déjà décrépités ;  
ils ont un penchant irrésistible pour les repas lourds  
et pour les vêtements de laine, ils sont sujets à de fétides  
maladies – des dents ou bien des intestins –  
ils chient mal : bref, ce sont des petits-bourgeois,  
comme leurs frères, magistrats, ou leurs oncles dans le commerce,  
Une seule et même grande famille, qui ignore tout de l'amour.  
[...] Troupeaux galeux ; Pierrots  
Universitaires qui vont occuper le Grand Amphi  
En revendiquant le Pouvoir au lieu d'y renoncer une fois pour toutes.  
[...] Et ils se mettent à invoquer le Dieu susdit.  
Que vienne Hitler, et la Bourgeoisie est heureuse.  
Elle meurt, suppliciée, de sa propre main<sup>126</sup>

- 64 Pasolini a pris très tôt ses distances avec un certain esprit contestataire de 1968 dont il révèle l'hypocrisie. Après le conflit entre les fils à papa et la police, où les étudiants occupent de manière préventive la faculté romaine d'architecture, Pasolini écrit le poème *Il PCI ai giovani!* (*Le Parti communiste Italien aux jeunes !*). Destiné à être publié dans le magazine *Nuovi Argomenti*, il sort sans préavis dans *L'Espresso*, déclenchant une forte polémique. Dans le poème Pasolini s'insurge contre les jeunes, leur disant que leur révolution est fausse car ce sont des bourgeois conformistes et prend position pour les policiers :

Quand hier à Valle Giulia vous avez frappé les policiers  
moi je sympathisais avec les policiers.  
Parce que les policiers sont des fils de pauvres  
ils viennent des banlieues  
avec des pères que la misère relègue dans l'enfance  
Les mères aux mains calleuses  
les grands fratries,  
les cuisines-caves sur les cloaques  
les appartements dans les grands ensembles populaires  
Doucement  
les temps d'Hitler reviennent  
la bourgeoise aime se punir avec ses propres mains  
Vous êtes anti-communistes  
tandis que les ouvriers, eux détiennent  
encore une idée archéologique  
comme celle de la résistance  
ou du communisme<sup>127</sup>

- 65 Si son dernier livre inachevé *Petrolio* (1972-1975), ouvertement accusateur de la corruption de la Démocratie Chrétienne, des groupes pétroliers, et de la mafia

responsables des scandales autour de l'ENI (la société nationale italienne des hydrocarbures), a été considéré comme une abjuration des romans romains comme l'était déjà la trilogie (le *Décameron*, les *Mille et une nuits*, les *Contes de Canterbury*), trop complaisants envers le prolétariat, idéalisant son état édénique, c'est sans doute parce que Pasolini avait connu une profonde désillusion constatant que le sous-prolétariat était en train de devenir conformiste, de s'embourgeoiser. Car « le laïcisme consumériste<sup>128</sup> » transforme tout, même le corps humain en pure marchandise, codifie la sexualité. C'est la raison pour laquelle Pasolini s'opposait à l'avortement en tant qu'institution bourgeoise qui impose au prolétariat (*prole* signifiant progéniture) ce que Giorgio Agamben après Foucault appellerait la biopolitique, soit l'ambition, qui est celle du pouvoir contemporain, d'intervenir jusque dans la vie biologique des individus. Cette imposition de l'« hédonisme néo-laïque » du capitalisme consumériste aux classes subalternes entraînerait selon Pasolini une exploitation irréversible, une aliénation de leur vie sacrée, en somme, la destruction de la « culture » populaire.

- 66 Sade et Pasolini, par la seule grâce de leur écriture, parviennent à exprimer leur colère, leur fantasme de destruction, et à mettre à nu les exactions commises par les régimes en place.

## NOTES

1. Roland Barthes, « Sade-Pasolini », *Le Monde*, 16 juin 1976.
2. *Ibid.*
3. Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Le Seuil, 1970, p. 87.
4. Roland Barthes, *Leçon* [7 janvier 1977], Paris, Le Seuil, « Points Essais », 1989, p. 14.
5. Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Le Seuil, 1971, p. 7.
6. *Ibid.*, p. 9.
7. *Ibid.*, p. 54.
8. Pierre Klossowski, *Sade mon prochain*, Paris, Le Seuil, 1947, 1967, p. 53.
9. Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Minuit, p. 10.
10. Cf. Roland Barthes, « Le mythe aujourd'hui » (1956), in *Mythologies*, Paris, Le Seuil, 1957, p. 224.
11. Paul Ricoeur, *Temps et récit. Le temps raconté*, t. III, Paris, Le Seuil, 1985, p. 263.
12. Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Le Seuil, 1971, p. 15-16.
13. Algirdas Julien Greimas, « De la colère », in *Du Sens II*, Paris, Le Seuil, 1983.
14. FONTANILLE, Jacques, « Mythe et idéologie », p. 4, [Ressource en ligne] [https://www.unilim.fr/pages\\_perso/jacques.fontanille/textes-pdf/AMythe\\_ideologie.pdf](https://www.unilim.fr/pages_perso/jacques.fontanille/textes-pdf/AMythe_ideologie.pdf)
15. L'avocat américain Mike Godwin a énoncé en 1990 une loi qui porte son nom : « Plus une discussion en ligne dure longtemps, plus la probabilité d'y trouver une comparaison impliquant les nazis ou Hitler s'approche de 1. »
16. Pierre Klossowski, *Sade mon prochain, op. cit.*, p. 24.
17. *Ibid.*, p. 25-26.
18. *Ibid.*, p. 51.
19. *Ibid.*, p. 39.
20. *Ibid.*, p. 84.

21. Henri Maldiney, « Notes sur le rythme », in J.-P. Charcosset (dir.), *Henri Maldiney : penser plus avant...*, Chatou, La Transparence, 2012, p. 17.
22. Donatien Alphonse de Sade, *Histoire de Juliette* (1799), Michel Delon (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1998, II, p. 367.
23. *Ibid.*, III, p. 551.
24. *Ibid.*, III, p. 551-552.
25. Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, *op. cit.*, p. 166.
26. *Ibid.*, p. 28.
27. Donatien Alphonse de Sade, *Histoire de Juliette*, *op. cit.* III, p. 683.
28. *Ibid.*, III, p. 685.
29. Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, *op. cit.*, p. 9.
30. *Ibid.*, p. 164.
31. *Idem.*
32. Donatien Alphonse de Sade, *Histoire de Juliette*, *op. cit.*, II, p. 366.
33. *Ibid.*, III, p. 703.
34. *Ibid.*, III, p. 702.
35. *Ibid.*, V, p. 1069.
36. *Ibid.* (note de l'auteur).
37. *Ibid.*, V, p. 1072.
38. Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Le Seuil, 1971, p. 21.
39. *Ibid.*, p. 23.
40. Michel Foucault, Conférence de 1967 « Des espaces autres », *Dits et écrits* (1984), Paris, Gallimard, « Quarto », t. 1, 2001.
41. Donatien Alphonse Sade, *Histoire de Juliette*, *op. cit.*, III, p. 703.
42. *Ibid.*, V, p. 1082.
43. Michel Delon, *L'Idée de l'énergie au tournant des lumières*, Paris, puf, 1988, p. 194.
44. Pierre Klossowski, *Sade mon prochain*, *op. cit.*, p. 27.
45. Donatien Alphonse de Sade, *Histoire de Juliette*, *op. cit.*, III, p. 696.
46. *Ibid.*, III, p. 696-698.
47. Donatien Alphonse de Sade, *Voyage à Naples*, Paris, Payot & Rivages, 2008 (préface de Chantal Thomas), extrait du *Voyage d'Italie* [1776], Paris, Fayard, 1995 (éd. Maurice Lever), p. 18.
48. Donatien Alphonse de Sade, *Histoire de Juliette*, *op. cit.*, VI, p. 1102.
49. *Ibid.*
50. *Ibid.*, VI, p. 1103-1104.
51. *Ibid.*, VI, p. 1105.
52. Jean-Christophe Abramovici, « La montagne étincelante de joie et de rage », *Nature et politique, Logique des métaphores telluriques*. Études réunies et présentées par Dominique Bertrand, Clermont-Ferrand, PPF Volcans, 2005, p. 100.
53. Donatien Alphonse de Sade, *Histoire de Juliette*, *op. cit.*, III, p. 836.
54. Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, *op. cit.*, p. 38.
55. Cesare de Seta, *L'Italia del Grand Tour da Montaigne a Goethe*, Milan, Electa, 1992.
56. Vivant Denon, *Voyage au royaume de Naples* (1777-1778), Paris, Librairie Académique Perrin, 1997, p. 118.
57. Donatien Alphonse de Sade, *Histoire de Juliette*, *op. cit.*, III p. 733.
58. Pierre Klossowski, *Sade mon prochain*, *op. cit.*, p. 34.
59. Michel Delon, *Histoire de Juliette*, *op. cit.*, note p. 1374.
60. Donatien Alphonse de Sade, *Histoire de Juliette*, *op. cit.*, III, p. 689-690.
61. Pierre Klossowski, *op. cit.*, p. 20.
62. Donatien Alphonse de Sade, *Histoire de Juliette*, *op. cit.*, V, p. 904.
63. *Ibid.*

64. *Ibid.*, IV, p. 864.
65. *Ibid.*, V, p. 1018-1019.
66. Germaine de Staël, *Corinne ou l'Italie* [1807], Paris, Gallimard, « Folio classique », 1985, p. 47.
67. Hippolyte Taine, *À Rome. Voyage en Italie*, I, 1865, Paris, Complexe, 1990, p. 161.
68. Dumarsais, *La Philosophie*, ms clandestin diffusé entre 1730 et 1740.
69. Emmanuel Kant, *Was ist Aufklärung ?* 1784.
70. Donatien Alphonse de Sade, *Voyage à Naples*, *op. cit.*, p. 264-265.
71. Donatien Alphonse de Sade, *Histoire de Juliette*, *op. cit.* V, p. 1068-1069.
72. Donatien Alphonse de Sade, *Voyage à Naples*, *op. cit.*, p. 29-31.
73. Pier Paolo Pasolini, *Théorème*, Paris, Gallimard, 1978 (*Teorema*, Milano, Garzanti, 1968), p. 29.
74. *Ibid.*, p. 11.
75. *Ibid.*, p. 16.
76. *Ibid.*, p. 128.
77. *Ibid.*
78. *Ibid.*, p. 20.
79. *Ibid.*
80. *Ibid.*, p. 177.
81. Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'Âge classique*, Paris, Gallimard, 1972.
82. *Ibid.*, p. 113.
83. *Ibid.*, p. 142.
84. *Ibid.*, p. 76
85. *Ibid.*, p. 82
86. Gérard Genette, « Vraisemblable et motivation » (*Communications*, 11, 1968), *Figures II*, Paris, Le Seuil, 1969, p. 72.
87. Roland Barthes, *Mythologies*, *op. cit.*, p. 29.
88. Pierre Klossowski, *Sade mon prochain*, *op. cit.*, p. 50.
89. Pier Paolo Pasolini, *Théorème*, *op. cit.*, p. 46.
90. *Ibid.*, p. 116.
91. *Ibid.*, p. 20.
92. Roland Barthes, « Le mythe aujourd'hui », *art. cit.*, p. 227.
93. Pier Paolo Pasolini, *Théorème*, *op. cit.*, p. 30.
94. *Ibid.*, p. 75.
95. Elio Filippo Accroca, *Ritratti su misura*, Venise, Sodalizio del Libro, 1960.
96. Jacques Fontanille, « Le tumulte modal: de la macro-syntaxe à la micro-syntaxe passionnelle », *Actes sémiotiques bulletins*, n° 39, 1986 (« Les passions, explorations sémiotiques »).
97. Un geste qui en contredit un autre, à la fois consenti et honteux, peut être rapproché du solécisme chez Quintilien, qui renvoie à une faute de langage qui enfreint les règles de la syntaxe. Cf. Gilles Deleuze, « Klossowski ou les corps-langage », in *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, p. 331.
98. Pier Paolo Pasolini, *Théorème*, *op. cit.*, p. 76.
99. *Ibid.*, p. 19.
100. *Ibid.*, p. 39.
101. *Ibid.*
102. *Ibid.*, p. 42.
103. *Ibid.*
104. *Ibid.*, p. 41-42.
105. *Ibid.*, p. 42.
106. *Ibid.*
107. *Ibid.*
108. Gérard Genette, « Vraisemblance et motivation », *art. cit.*, p. 75.

109. Pier Paolo Pasolini, *Théorème*, op. cit., p. 52.
110. *Ibid.*, p. 55.
111. *Ibid.*, p. 76.
112. *Ibid.*, p. 74.
113. Franciscu Sedda et Pierluigi Cervelli, « Zone, Frontiere, confini: la città come spazio culturale » in Gianfranco Marrone et Isabella Pezzini (dir.), *Senso e Metropoli. Per una semiotica posturbana*, Rome, Meltemi, 2006, p. 182.
114. *Ibid.*, p. 183.
115. Valentina Ciuffi in Gianfranco Marrone et Isabella Pezzini (dir.), *I Linguaggi della città. Senso e Metropoli II*, Rome, Meltemi, 2008, p. 184.
116. Pier Paolo Pasolini, *Théorème*, op. cit., p. 185.
117. *Ibid.*, p. 79.
118. *Ibid.*, p. 179.
119. Pier Paolo Pasolini, *Poeta delle Ceneri*, 1966, publié posthument, *Tutte le Poesie*, éd. W. Siti, Milan, Mondadori, 2003, vol. II, 1270-1, cf. *Le ceneri di Gramsci*, recueil de poésies de 1957.
120. Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, Milan, Mondadori, 1999, p. 676 (nous traduisons).
121. Pier Paolo Pasolini, *Théorème*, op. cit., p. 94-95.
122. *Ibid.*, p. 159.
123. *Ibid.*, p. 160.
124. *Ibid.*, p. 173.
125. *Ibid.*, p. 173-174.
126. *Ibid.*, p. 136-138.
127. Pier Paolo Pasolini, « Il PCI ai giovani! », *Empirismo eretico*, Milan, Garzanti, [1972], 1981, p. 151-159 (nous traduisons).
128. Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, éd. W. Siti & S. De Laude, Milan, Mondadori, 1999, p. 652.
- 

AUTEUR

NATHALIE ROELENS

Université du Luxembourg

# Fantasme(s) d'emprisonnement, persécution et délire d'organisation dans la littérature sadienne

Florent Gilles

---

- 1 Le nom de Sade s'est imposé comme une évidence dès la lecture du titre « Articuler le fantasme et l'histoire ». Pourquoi Sade apparaît-il d'emblée légitime quand il est question de fantasme et d'histoire ? Ce qui frappe dans un premier temps, dès que l'on prononce le nom de Sade, c'est l'imaginaire qui s'est développé et se développe encore. Il cristallise autour de lui l'attention puis toutes les inventions et rumeurs possibles. Les seuls crimes dont il a été reconnu coupable sont la flagellation et le blasphème dans l'affaire Jeanne Testard, les menaces de mort et un coup de canif dans le cas Rose Keller et la sodomie et l'empoisonnement dans l'affaire des prostituées marseillaises. Mais il est en plus la cible de multiples rumeurs d'horreurs et de meurtres. Rumeurs non prouvées mais jamais éteintes non plus. Sade est ainsi lui-même objet de fantasmes, on projette sur lui fantasme de mort et de persécution, non sans raison puisque ses textes en regorgent mais, comme nous l'avons dit, sans preuves. D'auteur de fantasmes, Sade passe ainsi à objet de fantasmes. Lire Sade, c'est ainsi une épreuve, tant les images qui nous parviennent à la lecture sont parfois difficiles à soutenir, mais c'est aussi sans doute une libération, faire acte de catharsis.
- 2 Cette question de Jean-Christophe Abramovici sera notre fil rouge : « Comment se départagent l'Histoire et le fantasme, la parole collective et la pensée individuelle ?<sup>1</sup> ». Car si Sade nous intéresse c'est en raison du lien inextricable entre sa pensée, ses œuvres et sa vie personnelle, mais aussi de son inscription dans une Histoire générale. Sade abandonné par sa mère et en conflit perpétuel avec sa belle-mère piétine la figure maternelle dans presque toutes ses œuvres. Sade en prison, met en scène des lieux de torture et d'enfermement. Sade isolé de tout et de tous, invente le terme d'« isolisme » pour parler de l'isolement absolu de Justine, seule, sans ressources et apparaissant comme le seul être vertueux. Mais pas seulement.
- 3 Emprisonné la majeure partie de sa vie d'adulte, Sade est aussi le témoin privilégié, même s'il est isolé, d'une Histoire qui se déroule devant ses yeux mais sans lui, du



moins en partie. Ses divers emprisonnements se font ainsi au gré des changements de politique et de régime. Quand il entend la Révolution gronder du fond de sa cellule à la Bastille, il harangue le peuple pour qu'il vienne le libérer de sa situation injuste. Il crie d'ailleurs un peu trop fort, puisque pour le faire cesser, il est transféré à l'hospice de Charenton quelques jours à peine avant la prise de la Bastille qui aurait pu lui offrir la libération tant désirée. Libéré en 1790, il prend part au nouveau régime en place pour se faire bien voir avant d'être finalement arrêté en 1794 comme suspect contre la République, condamné à la guillotine, puis il y échappe car son nom aurait été oublié sur une liste. Auteur de romans, Sade pourrait ainsi tout autant en être le sujet. Et ce également en raison des rumeurs dont il est la cible et qui en font l'objet de fascination/répulsion et d'une histoire dont il ne lui appartient plus d'écrire les lignes. Il s'agira donc de cerner autant que faire se peut l'œuvre sadienne autour de cet axe qui fait se croiser fantasmes, histoire personnelle et Histoire collective.

- 4 Nous étudierons le rejet et l'exécration de la figure maternelle, puis, l'articulation entre histoire et Histoire, ou l'obsession de tout raconter. Dans un troisième temps, nous aborderons le fantasme d'enfermement. Nous finirons par le délire d'organisation et le fantasme d'un monde sadien. Il nous reste à dire que l'objet de notre étude n'est pas tant d'apporter un point de vue définitif sur le controversé Sade que de défricher de nouvelles pistes, sources elles-mêmes de nouvelles réflexions, tant il est vrai que Sade se prête à de multiples interprétations et semble une source intarissable de recherches. Nous reprenons ainsi les termes de Michel Delon :

À l'enfermement de Sade dans les prisons d'un sens, le présent voyage à travers une vie et des textes voudrait opposer une liberté radicale : Sade rendu à lui-même, dans la dispersion de ses essais, dans la réalité physique d'une plume sur le papier et d'un imaginaire dans un corps.<sup>2</sup>

## Rejet et exécration de la figure maternelle

- 5 Nos remarques porteront sur la nouvelle *Eugénie de Franval* contenue dans le recueil *Les Crimes de l'amour*, sur les romans *Justine ou les malheurs de la vertu* et *Les 120 Journées de Sodome*, et enfin sur *La philosophie dans le boudoir*<sup>3</sup>.
- 6 Plus on avance dans la découverte de Sade et de ces textes, plus il apparaît capital de faire un sort à cette détestation de la mère. Elle a ainsi une place de choix dans chacun des textes de notre corpus. Mais pourquoi tant de haine ? Si l'on s'intéresse à la biographie du marquis, on s'aperçoit que sa mère l'a abandonné très tôt aux soins de nourrices ou autres éducateurs et qu'elle semble ne jamais s'être intéressée à lui. Si l'on veut trouver une explication qui s'appuie sur des faits avérés, il faut s'intéresser plutôt à la belle-mère de Sade, la présidente de Montreuil. Un conflit perpétuel opposa ainsi les deux, la présidente étant à l'origine de nombre des arrestations de Sade, tentant ainsi de protéger sa fille mais surtout les intérêts familiaux face à la réputation et à la dilapidation d'argent dont faisait preuve Sade. Les lettres que Sade écrit en prison à sa femme sont ainsi remplies d'invectives contre sa belle-mère. Derrière les mises en scène de torture de mères que Sade écrit du fond de son cachot, se cache peut-être le fantasme de punir celle qui l'y a mis.
- 7 Le texte qui montre le mieux la mise à mort de la figure maternelle est sans doute *La Philosophie dans le boudoir*. Ce texte apparaît dans un premier temps comme une œuvre plaisante et légère, à côté d'autres œuvres bien plus sombres du marquis. Il

raconte ainsi l'éducation libertine d'Eugénie de Mistival, jeune vierge que se propose de former M<sup>me</sup> de Saint-Ange rencontrée au couvent et aidée notamment par le débauché en chef Dolmancé. D'innocente aux premiers abords, la jeune fille se révèle très vite libertine, et on apprend par la suite que le père a autorisé son éducation dans la perversion. Tout est bien donc. Ou presque, car seul le sort réservé dans les dernières lignes du texte à la mère apporte une ombre au tableau. Ce qu'on peut déjà dire et qui est remarquable dans ce texte, c'est l'omniprésence de la pensée de la mère. Très vite, on comprend ainsi qu'en plus d'une éducation sexuelle, il s'agit bien de former la jeune fille à la révolte contre sa mère. Ce qui fait dire à Lynn Hunt, dans son ouvrage *Le Roman familial de la Révolution française*, qu'

À l'instar du paysage psycho-sexuel de la république, le boudoir est dominé par l'absence du père et par la pensée obsessionnelle et tenaillante de la mère. Toutes les variations complexes des relations entre sexes dans le boudoir s'inscrivent dans cette grille du père absent et de la mauvaise mère.<sup>4</sup>

8 En plus d'une haine personnelle, première inscription de Sade dans un contexte historique. L'omniprésence maternelle dans ce texte, publié en 1795, illustrerait la place que cette dernière prend dans le cadre de la Révolution et de la République qui tend à affaiblir le pouvoir et la place du père, car le père c'est aussi l'image du roi et l'on sait que l'absolutisme s'était fondé sur un renforcement du pouvoir paternel dans la famille. Comment alors va s'exprimer concrètement chez Sade cette dénonciation de la mauvaise mère et son rejet ?

9 Quatre étapes ont été délimitées dans cette explication de l'exécution de la figure maternelle. Le premier moyen dont Sade se sert pour rabaisser la mère, c'est le dénigrement de sa fonction reproductrice. Sade rejette l'idée de fonction reproductrice naturelle qu'il conviendrait de suivre et il revendique à l'inverse une image de la nature destructrice. La formation d'Eugénie de Mistival passe ainsi par l'apprentissage de comment ne pas tomber enceinte. Lorsque cela arrive, le rôle de la mère est réduit à néant au profit du père. Sade pousse ainsi à l'extrême le point de vue contemporain qui croit que c'est uniquement la semence masculine qui est à l'origine du fœtus et fait ainsi de la femme un simple réceptacle. Ainsi quand M<sup>me</sup> de Mistival vient réclamer sa fille voici ce que lui répond Dolmancé :

Et quels sont-ils, ces droits, je vous prie, madame ? Vous flattez-vous de leur légitimité ? Quand M. de Mistival, ou je ne sais qui, vous lança dans le vagin les gouttes de foutre qui firent éclore Eugénie, l'aviez-vous en vue pour lors ? Non, n'est-ce pas ? Eh bien ! quel gré voulez-vous qu'elle vous sache aujourd'hui pour avoir déchargé quand on foutait votre vilain con ?<sup>5</sup>

10 Rejeter la mère, c'est ainsi rejeter ce qui fait d'elle une mère en premier lieu, sa capacité à engendrer et à enfanter. Si elle remplit son rôle de simple réceptacle, c'est cette fois sur le fœtus qu'elle renferme que se porte la haine sadienne. Ce sont *Les 120 Journées* qui contiennent les preuves de cette nouvelle forme de haine. Elles racontent comment quatre libertins finis décident de capturer de jeunes garçons et de jeunes filles pour se retirer en un château isolé de tout et de tous et se livrer alors aux expérimentations sexuelles et physiques les plus extrêmes. Les quatre hommes sont aidés dans leur plan par quatre historiennes dont la tâche est de raconter chacune cent cinquante passions dont elles ont été témoins, déployant ainsi un catalogue de six cents passions des plus simples aux plus criminelles, et qui sont le plus souvent suivies de mise en pratique. La première partie, contient ainsi le goût suivant :

Cette fantaisie-là, vous en conviendrez, messieurs, n'est pourtant pas plus singulière que celle d'un homme, autrefois ami de la Guérin et qu'elle avait fourni longtemps, dont elle nous assura que toute la volupté consistait à manger des faux germes ou des fausses couches. On l'avertissait chaque fois qu'une fille se trouvait dans ce cas-là ; il accourait et avalait l'embryon en se pâmant de volupté.<sup>6</sup>

- 11 Fantasme de remplacement de la mère, d'abortion de son fruit et de sa destruction se mélangent ici. L'idéal pour Sade serait peut-être de se passer de la mère, et donc de la femme, comme le font d'ailleurs la plupart du temps les libertins qui lui préfèrent les hommes. Mais il ne délaisse pas plus les femmes dans sa vie, où il engage des prostituées et se trouve de nouvelles amantes, que dans ses textes où les relations ne sont jamais uniquement homosexuelles. Même le libertin Dolmancé, pourtant connu pour n'avoir de goût que pour les hommes, se charge volontiers de l'éducation sexuelle d'Eugénie avec pour restriction de ne s'occuper que du derrière, tant il a d'horreur pour les cons. Empêcher autant que possible la femme de tomber enceinte, nier son rôle si cela arrive, voire étouffer dans l'œuf le futur nouveau-né sont autant de moyens de rabaisser la mère au rang d'une bête qu'on engrosse et qui pond.
- 12 Quand cela ne suffit plus, on passe à la résolution du meurtre de la mère. À n'en pas douter, Sade du fond de sa prison a dû fantasmer sur le meurtre de sa belle-mère qu'il tenait pour unique responsable de son incarcération, et il fait agir ses personnages, véritables marionnettes pulsionnelles entre ses mains. Ainsi il est précisé que le duc de Blangis a commencé sa carrière de criminel par le meurtre de sa mère :
- Son père, mort jeune, et l'ayant laissé, comme je l'ai dit, maître d'une fortune immense, avait pourtant mis comme clause que le jeune homme laisserait jouir sa mère, sa vie durant, d'une grande partie de cette fortune. Une telle condition déplut bientôt à Blangis, et le scélérat ne voyant que le poison qui pût l'empêcher d'y souscrire, il se détermina sur-le-champ à en faire usage.<sup>7</sup>
- 13 Il ne cache pas la jouissance qu'il en a retirée, supérieure selon lui à toutes celles exercées jusqu'alors : « Dès que je l'ai pu, je l'ai envoyée dans l'autre monde, et je n'ai de mes jours goûté une volupté si vive que celui où elle ferma les yeux pour ne plus les rouvrir<sup>8</sup> ».
- 14 Mais le matricide est sans doute encore plus significatif dans *Eugénie de Franval* où il est l'apogée de l'histoire. Cette nouvelle fait partie des œuvres ironiques de Sade, c'est-à-dire ses œuvres non licencieuses faites pour passer l'épreuve de la censure mais derrière lesquelles on devine toujours la personnalité de celui qui les a écrites. Ainsi sous couvert de donner un exemple et une leçon morale sans précédent, *Eugénie de Franval* raconte l'inceste d'un père avec sa fille qu'il a d'ailleurs élevée uniquement dans ce projet, puis le meurtre de la mère fomenté par le père, manipulateur et expert en chantage dissimulé, et exécuté par la fille :
- Franval à sa fille : « ô chère et tendre amie ! décide-toi, tu n'en peux conserver qu'un des deux ; nécessairement parricide, tu n'as plus que le choix du cœur où tes criminels poignards doivent s'enfoncer ; ou il faut que ta mère périsse, ou il faut renoncer à moi... »
- Réponse d'Eugénie : « Ô toi que j'aimerai toute ma vie ! s'écrie-t-elle, peux-tu douter du parti que je prends ? peux-tu soupçonner mon courage ? Arme à l'instant mes mains, et celle que proscrivent ses horreurs et ta sûreté va bientôt tomber sous mes coups »<sup>9</sup>
- 15 Bien sûr, immédiatement l'acte commis, la jeune fille regrette son geste, fond en larmes et meurt comme foudroyée par la culpabilité mais il ne faut voir là que concession au genre et à la morale de l'ironie sadienne qui, si elle adore pencher sur le papier ses plus

noires pensées et fantasmes, ne se résout jamais à renoncer à une prétention littéraire et à voir ses œuvres publiées.

- 16 L'aversion la plus parfaite prend place dans *La Philosophie dans le boudoir*. Plus qu'une mort physique, c'est ici une mort morale et spirituelle qui nous est racontée. La mère est ici mise à mal, piétinée et torturée puis, pire que la mort, condamnée à la maladie et à la souffrance. Son supplice commence par des coups, elle est battue par les différents convives du libertinage. Vient le viol, par Dolmancé notamment. Puis cumulant les deux, Eugénie y rajoute l'inceste, violant sa mère par l'entremise d'un godemiché :

Venez, belle maman, venez, que je vous serve de mari ; il est un peu plus gros que celui de votre époux, n'est-ce pas ma chère, n'importe, il entrera... [...], me voilà donc à la fois incestueuse, adultère, sodomite, et tout cela pour une fille qui n'est dépucelee que d'aujourd'hui... que de progrès, mes amis... avec quelle rapidité je parcours la route épineuse du vice...oh ! je suis une fille perdue...<sup>10</sup>

- 17 Le châtement, pour la faute d'être mère et en plus parangon de vertu, ne s'arrête pas là. M<sup>me</sup> de Mistival, battue presque à mort, s'évanouit, avant de se réveiller et de voir son arrêt de torture signé par Dolmancé. Elle est condamnée à être violée par le valet Augustin, porteur de la vérole, puis pour être sûr que le mal se répande bien partout, demeure, et en même temps interdire une quelconque résurgence reproductrice, son sexe est cousu par sa propre fille :

L'excellente chose ! allons, allons, des aiguilles, du fil ; écartez vos cuisses, maman, que je vous couse, afin que vous ne me donniez plus ni frères ni sœurs.<sup>11</sup>  
EUGÉNIE, piquant de temps en temps les lèvres du con, dans l'intérieur, et quelquefois le ventre et la motte : Ce n'est rien que cela, maman, c'est pour essayer mon aiguille.

- 18 À parcourir la littérature sadienne, on peut donc être tenté de parler de véritable fantasme de destruction de la figure maternelle qui consisterait à vouloir la réduire à néant, en l'avènement d'un nouveau monde sans mères. Pierre Klossowski a ainsi montré comment le dégoût de la mère devient une pierre angulaire du système sadien :

Le « sadisme » de Sade serait donc l'expression même d'un facteur de haine primordial qui aurait « choisi » la libido agressive pour mieux exercer sa mission : celle de châtier la puissance maternelle sous toutes ses formes et d'en bouleverser les institutions.<sup>12</sup>

- 19 Mais il faut relativiser. Car de même que pour d'autres thèmes, Sade ne serait pas vraiment pour une disparition totale. Puisque Sade se plaît à fouler aux pieds la mère, à la martyriser, il a besoin qu'elle se maintienne en place. Pour critiquer et torturer, il faut que la cible des critiques et de la torture soit debout. La réifier et l'immoler, oui, mais la détruire à jamais, non, ce serait s'enlever le plaisir de la persécuter à jamais.

## histoire/Histoire, ou l'obsession de tout raconter

- 20 Arrestations, prisons, fuite en Italie, transferts, libération puis asile jalonnent le parcours d'un écrivain qui n'écrivit presque jamais libre. La vie et l'œuvre du marquis s'inscrivent aussi dans une Histoire, cette fois collective. Né en 1740 et mort en 1814, Sade a vu défiler plusieurs règnes et régimes, il a assisté de loin à la Révolution, la sentant arriver du fond de sa cellule à la Bastille, puis devant y trouver sa place, libéré en 1790 avant d'en être finalement la victime et à nouveau arrêté en 1794. Sade est un noble mais aussi un opportuniste, et surtout il ne veut pas retourner en prison. Ainsi à sa libération en 1790 grâce à l'abolition des lettres de cachet, il se montre partisan de la

nouvelle République et met ses talents d'écrivain au service de la section des Piques de la place Vendôme qui est aussi celle de Robespierre. Paradoxe de la Révolution, c'est à cause de son zèle antireligieux qu'il sera finalement arrêté en 1794 comme suspect de la République. Le travail de Sade est donc fait de contraintes, de désirs, d'histoire et d'Histoire.

- 21 Le romancier Sade prend aussi soin d'ancrer ses histoires dans l'Histoire. Il lui apparaît ainsi important de préciser un cadre historique et/ou un cadre de classes et ce dès le début dans *Les 120 Journées* :

Les guerres considérables que Louis XIV eut à soutenir pendant le cours de son règne, en épuisant les finances de l'État et les facultés du peuple, trouvèrent pourtant le secret d'enrichir une énorme quantité de ces sangsues toujours à l'affût des calamités publiques qu'elles font naître au lieu d'apaiser, et cela pour être à même d'en profiter avec plus d'avantages. La fin de ce règne, si sublime d'ailleurs, est peut-être une des époques de l'empire français où l'on vit le plus de ces fortunes obscures qui n'éclatent que par un luxe et des débauches aussi sourdes qu'elles.<sup>13</sup>

- 22 Pourquoi déplacer son histoire juste avant la Régence ? Parce que la fin du règne de Louis XIV, souvent donnée comme synonyme de relâchement après des années d'absolutisme et d'autoritarisme est par là-même source de tous les fantasmes. À l'inverse, quand il veut apporter sa patte à la Révolution en marche, il place ses protagonistes dans l'actualité la plus brûlante dans *La Philosophie dans le boudoir* et place même entre leurs mains un pamphlet destiné aux républicains et qui s'intitule « Français encore un effort si vous voulez être républicains ».

- 23 Mais le plus frappant dans la littérature sadienne et son rapport à l'histoire, c'est la volonté de faire de tout une histoire, de tout dire, de tout raconter. Justine nous raconte l'histoire de deux sœurs, Justine et Juliette, qui se séparent à l'adolescence après la mort de leurs parents et une incompatibilité de caractère (Justine est pieuse et vertueuse, Juliette tout l'inverse) avant de se retrouver par un heureux hasard à l'âge adulte, mais sans toutefois se reconnaître au départ. Or dès le début de leur rencontre Juliette et son compagnon le comte de Lorsange poussent Justine à raconter son histoire, ce qu'elle s'empresse de faire malgré ses prétendues velléités de pudeur :

Vous raconter l'histoire de ma vie, Madame, dit la belle infortunée, en s'adressant à la comtesse, c'est vous offrir l'exemple le plus frappant des malheurs de l'innocence, c'est accuser la main du Ciel, c'est se plaindre des volontés de l'Être suprême, c'est une espèce de révolte contre ses intentions sacrées... je ne l'ose pas. Des pleurs coulèrent alors avec abondance des yeux de cette intéressante fille, et après leur avoir donné cours un instant, elle commença son récit.<sup>14</sup>

- 24 Toute la suite de son récit est constellée de ces marques de honte alors même qu'elle semble prendre un malin plaisir à raconter tout de ses aventures et ce dans les plus petits détails pourtant futiles et non importants quant à la compréhension de son histoire. Écrire pour Sade, c'est tout dire, ne rien omettre, montrer tout au lecteur. On pourrait alors dire que c'est déplier l'ensemble de ses fantasmes. Ensemble de fantasmes qui semble justement dominé par le désir suprême de les raconter, d'en faire le catalogue le plus parfait et complet qui soit. *Les 120 Journées* sont d'ailleurs édifiantes vis-à-vis de ce sujet. Alors qu'ils planifient une partie de débauche et de crimes qui doit s'étendre sur quatre mois, les quatre libertins se font accompagner de quatre vieilles qui vont leur conter leurs expériences et que le texte appelle très à propos les « historiennes ». Sade avec ce texte tente de nous donner à voir l'ensemble des passions les plus extrêmes que peut recouvrir le libertinage. On commence par les cent cinquante passions les plus simples, puis les cent cinquante passions doubles, par la

suite les cent cinquante criminelles, et enfin les cent cinquante passions meurtrières. Passent ainsi devant nos yeux dans le désordre la coprophagie, le masochisme, le viol, le meurtre... Dès le départ, le texte appuie sur cette volonté d'omniscience quant à la matière libertine et sexuelle :

Il s'agissait, après s'être entouré de tout ce qui pouvait le mieux satisfaire les autres sens par la lubricité, de se faire en cette situation raconter avec les plus grands détails, et par ordre, tous les écarts de cette débauche, toutes ses branches, toutes ses attenances, ce qu'on appelle en un mot, en langue de libertinage, toutes les passions.<sup>15</sup>

25 Avec ce texte, c'est finalement un répertoire absolu, un inventaire total des manies et perversions sexuelles que Sade cherche à nous offrir.

26 Faire de tout ce qui a trait à la perversion sexuelle une histoire, absolument tout raconter et sans bornes constituent l'obsession sadienne. Une histoire personnelle et une Histoire en marche deviennent le terreau fertile de tous les fantasmes qui s'illustrent dans la littérature du marquis au nom qu'il ne faudrait presque pas prononcer. C'est alors une histoire parallèle qui prend place, mélange d'histoire personnelle et collective, retirée de l'Histoire réelle mais en même temps liée à elle ou peut-être une Histoire supérieure, rêvée, qui va au-delà et qui caractériserait la littérature libertine comme semble le penser Claude Reichler :

Tous les romans libertins importants explicitent leur position comme un temps médian de l'Histoire, une seconde période qui serait entrée dans le réel, sortie de l'âge de la superstition, qui serait anthropologique, et non plus théologique, âge du corps après celui de l'âme, mais non pas fin de l'Histoire...<sup>16</sup>

## Fantasme d'enfermement

27 Chacune des œuvres qui sont l'objet de notre étude renferme ainsi à sa manière l'idée d'isolement et de mise à l'écart du monde. Vingt-neuf années de la vie de Sade se sont passées en détention. Si Sade écrit sur l'enfermement c'est parce qu'il le connaît. Las d'être victime, Sade se plaît à devenir le bourreau de ses personnages. L'héroïne qui fait le plus les frais de ce fantasme d'enfermement est sans aucun doute la pauvre Justine. En effet, toutes les péripéties qui lui arrivent conduisent à la voir retenue prisonnière. On assiste ainsi à une volonté d'étouffement de l'héroïne, néanmoins limitée par une autre volonté de sans cesse renouveler ses malheurs puisqu'alors même qu'elle se retrouve à chaque fois dans un lieu d'où il est impossible de s'échapper en théorie, elle en sort toujours mystérieusement. Le lieu qui attire le plus de soin de la part de Sade quant à le décrire isolé est le cloître dans lequel la jeune fille se retrouve enfermée à peu près au milieu de son histoire. Justine aperçoit dans la forêt un monastère retiré qu'elle conçoit dès lors comme le lieu de son sauvetage. Le lieu est en fait la retraite de quatre moines débauchés qui retiennent captives des jeunes filles pour en faire l'objet de leur luxure. Une première description du lieu insiste sur son caractère inabordable :

Jetez vos regards sur l'asile impénétrable où vous êtes, jamais aucun mortel ne parut dans ces lieux ; le couvent serait pris, fouillé, brûlé, que cette retraite ne s'en découvrirait pas davantage : c'est un pavillon isolé, enterré, que six murs d'une incroyable épaisseur environnent de toutes parts.<sup>17</sup>

28 En fait, le lieu se situe dans les entrailles du monastère, les quatre libertins ont construit un véritable réseau de souterrains pour enchaîner leurs prisonnières, dans un

monastère lui-même retiré de tout et entouré de remparts. C'est finalement l'évasion quasi surnaturelle de Justine qui souligne le mieux l'enfermement implacable des lieux :

Depuis deux mois, [...] je sciais peu à peu avec un mauvais ciseau que j'avais trouvé, les grilles de mon cabinet ; déjà ma tête y passait aisément, et des linges qui me servaient j'avais composé une corde plus que suffisante à franchir les vingt ou vingt-cinq pieds d'élévation qu'Omphale m'avait dit qu'avait le bâtiment. [...]. Une fois là, je reconnus que chaque espace ou allée circulaire laissée d'une haie à l'autre n'avait pas plus de huit pieds de large, et c'est cette proximité qui faisait imaginer au coup d'œil, que tout ce qui se trouvait dans cette partie, n'était qu'un massif de bois. [...]. N'ayant pas encore trouvé de brèche, je résolus d'en faire une [...]. Ce fossé était très profond, mais sec pour mon bonheur, [...] je me précipitais donc [...] j'atteins l'autre bord sans obstacle, mais comment le gravir !<sup>18</sup>

29 Finalement Justine à force d'enlever des briques du mur y perce un trou, s'y engouffre et rejoint une route dans la forêt qui lui permet de s'échapper pour de bon. Ces détails touffus montrent que Sade est travaillé par une obsession d'étouffement de l'individu par l'enfermement.

30 Cette obsession s'exprime avec encore plus de grandeur et de détails cette fois dans *Les 120 Journées*. Le château de Silling choisi pour la retraite voulue est l'exemple même de la mise à mort du monde que représente l'enfermement. Sa description s'étend ainsi sur plusieurs pages. Voici ramassé en quelques lignes un aperçu des lieux :

Il fallait, pour y parvenir, arriver d'abord à Bâle ; on y passait le Rhin, au-delà duquel la route se rétrécissait au point qu'il fallait quitter les voitures. Peu après, on entrait dans la Forêt-Noire, on s'y enfonçait d'environ quinze lieues par une route difficile, tortueuse et absolument impraticable sans guide. [...]. Là commence le territoire de la terre de Durcet et le hameau lui appartient, [...] il fut donné une consigne exacte de ne laisser parvenir qui que ce fût au château [...]. Dès qu'on avait passé la charbonnerie, on commençait à escalader une montagne presque aussi haute que le mont Saint-Bernard et d'un abord infiniment plus difficile [...]. Un mur de trente pieds l'environne encore ; au-delà du mur, un fossé plein d'eau et très profond défend encore une dernière enceinte formant une galerie tournante...<sup>19</sup>

31 Silling c'est l'enfermement absolu. Isabelle Brouard-Arends en donne une définition parfaite :

Les 120 Journées apparaissent comme une fiction symptôme d'un étouffement réel. Le château de Silling y figure l'espace de la transgression systématiquement organisée pour la libération des tabous. L'utopie et l'uchronie sont ici des éléments fondamentaux : nul regard extérieur, nulle censure ; c'est la claustration la plus absolue, celle de l'enfant dans le ventre maternel, lieu de tous les plaisirs, de toutes les jouissances.<sup>20</sup>

32 On en revient à l'obsession maternelle sadienne, l'emprisonnement devenant ici synonyme de l'enfermement dans le ventre maternel et l'enfermement une mise en relief de l'étouffement dans lequel se trouve Sade du fond de sa cellule. Enfin, l'enfermement comme condition de possibilité de libération de tous les fantasmes en un retournement paradoxal : enfermement = libération des pulsions. Loin de tous et de tout, tout est permis, ou plutôt tout est possible et donc permis pour les libertins qui ne s'embarrassent pas de telles distinctions. L'idée est clairement énoncée toujours dans *Les 120 Journées* :

On n'imagine pas comme la volupté est servie par ces sûretés-là et ce que l'on entreprend quand on peut se dire : « Je suis seul ici, j'y suis au bout du monde, soustrait à tous les yeux et sans qu'il puisse devenir possible à aucune créature d'arriver à moi ; plus de freins, plus de barrières ». <sup>21</sup>



## Délire d'organisation et fantasme d'un monde sadien

- 33 Plus on s'intéresse de près aux textes sadiens, plus on est frappé par le soin que l'auteur apporte à régler même ce qui en apparence apparaît comme une orgie échevelée. Chez Sade rien n'est laissé au hasard, quand bien même il s'agit de l'expression de pulsions sexuelles et criminelles qui devraient au contraire s'exprimer impulsivement et de façon désordonnée. Tout est prévu, organisé, réglé. Ainsi la partie criminelle de débauche qui se joue devant nos yeux dans *Les 120 Journées* est le fruit de recherches et d'une longue élaboration. Sade précise ainsi : « on voulut de la recherche à tout cela ; un an entier se passa à ces détails<sup>22</sup> ». La jouissance se prépare. Elle est le fruit d'une maturation intellectuelle en opposition apparente avec une expression physique délurée. Sade est à la fois esclave de ses pulsions et fin tacticien maître de l'élaboration des désirs.
- 34 Les quatre libertins des *120 Journées* prévoient ainsi minutieusement à l'avance le plan de leur partie de débauche. Un règlement est établi, et le pucelage de chacun des prisonniers est prévu pour une date précise et doit être épargné jusqu'alors. Chaque manquement à la règle est puni. On voit ici que Sade aime les règles, il en a besoin pour avoir quelque chose à transgresser. Pour avoir des bornes à dépasser, il faut qu'elles existent. On trouve ainsi la mention suivante : « cette matinée-là s'employa à régler le tableau des dix-sept orgies projetées pour la fin de chaque semaine<sup>23</sup> ». Et la suite du texte nous présente en effet les différents tableaux prévus pour chaque jour de la semaine. Qui doit dépuceler qui, qui doit coucher avec qui... Et il s'agit de ne surtout pas déroger au plan organisé, pour l'écrivain même, ce qui montre bien que Sade couchant ses hantises sur le papier prend soin de les organiser. Ainsi à la fin du manuscrit des *120 Journées* sans doute inachevé on trouve cette mention que Sade s'adresse à lui-même en Notes : « Ne vous écartez en rien de ce plan : tout y est combiné plusieurs fois et avec la plus grande exactitude<sup>24</sup> ».
- 35 En pleine orgie, l'agencement même est pensé au fur et à mesure, les libertins ne s'oubliant jamais tout à fait et cette mention « mettons de l'ordre à nos procédés<sup>25</sup> » que nous trouvons dans *Justine ou les malheurs de la vertu*, se retrouve de façon répétée dans les différents textes du marquis quand il est question d'une orgie qui se met en place. *La Philosophie dans le boudoir* est peut-être l'œuvre qui démontre le plus cette manie de l'ordre au cœur même de l'acte sexuel. En voici un éventail : « M<sup>me</sup> de Saint-Ange : Mettons, s'il-vous-plaît, un peu d'ordre dans ces orgies, il en faut même au cœur du délire et de l'infamie », « l'attitude s'arrange », « je vais diriger la scène », « on s'arrange », « Attendez que je dispose cette jouissance d'une manière un peu luxurieuse<sup>26</sup> »... Sade, véritable metteur en scène de la jouissance libertine.
- 36 L'organisation des lieux où l'on enferme les victimes du libertinage est à elle seule édifiante. Le château de Silling se divise ainsi en classes : il y a les quatre libertins chefs suprêmes ayant seuls autorité, leurs quatre femmes, les quatre historiennes qui bénéficient de privilèges en raison de leur talent de conteuses, quatre vieilles choisies en raison de leur laideur selon la règle que ce qui échauffe le plus les sens est le plus dégoûtant, six servantes qui s'occupent du château et de la cuisine, huit fouteurs choisis pour les dimensions extraordinaires de leurs sexes, et enfin huit jeunes garçons et huit jeunes filles enlevées pour être jetés en pâture entre les griffes des libertins. Au fur et à mesure que le texte avance, l'organisation s'intensifie, avec par exemple l'ajout



de nœuds à nouer dans ses cheveux selon le niveau de dépuçelage : tel nœud si l'on appartient à tel libertin, un autre pour les jeunes filles afin de signifier qu'elles ne sont plus vierges, un autre encore pour montrer que seule la sodomie a encore été pratiquée.

- 37 La littérature sadienne, c'est donc l'ordonné dans le désordonné. C'est également l'obsession du nombre, de faire un compte de tout, qu'il s'agisse de calculer les orgies, les victimes, les meurtres ou autre horreurs commises. Sade emprisonné devient ainsi un véritable obsédé du chiffre et du dénombrement. Il tient compte de tout, que ce soit le nombre de ses masturbations, avec ou sans godemiché, dans ses cahiers, ou l'inventaire des fournitures et gourmandises que lui envoie sa femme dans ses lettres. L'obsession se projette dans les œuvres. *Les 120 Journées* sont ainsi remplies de chiffres et autres comptes. Le détail chiffré de l'organisation des victimes est rappelé à maintes reprises. Bien sûr toute l'œuvre est organisée autour de l'idée de nombre puisqu'elle est dépendante des six cents passions qui doivent être racontées et qui portent toutes un numéro. Enfin, la fin du manuscrit et de la dernière partie consiste uniquement en un décompte précis des actes commis pendant les quatre mois, des victimes et des survivants avec addition et soustraction avec pour final le :

Compte du total :  
 Massacrés avant le 1<sup>er</sup> mars dans les premières orgies 10  
 Depuis le 1<sup>er</sup> mars 20  
 Et il s'en retourne 16  
 Total 46<sup>27</sup>

- 38 Nous avançons pas à pas dans notre compréhension du monde fantasmé de Sade et de son système. Les mêmes thèmes, les mêmes obsessions, les mêmes justifications qui se veulent rationnelles se retrouvent. Les libertins ne sont jamais de simples monstres sexuels, ils débattent, ils dialoguent et philosophent sur le sens de la vie, la nature, la religion. Lire Sade, c'est ainsi entrer dans sa tête, tenter de déchiffrer ce qui s'y trouve et voir se déployer le fantasme d'un monde tel qu'il l'aurait voulu.
- 39 Une première lecture peut nous laisser penser que Sade cherche à détruire les valeurs qui ont alors cours. En effet, il exècre la religion, la bafoue et fait sans cesse blasphémer ses protagonistes. Il critique le mariage et prône une parfaite libération sexuelle. Dans *La Philosophie dans le boudoir*, il s'oppose à la monarchie et se fait partisan de la République. Apparaîtrait alors l'image d'un Sade nietzschéen avant l'heure et s'exerçant à son propre crépuscule des idoles. Mais à bien y réfléchir, Sade n'opère pas tant un renversement des valeurs qu'un certain prolongement. Si Sade apparaît comme prêchant la destruction absolue dans tous ses textes, ses personnages précisant bien souvent que le monde pourrait disparaître cela leur serait égal, c'est, il me semble, bien plus par provocation et exagération que par un véritable goût. Pour bouleverser les valeurs il faut que celles-ci se maintiennent. Sade prend trop de plaisir à franchir dans sa vie et dans ses œuvres, toutes les limites imposées pour vouloir qu'elles disparaissent. Que lui resterait-il alors à dépasser ? Sade ne prêche pas le chaos ou alors un chaos organisé dans lequel il reste toujours quelque chose à transgresser. Bien plutôt que de renverser les valeurs, nous faisons ainsi l'hypothèse que Sade cherche à les pousser à l'extrême, dans leurs derniers retranchements pour en montrer l'absurdité ou la tension intrinsèque. Le système sadien apparaîtrait alors comme une exacerbation des principes tantôt hérités des Lumières, tantôt de la Révolution.
- 40 Cette idée a été confortée par la lecture de trois critiques sur lesquels nous allons notamment nous appuyer : Lynn Hunt, Jean-Christophe Abramovici et Lester Crocker.

Montrant que Sade n'est pas simplement l'opposé des Lumières mais peut-être leur ombre, Crocker nous dit :

Ce n'est pas injustement généraliser de dire que Sade est, dans un sens, l'archétype même de l'homme du dix-huitième siècle. Il se considère lui-même comme un destructeur de mythes à une époque où les mythes étaient supposés être remplacés par des faits.<sup>28</sup>

41 Sade n'est pas hors temps ou en opposition avec son époque, il s'inscrit pleinement dedans et nous en montre toutes les contradictions. Lire Sade c'est retracer une Histoire en train de se dérouler et en voir les failles. Que dénonce alors Sade précisément ou quels principes exacerbe-t-il ? L'individualisme et les privilèges, dont il a lui-même été le bénéficiaire, ce qui ajoute une pointe d'ironie. Ce sont aussi les problèmes et les tensions de l'idéologie révolutionnaire que Sade pressent en les étirant à l'extrême. Pour Lynn Hunt « Sade met en scène, dans le boudoir, un fantasme du roman familial de la fraternité qui est aussi plus poussé à l'extrême<sup>29</sup> ». On peut ainsi lire l'œuvre comme une exacerbation de la devise *liberté, égalité, fraternité*. Liberté d'abord, car Sade n'a de cesse de prôner une liberté, non pas qui s'arrête là où commence celle d'autrui, mais une liberté absolue, sexuelle et même de tuer qui on le souhaite. Égalité, car Sade propose l'abolition de la famille, de mettre tout le monde sur le même plan. Fraternité enfin car c'est bien l'inceste qui est le plus justifié dans l'ouvrage et qui selon l'auteur serait la forme ultime d'amour qui permettrait de rapprocher les êtres entre eux. L'inceste surtout intéresse Sade et parcourt l'ensemble de ses œuvres : Eugénie de Franval noue une relation incestueuse avec son père, Eugénie de Mistival viole sa mère et les quatre libertins des *120 Journées* s'échangent leurs filles comme de la marchandise sexuelle. Mais là encore, Sade reflète la préoccupation contemporaine pour cette question sur laquelle planche Diderot, dont les romans libertins font un *topos* et qui plane telle une ombre sur les œuvres de Prévost.

42 Fantasma(s), influence de la vie personnelle et Histoire collective sont donc le lot commun de Sade prisonnier qui se veut écrivain mais aussi du critique qui tente de comprendre la pensée d'un auteur pourtant presque incompréhensible. Mais cette difficulté à appréhender sa pensée, cette apparente illisibilité est peut-être ce qu'a voulu en définitive Sade et ce qui ressort quand on veut décrire et écrire ses fantasmes. Ou faudrait-il penser que ce que Sade cherche à détruire par l'écriture ce sont justement ses fantasmes, à force de les épuiser en un catalogue qui se veut total ? Ou bien veut-il plonger, à l'image de lui-même, le monde dans les ténèbres ? Faut-il finalement penser comme Jean-Christophe Abramocivi et embrasser cette formulation poétique :

Si le fantasme absolu confine à de l'irreprésentable, c'est qu'au-delà de la dimension élitaires de l'imagination chez Sade, l'ultime projet, la dernière projection au-delà ou au-dessous de la morne vérité, est précisément rêve de destruction totale, rêve d'irreprésentabilité, d'anéantissement du visible dans un excès ou un manque absolu de luminosité. Fantasma d'un nouveau Chaos embrasant l'univers ou le plongeant dans une dernière nuit.<sup>30</sup>

---

## NOTES

1. Jean-Christophe Abramovici, *Encre de Sang, Sade écrivain*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 62.
2. Michel Delon, *Les Vies de Sade*, Paris, Éditions Textuels, 2007, p. 60.
3. Textes et éditions de référence : Donatien Alphonse François de Sade, *Justine ou les Malheurs de la vertu* [1791], éd. Béatrice Didier, Paris, Le Livre de poche, « Classiques », 1973 ; *Eugénie de Franval*, dans *Les Crimes de l'amour, nouvelles héroïques et tragiques précédées d'une « Idée sur les romans »*, [1800], éd. Michel Delon, Paris, Gallimard, « Folio classiques », 2007, p. 291-379 ; *La Philosophie dans le boudoir, ou Les Instituteurs immoraux* [1795], éd. Jean-Christophe Abramovici, Paris, GF Flammarion, 2007 ; *Les 120 Journées de Sodome ou l'école du libertinage* [1785 pour la rédaction], éd. Gilbert Lely, Paris, 10/18, 1975.
4. Lynn Hunt (trad. française J-F Sené), « Ch. V : La politique familiale de Sade », in *Le Roman familial de la Révolution française*, Paris, Albin Michel, « Histoire », 1992, p. 159.
5. Sade, *La Philosophie dans le boudoir, ou Les Instituteurs immoraux*, éd. cit., p. 191.
6. Sade, *Les 120 Journées de Sodome ou l'école du libertinage*, éd. cit., p. 165.
7. *Ibid.*, p. 23.
8. *Ibid.*, p. 114.
9. Sade, *Eugénie de Franval*, dans *Les Crimes de l'amour*, éd. cit., p. 364 sq.
10. *La Philosophie dans le boudoir, op. cit.*, p. 197.
11. *Ibid.*, p. 202.
12. Pierre Klossowski, « Appendices », *Sade mon prochain*, Paris, Le Seuil, 1967, p. 178.
13. Sade, *Les 120 Journées, op. cit.*, p. 15.
14. Sade, *Justine ou les Malheurs de la vertu*, éd. cit., p. 42.
15. *Les 120 Journées, op. cit.*, p. 41.
16. Claude Reicher, « Le récit d'initiation dans le roman libertin » in Carole Dornier (dir.), *Les Mémoires d'un désenchanté : Crébillon fils, « Les Égaréments du cœur et de l'esprit »*, Orléans, Paradigme, 1995, p. 113.
17. *Justine, op. cit.*, p. 160.
18. *Ibid.*, p. 222 sq.
19. *Ibid.*, p. 57 sq.
20. Isabelle Brouard-Arends, *Vies et images maternelles dans la littérature française du dix-huitième siècle*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1991, p. 365.
21. *Les 120 Journées, op. cit.*, p. 222.
22. *Ibid.*, p. 46.
23. *Ibid.*, p. 121.
24. *Ibid.*, p. 446.
25. *Justine*, p. 161.
26. *La Philosophie dans le boudoir, op. cit.*, p. 66, 68, 88, 119.
27. *Les 120 Journées, op. cit.*, p. 445.
28. Lester G. Crocker, « Au cœur de la pensée de Sade », in Raymond Trousson (dir.), *Thèmes et figures du siècle des Lumières : mélanges offerts à Roland Mortier*, Genève, Droz, 1980, p. 60.
29. *Le Roman familial de la Révolution française, op. cit.*, p. 146.
30. *Encre de sang, op. cit.*, p. 143.

---

AUTEUR

**FLORENT GILLES**

Université de Reims Champagne-Ardenne, CRIMEL

# L'hystérie ou la somatisation du XIX<sup>e</sup> siècle

Céline Grenaud-Tostain

---

- 1 Le symptôme présente une aptitude remarquable à glisser métonymiquement vers le symbole contigu, voire à se déplacer métaphoriquement dans un territoire hanté de similitudes archétypales ou inattendues. Ce faisant, le diagnostic est potentiellement voué au rapt historique et à l'établissement d'une chrono-pathologie, telle que celle proposée par Michelet au début de *L'Amour* (1859) :

Chaque siècle se caractérise par sa grande maladie. Le treizième fut celui de la lèpre ; le quatorzième, de la peste noire ; le seizième de la syphilis ; le dix-neuvième est frappé aux deux pôles de la vie nerveuse, dans l'idée et dans l'amour, chez l'homme au cerveau énérvé, vacillant, paralytique, chez la femme à la matrice douloureusement ulcérée. Ce siècle sera nommé celui des maladies de la matrice [...].<sup>1</sup>

- 2 Cette coïncidence entre le pluriel d'un groupe générationnel et le singulier d'un être tourmenté tend, jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, à se cristalliser sur l'hystérie. Cette dernière a certes pu être perçue comme une manifestation de la marginalité, ainsi qu'en témoignent les leçons de Charcot sur les hommes « errants, voyageurs irrépressibles, vagabonds<sup>2</sup> ». Mais loin de n'être qu'un hapax médico-sociologique voué à enrichir la collection d'un cabinet de curiosités, elle a plus souvent été reconnue comme le mal du siècle par excellence. Qu'on la considère comme la fureur utérine ou, plus fréquemment, comme une névrose, le la est donné jusque dans la critique et la fiction littéraires. Dans *Mes Haines* (1866), Zola prolonge une diatribe contre Barbey d'Aurevilly intitulée « Le catholique hystérique » en décrivant ses contemporains comme une « génération d'esprits affolés et hystériques<sup>3</sup> ». De même, Huysmans, dans *Là-Bas* (1891), fait dire au docteur des Hermies que « personne ne sait au juste ce qu'est cette maladie dont tout le monde souffre » et que « la médecine classe tant bien que mal [...] dans les districts inconnus de la Névrose », mais qu'« il est bien certain en effet que les nerfs vacillent dans ce siècle, plus aisément qu'autrefois, au moindre choc<sup>4</sup> ». Pourquoi et comment l'hystérie est-elle parvenue à se négocier une place si stratégique au cours du XIX<sup>e</sup> siècle ? Analysons, pour le savoir, le triptyque accroché dans les

hôpitaux, églises et salles de spectacle où afflue le Tout-Paris. Gageons de pouvoir y lire la mise en scène de trois tensions fondamentales.

## Nostalgie et progrès

- 3 Le XIX<sup>e</sup> siècle constitue à la fois un segment historique autonome et une époque charnière. Cent-vingt-cinq années sont nécessaires pour ménager une transition entre l'Ancien Régime, auquel il faut associer les échos lointains, mais tenaces, du Moyen Âge, et le Nouveau Régime qui ouvre les portes d'une modernité bientôt menacée par le doute. Cette longue transition se définit comme un tiraillement permanent et *crescendo* entre la nostalgie plus ou moins réactionnaire pour un passé idéalisé et la confiance placée dans le progrès, trop excessive pour demeurer absolue. Deux religions entrent alors en collision : celle, judéo-chrétienne, qui bénéficie d'un regain d'intérêt à la fin du siècle, et la nouvelle, laïque, qui conduit à vouer un culte à la figure démiurgique du médecin. Le retour en force des illusions distillées par le christianisme encourage à vouloir creuser la brèche ouverte par la « banqueroute de la science » signalée par Brunetière en 1895<sup>5</sup> et, dès 1883, par Bourget<sup>6</sup>, qui recourait justement, en préface de ses *Essais*, à une métaphore médicale :

La psychologie est à l'éthique ce que l'anatomie est à la thérapeutique. [...] Pour ma part, la longue enquête sur les maladies morales de la France actuelle, dont ces *Essais* furent le début, m'a contraint de reconnaître [...] que pour les individus comme pour la société, le christianisme est à l'heure présente la condition unique et nécessaire de santé ou de guérison.<sup>7</sup>

- 4 Les adversaires athées de la panacée religieuse sont conscients de la tentation à laquelle sont soumis leurs contemporains. À la fin du *Docteur Pascal* (1893), Zola pointe « ce tournant d'une époque surmenée de science, inquiète des ruines qu'elle avait faites, prise d'effroi devant le siècle nouveau, avec l'envie affolée de ne pas aller plus loin et de se rejeter en arrière<sup>8</sup> ». L'hystérie devient donc l'un des territoires privilégiés sur lequel science et religion ambitionnent de planter leur drapeau. Lorsque la religiosité détraque les corps et les esprits, doit-on s'incliner devant les prodiges d'une exaltation exemplaire ou dénoncer un rapport pathologique au monde, aggravé par une piété déviante ? Les arguments avancés par les médecins en faveur de la seconde hypothèse sont développés par les écrivains naturalistes. Un schéma actantiel récurrent fait de l'autorité religieuse l'opposant pervers aux allures d'adjuvant qui vient déclencher, puis encourager l'hystérie d'un sujet maladivement influençable. L'agencement du personnel romanesque autour d'un prêtre à l'emprise malsaine est le moteur diégétique de *Madame Gervaisais* (1869), l'œuvre des Goncourt dans laquelle le confesseur exerce sa tyrannie d'une main qui « faisait peur à la fin, comme [...] morte et [...] éternelle<sup>9</sup> ». Dans *La Conquête de Plassans* (1874), la dévotion de Marthe Mouret, « mani[ée] ainsi qu'une cire molle » par l'abbé Faujas, débouche sur des « crises nerveuses<sup>10</sup> » à répétition permettant de voir en elle l'une des hystériques des *Rougon-Macquart*<sup>11</sup>. De même, dans *L'Hystérique* (1885) de Lemonnier, Humilité et Orléa forment le couple archétypal de la religieuse en pâte à modeler, presque somnambulique, et de son hypnotiseur aux allures de gourou : « il l'attirait plus fort de tout le magnétisme de son ministère sacré, qui le rendait irrésistible aux yeux des femmes<sup>12</sup> ».
- 5 De nombreuses manifestations de la foi se prêtent à la dramatisation, donc évitent à l'artiste de verser dans le roman à thèse, tout en lui permettant de fustiger, sans

sermonner, les mensonges du christianisme. La fiction n'adopte la poétique du mysticisme que pour les seuls besoins de l'intrigue, afin de déjouer en profondeur le drame mensonger qui se joue en surface. La maladie, comme dans *La Conquête de Plassans* ou *L'Hystérique*, n'est pas toujours désignée, mais le champ lexical du détraquement nerveux la fait sans cesse affleurer. Le palimpseste hystérique invite à faire entrer les attitudes hors-normes des personnages dans un cadre nosologique fixe et désacralisant. Il s'agit, explicitement ou au détour d'une stratégie narrative fondée sur la litote, de reprendre un par un les phénomènes pris en otage par l'Église – ascèse, apparitions, extase ou stigmates – et, en les arrachant de leur prison ancestrale, peut-être aussi de les installer sur une *terra incognita* nommée « inconscient ».

- 6 Charles Lasègue est le premier à étudier « les variétés de l'inappétence » chez les névrosés et à décrire les trois stades de « l'anorexie hystérique » : répulsion pour les aliments ; euphorie liée à une sensation grisante de légèreté ; jeûne permanent que traduit un amaigrissement à peine concevable<sup>13</sup>. Charcot, convaincu par cette approche, eut l'idée d'associer à l'hydrothérapie un isolement thérapeutique de plusieurs mois dont il jugea les « résultats [...] rapides et merveilleux<sup>14</sup> ». En outre, il encouragea Désiré-Magloire Bourneville et le photographe Paul Regnard à publier de 1876 à 1880 une *Iconographie photographique de la Salpêtrière* rendue possible par l'installation, dès 1875, d'un laboratoire au sein même de l'hôpital et relayée, de 1888 à 1918, par une *Nouvelle Iconographie* confiée à Paul Richer, Georges Gilles de la Tourette et au photographe Albert Londe. Or, certains clichés révèlent ce qu'Édouard Brissaud et Achille Souques qualifient en 1896 de « Délire de maigreur ». La visualisation clinique, tellement incroyable à certains égards, tend alors à se démarquer de sa vocation descriptive pour être paradoxalement aimantée vers le cauchemardesque. Cette variante épouvantable du merveilleux laïque renverse le merveilleux, primitif et lénifiant, des récits hagiographiques dans lesquels l'inédit constitue l'un des indices de la sainteté. Louise Lateau, qui aurait survécu pendant douze ans grâce au seul pain eucharistique, a directement inspiré le cas d'Humilité, dans *L'Hystérique*. Mais Lemonnier a eu soin de rétablir la vérité et de substituer au récit d'une grâce soudaine l'analyse d'un symptôme très évolutif : son personnage passe d'« une austérité d'ascète » au « jeûne prolongé » et « fini[t] par s'accommoder d'un jeûne presque permanent comme d'un état naturel<sup>15</sup> ». La charge subversive de la comparaison fait voler en éclats toute prétention au surnaturel.
- 7 Dans le même registre, une place de choix est réservée aux apparitions de la Vierge dont sont témoins une ancienne fermière devenue novice, au couvent de la rue du Bac, en 1830, deux jeunes bergers de La Salette, en 1846, et Bernadette Soubirous dans la grotte de Massabielle, en 1858. Le caractère répétitif, souvent éphémère, des cultes ainsi déclenchés est noté par Zola avec amertume à la fin de *Lourdes* (1894) :
- Que de sanctuaires vénérés avaient été bâtis déjà, à la voix d'enfants innocentes, élues entre toutes, auxquelles la Vierge s'était montrée ! Toujours la même histoire recommençait [...]. Il semblait que le pouvoir de l'illusion s'usait, qu'il fallait, au travers des siècles, la déplacer, la remettre dans de nouveaux décors, dans une nouvelle aventure, pour en renouveler la puissance.<sup>16</sup>
- 8 Pour écrire le premier volet des *Trois Villes*, Zola s'est enquis des travaux de Charcot auprès de l'un des élèves de celui-ci. Maurice de Fleury, connu des lecteurs pour ses articles de vulgarisation (sous le pseudonyme d'Horace Bianchon dans *Le Figaro*) accepta d'endosser le rôle d'intermédiaire entre l'écrivain et Gilles de la Tourette. Dans le roman, le docteur Beauclair prédit que Marie de Guersaint « ser[a] sûrement guérie,

si elle [est] certaine de l'être », autrement dit se fait le porte-parole réputé « bizarre<sup>17</sup> », mais en définitive visionnaire, des partisans de la *faith-healing* (« foi qui guérit ») étudiée par Charcot peu avant sa mort<sup>18</sup>. En outre, Bernadette Soubirous est présentée comme une « irrégulière de l'hystérie », ce qui suppose *a contrario* une possible régularité symptomatologique, celle-là même que le maître de la Salpêtrière s'est ingénié à circonscrire.

- 9 Pendant très longtemps, la notion de crise recouvrait des manifestations trop disparates pour se constituer en symptôme typiquement représentatif. Pierre Briquet entreprit en 1849 une grande étude sur les hystériques de la Charité et publia ses conclusions dix ans plus tard<sup>19</sup> dans un ouvrage promis à un grand succès. Certes, en réaffirmant l'absence de lien entre hystérie et appareil génital féminin, il s'inscrit dans la continuité des théories audacieuses défendues par l'aliéniste Étienne Georget dès 1820<sup>20</sup>, puis par Jean-Louis Brachet, dont le traité de 1845<sup>21</sup> devait constituer pour les frères Goncourt une des principales sources documentaires de *Germinie Lacerteux* (1865)<sup>22</sup>. Néanmoins, jamais Briquet n'a décelé un ordre logique dans le déroulement des crises. La tentative d'encerclement de l'attaque convulsive constituait donc non seulement un moyen imparable de contrer l'herméneutique chrétienne de l'extase, mais aussi un défi extrêmement stimulant. La motivation de Charcot trouva un puissant levier dans l'annexion du domaine artistique à celui de la neurologie, par l'intermédiaire de sa collaboration avec le médecin, sculpteur et dessinateur Paul Richer. En 1887, ceux-ci publient *Les Démoniaques dans l'art*<sup>23</sup>, ouvrage anticlérical fondé sur la relecture de plusieurs tableaux mettant en scène des possédés, épileptiques et mystiques en pleine crise. Une « variété démoniaque » de l'hystérie est révélée là où la peinture avait pour ambition de donner davantage de visibilité aux fantômes médiévaux. Les erreurs de diagnostic sont corrigées : par exemple, dans *Saint Valentin guérit un jeune homme épileptique* (réalisé vers 1490), l'« arc de cercle » et les bras étendus en croix du malade peint par Zeytbloom témoignent de ce qu'il s'agit en fait d'un cas typique de crise d'hystérie et non du « haut mal ».
- 10 Les travaux entamés par le neurologue dès les années 1870 pour décrire la grande attaque ont abouti à la distinction de quatre phases : la « phase épileptoïde » avec perte de connaissance, attitudes illogiques de la période tonique, puis convulsions saccadées de la période clonique ; la « phase des grands mouvements » durant laquelle le malade peut se rouler par terre ou décrire des arcs de cercles ; « la phase des attitudes passionnelles » telles que prière ou séduction, parfois accompagnées d'hallucinations ; enfin la « phase résolutive de délire » avec rires, pleurs ou à nouveau hallucinations. Richer a repris cette description dans sa thèse de 1879<sup>24</sup>, puis, dans son ouvrage de 1881<sup>25</sup>, l'a complétée, sur le plan graphique, d'un tableau synoptique très précis. L'accent est mis sur le grand nombre de « variétés » d'attaques, car, Charcot l'a maintes fois souligné, bien que « c[e] soit] toujours la même chose »<sup>26</sup>, l'*hysteria major* se donne rarement à voir dans son exhaustivité. Il existerait une vingtaine de variétés, soit autant de sous-espèces de l'« attaque à peu près régulière<sup>27</sup> ». Une fois ces jalons posés, une cohorte d'élèves souscrivant à ce que Bertrand Marquer nomme « l'œcuménisme de la Salpêtrière<sup>28</sup> » œuvre à faire rayonner les travaux du maître. Il s'agit de donner à voir une hystérie codifiée, photographiée par Regnard, puis Londe, illustrée par Richer et surtout théâtralisée lors des leçons du vendredi ouvertes au public à partir de 1880 et que commente Mirbeau en 1885<sup>29</sup>. En toute logique, la pulvérisation des anciennes croyances entreprise auprès d'un public élargi jusqu'au peuple trouve son



prolongement dans la fiction réaliste. Car cette dernière, comme l'explique Sophie Guermès<sup>30</sup>, participe également au mouvement de déchristianisation voué à contrer le sursaut religieux fin-de-siècle. Les portraits de créatures déchues et pitoyables, telle Germinie Lacerteux victime d'une seule attaque et néanmoins névrosée au dernier degré, viennent insidieusement se graver au revers des médailles saintes, accompagnés de la même légende hérétique : « irrégulière de l'hystérie ».

- 11 Aucune des manifestations de l'au-delà ne doit trouver grâce, pas même celles dont on peine à croire que leur origine puisse être liée à l'autosuggestion. Outre le fait, tout de même remarquable<sup>31</sup>, que les membres de l'École de la Salpêtrière aient pris l'habitude de qualifier les symptômes hystériques de « stigmates », il importe de scruter les plaies saignantes dont le caractère spectaculaire est de nature à frapper les esprits. Dans le roman de Lemonnier, le personnage inspiré par Louise Lateau entame un chemin de croix physiologique qui sert de fil conducteur à tout le récit. Humilité, qui nourrit l'« espoir confus [d'être] gratifié[e] des plaies du Seigneur », souffre d'abord d'« une légère érosion sur le blanc de la peau », puis, le jour du Vendredi Saint, d'« une bruine chaude [qui] suint[e] en rosée lente », enfin, chaque vendredi, d'« une bruine sanglante [...] ruissel[ant] sur la chair<sup>32</sup> ». La disparition soudaine de ses stigmates ruine le processus de sanctification : Orléa en vient à lui demander « de déchirer elle-même ses croûtes », puis à « tortur[er ses] plaies toutes vives [...] comme un chien qui de ses harpes fouit un trou où il a senti la viande<sup>33</sup> ». L'hystérie, on l'a vu, n'est jamais nommée, mais une série d'éléments est disposée de manière à saper l'interprétation religieuse. Parmi eux : la fascination inaugurale exercée sur la béguine par les stigmatisés qu'elle rêve d'imiter ; le caractère progressif de l'apparition des saignements ; l'exploitation intéressée du phénomène par Orléa ; l'excitation d'une foule qui se plaît à tout « exagér[er] dans les cailletages au seuil des portes<sup>34</sup> ». En définitive, les plaies d'Humilité ne valent pas plus que celle, purulente et « immonde », dont guérit Élise Rouquet dans *Lourdes* : « Une sueur de sang, mêlée à du pus, coulait de l'énorme plaie livide<sup>35</sup> ». Le parcours de ce personnage est inspiré, comme celui de nombreux autres malades, d'un cas observé par Zola lors de son séjour dans la cité mariale, du 20 août au 1<sup>er</sup> septembre 1892<sup>36</sup>. Huysmans s'empresse de le rappeler dans *Les Foules de Lourdes* (1906), pour mieux condamner la mauvaise foi de son confrère, incapable d'admettre la guérison miraculeuse d'un « loupus, d'origine tuberculeuse<sup>37</sup> ». Notre propre enquête sur place nous a permis d'accéder aux archives et de lire, dans le *Journal de Lourdes* du 4 septembre 1892, que Marie Lemarchand (le modèle d'Élise), examinée par les médecins, présentait une « contracture, avec anesthésie de tout le côté gauche, très probablement de nature hystérique, [qui] a complètement cessé » après sa guérison<sup>38</sup>. Ainsi se trouve accréditée l'hypothèse selon laquelle la maladie de la pseudo-miraculée était « une sorte inconnue d'ulcère, d'origine hystérique<sup>39</sup> ».
- 12 Si la littérature fait allègrement glisser dans des vases communicants stigmates, miracles et névrose, la science n'est pas en reste. Qu'on s'en remette aux travaux de Pierre Janet, auteur en 1893 d'une thèse sur l'état mental des hystériques<sup>40</sup> et à qui Charcot avait préalablement confié, en 1889, la direction du laboratoire de psychologie de la Salpêtrière<sup>41</sup>. Le médecin se passionna pour le cas d'une patiente internée de 1893 à 1903 et dont le sociologue des religions Jacques Maître a retracé la biographie<sup>42</sup>. Pauline Lair-Lamotte, qui se faisait appeler Madeleine Lebouc, s'engagea dans un tiers-ordre franciscain et fit vœu d'une pauvreté confinante à l'extrême indigence. Après la disparition d'un confesseur bienveillant qui tentait de la maintenir en contact avec les réalités institutionnelles, elle sombra dans un délire qui la fit rapidement hospitaliser.

Le médecin prit le relais du prêtre pour tenter de sauver la malade et y parvint finalement, non sans avoir cédé à la fascination pour ce cas de mysticisme mêlé à un refus sociopolitique de la bourgeoisie. Janet consacra en 1926 à cette seule hystérique, qu'il avait suivie pendant vingt-deux ans, un ouvrage introduit en ces termes :

Sa vie étrange, ses fugues, son délire religieux, son attitude, sa marche sur la pointe des pieds, les stigmates du Christ qu'elle a présentés aux pieds et aux mains à plusieurs reprises et surtout les sentiments violents qu'elle éprouvait dans ses crises d'angoisse et dans ses crises d'extase, sa guérison relative à la fin de sa vie soulèvent à chaque instant des problèmes médicaux et psychologiques du plus grand intérêt.<sup>43</sup>

- 13 Le face-à-face avec l'insondable fait entrevoir de nouveaux horizons et devance la découverte des puissances de l'inconscient. Tsunami épistémologique en perspective...

## Stupeur et tremblement

- 14 Le « long siècle » se caractérise par une triple oscillation entre stupeur et tremblement. La première d'entre elles s'opère entre les convulsions révolutionnaires – crises de 1789, 1830 et 1848, auxquelles s'ajoute celle de 1870-1871 – et la fascination cataleptique pour le merveilleux, manifeste dans le vague à l'âme caricatural pour un Moyen Âge infesté de sorcellerie et la vogue spirite fin-de-siècle au cœur de plusieurs récentes expositions<sup>44</sup>. L'hystérie arrive à point nommé, elle qui donne à voir les transes dans leur paroxysme, mais aussi des déficits vitaux teintés d'une inquiétante étrangeté.
- 15 Dans les années 1860, les femmes hystériques sont encore regroupées avec les épileptiques et les aliénées dans le vieux bâtiment Sainte-Laure de la Salpêtrière, selon un pêle-mêle pathologique hérité de l'Ancien Régime. À la fermeture du bâtiment, en 1870, l'administration confie au neurologue les cent-cinquante patientes diagnostiquées « hystéro-épileptiques non aliénées », c'est-à-dire hystériques et/ou épileptiques, la frontière restant très floue entre les « deux grandes névroses ». Les conséquences de ce brouillage sont résumées par Jean Thuillier : « les jeunes hystériques ne pou[vaient] s'empêcher d'être impressionnées par de tels spectacles, et [de] reproduire dans leurs crises tous les aspects de l'attaque d'épilepsie pure<sup>45</sup> ». Or, le génie de Charcot se révèle très vite dans l'intuition d'un tel mimétisme : la jeunesse de certaines prétendues épileptiques et leur relative élégance dans l'intervalle des crises stimulent d'emblée sa curiosité de « visuel ». Il consacre l'une de ses premières leçons à l'hystéro-épilepsie, dès le 4 juin 1872, puis s'efforce de différencier les deux pathologies que plusieurs facteurs invitent à superposer : le succès du récent concept d'« hystéro-épilepsie » théorisé en 1865 par Jacques-Joseph Moreau de Tours ; l'absence de lésion décelable dans le cerveau, tant chez les hystériques que chez les épileptiques<sup>46</sup> ; enfin la prégnance, dans les imaginaires du XIX<sup>e</sup> siècle, d'une poétique globalisante de la convulsion impliquant une méfiance absolue envers les soubresauts collectifs. Ainsi, à la fin de *Là-Bas*, l'« horrible foule<sup>47</sup> » est-elle inculpée de folie : « Rappelez-vous le Siège, la Commune, les engouements irraisonnés, les haines tumultueuses et sans cause, toute la démence d'une populace mal nourrie, trop désaltérée et en armes<sup>48</sup> ! » Ce discours rejoint celui de Gustave Le Bon, qui, dans *La Psychologie des foules* (1895) publiée en pleine vague d'attentats anarchistes, insiste sur la nature subversive des « multitudes inconscientes et brutales justement qualifiées de barbares<sup>49</sup> ». Gabriel Tarde compare même, dans *L'Opinion et la foule* (1901), les masses enfiévrées à des pensionnaires d'asiles :

Les foules ne sont pas seulement crédules, elles sont folles. Plusieurs des caractères que nous avons notés en elles leurs sont communs avec les pensionnaires de nos asiles : hypertrophie d'orgueil, intolérance, immodération en tout. Elles vont toujours, comme les fous, aux deux pôles extrêmes de l'excitation et de la dépression, tantôt héroïquement furieuses, tantôt anéanties de panique. Elles ont de vraies hallucinations collectives [...]. Et [...] leur foi est fondée sur des raisonnements d'aliénés.<sup>50</sup>

- 16 Aux convulsions épileptoïdes s'opposent les silences immobiles qu'il est tentant de s'approprier, quitte à instrumentaliser une nouvelle fois le corps de l'hystérique. La médecine, la fiction romanesque, le monde du spectacle et celui de l'occultisme (que l'historienne Nicole Edelman a étudié<sup>51</sup> huit ans avant d'enquêter sur l'hystérie<sup>52</sup>) accordent une place déterminante aux phénomènes de l'hypnose, du magnétisme et du somnambulisme. Mais le public, avide de sensationnel, ne fait pas toujours l'effort nécessaire pour démêler le caractère scientifique de cet intérêt, sa charge subtilement ironique ou son exagération quelque peu fantastique.
- 17 Sur le plan médical, on ne peut isoler le XIX<sup>e</sup> siècle des précédents. Dans la lignée des théories antiques sur les humeurs, la théorie des vapeurs et des esprits animaux véhiculée au XVII<sup>e</sup> siècle a été reprise par Franz Mesmer sous le règne de Louis XVI et rendue célèbre par l'utilisation d'un « baquet » permettant la circulation d'un fluide bienfaisant censé guérir les hystériques. Malgré les nouvelles connaissances en matière de circulation sanguine et de neurologie, le mesmérisme trouve le moyen de survivre à la Révolution, réinterprété par le marquis de Puységur et amplement développé en direction du magnétisme, de l'hypnose et de l'électricité. Mélange des genres qui reste opérationnel au moment où Charcot, en 1878, décide d'exploiter les procédés hypnotiques. En effet, le potentiel de ceux-ci est reconnu par le biais de la métallothérapie, introduite à la Salpêtrière par Victor Burq deux ans auparavant. Il s'agit certes de les utiliser pour comprendre l'hystérie, la disséquer mentalement et recréer ce que Georges Didi-Huberman nomme un « idéal épistémologique ». Mais cette méthode, tout en assurant le succès de Charcot, débouche sur trois écueils qui vont être déterminants dans le déclin de sa célèbre École. D'abord, l'assimilation est tentante, pour le quidam et même pour certains médecins comme Charles Richet, entre les pratiques de la Salpêtrière et celles des hypnotiseurs professionnels – Luys et Dumontpallier en tête –, voire des représentants du spiritisme. Jacqueline Carroy, relisant une enquête menée par Gilles de la Tourette sur *L'Hypnotisme et les états analogues* (1889)<sup>53</sup>, révèle que les internes chargés de préparer les patientes avant leur entrée dans l'amphithéâtre se faisaient parfois secrètement conseiller par des tenants de l'occultisme<sup>54</sup>. De plus, la question, posée à l'hôpital, de savoir si les hystériques pouvaient être téléguidées pour commettre à leur insu un acte malveillant<sup>55</sup> fait écho aux contes cruels répandus par les bonimenteurs et charlatans des foires. Finalement, comme le révèle une caricature de Manuel Luque choisie pour la couverture des *Hommes d'aujourd'hui* (1890), l'arroseur d'expériences ambiguës est arrosé en retour d'une pluie de commentaires sarcastiques le réduisant à l'état douteux d'expert en suggestion. À cette dérive s'ajoute un deuxième problème. Le Grand Hypnotisme théorisé par Charcot s'appréhende, à l'instar de la grande attaque, en trois phases. Or, la possibilité de provoquer des contractures à volonté pendant la léthargie, puis de modeler les corps, notamment féminins, soumis à la catalepsie, enfin de suggérer une idée au somnambule privé de liberté tendent à faire du médecin un être omnipotent et capable (qui sait ?) de duper son public ou d'abuser de son pouvoir sur le sexe faible. Le

récent film d'Alice Winocour<sup>56</sup> montre comment l'une des patientes favorites de Charcot est passée du statut de cobaye parfait – sa photogénie fit d'elle l'un des sujets les plus photographiés de l'*Iconographie de la Salpêtrière* – à celui d'objet de désir – la réalisatrice imagine une relation charnelle entre les deux protagonistes –, puis enfin de femme révoltée, puisqu'Augustine, internée en octobre 1875, parvint, déguisée en homme, à s'évader de la Salpêtrière en septembre 1880. Ainsi, les efforts déployés au niveau médical pour déssexualiser l'hystérie menacent-ils d'être anéantis par l'image, traitée sans ménagement dans la presse et la fiction contemporaines, d'un homme exerçant sa toute-puissance sur des femmes aux poses alanguies, peut-être simulatrices, voire prostituées. La suspicion envers l'infaillibilité du maître est accentuée par un dernier écueil : l'impossibilité, pour ce dernier, de fédérer la communauté médicale autour de lui. Hippolyte Bernheim, en particulier, est tenu pour un traître lorsqu'il dénonce l'« hystérie de culture » mise en scène à la Salpêtrière et se rallie aux théories d'Auguste Liébeault, médecin des pauvres de Nancy et auteur dès 1864 d'un ouvrage sur les phénomènes analogues au sommeil. Il publie en 1884 le retentissant ouvrage *De la suggestion dans l'état hypnotique et dans l'état de veille*, dont l'idée majeure réside dans le fait que l'hypnose n'est plus considérée comme un état pathologique, mais comme « l'influence provoquée par une idée suggérée et acceptée par le cerveau<sup>57</sup> » de n'importe quel individu. Se rallie à cette théorie nombre de médecins comme Henri Beaunis, mais aussi des juristes experts en criminologie comme Jules Liégeois et même des tenants du spiritisme. L'École de Nancy devient le centre névralgique d'une opposition contribuant, certes, à alimenter paradoxalement la notoriété de la Salpêtrière, mais n'en participant pas moins à la désacralisation du « Napoléon de la névrose ».

- 18 À cet égard, revenons sur la trajectoire empruntée par Freud au début de sa carrière. Le stagiaire qui évolue à la Salpêtrière du 13 octobre 1885 au 28 février 1886 déborde d'enthousiasme pour les expériences menées sous hypnose et s'attire la sympathie de Charcot, qui l'invite à ses soirées du mardi. Dès son retour à Vienne, Freud se lance dans la traduction des *Leçons* et, en 1889, choisit même, en guise d'hommage, de baptiser son fils Jean-Martin. Néanmoins, dans ses *Études sur l'hystérie* publiées avec Joseph Breuer en 1895, il avoue que « des doutes s'imposèrent pour la première fois à [s]on esprit au sujet de la phrase de Bernheim : *Tout est dans la suggestion* et à propos des conséquences tirées par son subtil ami Delboëuf *comme quoi il n'y a pas d'hypnotisme*<sup>58</sup> ». La méthode cathartique mise au point par Breuer et testée sur Emmy von N. l'avait conduit à se rendre à Nancy durant l'été 1889 pour perfectionner sa maîtrise des techniques hypnotiques. Mais, plus essentiellement, un virage a été pris et l'a conduit, en 1891, à abandonner l'hypnose au profit de l'analyse psychique. Cela dit, comme le note Jacqueline Carroy, Charcot lui-même avait amorcé après 1885 un tournant vers la voie psychologique<sup>59</sup>. L'anecdote est connue selon laquelle le neurologue, au cours d'une réception, aurait chuchoté aux oreilles de son confrère Paul Brouardel un secret qu'aurait entendu le stagiaire viennois présent ce soir-là : « dans [l]es cas [d'hystérie], c'est toujours la chose génitale, toujours, toujours, toujours<sup>60</sup> » qui entre en jeu. Qui sait, par conséquent, quelle évolution aurait pu connaître la pensée de Charcot, d'ailleurs dans un probable dialogue avec des psychologues comme Pierre Janet<sup>61</sup>, si la mort n'avait définitivement coïncé le maître, en 1893, dans le mythe du Grand Hypnotisme ?

- 19 Ce déchirement entre convulsions révolutionnaires et fascination cataleptique est redoublé par un deuxième conflit. D'un côté règne l'attraction exercée par le néant et

réactivée par la pensée de Schopenhauer, rendue accessible en France par Foucher de Careil et Ribot. De l'autre, les déhanchements euphoriques et le style convulsif sont popularisés dans les cirques, les bals où les danseurs s'écartèlent sur le rythme effréné d'un cancan et les Caf'Conc' comme le Chat Noir, où le macabre s'associe à l'extravagant. En somme, tout un clair-obscur où se côtoient, sur un mode hystérique, carence morbide et surabondance existentielle. Car le névrosé, tantôt, est cerné par la mort : paralysé, essoufflé et amaigri, semblable, respectivement, à Marie de Guersaint dans *Lourdes*, l'abbé Jules à la « voix sifflante de pneumonique<sup>62</sup> » imaginé en 1888 par Mirbeau et aux catéchumènes que Daudet dépeint avec leurs « bizarres et faméliques visages d'hallucinés<sup>63</sup> » dans *L'Évangéliste* (1883). Mais tantôt, voici ce même malade excité et déhanché, à l'image des trapézistes qui fascinent Edmond de Goncourt et lui font écrire, quinze ans après la publication des *Frères Zemganno* (1879) : « c'est singulier comme cet exercice a un retentissement chez moi et comme il n'est pas suivi seulement par mes yeux, mais par un jeu émotionné et presque actif de mes muscles et de mes nerfs dans l'immobilité<sup>64</sup> ».

- 20 Un dernier paradoxe est à chercher dans l'antagonisme entre le pluriel et le singulier de l'hystérie. Aux tremblements anarchiques qui reconduisent au collectif – on pense ici à l'abbé Jules, type mirbellien de l'agitateur social<sup>65</sup> – s'oppose l'observation clinique, psychologique avant l'heure, des dédoublements de personnalité. Celui dont souffre Germinie Lacerteux est directement inspiré aux Goncourt par le cas de leur bonne, Rosalie Malingre. Un semblable questionnement identitaire, dont on ne peut ignorer la dimension visionnaire, intervient dans *Là-Bas* au sujet de Hyacinthe Chantelouve, maîtresse de Durtal et initiatrice aux rites sataniques :

En somme, se dit-il, il faudrait admettre un réel dédoublement. Tout un côté visible de la femme du monde, de salonnière prudente et réservée et un autre côté alors inconnu de folle passionnée, de romantique aiguë, d'hystérique de corps, de nymphomane d'âme, c'est bien invraisemblable !<sup>66</sup>

- 21 Hyacinthe est une « effigie composite<sup>67</sup> » issue de quatre modèles : la femme de l'historien Charles Buet ; l'artiste tourmentée Jeanne Jacquemin ; l'ancienne maîtresse de Joséphin Péladan et Léon Bloy, une certaine Henriette Maillat qui envoya à Huysmans des lettres passionnées ; surtout la demi-mondaine Berthe de Courrière, affabulatrice notoire qui fréquenta les cercles occultes avec Remy de Gourmont. De clef en clef, la personnalité se fragmente et se réinvente pour se fondre en une unité complexe, trop prismatique pour que l'individu ne succombe à la dissolution de son être saturé.

## Transparence et obstacle

- 22 L'hystérie anticipe, dès le XIX<sup>e</sup> siècle, les fêlures que devra assumer la postmodernité. Avec elle émerge le paradigme d'une réalité mensongère, fondée sur le règne des apparences et des faux-semblants, mais que persévèrent à vouloir ausculter scientifiques et écrivains aspirant à mener une clinique de l'âme éclairante. Pourquoi Charcot a-t-il choisi l'hystérie comme principal objet de ses recherches, alors même que cette maladie, dont il percevait dès les années 1870 le processus mimétique, n'est en fin de compte que le trompe-l'œil pathologique de véritables entités médicales ? Pourquoi les tenants du naturalisme, dont l'idéal est de révéler le monde dans toute sa vérité, ont-ils persévéré dans le tissage d'un motif qui faisait écran à la transparence des êtres et des choses ? D'abord parce que « la Grande Fallace », selon l'expression du

médecin anglais Thomas Sydenham au XVII<sup>e</sup> siècle, constitue un défi exaltant pour l'anatomopathologiste. Ensuite, parce qu'elle propose une clef pour s'aventurer au-delà des classifications rassurantes et – pourquoi pas ?<sup>68</sup> – ouvrir une porte sur des inconnus grimaçants, surréalistes avant l'heure – Aragon et Breton voient en l'hystérie « un moyen suprême d'expression<sup>69</sup> » –, mais probablement plus révélateurs dans leur opacité que les tiroirs trop bien rangés par les partisans d'une taxinomie maniaque.

23 La fissure hante l'imaginaire naturaliste : fêlure héréditaire des *Rougon-Macquart* et, plus concrètement aussi, craquement d'un monde lézardé. Qu'on considère l'univers de *L'Évangéliste* : une église désertée qui « se vid[e] comme un vase fêlé d'où l'eau s'échappe » ; un ancien atelier investi pour évangéliser et où sont encore visibles « les trous du râtelier aux outils » ; un temple qui semble annoncer la « paresse de l'âme, s'étendant en moisissure [à son] fronton » ; des constructions inhabitées qui offrent « des trous noirs » en guise de fenêtres ; un oratoire avec des enfilades de « couloirs aux sombres murailles lézardées » ; un château au « vieil escalier de pierre, disjoint et piqué d'herbages » ; enfin la chambre où se cache la mère d'Éline Ebsen, accablée par le vis-à-vis d'« un mur sinistre dont les effritements, les moisissures tra[cent] des hiéroglyphes réguliers facilement déchiffrables et disant de haut en bas, de long en large : maladie, misère... maladie, misère... misère et maladie<sup>70</sup> ». Dans les romans que fissure la névrose, la lézarde laisse passer le célèbre « râle » baudelairien (« Moi, mon âme est fêlée<sup>71</sup> ») et fait planer la menace d'une dissolution dont les hystériques ne sont que les premières victimes. Comme nous l'avons montré dans un précédent article<sup>72</sup>, l'identité de Jules, dans le roman de Mirbeau, peut se décliner en une multitude de niveaux constitutifs d'un feuilleté ambigu. Autant de stations durant lesquelles le calvaire de l'hystérique se projette dans les êtres et les choses qui tournoient autour de lui et le conduisent à appréhender le « sous-sol » dostoïevskien de l'âme. C'est finalement l'inconscient qui s'apprête à déferler en une avalanche de sentiments contrastés. Quiconque veut s'emparer de l'« insaisissable Protée » doit admettre une permanence dans le changement et reconnaître en cette instabilité constitutive la quintessence même de la Grande Névrose. Insistons ici sur le choix du vocable, car il n'est plus question de nommer « fureur utérine » une pathologie qu'on a diagnostiquée chez les hommes dès le XIX<sup>e</sup> siècle (Charcot s'est intéressé au *nervous shock* anglo-saxon<sup>73</sup>), puis au XX<sup>e</sup> siècle (pour comprendre les effets traumatisants de la Grande Guerre<sup>74</sup>). La « Grande Fallace » force l'individu (et pas seulement la femme) à reconnaître la modification consubstantielle à la vie, à la mort qui transforme et abolit, aux rapports avec autrui qu'un histrionisme instinctif, chez quelques-uns écœurant et pervers, oblige à sans cesse moduler.

24 Le cortège des névrosés arrive à son terme. Jules Claretie, qui concluait, dans *Les Amours d'un interne* (1881), que « la peur [...] fait les hystériques<sup>75</sup> », songeait avant tout à une phobie pathogène. Mais probablement faut-il aller plus loin encore et considérer l'effroi que peuvent provoquer l'incertitude, l'inconnu, le doute, en somme toutes les plaies béantes que le XX<sup>e</sup> siècle aura à penser, faute de pouvoir panser. L'hystérique tente parfois de sauver la face, telles Germinie Lacerteux, superbe dans ses efforts surhumains pour dissimuler sa déchéance, mais aussi Renée, la belle M<sup>me</sup> Saccard de *La Curée* (1872), « une femme qui était folle assurément », emmurée dans son « cabinet de toilette, [...] ce réduit rose où [finit par] batt[re] le glas de Charenton<sup>76</sup> ». La névrosée ne laisse, après sa mort subite, qu'une note faramineuse envoyée par son tailleur, addition salée de son incapacité à sonder la vacuité coquette de son être et de sa

frénésie à chercher jusque dans l'inceste de quoi remplir sa « poitrine déchirée [de grande poupée] qui ne laiss[ait] échapper qu'un filet de son<sup>77</sup> ». L'une des grandes missions assignée par l'hystérie est donc de prévenir l'hémorragie du sens et d'encourager le colmatage des brèches ouvertes par le Mal.

---

## NOTES

1. Jules Michelet, *L'Amour*, 7<sup>e</sup> édition, Paris, Hachette, 1870, p. 4.
2. Nicole Edelman, *Les Métamorphoses de l'hystérique. Du début du XIX<sup>e</sup> siècle à la Grande Guerre*, Paris, La Découverte, 2003, p. 178.
3. Émile Zola, « La littérature et la gymnastique », *Mes Haines*, in *Œuvres complètes*, t. 1, *Les Débuts. 1858-1865*, présentation par Henri Mitterand, Paris, Éditions du Nouveau Monde, 2002, p. 750. « Le catholique hystérique » (p. 742-749) porte sur *Un prêtre marié*, publié par Barbey d'Aurevilly en 1865.
4. Joris-Karl Huysmans, *Là-Bas*, édition d'Yves Hersant, Paris, Gallimard, 1985, p. 285.
5. Ferdinand Brunetière, « Après une visite au Vatican », *Revue des deux mondes*, 1<sup>er</sup> janvier 1895, p. 97-118.
6. L'écrivain catholique évoque « la banqueroute finale de la connaissance scientifique » dans ses *Essais de psychologie contemporaine* (Paris, Alphonse Lemerre, 1883).
7. Paul Bourget, Préface aux *Essais de psychologie contemporaine*, réédition, Paris, Plon, 1899, p. XI.
8. Émile Zola, *Le Docteur Pascal*, in *Œuvres complètes*, t. 15, *La Clôture. 1892-1893*, présentation par Jean-Sébastien Macke, Paris, Éditions du Nouveau Monde, 2007, p. 568.
9. Edmond et Jules de Goncourt, *Madame Gervaisais*, Paris, Librairie Internationale, Lacroix, Verboeckhoven & C<sup>ie</sup> Éditeurs, 1869, p. 230.
10. Émile Zola, *La Conquête de Plassans*, in *Œuvres complètes*, t. 6, *L'Ordre moral. 1873-1874*, présentation par Daniel Compère et Jean-Pierre Leduc-Adine, Paris, Éditions du Nouveau Monde, 2003, p. 156-157.
11. *Ibid.*, p. 16.
12. Camille Lemonnier, *L'Hystérique*, édition d'Éléonore Reverzy, Paris, Séguier, 1996, p. 81.
13. Charles Lasègue, « De l'anorexie hystérique », *Archives générales de médecine*, avril 1873, repris dans ses *Études médicales* (Paris, Asselin, 1884), in *De la folie à deux à l'hystérie et autres états*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 135-150.
14. Henry Édouard Janas, *Aspects historiques et évolutifs de la notion d'anorexie mentale et de ses stratégies thérapeutiques*, thèse de doctorat en médecine soutenue, sous la direction de Régis de Villard, Université Lyon 1, 1994, Charcot cité p. 81.
15. Camille Lemonnier, *L'Hystérique*, *op. cit.*, p. 48, 52 et 132.
16. Émile Zola, *Lourdes*, in *Œuvres complètes*, t. 16, *De Lourdes à Rome : Les Trois Villes [1]. 1894-1896*, présentation par Jean-Louis Cabanès et Jacques Noiray, Paris, Éditions du Nouveau Monde, 2007, p. 287.
17. *Ibid.*, p. 44.
18. Jean-Martin Charcot, « La Foi qui guérit », *La Revue hebdomadaire*, 7, 1<sup>er</sup> décembre 1892, p. 112-132. La *New Review* eut la primeur de cette communication, dans laquelle Charcot emploie le terme de *faith-healing*.
19. Pierre Briquet, *Traité clinique et thérapeutique de l'hystérie*, Paris, Baillière, 1859.



20. Étienne Georget, *De la folie. Considérations sur cette maladie, son siège et ses symptômes*, Paris, Crevot, 1820. L'aliéniste considère que le siège de l'hystérie, même si ses manifestations mobilisent le corps entier, se trouve exclusivement dans l'encéphale.
21. Jean-Louis Brachet, *Traité de l'hystérie*, Paris-Lyon, Baillière et Savy, 1847. L'Académie royale de médecine de Paris mit au concours du prix Civrieux la question « du siège et de la nature de l'hystérie ». Brachet, qui défendit l'étiologie neuro-cérébrale, fut classé *ex aequo* avec Hector Landouzy (1812-1864), qui persévérait à soutenir la thèse neuro-utérine.
22. Robert Ricatte, *La Création romanesque chez les Goncourt*, Paris, Armand Colin, 1953, p. 186.
23. Jean Martin Charcot, Paul Richer, *Les Démoniaques dans l'art*, suivi de « La foi qui guérit », introduction de Pierre Fédida et posface de Georges Didi-Huberman, 2<sup>e</sup> éd., Paris, Macula, « Scènes », 1984.
24. Paul Richer, *Étude descriptive de la grande attaque hystérique ou attaque hystéro-épileptique et de ses principales variétés*, Paris, Delahaye, 1879.
25. Paul Richer, *Études cliniques sur l'hystéro-épilepsie ou grande hystérie*, Paris, Delahaye, 1881.
26. Jean-Martin Charcot, « Grande hystérie ou hystéro-épilepsie », in *L'Hystérie*, *op. cit.*, p. 116-117. Il s'agit d'un extrait des Leçons du mardi de 1887-1888.
27. *Ibid.*, p. 119.
28. Bertrand Marquer, *Les Romans de la Salpêtrière. Réception d'une scénographie critique : Jean-Martin Charcot dans l'imaginaire fin-de-siècle*, Genève, Droz, 2008, p. 106.
29. Octave Mirbeau, « Le siècle de Charcot », *L'Événement*, 29 mai 1885, in *Chroniques du diables*, textes choisis, présentés et annotés par Pierre Michel, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, « Annales littéraires de l'Université de Besançon », n°555, 1995, p. 121.
30. Sophie Guermès, *La Religion de Zola : naturalisme et déchristianisation*, Paris, Champion, 2003.
31. Geneviève Paichelier, « Charcot, l'hystérie et ses effets institutionnels : du "labyrinthe inextricable" à l'impasse », *Sciences sociales et santé*, vol. 6, n° 3-4, 1988, p. 140.
32. Camille Lemonnier, *L'Hystérique*, *op. cit.*, p. 100, p. 107, p. 193, p. 179.
33. *Ibid.*, p. 221.
34. *Ibid.*, p. 193.
35. Émile Zola, *Lourdes*, *op. cit.*, p. 31.
36. La guérison prétendument miraculeuse de Marie Lemarchand, le 21 août 1892, fut reconnue par l'Église en 1908. La jeune femme souffrait d'une tuberculose pulmonaire et d'ulcères au visage et à la jambe.
37. Joris-Karl Huysmans, *Les Foules de Lourdes*, Paris, Stock, 1906, p. 92-94.
38. *Journal de Lourdes. Chronique hebdomadaire de la Grotte*, « Lupus - Plaie de la face cicatrisée », n° 36, dimanche 4 septembre 1892.
39. Émile Zola, *Lourdes*, *op. cit.*, p. 318.
40. Pierre Janet, *État mental des hystériques : les accidents mentaux et les stigmates mentaux*, Paris, Rueff, « Bibliothèque médicale Charcot-Debove », 1894.
41. Pierre Janet restera à la tête de ce laboratoire jusqu'en 1910, date de sa dissolution par Jules Dejerine.
42. Jacques Maître, *Une inconnue célèbre : Madeleine Lebouc (Pauline Lair Lamotte) (1863-1918)*, Paris, Éditions Anthropos, 1993.
43. Pierre Janet, *De l'angoisse à l'extase. Études sur les croyances et les sentiments*, Paris, Alcan, vol. 1, « Un délire religieux », 1926 ; vol. 2, « Les sentiments fondamentaux », 1928.
44. *Le Magasin du XIX<sup>e</sup> siècle* (« Quand la ville dort... », Société des études romantiques et dix-neuviémistes, n° 3, 2013, p. 145-172) rend compte de quatre récentes expositions fantomatiques.
45. Jean Thuillier, *Monsieur Charcot de la Salpêtrière*, Paris, Robert Laffont, 1993, p. 110.
46. Seules les épilepsies localisées peuvent être associées à des lésions.
47. Joris-Karl Huysmans, *Là-Bas*, *op. cit.*, p. 325.
48. *Ibid.*, p. 339.



49. Gustave Le Bon, *La Psychologie des foules*, Paris, PUF, 2003, p. 38-40.
50. Gabriel Tarde, *L'Opinion et la foule*, Paris, PUF, 1989.
51. Nicole Edelman, *Voyantes, guérisseuses et visionnaires en France. 1785-1914*, Paris, Albin Michel, 1995.
52. Nicole Edelman, *Les Métamorphoses de l'hystérique. Du début du XIX<sup>e</sup> siècle à la Grande Guerre*, op. cit.
53. Georges Gilles de la Tourette, *L'hypnotisme et les états analogues au point de vue médico-légal*, Paris, Plon, Nourrit et C<sup>ie</sup>, 1889.
54. Jacqueline Carroy, *Hypnose, Suggestion et Psychologie*, Paris, PUF, 1991, p. 72-73.
55. La réponse proposée à la Salpêtrière n'est pas tranchée. D'un côté, Paul Richer et Georges Gilles de la Tourette défendent l'impossibilité du crime suggéré dans l'article « Hypnotisme » du *Dictionnaire encyclopédique des sciences médicales* (Paris, Masson, Asselin et C<sup>ie</sup>, 1887). Mais de l'autre, Alfred Binet et Charles Féré, coauteurs d'un ouvrage sur *Le Magnétisme animal* (Paris, Alcan, 1890), soutiennent que la suggestion d'idées fixes à un somnambule peut mener ce dernier, une fois réveillé, à passer à l'acte.
56. Alice Winocour, *Augustine*, 2012, avec Vincent Lindon (Jean-Martin Charcot), Soko (Augustine) et Chiara Mastroianni (Constance Charcot).
57. Hippolyte Bernheim, *De la suggestion dans l'état hypnotique et dans l'état de veille*, Paris, Doin, 1884, p. 73.
58. Joseph Breur, Sigmund Freud, *Études sur l'hystérie*, Paris, PUF, 1996, p. 79.
59. Jacqueline Carroy, *Hypnose, Suggestion et Psychologie*, op. cit., p. 222.
60. *Le Sexuel, ses différences et ses genres*, Dominique Cupa, Hélène Parat et Guillemine Chaudoye (dir.), Sèvres, Éditions EDK, 2011, p. 76.
61. Pierre Janet parvient aux mêmes conclusions que Freud en 1923 (*La Médecine psychologique*, Paris, Librairie Ernest Flammarion, 1980, p. 17).
62. Octave Mirbeau, *L'Abbé Jules*, in *Romans autobiographiques*, préface de Patrick et Roman Wald Lasowski, Paris, Mercure de France, 1991, p. 355.
63. Alphonse Daudet, *L'Évangéliste*, in *Œuvres*, éd. Roger Ripoll, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, p. 279.
64. Edmond et Jules de Goncourt, *Journal : Mémoires de la vie littéraire*, préface de Robert Kopp, Paris, Robert Laffont, 1985, t. III (1887-1896), jeudi 30 août 1894, p. 1005.
65. Octave Mirbeau, *L'Abbé Jules*, op. cit., p. 337-674.
66. Joris-Karl Huysmans, *Là-Bas*, op. cit., p. 133.
67. Robert Baldick, *La Vie de J.-K. Huysmans*, traduit de l'anglais par Marcel Thomas, Paris, Éditions Denoël, 1958, p. 198.
68. Jean-Baptiste Charcot, le fils du neurologue qui explora les zones polaires, baptisa son navire à l'aide de ce questionnement inaugural à toute aventure : *Pourquoi pas ?*
69. Louis Aragon et André Breton, « Le cinquantenaire de l'hystérie », *La Révolution surréaliste*, n° 11, 15 mars 1928, p. 20-22.
70. Alphonse Daudet, *L'Évangéliste*, op. cit., p. 293, p. 300, p. 309, p. 336, p. 375, p. 283 et p. 385.
71. Charles Baudelaire, « La cloche fêlée », *Les Fleurs du mal*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1975, t. I, p. 72.
72. Céline Grenaud, « Les doubles de l'abbé Jules, ou comment un hystérique peut en cacher un autre », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 13, 2006, p. 4-22.
73. L'hystérie traumatique chez les hommes est notamment constatée dans les cas où les patients ont été victimes d'un accident de chemin de fer. John Erichsen s'intéressa à ce type de cas dès les années 1860 (*On railway and other injuries of the nervous system*, Philadelphia, Henry C. Lea, 1867).
74. Julien Bogousslavsky et Laurent Tatu, *La Folie au front. La grande bataille des névroses de guerre (1914-1918)*, Paris, Éditions Imago, 2012.
75. Jules Claretie, *Les Amours d'un interne*, Paris, Dentu, 1881, p. 208.

76. Émile Zola, *La Curée*, éd. Céline Grenaud, in *Œuvres complètes, Les Rougon-Macquart, II*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 291.

77. *Ibid.*, p. 295.

---

AUTEUR

**CÉLINE GRENAUD-TOSTAIN**

Université d'Évry Val d'Essonne, ITEM - CNRS / Équipe Zola

# Sur une nouvelle oubliée de Michel Déon (« Une nuit à Formentera », 1957) : fantasmer la femme/île, loin de l'Histoire et près de la littérature ?

Emmanuel Le Vagueresse

---

- 1 On voudrait débiter cette réflexion sur la nouvelle « Une nuit à Formentera » (1957) du recueil de nouvelles *À la légère* de Michel Déon par quelques mots d'une interview de l'écrivain et académicien français (Paris, 1919). L'auteur y affirme que toutes ces nouvelles, récupérées en 2013 par les éditions bordelaises finitude pour une publication sous forme de volume autonome, se déroulent à l'étranger et sont imbibées par un vagabondage auquel l'écrivain s'est lui-même livré une fois les frontières de certains pays ouvertes après la Seconde Guerre mondiale, et parmi lesquels on trouve l'Italie ou, comme dans la nouvelle qui nous occupe ici, l'Espagne<sup>1</sup>.
- 2 Ces nouvelles étaient alors écrites pour des revues de luxe ou des magazines féminins comme *Marie Claire* ou *Paris Match*, ce qui explique en partie le ton léger de la plupart de ces courts récits, dont il avoue aussi dans cette interview qu'il ne savait pas trop à chaque fois comment il les finirait. Mais Déon dit aussi qu'il a écrit ces nouvelles pour rendre compte d'une atmosphère d'après-guerre incarnant elle-même « quelque chose qu'on ne retrouvera jamais » (comprendre l'insouciance, la frivolité). Pour lui, ces nouvelles auraient plu au public en réaction – un terme souvent accolé à son œuvre et à son idéologie sous-jacente, qu'il assume avec plaisir et provocation – à ce qui se faisait par ailleurs : la littérature « engagée », donc de gauche, dans les mêmes années d'après-guerre et les années 1950.
- 3 Notre écrivain prononce alors des paroles dont on se souviendra pour juger plus tard sa désinvolture par rapport aux vicissitudes de l'Histoire avec un grand H : ses propres nouvelles, « c'était pas [sic] du tout ce qu'on attendait ; on sortait de la guerre, en '45, en '46, alors il n'y avait d'histoire que sur Auschwitz, sur la Guerre, sur le

Débarquement, sur la Shoah, sur tout ça [*sic*] », ce qui est – rassurons-nous un instant tout de même – « très compréhensible [...] après un désastre aussi grand que la Guerre de '40 à '45 ». Son but est alors le suivant : « J'ai lutté à ma façon par une espèce de clin d'œil, par l'apparition de gens jeunes, qui ont de l'humour, qui s'aiment les uns les autres<sup>2</sup> ». L'antidote proposé par l'écrivain est certes radical, mais doit être pris en compte pour mieux comprendre le propos dans cette nouvelle « espagnole ».

- 4 On voudrait montrer ici comment cette nouvelle semble fantasmer non seulement la femme réelle, par le recours du narrateur à l'art et la littérature, dans cette petite île espagnole qui semble isolée autant de la géographie que de l'histoire, mais aussi, et surtout, l'histoire, notamment celle de l'Espagne dictatoriale des années 1950. Le narrateur, et derrière, l'auteur Michel Déon, donne l'impression d'oublier que la jeune femme de condition très modeste rencontrée ici est pauvre pour des raisons sociales, économiques et politiques, qui ne semblent guère passionner notre écrivain « dégagé » et désinvolte, à peine agacé, on le verra, par la médiocrité d'un petit fonctionnaire promis à la belle, mais dans une idéologie plus proche de la droite libertaire que de la gauche antifranquiste.
- 5 Cette nouvelle est la dernière du recueil *À la légère*<sup>3</sup>, qui en compte cinq, et elle parut initialement dans *Le Figaro littéraire*, en octobre 1957. C'est la moins « légère », ayant une grande portée, idéologiquement parlant, car elle se déroule dans l'Espagne franquiste, c'est-à-dire une dictature, au milieu des années 1950, et, aussi, une période où le régime du Caudillo (1939-1975) commence à miser sur le tourisme (étranger) pour apporter des devises. On dira tout de suite ici la nécessité de mettre en rapport cette légèreté, revendiquée d'ailleurs dans ces nouvelles, avec la couleur politique de Michel Déon, celle d'un « anar de droite », comme ses amis écrivains les Hussards, catégories dont on reparlera.
- 6 Le titre « Une nuit à Formentera » est immédiatement frappé du sceau de l'intertextualité, que ce soit dans la littérature, la musique ou le cinéma<sup>4</sup>, une intertextualité qui annonce une distance avec le réel et une parenté avec l'art revendiqués. Les marqueurs d'hispanité, dans cette perspective, dès le « Formentera » du titre, ne servent guère qu'à dessiner une « couleur locale » de fond, facilement identifiable, grâce à des éléments typiquement espagnols, d'un point de vue civilisationnel ou par l'emploi de termes espagnols, d'un point de vue linguistique<sup>5</sup>, et ce, pour installer un décor sudiste et exotique, *a priori* pittoresque et authentique. Les marqueurs « historiques », quant à eux, sont encore plus rares, on le verra, représentant symptomatiquement une certaine désinvolture narrative et auctoriale par rapport à l'Histoire.
- 7 Ce nom de Formentera marque de la même manière discrète l'insularité, mais pour qui sait cette insularité, une double promesse, s'agissant de ce genre de territoire, à savoir celle d'un récit plaisant et exotique, peut-être coquin même, s'il se déroule pendant la nuit. Et il est aussi le gage d'une autre intertextualité, puisque des œuvres d'art non espagnoles utilisent ce nom de « Formentera » dans une orientation exotisante, proche *a priori* de celle de Déon<sup>6</sup>.
- 8 Ce « je » narratif en focalisation interne, racontant au passé cette histoire qui lui est arrivée<sup>7</sup>, énonce très tôt son désir d'authenticité et d'éloignement de la civilisation : en effet, en croisant sur le bateau à moteur qui l'emmène vers la petite île une tartane avec des hommes de Formentera qui en repartent, on sent une fascination pour la rusticité, à la limite du cliché<sup>8</sup>, sans aucune considération sur la condition de ces marins autre

qu'esthétique : « En maillot de corps rayé, pantalons collants et le crâne serré dans des foulards, ils avaient l'air d'authentiques matelots de la vieille école<sup>9</sup> » (p. 97).

- 9 De la même façon, les références littéraires interviennent, ancrant la nouvelle qui s'ouvre dans un espace par conséquent plus « littéraire » *a priori* que « réel ». C'est « au cri de Rimbaud », qui est cité nommément – « “Oh [!] la vie d'aventures qui existe dans les livres des enfants, pour me récompenser, j'ai tant souffert, me la donneras-tu ?”<sup>10</sup> » (p. 98) – que le narrateur pense, sur cette mer, dans ces circonstances. Il rebondit aussitôt sur cette citation, pour dire au lecteur qu'une île est désormais le seul vestige de l'exotisme, s'il est authentique.
- 10 Ainsi, le jeune romancier et son double de papier, narrateur anonyme et lui-même écrivain, enchaînent immédiatement avec des réflexions sur l'île, plus précisément, de Formentera, qui sera le lieu de la pièce de théâtre devant se jouer dans ces pages, annonçant implicitement que des « aventures » (*i.e.* « amoureuses », aussi ?) peuvent s'y dérouler, puisque seul ce type de lieu privilégié, isolé du monde moderne frelaté, semble le permettre désormais à l'homme contemporain en quête de robinsonnades.
- 11 On sait, par ailleurs, que l'écrivain aime les îles – il vit en Irlande, après avoir vécu longtemps en Grèce –, tant pour leur isolement, « loin de la foule déchaînée », comme dirait Thomas Hardy, que pour leur couleur littéraire (mythes et autres), îles qui ont fait de Déon ce nouveau Robinson.
- 12 Lorsque le héros, dans cette nouvelle, croit reconnaître, dès qu'il pose le pied sur l'île, un homme vêtu de noir, il a l'impression de connaître les réminiscences d'un « déjà-vu », qui est aussi bien un « déjà-lu », puisque le narrateur avoue : « Je ne l'avais vu nulle part [cet individu]. Je l'avais “lu” dans Gobineau, très exactement dans l'admirable nouvelle intitulée *Akrivie Phrangopoulo*<sup>11</sup> » (99). Le narrateur fait ici référence à cette nouvelle écrite par Arthur de Gobineau, et qui se déroule dans les îles grecques des Cyclades, narrant la conversion amoureuse d'un capitaine britannique, Henry Norton, envers la belle et pure insulaire grecque Akrivie de l'île de Naxos. Une héroïne éponyme de la nouvelle, qui, en même temps qu'elle est épousée par le marin anglais, permet à ce dernier de faire retour à la pureté originelle, alors qu'il est un « produit » de la très raffinée civilisation britannique. Il existe évidemment une grande différence avec la fin de la nouvelle de Déon, puisque Norton et sa belle se marient et vivent heureux dans l'île de Naxos<sup>12</sup>. Le protagoniste d'« Une nuit à Formentera », lui, ne séduit pas la belle Baléare et lui gâche même sa vie future.
- 13 Sur le ton désinvolte de qui se moque d'avoir à se munir de quoi passer la nuit dans une île, le narrateur a donc à sa disposition une journée devant lui pour découvrir Formentera. Et, encore une fois, il s'imagine avoir la possibilité de rejouer l'histoire d'amour de Gobineau, de connaître le même type d'aventures : « [...] [J]e risquais d'y découvrir ma jeune fille grecque, Mon Akrivie à moi » (101).
- 14 Survient alors un moment important de cette nouvelle, l'apparition de cette jeune femme dans une boutique, à lire page 101<sup>13</sup>. Ce terme, qui apparaît d'ailleurs dès cette page, mais aussi à la suivante, semble adéquat – on pense ici à son usage pour les divinités, en particulier –, tant le surgissement de cette jeune femme se fait comme celui d'une statue que l'on découvre en tirant peu à peu un rideau ; il y a donc bien ici représentation et pas simple présentation : « Je m'assis et presque aussitôt apparut en face, coupé à la hauteur des seins par le zinc, le buste d'une jeune femme » (p. 101-102).

- 15 Puis, la description de cette « apparition » très déréalisée est qualifiée comme étant dotée d'une « noble gravité » (p. 102), la jeune femme joignant en elle la noblesse de la rusticité et celle de la pauvreté, dans la plus pure tradition esthétisante de ce qui s'apparente presque, disons-le, à un cliché. Songeons un instant aux pauvres, trop jolis, du peintre espagnol Murillo<sup>14</sup>.
- 16 Il est frappant, en outre, de constater que la pauvreté de la jeune femme est ici évoquée durement, certes, mais rapidement, et par simple contraste pour expliquer le « miracle » de cette apparition : « Il n'est pas rare dans les coins perdus de rencontrer un enfant dont la beauté confond, de ces êtres nés par miracle dans des maisons sordides [...], des fermes puantes » (p. 102). Donc, point de considération sociale, ici, mais l'appréciation d'un bonheur visuel irréel, certes issu d'un réel par ailleurs fort peu plaisant, mais sur lequel le fantasme du narrateur joue à plein.
- 17 Contaminant tout réel, l'art, par la littérature, ridiculise le narrateur à ses propres yeux, un narrateur qui s'en rend compte, dès « le mot [Akrivie] lâché<sup>15</sup> » face à cette femme qui ne comprend pas ce terme. Le « je » recouvre alors une certaine lucidité, au moins transitoire. En effet, même si la beauté de la jeune vendeuse – une « silhouette noire » de nouveau déréalisée – est avérée, elle ne rend pas meilleurs les mets proposés au narrateur : on lui propose du vin qui a l'air « aigre », « [...] et même un peu de fromage au goût plâtreux [...] » (p. 103). Pas de nectar ni d'ambrosie, donc, car cette île n'est pas un paradis. Et l'Ève future n'est pas l'ancienne, car elle n'offre pas une pomme, mais des oranges<sup>16</sup>.
- 18 Malgré tout, le charme opère pour le narrateur, sans doute parce que la rusticité de ce tableau et de cette femme simple et *a priori* pure, dans son innocence supposée, suffit au bonheur de celui-ci, sans les réflexions sociales, absentes de son discours. Par conséquent, l'oubli de la pauvreté « réelle » se fait vite, et le « tableau » peut en effet surgir. La jeune femme est alors à nouveau déréalisée, comparée qu'elle est à un végétal (« mince comme un arbre », p. 103) ou à un oiseau parmi d'autres, réels, puisque les canaris « semblèrent l'écouter un moment<sup>17</sup> » (p. 104).
- 19 De même, on retrouve la rusticité vue comme noble, loin de la pauvreté réelle du lieu, et qui fait fantasmer notre héros, car ces gestes sont considérés par lui comme « nobles » et « grac[ieux] » à l'extrême : « Jamais je n'avais vu de gestes [...] plus nobles, plus empreints d'indicible grâce » (p. 103), cette idée s'alliant bien évidemment à celle de pureté (cf. la jeune femme « tendit [ses mains et ses bras nus] à la lumière pour les essuyer, avec une serviette blanche », p. 103). Seule importe ici la sensation, éprouvée comme dans un rêve ; d'où une expression comme « mon engourdissement » (105).
- 20 Mais l'Histoire se rappelle aussi à lui, certes d'une manière fantasmée, puisque les souvenirs qui surgissent en lui sont essentiellement les poèmes que le narrateur se récitait pour ne pas sombrer dans la folie du réel, ce dur réel de fantassin pris dans la guerre<sup>18</sup>. D'où les références, « après quinze ans de silence » [1957-15 = 1942 : l'(auto-)biographème fonctionne] à « ces centaines de vers d'Apollinaire, de Valéry, de Chénier », afin d'oublier cette « rage à nous trouver le sac au dos, écrasés par la bêtise des sous-officiers [...] quand le monde entier vivait autour de nous » (105). Hier comme aujourd'hui, ces poèmes permettent au protagoniste de s'évader du réel pesant, guerre et ennui là, pauvreté et inaccessibilité de la femme ici.
- 21 Puis, la déréalisation de la jeune femme et la présentation de cette nouvelle rencontre comme une mise en scène de théâtre – « [...] [E]lle dut allumer une lampe à acétylène

qui éclaira la pièce [...]», (p. 108) – rendent la scène fictive aux yeux du lecteur. En même temps, par un goût du paradoxe qu'affectionne Déon, la scène en question exhibe la misère du décor, et cette misère semble « réelle », révélée par une lumière « crue » : la lumière éclaire « la pièce pauvre » (p. 108), et la pauvreté est montrée ici avec lucidité. Le paradis et l'illusion de paradis s'éloignent alors.

- 22 Le narrateur nous fait part également de la conception de l'amour selon Maria, infléchissant sensiblement sa propre vision de la jeune femme, au mitan exact de ce récit. En effet, le souhait de Maria est de quitter la petite île et d'aller vivre à Ibiza avec son futur mari (c'est « la ville », pour elle), où ils auront « une belle maison dans la ville », une fois José, car tel est son nom<sup>19</sup>, « nommé inspecteur du port d'Ibiza » (p. 109). La magie s'évanouit alors en partie pour le narrateur, lequel écoute ces projets qui trahissent évidemment ses fantasmes à lui de vie rustique dans l'île, le choix prosaïque de Maria étant doublé implicitement d'une autre trahison, celle d'épouser un « inspecteur », donc un représentant de l'ordre, de la sanction et de la répression. On en reparlera à la fin de notre étude, car ce point est fondamental pour un anar de droite comme Déon. D'ailleurs, le protagoniste se retrouve confronté en personne au réel de cette île dont il est désormais prisonnier, car il n'y a plus de barque pour le ramener avant le lendemain, ce qui lui permet paradoxalement de poursuivre son aventure, son exploration et de l'île et de l'« elle » en passant « une nuit à Formentera ». D'où sa remarque : « Je faillis le remercier [le pêcheur qui lui apprend la nouvelle] » (p. 111).
- 23 La séquence cruciale où le narrateur a affaire avec le fiancé José montre le rapport du « je » à la « vraie vie ». Dans son bureau d'inspecteur du port, apparaît en effet la seule référence qui soit faite dans toute la nouvelle au général Franco ou *a fortiori* à son régime : « Ce n'était qu'une baraque sordide, avec un classeur, un portrait de Franco [...] » (p. 111). On note d'abord qu'il n'y a pas dénonciation du régime, même pas par ce portrait du dictateur présent dans ce bureau, à peine un effet de réel barthien, qui dit malgré tout que l'on se situe sous le régime franquiste. Puis, on remarquera que cohabitent dans la même phrase l'adjectif « sordide » et le nom « Franco », stratégie d'écriture critique qui va en fait, non pas dénoncer un régime inique et autoritaire en appelant à lutter contre lui, mais le moquer en insistant non point tant sur son caractère de dictature que sur son essence de régime médiocre, petit-bourgeois, tout comme le rêve d'avenir conjugal imposé par son fiancé à Maria. Il nous semble que si le fantasme est brisé par l'Histoire chez Déon, c'est de cette manière, sans s'apitoyer sur le caractère répressif du National-Catholicisme constitutif de ce régime, comme nous allons le prouver par les mots du narrateur, lequel s'en donne à cœur joie dans sa description de José. D'abord, l'homme en noir a un chapeau « vissé sur la tête » (p. 111) et il est imaginé « chauve, quadragénaire, souffrant de transpiration », avec « les yeux comme des vrilles » (p. 112), et le narrateur est avant tout choqué par la laideur de la personne en écho à son lieu de travail, par une *pathetic fallacy* dérisoire.
- 24 On pense alors aux phrases de l'écrivain espagnol d'expression française José-Luis de Vilallonga, autre aristocrate des lettres de la même époque, non point républicain de cœur, mais révolté contre ce que le régime franquiste, mesquin, avait fait de l'Espagne, à l'inverse de ce qu'avaient souhaité les Phalangistes (fascisants) dans les années 1930... Ils furent d'ailleurs évincés du pouvoir réel à partir des années 1950 par Franco quand eut lieu le tournant libéral-capitaliste assumé du régime. Or, Vilallonga use comme Déon d'une critique esthétique autant que politique pour dénoncer la pusillanimité du régime, un ressenti qui leur sert presque d'idéologie<sup>20</sup>.

- 25 Ainsi, c'est d'abord parce que l'homme et son bureau sont pauvres, laids, voire repoussants, que le narrateur s'élève contre lui et en sous-main contre l'administration franquiste, mais sans jamais, ici non plus, procéder à une analyse sociale ou politique de la situation. La haine du fonctionnaire tatillon et rigide (« - C'est ennuyeux. Le règlement... », p. 112) provoque cette réflexion, une fois que José lui a appris qu'il est de Valence : « C'était donc cela qui décidait Maria : épouser un terrien, un fonctionnaire. Je le détestai » (p. 112). Déon, par le biais de son narrateur, est alors proche d'un Céline, dans le même registre méprisant à l'encontre des serviteurs de l'État<sup>21</sup>.
- 26 Le fantasme de l'île est donc rompu, celui de la jeune îlienne désintéressée et naïve aussi, et la haine du fonctionnaire d'État, quel que soit cet État, se fait de plus en plus jour dans ces lignes d'un véritable anar de droite<sup>22</sup>, héritier à la fois de la pensée d'un Maurras ou d'un Barrès, aussi bien que de l'anti-sartreanisme ou de l'anti-existentialisme. Et ce, à la manière de ses compagnons Jacques Laurent, Roger Nimier ou Kléber Haedens, ces écrivains dits les Hussards, écrivains de droite, souvent à tendance libertaire, nés durant cette période très politisée et bipolarisée.
- 27 Après que José et Maria eurent accompagné le narrateur dans sa chambre, les verres échangés dans la *bodega* entre les deux hommes sont alors l'occasion de considérations (enfin) politiques, mais expédiées, comme l'on s'y attendait, en quelques lignes par le narrateur. Déon, dans ce passage presque obligé pour un texte ayant pour cadre, à l'époque, l'Espagne, escamote la chose et ne fait pas entendre clairement sa voix ni sa position... ou presque. En effet, lorsque se fait entendre un jugement lapidaire sur le cousin de José, c'est par une voix indirecte libre, ambiguë quant à sa source : « Un mauvais cousin, un rouge »<sup>23</sup>. La paternité de cette formule est sans doute à attribuer à José, mais la réflexion rejoint celle du narrateur, peu suspect de sympathie envers le communisme. Il ressort en effet de cette phrase le goût de la provocation désinvolte du narrateur, quand il finit cette courte séquence par ces mots, en réponse à la question de José voulant savoir si son interlocuteur français est communiste : « Je le rassurai à regret. J'aurais eu tant de plaisir à lui faire peur » (p. 114).
- 28 Puis, l'imagination reprend vite ses droits, une fois le futur mari parti dans les coulisses, mais la p. 115 tout entière est très importante, car elle dit que l'heure n'est pas encore arrivée, pour le narrateur, de relier définitivement littérature et vie réelle. Le lecteur avait certes tôt senti la distance éprouvée par le « je » vis-à-vis de ces noces du réel et du textuel, chez un narrateur qui ne se voulait point (toujours) dupe, mais elle est énoncée ici d'une manière explicite : ce lien entre réel et littérature ou art viendra, certes, mais viendra plus tard. D'où la désinvolture et la distance, redisons-nous, de cette histoire-ci avec une pseudo-Akrivie amoureuse quant à elle d'un petit inspecteur psychorigide, chauve et suant...
- 29 Ces réflexions « sur les mystérieuses rencontres de la littérature et de la réalité, sur la façon dont la première rejoint la seconde contre toute vraisemblance » (p. 115) sont donc dites comme devant arriver à l'avenir : dans ces conditions, des phrases comme celles-ci (nous soulignons), l'une présentant ce narrateur « rêvant à une vie si *romanesque* que c'en était *ridicule* » et l'autre s'interrogeant sur la meilleure façon de se détruire (« en bâtissant des *songes impossibles* ou en brûlant tout ? », p. 116), réinjectent de la distance personnelle vis-à-vis de l'attitude « romanesque » du narrateur, donc « digne d'un roman », d'un rêve, d'une fable/fabulation inadéquate au réel.
- 30 Logiquement, au moment de se coucher, ce pseudo-paradis insulaire est annoncé par Maria comme étant très frisquet à l'aube, à l'inverse d'un paradis : « Le matin est froid,



même avec du soleil » (p. 117), et la tragédie se réinvente immédiatement lorsque notre héros monte dans sa chambre. Il entend en effet Maria et José se disputer dans une scène qui peut faire penser à l'altercation, mortelle cette fois, entre Carmen et don José dans une autre nouvelle célèbre et matricielle (de vérités comme de topiques) sur l'Espagne, la *Carmen* (1847) de Prosper Mérimée.

- 31 Lorsque Maria, fuyant José, se retrouve face au narrateur, a lieu une discussion entre les deux personnages, où le protagoniste français apprend que, si l'amour de Maria pour José semble dicté par une volonté d'échapper à la misère de son destin tout tracé de jeune îlienne, elle qui a perdu ses parents et s'est vue obligée de « travailler tout de suite » (p. 118), ce désir opère apparemment sans calcul cynique de sa part, mais par souci d'un avenir meilleur : « [...] C'est un homme très intelligent. Dans un an, il sera nommé à Ibiza. Après, nous irons vivre à Valence » (p. 119).
- 32 Le narrateur n'en peut mais face à cette déclaration, nouvelle trahison de la part de la jeune femme, car elle souhaite rejoindre le continent haï par lui comme inauthentique et trop « civilisé ». Ces mots lui rappellent à nouveau que le réel est une catégorie à prendre en compte, s'invitant dans le fantasme. Sa haine de José, qui asservit Maria de par sa position, lui fait alors dire à la jeune femme que « c'est un imbécile » (p. 118), sans s'en expliquer de manière argumentée, sauf ellipse narrative indécidable pour le lecteur.
- 33 Précisons donc que cette analyse de la position de la femme espagnole dans une petite île, au milieu des années 1950, assujettie à son mari pour des raisons financières, n'est pas faite explicitement par le narrateur, mais par nous. En effet, dans la lignée désinvolte du rapport de notre narrateur et de son écrivain à l'histoire, à la géographie, à la société, bref, au réel, l'avant-dernière page de la nouvelle, évoquant ses réflexions après sa discussion avec Maria et le fait qu'il a brisé les illusions de la jeune femme (« tout ce que je venais de détruire avec un acharnement [...] que je ne soupçonnais pas », p. 120), déroule simplement ses pensées sur sa propre virtuosité à faire prendre conscience de sa beauté à la jeune femme ! Jugeons-en plutôt : « Qui lui parlerait jamais [à Maria] ainsi de ses yeux, de sa voix, de sa bouche, de l'odeur de ses cheveux, de la perfection de son genou et de sa cheville ? » (*ibid.*). Nulle analyse socio-historique des conditions de cette sujétion nécessaire de la femme au fiancé, et toujours ce refuge commode dans la beauté idéale de cette femme aussi « parfaite » que son genou et sa cheville. D'où ce recours du héros, une nouvelle fois, à l'imaginaire et à la littérature, autant qu'à ses conquêtes passées, parlant de « l'extrême poésie qui émanait sourdement d'elle », et disant aussi : « Et ce que je ne savais pas d'elle, je l'avais inventé avec tous les mots qui me revenaient du fond des ans [...] » (*ibid.*).
- 34 Réfléchissant au fait qu'il s'est permis de briser cet amour de Maria pour son fiancé, amour qu'il jugeait, lui, basé sur de mauvaises raisons, le protagoniste ne semble pas penser immédiatement aux conséquences pratiques pour elle. Et l'on cherche en vain les considérations concrètes sur son sort à elle, sans doute tragiques si elle quittait maintenant son fiancé. Le « je » joue et se contente de faire partager au lecteur ce qu'il a appris à la jeune femme pour la détromper, lui faire perdre ses illusions, mais aussi la désillusionner, la désenchanter : « Ainsi Maria savait maintenant que la beauté en soi, la beauté pure est un trésor que les hommes ne paieront jamais assez cher, et que leur donner bêtement ce trésor sans les avoir humiliés, piétinés [...], c'est s'offrir en victime » (*ibid.*).

- 35 Semblant regretter néanmoins, sur le tard, son attitude envers elle, et paraissant avoir pris conscience qu'il s'était fait plaisir avec son fantasme de vérité toute-puissante, le narrateur reconnaît « éprouv[er] la joie atroce d'avoir détruit un bonheur » (*ibid.*), en une formule pour le moins ambiguë. Mais il paraît ignorer qu'en apportant, lui, l'homme cette fois, la pomme de la connaissance à cette Ève innocente et pure, il l'a chassée à jamais du paradis terrestre et du bonheur possible ici-bas avec son amoureux, lors même qu'il plaidait justement pour cette pureté du non-savoir, qui abâtardit les âmes et les cœurs naïfs et primitifs. Recouvrant toute sa lucidité, symboliquement « après [s']être aspergé d'eau froide » (*ibid.*), le narrateur s'apprête à quitter définitivement l'île – une barque est en effet disponible pour lui – sans avoir revu Maria. Il nous gratifie dans la dernière page de la fin de ses remarques sur le forfait qu'il a commis contre la jeune femme en brisant ses illusions.
- 36 Il (nous) apprend, dans un ultime paragraphe, « le cœur serré », donc néanmoins sensible malgré son cynisme, que Maria « est partie pieds nus prier François-Xavier [...] » (p. 121), ce qui sous-entend que la jeune femme s'est réfugiée dans la religion pour apaiser sa désillusion. Apercevant alors une dernière fois l'église où la jeune femme se trouve en prière, il l'imagine « [à] genoux, le visage enfoui dans les mains ». Et d'en déduire : « Je pouvais être tranquille : aucun secours ne viendrait d'en haut » (*ibid.*). Cette ironie du « Je pouvais être tranquille » appliquée aux prières de Maria pour sa propre âme et son propre sort à elle est cynique et englobe le léger mal-être ressenti par le protagoniste pour avoir ruiné une vie. Il s'applique donc cette lucidité à lui-même : « J'avais massacré un bonheur banal » (*ibid.*), et d'expliquer, pour conclure son récit : « Je l'avais massacré [ce bonheur banal] pour rien, pour l'honneur, pour le plaisir raffiné de ne laisser derrière moi qu'une ruine, et parce que ceux qui ont perdu un jour l'espoir ne supportent pas que d'autres en arrivent [...] à cette lente agonie » (p. 120-121).
- 37 Cette longue et ultime phrase est une synthèse de la désinvolture, du cynisme et de la lucidité du narrateur – et de l'écrivain caché derrière lui dans cette nouvelle –, lequel narrateur possède dans cette nouvelle un sens de l'« honneur » qui bien souvent n'est que le fier mépris de l'autre et de ses singularités, celui d'un dandy élitaire et peu encombré des scories du ras du réel, quitte, par conséquent, à en faire, dans cette nouvelle, une terre brûlée. La lucidité vaudrait donc aussi, et surtout, pour soi-même, c'est ce que semble nous dire la fin de ce récit, par cette allusion du « je » à « ceux qui ont perdu un jour l'espoir » et qui sans doute évoquent lui-même et ses semblables si détachés, au vu de tout ce qui précède dans cet *À la légère* doté de plus de poids qu'il n'y paraît... mais le poids d'un antihumanisme. Pour autant, la vie de Maria, elle, paraît bel et bien oubliée dans ce diagnostic désabusé. N'est-ce pas à chacun et à chacune de décider s'il veut ou si elle veut s'affronter à cette révélation du vrai... ou de ce que le narrateur, ici, tient pour tel ? D'ailleurs, cette révélation permet-elle « réellement » de mieux supporter la vie, car le protagoniste semble oublier ici que le terme ou la notion d'« espoir » est inhérent et nécessaire à l'homme pour vivre ?
- 38 En conclusion, et en se rappelant qu'« [i]l y a [...] un écart entre ce que les auteurs cherch[ent] à transmettre et ce que leurs textes donnent finalement à lire<sup>24</sup> », on nous accordera que ce récit peu aimable ressortit bien à la (bonne) littérature, ce qui n'est pas contradictoire avec notre « plaisir de lecteur », toute position idéologique humaniste mise à part. Rappelons-nous ce que disait d'ailleurs Gide : « Il s'agirait

pourtant de savoir si ce qu'on veut s'appelle philanthropie ou littérature<sup>25</sup> », et Déon a tranché à sa façon.

- 39 Bien entendu, l'écrivain Michel Déon n'est pas plus dupe que le narrateur de la couleur de ces nouvelles, et, dans une interview parue sur Internet, il reconnaît : « Oui, c'est vrai que ces récits ont un petit côté "gosse de riche" (*rires*) », mais ajoute aussitôt : « La vie a été plus dure qu'elle ne le paraît dans ces nouvelles. [...]»<sup>26</sup>. Et ce, même si « Une nuit à Formentera » est bel et bien la plus grave de toutes celles du recueil<sup>27</sup>. En résumé, l'auteur, dans cette nouvelle où l'insularité de Formentera est une autre manière d'oublier l'Histoire par une fuite loin de la métropole et de son territoire surveillé, n'insiste guère sur les causes de la pauvreté de Maria, préférant même laisser entendre que l'apparition de la richesse et du progrès altéreraient en fait l'authenticité et la rusticité de cette petite île encore préservée des dégâts d'un tourisme de masse.
- 40 Ce ne sont donc pas les conditions sociales, politiques, économiques, c'est-à-dire « historiques », qui attirent l'attention du narrateur et de l'auteur, alors qu'elles auraient sans doute permis une critique de la société profondément inégalitaire créée par le régime franquiste, comme dans tout bon roman « engagé » (à gauche toute, s'entend). Dans l'entretien qu'il nous a accordé, le romancier s'est d'ailleurs gardé de tout développement politique et a en revanche évoqué à plusieurs reprises la « liberté » [sic] qui régnait en Espagne dans ces années 1950<sup>28</sup>. En bon Hussard et en bon anar de droite qu'il est, il propose un regard inhabituel sur l'Espagne de Franco, et de ce fait très intéressant, ne serait-ce que parce que l'on n'avait pas l'habitude, en France, de lire des pages qui brocardaient les petits fonctionnaires de l'État franquiste plutôt que les hiérarques du régime. Il impose cette lucidité dévastatrice à Maria, un peu comme un dictateur, en tout cas loin d'un humanisme à la Montaigne, dont, en pessimiste clairvoyant et désabusé qu'il est, il n'a pas l'outrecuidance de se réclamer. Ironiquement, dirons-nous, le léger Michel Déon et son double de papier, tout aussi désinvolte, se comportent donc, dans cette nouvelle, en dictateurs de la pensée. Mais aussi, par un assez juste retour des choses, finalement, se font-ils rejoindre au cœur même de cette nouvelle par l'Histoire la plus pesante et la plus violente.

## NOTES

1. Nous avons eu également la chance d'interviewer longuement l'écrivain, le 8 mars 2014 à Paris, lors d'un passage dans la capitale et rendons compte de ses réponses au long de cet article par la référence « Entretien 2014 ».
2. À lire sur [www.mollat.com](http://www.mollat.com) (le 8.5.13).
3. Michel Déon, *À la légère. Cinq nouvelles*. Bordeaux : finitude [sic pour l'absence de majuscule], 2013, p. 95-122.
4. Citons quelques exemples, en nous cantonnant à l'avant-1957 : pour la littérature, *La Nuit vénitienne* (1830) d'Alfred de Musset ; pour la musique : *Une Nuit sur le mont Chauve* (*Noch'na Iysoy gorye*, 1867) de Modeste Moussorgski ; et pour le cinéma : *Une nuit à Megève* (1953) de Raoul André.

5. Citons par exemple : *Manolito*, le nom du bateau (l'un des prénoms les plus courants en Espagne étant « Manuel », dont « Manolito » est l'un des diminutifs) ou les prénoms José, Maria, Marie du Carmen (ici comme sainte que l'on prie), là aussi très courants.
6. Par exemple, la pièce de théâtre *L'Ermit de Formentera (Der Eremit auf Formentera, 1787)* d'August von Kotzebue.
7. Un jeune écrivain français baroudeur, retenu par la force des choses (il n'y a plus de bateau) une nuit dans la petite île baléare de Formentera, s'éprend, au moins esthétiquement, d'une jeune autochtone, de milieu très modeste, Maria (fiancée à un médiocre fonctionnaire), et qui lui rappelle une héroïne de l'écrivain Gobineau ; il ne peut s'empêcher, au moment de repartir, de détruire son couple en lui révélant la pusillanimité supposée de son fiancé et de leur future vie à deux. Déon est bien allé passer « une nuit à Formentera », depuis l'Ibiza voisine, en hiver, à la fin des années 1940-début des années 1950 (le récit est donc écrit quelques années plus tard), où la maison d'édition Hachette l'avait dépêché pour écrire un texte afin d'enrichir ses guides de voyage sur les Baléares, des îles qu'il connaissait déjà. Il avait deux amies espagnoles (« très simples, mais très belles ») qui habitaient en effet à Formentera (« Entretien 2014 »).
8. Or, il faut faire attention quand on est écrivain, car Frédéric Lambert parle par exemple des « évidences, ces fêtes de l'idiotie » in Frédéric Lambert(coord.), *L'Expérience des images*, Bry-sur-Marne, INA., 2011, p. 7.
9. Désormais, on indique entre parenthèses la page de l'œuvre étudiée.
10. Extrait de « Délires I » : « Vierge folle / L'époux infernal », dans *Une Saison en enfer* (1873).
11. Arthur de Gobineau, *Akrivie Phrangopoulos*, l'une des trois nouvelles qui composent *Souvenirs de voyage* (1872). Déon évoque ici son illustre aîné, dans cette confusion entre pureté de l'île et pureté de la femme, dans l'absence de pittoresque excessif, ou dans la broderie littéraire à partir d'un fait réel vécu, autrement dit l'Ève future qu'est Akrivie régénère le gentleman Henry. Lire aussi l'introduction par Émilie Cappella, *Les Cyclades : Souvenirs de voyage - Akrivie Phrangopoulos* d'Arthur de Gobineau, Paris, Magellan, 2004, p. 5-11.
12. D'Ulysse avec Circé lors de son *Odyssée*, jusqu'à Loti avec la madame Chrysanthème dans la nouvelle éponyme de Pierre Loti (1887), en passant par Taji avec Yillah dans *Mardi (Mardi and a Voyage Thither, 1949)* d'Herman Melville, la littérature fourmille d'ailleurs d'œuvres sur ce motif : un homme du continent, civilisé, tombe amoureux d'une belle insulaire et de son naturel authentique et primitif, pour le meilleur ou pour le pire.
13. Déon avait en effet vu dans cette île une jeune femme pauvre qui servait de domestique chez les deux amies espagnoles de Formentera, « une très belle Espagnole, noble », même si elle était presque pieds nus : elle avait une grâce, pour l'écrivain, dès qu'elle se mouvait, et impressionnait Déon par son sérieux, sa souffrance et sa tristesse de se voir « condamnée à servi de bonne ». Mais l'écrivain insiste à plusieurs reprises sur le fait qu'il ne s'agit pas d'une histoire autobiographique, comme on le voit très bien ici, et sur sa liberté d'écrivain à recréer une réalité seconde à partir d'un matériau concret ou lui-même littéraire, autobiographique ou pas (« Entretien 2014 »).
14. Cf. *Le jeune mendiant/Le jeune pouilleux (Joven mendigo/Niño espulgándose, v. 1645-1650)*.
15. « Le mot lâché, je me trouvai d'une grande bêtise » (p. 103).
16. Fruits qui, malgré tout, jouent ici le rôle du lotus dans l'*Odyssée* en retenant le narrateur, nouvel Ulysse, dans cette île, tout comme son prédécesseur dans l'île des Lotophages.
17. On pense alors aux tableaux de l'iconographie hagiographique d'un François d'Assise, qui parlait aux oiseaux, cf. les célèbres fresques de la vie de saint François enseignant les oiseaux, peintes par Giotto di Bondone (XIII<sup>e</sup> siècle).
18. (Auto-)biographème, par conséquent, puisque, selon une interview de l'auteur : « J'avais appris par cœur avant la [II<sup>e</sup>] Guerre [mondiale] *La Chanson du mal-aimé* [de Guillaume Apollinaire]. Et lorsque je fus mobilisé dans l'Armée française, [...] [j]e me suis soutenu tout ce temps durant avec un poème », sur [www.mollat.com](http://www.mollat.com)

19. José, le fonctionnaire inspecteur du port de Formentera, est aussi l'écho d'un personnage croisé dans l'île de Formentera par l'écrivain : ce chef douanier, selon Déon, faisait son travail avec zèle et usait de « son petit pouvoir, faisant bêtement son métier ». On précisera que, dans la vraie vie, selon Déon, Maria et José ne se fréquentaient pas, même si José « avait sans doute des vues sur elle », mais vouées à l'échec car elle n'était pas assez fortunée pour lui (« Entretien 2014 »). Maria et José, c'est aussi, ironiquement, le nom du couple de la Sainte Famille.

20. Cf. notre article « José-Luis de Vilallonga, "écrivain français né à Madrid" : *Les Ramblas finissent à la mer* (1953) ou une vision singulière de l'"arrière-pays" d'Espagne comme arrière-texte », in M.-M. Gladieu et Alain Trouvé (dir.), *Intertexte et arrière-texte : les coulisses du littéraire*, Reims, Épure, « Approches interdisciplinaires de la lecture » ; 5, 2010, p. 143-144. On notera que les deux romans datent de la même époque.

21. Quand son narrateur de *Nord*, au sortir de la Seconde Guerre mondiale, moque les gitanes, en Allemagne, qui rêvent d'épouser un fonctionnaire pour « s'en sortir » : « les fillettes [...] on voit qu'elles pensent à autre chose... pas les tempéraments de feu, du tout ! ... se marier gentiment je crois [...]... s'établir, se faire respecter, fonctionnaire, quelque chose, aux postes, vendre des timbres... », dans Louis-Ferdinand Céline, *Nord* (1960), Paris, Gallimard, « Folio », 2013, p. 523-524.

22. Sur l'anarchisme de droite, voir le site Internet élaboré « de l'intérieur », mais très instructif et documenté, [anardedroite.wordpress.com](http://anardedroite.wordpress.com) et notamment son entrée sur « Michel Déon », à compléter par un article universitaire de 2001 : Petr Kyloušek, « La poétique subversive des Hussards (Nimier, Laurent, Blondin, Déon) », à lire sur [https://digilib.phil.muni.cz/\\_flysystem/fedora/pdf/113274.pdf](https://digilib.phil.muni.cz/_flysystem/fedora/pdf/113274.pdf).

23. D'ailleurs, ce cousin « vi[t] à Paris » (114), ce qui signifie qu'il a quitté le pays, s'exilant chez nous pour des raisons politiques et/ou économiques.

24. Vincent Jouve, *Pourquoi étudier la littérature ?*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 105.

25. André Gide, *Journal : une anthologie (1889-1949)* (1951), Paris, Gallimard, « Folio », 2012, p. 210.

26. Interview de Déon par Sébastien Reynaud à lire sur [zone-critique.com](http://zone-critique.com).

27. Déon reconnaît aussi que son ton provient sans doute du fait qu'elle a été écrite après un échec sentimental lié à son long séjour aux États-Unis loin de la femme aimée, qui se serait lassée (« Entretien 2014 »).

28. Les seules questions qui lui ont semblé étonnantes sont les questions « politiques ». Déon ne semble pas se souvenir des restrictions de liberté pour les Espagnols sous le franquisme, mais peut-être en effet ne pense-t-il sincèrement pas aux habitants du pays, seulement aux touristes dont il faisait partie, ceci expliquant alors cela. D'où ses développements sur la « liberté incroyable » qu'il trouvait au sortir de la Seconde Guerre mondiale dans des pays comme l'Espagne, « où tout marchait » [sic], « où l'on respirait dès que l'on franchissait la frontière, alors que la France sortait d'une guerre effroyable, abominable » : pour l'Espagne des années 1950, où Déon descendait en voiture de sport et faisait la fête avec son ami Salvador Dalí, thuriféraire et bouffon officiel de Franco, s'il y a trouvé « un bonheur, une gaieté, un ciel, des corridas merveilleuses, des amis espagnols généreux » (nous le citons dans l'« Entretien 2014 »), il a manqué l'essentiel, par cécité : l'âme d'un pays obligé de cacher ses blessures.

---

AUTEUR

**EMMANUEL LE VAGUERESSE**

Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP

# Armas Marcelo : penser l'histoire avec la psychanalyse

Marie-Madeleine Gladieu

---

- 1 L'écrivain espagnol Juan José Armas Marcelo (Las Palmas de Grande Canarie, 1946) situe une partie de son œuvre romanesque en Amérique du Sud, à diverses époques de l'histoire. Si *Le Caméléon sur le tapis* (1974) se déroule dans le Venezuela contemporain, *Les Navires brûlés* (1982) et *L'Arbre du Bien et du Mal* (1984) racontent l'arrivée et l'installation sur terre caribéenne, probablement vénézuélienne, d'un conquérant audacieux, violent et amateur de femmes, ainsi que du petit monde qui fuit l'Espagne pour créer de nouvelles conditions de vie sur le Nouveau Continent. À *La Havane comme au ciel* (1998) et *Requiem havanais pour Fidel* (2013) prennent pour thème des aspects de la vie quotidienne dans la Cuba du xx<sup>e</sup> siècle et de la Révolution, *L'Ordre du Tigre* (2003), l'Argentine des années 1970, et *Au sud de la Résurrection* (2006), le Chili à l'époque du coup d'État de Pinochet. Avec *La Nuit où Bolivar trahit Miranda* (2011), le romancier aborde l'année 1812 au Venezuela et une réflexion sur deux personnages clés et un moment clé de l'histoire, le Précurseur et le Libérateur face à face : la nuit où, luttant pour délivrer la belle « petite Venise », le fils « tua » le père afin de devenir aux yeux de l'histoire le Libérateur.
- 2 Un court rappel historique permettra de comprendre la situation du Venezuela et la rivalité entre les deux officiers rebelles. Signalons d'abord que tous deux sont officiellement des Espagnols d'Amérique, de la capitainerie générale du Venezuela. Dès 1806, Miranda a tenté un débarquement séparatiste à Caracas, qui a échoué, fait révélateur du faible appui qu'il obtient des « criollos », descendants d'Européens établis en Amérique. En 1808, quand les troupes napoléoniennes envahissent l'Espagne, un groupe de notables de Caracas demande la constitution d'une junte conservatrice des droits de Ferdinand VII. Le capitaine général Emparan accepte d'abord, puis poursuit ces notables. La brutalité de la répression attire l'hostilité des autorités civiles et religieuses, et fait le jeu des séparatistes. Les « mantuanos », ou aristocrates descendants d'Européens, complotent ; le père de Bolivar avait écrit à Miranda, dès 1782, pour lui demander de prendre la tête d'un mouvement d'indépendance. Les échecs de 1806 et 1808 ne sont que provisoires. En 1810, à la faveur de la situation catastrophique de

l'Espagne, les indépendantistes se relancent dans l'action. Le 19 avril 1810, la municipalité de Caracas, majoritairement composée des membres de la Junte de 1808, décide de déposer le capitaine général, et forme une junte de gouvernement, immédiatement reconnue dans presque toutes les provinces ; Bolivar participe à ce mouvement, mais il n'y joue qu'un rôle secondaire. Il en tire toutefois l'idée que le peuple doit être éduqué pour participer au débat démocratique. Il est dépêché à Londres où il tente en vain de convaincre l'Angleterre de soutenir le mouvement d'indépendance. Il y rencontre Miranda et lui demande de revenir au Venezuela. Les deux hommes participent, à Caracas, aux réunions de la Société patriotique, et à celles de la Grande loge américaine. Le 5 juillet 1811, la Société patriotique fait voter l'indépendance du Venezuela. Coro, Maracaibo, Guayana et Valencia refusent de la reconnaître. Miranda est nommé à la tête des troupes républicaines. Monteverde commande les troupes fidèles à l'Espagne. Miranda est alors fait généralissime et dictateur absolu. À Bolivar, alors colonel, est confiée la forteresse de Puerto Cabello (ainsi nommé parce que dans ce port des Caraïbes, la mer est si calme qu'on pourrait amarrer un navire avec un cheveu). La guerre a repris. Le 30 juin 1812, Bolivar perd la place forte de Puerto Cabello. Avec le reste de ses troupes, il doit porter secours à Miranda, assiégé lui aussi à Caracas ; il arrive trop tard : Miranda, ne croyant plus obtenir la victoire, pour éviter des morts inutiles, se rend à Monteverde le 28 juillet. Il doit quitter le Venezuela pour partir en exil en Angleterre sur un navire anglais, mais à la fin de sa dernière nuit sur le sol de sa patrie, Bolivar l'accuse de trahison, le fait arrêter et le livre aux Espagnols. C'est à ce moment très précis qu'Armas Marcelo s'intéresse. C'est alors que deux destins basculent : tandis que Miranda part mourir prisonnier en Espagne, à Cadix, Bolivar va devenir à son tour généralissime et dictateur absolu.

- 3 Une longue polémique s'attache à cette capitulation des deux libérateurs, qui cause l'effondrement de la première République vénézuélienne. Bolivar a-t-il trahi en abandonnant Puerto Cabello aux Espagnols, en ne secourant pas à temps Miranda ? Miranda, ne voyant pas arriver les renforts attendus, a-t-il trahi en négociant avec Monteverde la vie de ses soldats et la sienne propre ? Selon les historiens, l'apathie d'une majorité du peuple et la violence anarchique de quelques groupes d'esclaves qui voient dans le mouvement d'indépendance l'occasion de se venger des souffrances et de l'humiliation endurées, ainsi que le manque d'intérêt des grands propriétaires terriens et le peu d'enthousiasme de beaucoup d'aristocrates, le tout sur fond d'effondrement économique et de famine, sont autant d'éléments qui ont pu décourager les *libertadores* et leur faire perdre courage. Armas Marcelo préfère centrer son attention sur les deux protagonistes, en fondant sa présentation des personnages sur des faits et des situations historiques connus, en principe, de ses lecteurs, mais aussi, et même principalement, sur des aspects plus intimes de leur comportement, assez proches de la réflexion psychanalytique. Pour concevoir le projet de libérer un continent d'une occupation longue de trois siècles, ne faut-il pas posséder un caractère hors du commun ?
- 4 Lors de son séjour en Europe, Bolivar a assisté au couronnement de Napoléon comme empereur, puis en Italie, sur le Monte Sacro, il a prêté serment de délivrer l'Amérique de la tutelle espagnole. Instruit par son précepteur Simon Rodriguez dans la philosophie du Siècle des Lumières, il rêve d'une épopée libératrice dont il serait le héros, conduisant à la démocratie selon les normes de cette époque :



Tous le lui avaient annoncé depuis qu'il était enfant : lui, Simon Bolivar, serait leur chef naturel ; l'homme né pour changer le cours de l'Histoire du Venezuela, de l'Histoire de l'Amérique et l'Histoire du monde entier, pour libérer le continent. Il avait dans ses mains, dans sa tête, dans son allure, dans son sang, dans son destin et dans sa volonté de rebelle républicain, la grandeur nécessaire pour changer le monde à jamais.<sup>1</sup>

- 5 Le romancier met en relief le sentiment de supériorité qui a toujours caractérisé Bolivar. Dernier né d'une fratrie de quatre enfants, au sein d'une riche famille *criolla - mantuana* comme on dit au Venezuela - de planteurs arrivés au XVI<sup>e</sup> siècle, mais orphelin de père à trois ans et de mère à neuf ans, le jeune Simon est confié à une nourrice noire et à des précepteurs, Andrés Bello d'abord, celui qui fonde la littérature nationale en écrivant des odes à la nature et à l'agriculture dans cette partie nord du continent sud-américain, puis celui qui, s'étant installé au Chili, va créer la législation de son pays d'accueil et réformer l'orthographe et la syntaxe pour américaniser la langue espagnole. Son autre précepteur est Simon Rodriguez. À dix-neuf ans, Bolivar épouse l'Espagnole Teresa Rodriguez del Toro, qui meurt l'année suivante. Marqué à la fois par cette série de drames affectifs et par la fréquentation d'intellectuels progressistes et brillants, mis dans l'incapacité de faire la joie et l'admiration de ses parents ou de son épouse, il se choisit une mère idéale, la terre vénézuélienne et américaine chantée par son premier précepteur, et une femme idéale elle aussi, Caracas, la ville où il est né : que faire pour les mériter, sinon les délivrer de la puissance qui les opprime ?

« Le chef, c'est moi, oui ou non ? » se demanda intérieurement Bolivar. Il avait toujours été le chef, se dit-il pour s'en convaincre, et maintenant, le moment auquel il avait aspiré toute sa vie se présentait : être le plus grand, celui que le destin avait désigné pour réaliser l'épopée de l'Amérique, la libération de Caracas, du Venezuela et de tout le continent. Pour lui, finalement, Caracas était la femme qu'il avait le plus aimée de sa vie. À aucun moment de son existence, depuis qu'il avait usage de raison, il n'avait pensé à autre chose qu'à posséder pour lui, et rien que pour lui, la ville de Caracas. Parce que Caracas était le Venezuela, et le continent tout entier était résumé dans cette ville qu'il réclamait depuis son plus jeune âge comme sienne.<sup>2</sup>

- 6 Le romancier explique ainsi la guerre d'Indépendance non par des causes historiques, mais par un Œdipe humainement irréalisable pour le Libérateur, qui a reporté son instinct de possession sur un autre principe féminin. L'amour qu'il lui porte est jaloux, comme dans l'Œdipe, car né de l'instinct du très jeune mâle qui n'a pas encore appris à dominer ses pulsions. Le roman insiste sur la relation de type œdipien entre Bolivar et Miranda. Ce dernier incarne ici la figure paternelle :

[...] n'avait-il pas parrainé Bolivar pour entrer dans la loge qu'il avait fondée, la loge qui réunissait les grands américains de demain, les pères de la liberté de l'Amérique ? [...] Le vieillard infatigable jouait à présent, une fois de plus, son rôle de chef. Il tenait une place de père face à Bolivar.<sup>3</sup>

- 7 Miranda est en effet général en chef des armées, et Bolivar a été nommé par lui colonel : Miranda est le supérieur hiérarchique, auquel sont dus respect et obéissance. Mais pour Bolivar :

Francisco de Miranda n'était qu'un vieillard refusant l'idée qu'il avait fait son temps [...] De son ancienne admiration pour son général en chef, il ne restait plus rien. Toute l'affection qu'il avait pu un jour éprouver pour celui qui l'avait fait entrer dans la franc-maçonnerie et qui, bien qu'il ne se l'avouât jamais, avait été son modèle secret d'homme, de militaire et de politicien, avait été effacée de son cœur

au point d'en arriver à ce moment où il ne restait pas d'autre issue que ce défi suprême : l'arrêter, l'emprisonner et en finir avec sa légende. [...] Au lieu de cette affection, c'était une rancœur rauque, sèche et irrationnelle qui s'était développée dans le cœur de Bolivar.<sup>4</sup>

- 8 Le texte romanesque explique les raisons de l'action historique, Bolivar arrêtant Miranda et restant le seul chef du mouvement indépendantiste, non par un désaccord rationnel entre les deux hommes, mais par des motifs essentiellement affectifs. Il s'agit de « tuer le père », d'en ruiner l'image c'est-à-dire de le détruire socialement, et de l'humilier au plus haut degré en le traitant comme un criminel. Le père biologique du Libérateur étant décédé avant que l'enfant ne puisse le prendre pour modèle et recevoir de lui une partie de son éducation, la rivalité du jeune mâle n'a pas pu s'exprimer : elle s'exprimera donc face à une autorité située hors du cadre familial ; de plus, la mère biologique ayant aussi disparu, elle sera remplacée par une autre image maternelle, celle de la terre et de la ville natale. Bolivar apparaît donc dans ce roman comme un jeune homme frustré, impulsif et désireux de jouer un rôle de mâle dominant, qui, tel un jeune animal qui veut prendre la tête de ses congénères, ignore les limites entre bravoure et cruauté. Il est d'ailleurs à la veille de déclarer la « Guerre à mort » contre le colonisateur : la fin justifie les moyens, l'extermination de l'ennemi se justifie par la soif de liberté ; le lecteur est placé face à une préfiguration de ces années cruelles, et est invité à en soupçonner l'origine, en partie au moins, dans l'Édipe frustré de Bolivar aboutissant à une volonté de puissance qui doit être liée à la croyance en un destin, en une mission salvatrice. Le lecteur est aussi conduit à se demander, pensant à la fameuse entrevue de Guayaquil entre le Libérateur et San Martin, celui qui a donné leur liberté à l'Argentine, au Chili, et qui est le premier entré à Lima un moment libre de la tutelle espagnole, si Bolivar n'était pas mû par les mêmes forces quand il a terminé seul la guerre d'Indépendance du Pérou et de la Bolivie, San Martin prenant bientôt la route de l'exil. Le texte romanesque le souligne, Bolivar est soumis à son affectivité, à des forces irrationnelles.
- 9 Miranda, en revanche, est ici l'homme qui, non issu de l'aristocratie *mantuana*, s'est construit seul et s'est forgé presque seul une culture immense. Le texte romanesque souligne que
- Miranda parlait un français bien meilleur que le sien [celui de Bolivar] et qu'il s'exprimait en anglais comme dans une langue maternelle. Il lisait dans le texte les classiques grecs et latins, et quant à son espagnol du Venezuela, il s'était raffiné au cours de ses voyages à travers le monde au point d'apparaître comme une exquise excentricité parmi ses compatriotes. Il émaillait sa conversation de citations latines et grecques, marques de culture qu'il plaçait toujours au moment opportun, phrases que Bolivar écoutait avec attention sans les comprendre entièrement.<sup>5</sup>
- 10 Miranda incarne ainsi l'humaniste, le militaire et le séducteur de premier ordre. Il est, dans le texte romanesque, une certaine forme d'excellence faite homme.
- 11 Historiquement, Francisco de Miranda est le fils d'un commerçant canarien venu au Venezuela et chef de l'escadron des Canariens libres, grade militaire que les *mantuanos* refusent de lui reconnaître ; le jeune Miranda réalise l'idéal militaire de son père, part terminer sa formation en Espagne, puis en France où il participe à la bataille de Valmy (une statue sur ce champ de bataille rappelle sa participation à cet épisode fondateur de la nation française) sous les ordres de Dumouriez, en Grande Bretagne ensuite, et aux États-Unis. Sa première tentative de libération est un échec, mais il recommencera avec Bolivar et proclamera la première République du Venezuela. Il rêve de venger

« l'humiliation qui avait marqué la vie de son père, de sa famille et la sienne<sup>6</sup> ». Le roman montre donc l'affrontement entre deux idéalistes ayant subi une frustration : le manque de modèle paternel pour Bolivar, un modèle paternel humilié et dégradé pour Miranda ; tous deux ressentent alors le besoin d'incarner la réussite impossible du père. La culture et l'expérience ont rendu Miranda plus sage :

Le général Miranda était un grand joueur d'échecs, il savait résoudre les pires problèmes par la parole, toujours gagner malgré les conditions de survie les plus difficiles, et s'en sortir, comme le Phoenix, voilà, comme ça, ressuscité, renouvelé, triomphant.<sup>7</sup>

- 12 Mais de l'avis du jeune colonel, « il n'y avait pas de place pour deux dans l'Histoire, ni au Venezuela, ni en Amérique<sup>8</sup> ». Chacun va alors considérer l'autre comme un traître au moment où s'effondre la première République. Pour Miranda, Bolivar n'est que le jeune ambitieux prêt à tout pour prendre sa place ; pour Bolivar, Miranda est devenu le vieillard caduc qui laisse triompher l'ennemi et perd son honneur pour sauver sa vie. Tout au long de ce roman, Miranda ne cesse de raisonner, et Bolivar, d'agresser. Le texte romanesque est sans équivoque :

Miranda poursuivait sa péroraison. Ses mots ne s'interrompaient pas un seul instant. Son discours emplissait le silence et tentait d'intimider la personnalité de Bolivar.<sup>9</sup>

- 13 L'expression même des deux personnages met en évidence la différence entre leurs discours. Bolivar introduit dans ses phrases des tournures populaires ; il anticipe même en prononçant une phrase bien connue de Fidel Castro, le fondateur de la République bolivarienne, « l'histoire nous absoudra<sup>10</sup> » ; en revanche, si Miranda pratique aussi le plagiat par anticipation, c'est par une phrase plus noble de Bolivar : « vous labourerez la mer<sup>11</sup> », qui renvoie à la désillusion exprimée par le Libérateur peu avant sa mort, presque seul, relégué et oublié dans le village colombien de Santa Marta. Ou bien Castro aurait-il plagié Bolivar, et Bolivar aurait-il plagié Miranda ?
- 14 Jusqu'à quel point le roman d'Armas Marcelo suggère-t-il que ces deux personnages incarnent la rivalité entre deux frères ennemis ? René Girard fait remarquer que la fondation des villes, berceaux de civilisations, est souvent liée à l'histoire de deux frères dont l'un va tuer l'autre pour réaliser son destin. Bolivar, en l'occurrence, tue mentalement et moralement son frère rival, Miranda, celui qu'il rêve d'être et qui le gêne pour accomplir ce qu'il considère comme sa mission. Et en effet, après la Guerre à mort, Bolivar fondera les nouveaux États du Venezuela, de Colombie, du Pérou et de Bolivie. Pendant ce temps, Miranda meurt en exil. San Martin, évincé lui aussi par Bolivar, meurt également en exil. Seul Bolivar portera face à l'histoire le titre de Libérateur, et sera le *Libertador*.
- 15 Les destins d'exception sont-ils explicables par la psychanalyse ? Une chose est certaine, pour Armas Marcelo, ami et commentateur de l'œuvre de Mario Vargas Llosa : le roman, qui transforme l'histoire en fiction en faisant des personnages historiques des êtres romanesques, peut se permettre de proposer une autre interprétation de l'histoire, au-delà de celles que donnent la sociologie, l'ethnologie, la science historique, l'économie ou l'archéologie. Les chroniqueurs, les biographes et les historiens ont expliqué la trajectoire de ces deux héros vénézuéliens. Le romancier s'accorde la liberté de ne s'appuyer que sur un court moment de la vie des deux personnages afin d'expliquer comment et pourquoi la vie et le sort d'un pays ont basculé, le moment de l'affrontement entre deux caractères, deux personnalités, ce face-à-face grâce auquel les masques tombent et les intériorités se révèlent.

---

## NOTES

1. Armas Marcelo, Juan José, *La Noche que Bolívar traicionó a Miranda*, Barcelone, Edhasa, 2011, p. 19.
  2. *Ibid.*, p. 80.
  3. *Ibid.*, p. 156-157.
  4. *Ibid.*, p. 54 et 61.
  5. *Ibid.*, p. 18.
  6. *Ibid.*, p. 70.
  7. *Ibid.*, p. 155.
  8. *Ibid.*, p. 55.
  9. *Ibid.*, p. 155.
  10. *Ibid.*, p. 62.
  11. *Ibid.*, p. 156.
- 

## AUTEUR

**MARIE-MADELEINE GLADIEU**

Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP

---

## Médiations et interactions culturelles

---

# L'Ancêtre fabuleux ou ma mère était une baleine

Karin Ueltschi

---

- 1 C'est l'Antiquité gréco-latine qui nous a transmis ces informations fabuleuses : certaines familles descendraient non seulement de divinités bien identifiées mais aussi de créatures surnaturelles d'autres espèces, monstrueuses pour tout dire. Nous connaissons ces histoires qui font d'Énée le fils de Vénus, ou encore les amours de Pasiphaé avec un taureau. L'Ovide des *Métamorphoses* n'est pas loin non plus, même si ses créatures sont en général stériles. Dans les sphères des traditions orales, des histoires semblables ont également prospéré, circulé, essaimé. Le Moyen Âge – par le truchement de certaines de ses familles – a pris au sérieux, pour ainsi dire, ces rumeurs, et a tenté de faire coïncider l'Histoire et sa réalité avec ces lectures, avec cette mémoire culturelle. Il est vrai qu'Arthur en a donné l'exemple ! N'a-t-il pas été engendré par le truchement de sortilèges diaboliques, son père ayant pris les apparences de quelqu'un d'autre pour l'occasion ? Il est vrai qu'il avait conservé figure humaine...
- 2 Nous allons aborder notre problématique par le biais de trois angles, en examinant d'abord la figure du fondateur fabuleux ; puis nous analyserons le lien de ces traditions avec l'Histoire et enfin, nous essayerons de voir de plus près certaines créatures « hybrides » et leur lien avec l'espèce des poissons, lesquels pourront peut-être nous fournir des éléments de solution à nos interrogations.

## Le fondateur : un engendrement fabuleux

- 3 Alexandre le Grand, dit Albéric de Pisançon au Moyen Âge, a été engendré par un magicien qui a pris la forme d'un dragon pour l'opération. À son exemple, de nombreuses dynasties prestigieuses édifient l'histoire de leur famille sur des fondements surnaturels. Les familles de Bouillon et de Clèves prétendent ainsi remonter à un chevalier de l'autre monde escorté par un cygne, le Chevalier au Cygne donc qui recevra parfois le nom de Lohengrin, ou encore les familles de Blois et de Bellême<sup>1</sup>, ou la prestigieuse dynastie de Warewick, en Angleterre : toutes, elles

prétendent descendre d'une créature extraordinaire qui *ipso facto* leur donne une place à part dans l'univers.

Sous l'influence des dynasties princières en quête de racines s'est développée en Europe une littérature généalogique dans le but avoué de copier le modèle de la légitimité royale. [...]. La souche de ces familles ne peut être banalement historique et leur gloire suppose l'invention d'un être surnaturel.<sup>2</sup>

- 4 Voyons donc deux exemples emblématiques de cette curiosité.

## Les Mérovingiens

- 5 Mérovée, le fondateur de la dynastie portant ce nom, est réputé être le fruit des amours de sa mère et d'un « quinotaurus », une espèce de taureau aquatique qui a surgi des flots de la mer, un jour d'été, lorsque le soleil était au zénith<sup>3</sup>. Ceci est assez remarquable, car habituellement le parent monstrueux est la femme. Philippe Walter y voit une possible survivance de la structure matriarcale qui était une des caractéristiques des sociétés celtiques primitives<sup>4</sup>. Nous devons cette histoire à la *Chronique* de Frédégaire, texte du VII<sup>e</sup> siècle. En voici le détail : la mère de Mérovée, alors qu'elle était déjà mariée au roi Clodion et enceinte, fut séduite par « une bête de Neptune semblable au Quinotaure » alors qu'elle se baignait dans la mer : « cette fille s'est unie avec un monstre marin dans la mer du Nord, et [...] les descendants de cette union contre nature sont les rois des Francs<sup>5</sup> ». En effet, enceinte une deuxième fois, une miraculeuse théorie évoque alors le mélange des sangs dans cet enfant né de deux pères : celui, légitime, du géniteur royal, et celui de la créature aquatique, mélange qui explique les pouvoirs si remarquables de cette nouvelle dynastie qu'on les disait teintés de magie, avec toute l'ambivalence que cette notion comporte. Le cas échéant cette croyance explique sinon excuse les failles des descendants de cet ancêtre.
- 6 Si, en dehors de la chronique citée, peu de textes amplifient la légende ou lui inventent des variantes, elle a circulé oralement, a traversé le temps et a inspiré les poètes. Tout récemment encore, on peut citer le roman de Henry Lincoln, Michael Baigen et Richard Leigh, *L'Énigme sacrée*, 1982. On trouve aussi une allusion dans le *Da Vinci Code*.

## Les Plantagenêt

- 7 Une autre illustre dynastie tout ce qu'il y a d'« historique », les Plantagenêt, cultive elle aussi des rumeurs concernant un soubassement surnaturel de sa famille, et dans son cas, la littérature est plus abondante. L'ancêtre des Plantagenêt serait en effet un démon succube, une comtesse d'Anjou d'une très grande beauté que son refus d'assister, au cours de la messe, à la Consécration, a fini par démasquer, car rien ne trahit, extérieurement, sa véritable nature. Mais intrigué par son manège au moment le plus solennel et sacré de la messe, on l'a un jour retenue de force alors qu'elle s'appêtait à sortir comme d'habitude. Quand elle se vit ainsi encerclée, elle lâcha son manteau dans lequel se tenaient ses deux plus jeunes fils, et qui se retrouvèrent ainsi à terre, prit les deux autres sous son bras et s'envola par la fenêtre de l'église<sup>6</sup>. Les deux enfants abandonnés, bien entendu, ont grandi, contracté des mariages, eu une descendance : le sang de l'ancêtre démoniaque s'est donc perpétué.
- 8 Mais dans la famille d'Angleterre, le poids de l'héritage infernal est double, car Aliénor apporte de son côté un ancêtre diabolique selon une légende rapportée par

Philippe Mousket, et qui frappe par sa parenté avec la précédente, et qui n'est peut-être qu'une variante de la précédente :

Le roi dit que c'était un diable  
 Une créature complètement  
 Monstrueuse et que l'on ne devait pas épouser.<sup>7</sup>

- 9 Pour l'occasion, le diable a pris les apparences d'une merveilleuse jeune fille qui a séduit, près d'une source, un comte lors d'une partie de chasse au cœur de la forêt. Aliénor fait partie de la descendance de ce couple ; c'est d'ailleurs, aux dires de Philippe Mousket, la raison pour laquelle le roi de France Louis VII a répudié son épouse...
- 10 D'autres histoires sur le même moule circulent, dont celle, très intéressante (XII<sup>e</sup> siècle) qui annonce Mélusine : Gautier Map raconte dans son *De nugis curialium*, alors qu'il officie à la cour d'Henri II Plantagenêt, l'histoire d'un jeune seigneur, appelé Henno aux grandes dents, qui avait rencontré dans la forêt une jeune fille très belle naturellement, somptueusement vêtue, et qui pleurait. Elle raconte au jeune homme qu'elle est rescapée d'un bateau naufragé qui devait la conduire au royaume de France pour épouser le roi. Les deux jeunes gens tombent amoureux, se marient, ont beaucoup d'enfants. Mais la belle-mère, perspicace comme le sont les belles-mères, remarque une chose bizarre : la jeune épouse, qui donne tous les signes extérieurs d'une piété sincère, s'éclipse au début et à la fin de la messe, et évite le contact avec l'eau bénite. Mauvais signe ! Du coup, elle se met à épier sa bru, perce un trou dans le mur de la chambre – et l'aperçoit en train de se baigner sous la forme d'un dragon ! Elle court tout raconter à Henno qui la fait asperger d'eau bénite. La créature, comme il faut à présent l'appeler, saute à travers le toit et disparaît en hurlant dans les airs. Mais, conclut Gautier, il subsiste à notre époque encore une nombreuse descendance de la femme dragon et d'Henno. Voyons donc de plus près cette osmose entre Histoire et fable que les textes nous transmettent.

## Histoire et histoires

- 11 Gervais de Tilbury – nous sommes au début du XIII<sup>e</sup> siècle – raconte une histoire fort semblable à ce que nous venons de lire ; mais le héros reçoit à présent un prénom, Raymond, qui sera aussi celui du mari de Mélusine. Ce seigneur du château de Rousset rencontre au bord d'une rivière une magnifique jeune femme qui l'appelle par son nom – on est d'emblée dans la surnature. Ils se marient, mais l'époux doit respecter une condition, un tabou donc : il ne doit jamais chercher à voir son épouse nue, sous peine de tout perdre, le bonheur, la prospérité que la femme lui apporte à foison, et une descendance généreuse. Mais un jour, la curiosité a raison de lui et il arrache le rideau derrière lequel se baigne sa femme. Elle se transforme en serpent avant de disparaître pour toujours dans l'eau du bain : ce sont les prémisses de l'histoire de Mélusine.

## Mélusine et les Lusignan

- 12 On dit, aujourd'hui encore, du côté de Lusignan dans le Poitou, que l'on entend parfois planer, la nuit, des soupirs profonds et amers ; ce sont les plaintes de Mélusine, Mélusine la fée, Mélusine l'amante protectrice et prodigue, Mélusine la serpente aussi,



certains jours de la semaine – Mélusine, l'ancêtre de la famille de Lusignan. On lit dans le *Reductorium morale* de Pierre de Bessuire († 1362) :

Dans ma patrie, le Poitou, on raconte que le puissant château de Lusignan a été fondé par quelque chevalier et la fée qu'il avait épousée. On ajoute que de cette fée est issue une foule de personnages nobles et puissants, et que les rois de Jérusalem et de Chypre comme les comtes de la Marche et de Parthenay y trouvent leur origine. Cependant, après que son mari eut aperçu la fée dans sa nudité, on dit qu'elle se mua en serpente. Et aujourd'hui encore, on raconte que l'on peut apercevoir la serpente dans le château quand il doit changer de maître.<sup>8</sup>

- 13 On remarque que Mélusine n'a toujours pas son nom dans cette version. Il lui sera donné, du moins sur le parchemin (car il circulait oralement sans doute bien auparavant) par Jean d'Arras, en 1393 seulement, dans son roman *Mélusine ou la Noble Histoire de Lusignan*. Ce nom reflète l'hésitation qui nous occupe. Les uns le font dériver de Lucinius ou Licinius, le premier propriétaire connu du domaine de Lusignan, et qui aurait ensuite donné naissance à un génie tutélaire du lieu, *Mater Lucina*. Ou inversement, la divinité protectrice du lieu, « mère Lusine », serait devenue la « mère des Lusignan », c'est-à-dire que c'est elle qui aurait donné son nom à la famille ; enfin, on a pu voir dans Mélusine une anagramme de Lusignan<sup>9</sup>.
- 14 Or, le roman de Jean d'Arras est une commande de Jean de Berry. Quel intérêt particulier pouvait donc nourrir ce prince pour ce sujet, lui, troisième fils du duc Jean le Bon et de Bonne de Luxembourg, frère de Charles V et oncle de Charles VI pour lequel il assurait avec ses frères la régence lorsque les accès de démence le rendaient incapable de régner ? Jean d'Arras le nomme « *mon treshault, puissant et redoubté seigneur Jehan, filz de roy de France, duc de Berry et d'Ouvergne, conte de Poitou et d'Auvergne, laquelle histoire j'ay commencé selon les vraies coroniques que j'ai trovéz tant de lui comme du conte de Salbery en Angleterre* ». Et il promet de raconter cette histoire « *au plus prez de la droite verité* » (1rb, p. 112). Peut-être Jean désirait-il tout simplement disposer – enfin – d'une version écrite de cette belle histoire en circulation depuis longtemps, comme nous venons de le montrer. Mais Jean a peut-être d'autres raisons de souhaiter posséder cette histoire, voire de l'exploiter dans son intérêt. Car notre duc de Berry est aussi comte de Poitou. Et nous sommes dans le contexte de la Guerre de Cent Ans.
- 15 Si Jean se fait le mécène de cette histoire, c'est qu'il en va de la gloire d'une famille, d'une région. Jean peine dans sa reconquête du Poitou qu'il aimerait couronner avec la prise de Lusignan<sup>10</sup> et donc la soumission de cette famille qui s'est déjà illustrée à Chypre et en Terre sainte ; elle occupe une position de force dans la région, fort gênante pour le comte de Poitou qu'est Jean, qui tient le comté de son frère le Roi Charles V, mais à condition qu'il le reprenne à l'Anglais ! Et les Lusignan sont du côté anglais ; leur forteresse aurait même été le dernier rempart de la résistance dans le conflit avec les Français. En d'autres termes, notre livre possède une dimension politique<sup>11</sup> : commander une histoire sur la famille Lusignan est une manière de se l'approprier. C'est peut-être aussi une manière de jeter du discrédit sur elle et ses alliés anglais que de la faire descendre d'une créature diabolique ; d'ailleurs, rien n'empêche ces deux possibles motivations de coexister.
- 16 Le livre de Jean d'Arras est écrit en prose (contrairement à la plus tardive version en vers de Coudrette) ; la prose est l'instrument par excellence de l'historiographie à cause de son lien intrinsèque à la vérité. L'auteur d'un texte en prose revendique par là même la réalité historique de celui-ci, une mémoire généalogique avérée<sup>12</sup>, Jean-Jacques Vincensini ose même parler de « stratégie véridictoire<sup>13</sup> » à propos de Jean d'Arras : son

texte, ce sont de *vraies chroniques*. En l'occurrence, le passage de Mélusine est inscrit dans la matière puisqu'une pierre conserve l'empreinte de son pied (140rb), et l'abbaye de Maillezais arbore une sculpture de Geoffroy (la Grande-Dent), un de ses fils (157va).

- 17 Le fait que l'aïeule des Lusignan se baigne dans une cuve invisible aux mortels, le samedi, et qu'elle y prend les apparences d'un serpent, tout cela relève de la « réalité » : réalité exceptionnelle, miraculeuse il est vrai, mais que l'on doit accepter, d'autant plus que l'événement n'était pas destiné à être dévoilé ni connu. Il relève au contraire du tabou, et à l'issue de l'indiscrétion de Raymondin, la créature fabuleuse, Mélusine, disparaît ; mais elle a laissé ses enfants, qui sont des Lusignan ! Et la richesse de la famille s'ancre précisément dans l'activité « défricheuse<sup>14</sup> » et bâtisseuse de l'aïeule, à commencer par la forteresse de Lusignan elle-même, puis l'édification de toute une cité dans la forêt profonde. D'ailleurs, chez Jean d'Arras, c'est moins l'épisode romanesque de la rencontre de Mélusine et de Raymondin qui est valorisé que le développement du lignage des Lusignan grâce aux nombreux exploits guerriers des fils. Mais l'aura surnaturelle explique et légitime tout cela. Enfin, l'historien Jacques Le Goff nous donne une autre lecture intéressante du mythe de Mélusine dans son lien à l'Histoire :

[Il] propose une explication terriblement ambiguë des succès de la société féodale. Ce que Mélusine apporte à son mortel époux, c'est la prospérité et la richesse, telles que l'Occident les a connues aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles : défrichement de forêts, et surtout construction de châteaux, de villes et de ponts. Et, en même temps, elle incarne, en tant que procréatrice exceptionnelle, la grande poussée démographique de la période. Nous l'avons appelée [...] « maternelle et défricheuse ». C'est la fée de la féodalité. Son image semble surtout positive, elle est bonne, active, féconde et en définitive malheureuse malgré elle, malheureuse par trahison. Mais les hommes du Moyen Âge étaient sensibles à son origine diabolique et voyaient en elle une sorte d'Ève qui n'aurait pas été rachetée.<sup>15</sup>

- 18 Par la suite, les puissants se sont volontiers servis de ces histoires ou légendes pour infléchir le cours de l'Histoire. Les Lusignan, à n'en pas douter, fondent sur elles la légitimité de leurs immenses propriétés et du pouvoir qui en découle. Inversement, du côté des Plantagenêt, si Richard Cœur de Lion s'est servi des légendes démoniaques relatives à ses origines pour « excuser » par l'atavisme des agissements indignes, le roi de France Philippe Auguste a utilisé ces histoires pour discréditer son ennemi – historique<sup>16</sup> ! Justement, il s'agit bien souvent de questions de royauté et de souveraineté dans les soubassements mythiques de ces traditions.

## Mythes royaux

- 19 Voilà ce qu'on lit dans le *Tristan* de Bérroul – la critique passe volontiers outre, car c'est un peu embarrassant : il nous révèle un étrange secret trahi par l'ignoble nain Froncin :

Le nain était petit, avait une grosse tête.  
Avec empressement, ils ont creusé le fossé  
Et l'y ont enfoncé jusqu'aux épaules.  
« Écoutez donc, seigneurs marquis !  
Épine, c'est à vous et non pas à un homme que je parle :  
Marc a des oreilles de cheval. »

Tout le monde a entendu distinctement les propos du nain.<sup>17</sup>

- 20 Dans une autre version, celle de la *Folie Tristan* (version d'Oxford), on apprendra, en outre, que la mère de Tristan était une baleine et comparable à une sirène<sup>18</sup> ! Dans une première approche, ces oreilles « incongrues » peuvent constituer un développement

narratif autour de l'étymologie ou plutôt de l'homonymie du nom de *Marc'h* celtique qui signifie « cheval » (cf. *Penmarc'h* qui est traduit par *caput caballi*<sup>19</sup>). Elles renvoient également aux oreilles d'âne du roi Midas dont l'histoire est connue grâce à Ovide<sup>20</sup>, qui est donc une créature hybride. Mais surtout, ces oreilles peuvent constituer un résidu visible d'un iceberg désormais définitivement immergé dans l'océan de l'oubli, résidu d'un ancien mythe relatif à la souveraineté et sa nécessaire régénération cyclique.

- 21 En effet, il existe une version irlandaise de la légende du roi Marc aux oreilles de cheval, l'histoire plus développée du roi Echoid, qui possède lui aussi des oreilles équinées. Dans cette légende, le rasage – euphémisme de l'amputation – joue un rôle central dans un rituel qui justement rappelle cette même réinvestiture royale qui redevient nécessaire de manière cyclique, tout comme une barbe et une chevelure doivent régulièrement être rasées et tondues. Le roi Echoid possède un barbier attiré en la personne d'un jeune homme de confiance, avec lequel il se retire dans une région déserte chaque fois que son chef doit être tondu, naturellement dans le but de cacher au monde le secret de ses oreilles incongrues. Un échange de questions-réponses a alors rituellement lieu entre le roi et son barbier : « Ma tête est-elle belle et majestueuse après avoir été rasée de frais ? » demande le roi. « Elle est vraiment bien », répond le jeune homme<sup>21</sup>. Il s'agit donc d'une réinvestiture royale rituelle liée à une mort / résurrection (la tête a été rasée, coupée, puis « remise en place ») dont l'échange entre le roi et le barbier pourrait rendre compte. La réponse du barbier affirme que le roi est bien vivant et qu'il pourra donc réintégrer la société dont il s'était écarté le temps du « rite », pour y reprendre ses fonctions.
- 22 L'Histoire se fonde toujours sur le mythe, cela n'est pas seulement vrai chez les Grecs et les Romains. En l'occurrence, le roi (ou le grand seigneur) se trouve au cœur de cette parabole ou équation cosmique qui veut que l'ordre, que la bonne marche du monde dépende de la présence du *bon roi* ; c'est ce qu'on désigne aussi parfois par le nom de « *Königsheil* », c'est-à-dire « le pouvoir miraculeux du roi de donner de riches moissons, des richesses, la victoire et le butin de la guerre<sup>22</sup> ». Posséder dans son sang quelques composantes surnaturelles justifie en outre la stature exceptionnelle de ce surhomme, oreilles de cheval, nageoires de baleines voire ailes de dragon. Inversement, ces ancêtres peuvent fournir en même temps une explication concernant la persistance du plus grand des fléaux dans l'univers : l'existence du mal, à travers ce qui, à la lumière de ces traditions, apparaît bien comme un péché originel.

## Du poisson et des hybrides

- 23 Voyons à présent de plus près cette baleine, mère de Tristan, et en général la thématique du poisson dont elle procède. Le poisson est au cœur d'un réseau imaginaire véhiculant l'idée d'animation de la créature, pensons à Jonas, pensons à Pinocchio. Support de greffon, le ventre du poisson, sa *mulette* dit l'ancien français, est écrin de conservation dans bon nombre de contes et légendes. Dans *La Manekine*<sup>23</sup>, il permet à une main amputée d'être miraculeusement conservée pendant sept ans, tout comme il a été réceptacle de survie de Jonas<sup>24</sup>. De nombreuses légendes racontent des conservations, voire des gestations miraculeuses dans le ventre d'un poisson.

À présent on nous raconte comment un pêcheur reçut Notre Seigneur à Pâques sans oser le consommer parce qu'il était en état de péché. Il mit l'hostie dans la gueule d'un poisson et persistait dans son péché pendant dix ans. Mais au bout de ce

temps, il s'en repentit et se confessa, puis se rendit à la rivière pour se donner un peu de bon temps. C'est alors qu'il aperçut dans la rivière le poisson qui lui rapportait Notre Seigneur. Il l'amena à son curé et le porta dans l'église avec grande dévotion.<sup>25</sup>

- 24 Autre exemple, cette histoire de la *Chronique dite Saintongeaise* qui relate comment un maître queux de Charlemagne découvre les yeux arrachés au pape dans un poisson qu'il est en train de vider dans la cuisine ! C'est l'empereur lui-même qui replace les yeux dans les orbites du pape :

Charles se rendit à Rome. C'est alors que son cuisinier trouva les yeux du saint homme dans un brochet. Il les apporta à Charles, qui, une fois rendu auprès du pape, par la vertu de Dieu les lui remplaça dans la tête. Le pape recouvrit sa vue comme auparavant. Mais Charles lui avait posé l'œil droit dans l'orbite gauche. Puis il vainquit par les armes tous les Romains qui lui avaient infligé cette défaite.<sup>26</sup>

- 25 Le poisson peut se régénérer lui-même comme nous l'apprend l'histoire de saint Corentin (parmi d'autres) : sa *Vie* raconte comment, s'étant retiré à Plomodiern dans le Finistère, Corentin pêchait chaque jour dans une fontaine un poisson dont il coupait une tranche, mais qui se reconstituait aussitôt ; le poisson restait donc toujours entier. Une variante de cette légende évoque un poisson que l'ermite sert à un roi et à toute sa suite. Le poisson grossit tant qu'il parvient à nourrir tout le monde<sup>27</sup>.

- 26 Le poisson est donc une image de la mort-renaissance<sup>28</sup>, c'est le symbole même de la résurrection. Le Christ, qui apparaît volontiers comme pêcheur ou du moins comme adjuvant de pêcheurs, possède lui-même le symbole du poisson qu'était un jeu de mots ou plutôt de lettres à partir du grec *ichtus* (ἰχθύς) qui constitue son idéogramme (Ἰησοῦς Χριστός Θεοῦ Υἱός Σωτήρ, *Iesus Kristus Theou Uios Sôter*, Jésus-Christ, Fils de Dieu, Sauveur<sup>29</sup>) ; ainsi le poisson deviendra-t-il le symbole des premiers chrétiens. Ce réseau de cohérence a été consolidé notamment à travers le miracle de la multiplication des pains et des poissons qui a été lu comme une préfiguration de l'Eucharistie, le mystère central du christianisme. De nombreuses histoires pieuses courent ainsi sur le poisson, offrant un amalgame de symbolismes d'origine diverse :

À présent on nous raconte comment le doux Jésus-Christ commanda à saint Pierre de prendre un denier dans la gueule d'un poisson pour payer un batelier qui leur avait fait traverser une eau. Celui-ci s'exécuta et il en trouva un dans la gueule d'un poisson échoué sur le rivage.<sup>30</sup>

- 27 L'imaginaire du poisson plonge ses racines dans l'abîme et les flots originels, dans le monde en devenir, proprement en gestation. Dans la Genèse, Dieu crée les poissons après les plantes, mais avant les oiseaux et toutes les autres créatures vivantes. *Noun* en hébreu veut dire à la fois « homme » et « poisson ». Babylone connaît un monstre légendaire, Oannès (ou Oès) qui est une créature moitié homme moitié poisson et qu'évoque l'un des premiers écrivains connus, Béroze, prêtre chaldéen ayant vécu au milieu du IV<sup>e</sup> siècle avant notre ère, dans une histoire qu'il consacre à la Babylonie. Oannès serait directement issu de l'œuf primitif, c'est-à-dire qu'il est la première créature vivante au monde. Il n'avait pas besoin de nourriture ; le jour il vivait sur terre, mais la nuit il se retirait dans l'eau. Doué de parole, il avait la tête et le pied de l'homme, mais son corps était poisson. Son rôle auprès des Babyloniens fut essentiellement pédagogique : Oannès leur enseigna les sciences, les arts, les mathématiques et l'agriculture. On peut le comparer à Glaucos, l'homme-poisson des anciens Grecs.

La littérature a développé l'imaginaire des êtres hybrides ; tout particulièrement ceux qui sont à moitié poisson pourraient donc renvoyer à cet âge primordial d'émergence des formes et des créatures, idée que semblent étayer différents monstres qu'Alexandre et son armée rencontrent, dit-on au Moyen Âge, dans leur conquête du monde. On y trouve de véritables hommes-poissons. D'abord les Ichtyophages qui sont hauts de douze pieds, « nus et velus comme des bêtes. Ils restent bien pendant un mois sous l'eau et jamais on ne pourra les apercevoir. Tant qu'ils y restent, ils se nourrissent de poisson cru<sup>31</sup> ». Non seulement ils peuvent vivre en milieu marin, mais par leur nourriture ils deviennent substantiellement poissons. D'autres monstres d'Inde sont des femmes-poissons, sortes de sirènes sans queue de poisson, et dont la caractéristique est leur nudité couverte par une extraordinaire chevelure<sup>32</sup>. On trouve également un gigantesque cheval-poisson qui serait le père du redoutable destrier de la reine des Amazones qu'Alexandre doit affronter : « Il existe un grand poisson dans la Mer Rouge : c'est un cheval-poisson, c'est ainsi que je l'ai entendu nommer ».<sup>33</sup>

- 28 Ainsi, le *Roman d'Alexandre*, tout en multipliant la description de monstres extraordinaires, retient tout particulièrement l'imaginaire de l'hybride, constitué pour moitié d'un poisson, comme une créature primordiale en train de devenir, en train seulement de recevoir sa forme identitaire définitive. Et rappelons qu'Alexandre lui-même se fait pour ainsi dire homme-poisson<sup>34</sup> en entreprenant l'exploration des fonds sous-marins dans un tonneau en *voirre blanc* (III, v. 423, p. 316) garni de lampes : il devient non seulement poisson mais roi des poissons à travers le jeu du reflet textuel.
- 29 Le conte-type AT n° 303, « Le Roi des poissons » connaît de nombreuses variantes<sup>35</sup> et intéresse la problématique de la fertilité, de la génération, de la vie donc. Dans la littérature, le Roi des Poissons constitue plus particulièrement ce qu'on pourrait appeler l'archétype de tous les magiciens et enchanteurs qui intervient pour mettre fin à la stérilité d'un couple, la plupart du temps en se substituant à celui qui aurait dû être le père naturel, devenant ainsi le géniteur véritable d'un enfant lequel, précisément à cause de son origine surnaturelle, sera prédestiné à une carrière héroïque et providentielle pour toute la société ; c'est lui en particulier qui a pour mission de mettre un terme à une malédiction originelle que le motif de la *terre gaste* – l'aridité, la stérilité, la désolation – pourrait symboliser. L'intervention du Roi des Poissons constitue donc une alternative à la génération naturelle et renvoie à un engendrement divin. Et nous y voici, à *Tristan (Folie de Berne)*<sup>36</sup> où Tristan dit au roi Marc qu'il est né d'une baleine et d'un morse (v. 161-162) ; dans la *Folie d'Oxford*<sup>37</sup>, cette baleine est associée à une sirène : « Ma mère était une baleine et hantait la mer sous la forme d'une sirène » ; ce texte ajoute d'ailleurs que c'est une tigresse qui a allaité le jeune héros !
- 30 On peut relier cette mention laconique et étrange à ces histoires bien connues encore où un pêcheur attrape un poisson. Le poisson capturé demande au pêcheur de partager son corps en trois et de donner un morceau à sa femme, qui enfantera des triplés, une part à sa chienne, qui aura trois chiots, et la dernière part enfin à sa jument qui aura trois poulains<sup>38</sup>. Il y a donc triplement du bien originel, il y a surtout engendrement par absorption d'un morceau de poisson<sup>39</sup>. Le poisson n'est donc pas seulement réceptacle de conservation et de gestation, il est aussi géniteur, en d'autres termes, il est symbole de fécondité, ce dont témoigne sa remarquable capacité de reproduction ; il est volontiers représenté comme allant par couple<sup>40</sup>, ce qu'illustre le signe zodiacal des Poissons qui vont par paires ; le signe des Poissons se place sur le calendrier juste avant l'équinoxe du printemps, dans la période du Carnaval dont le lien avec le renouveau a maintes fois été étudié<sup>41</sup>, ce qui renvoie directement à la tradition du poisson d'avril.

- 31 Par ailleurs, l'eau constitue non seulement l'élément indispensable au renouveau, c'est l'élément vital par excellence : pensons par exemple à l'hydre (de ὕδωρ, eau) ce monstre dont les têtes coupées repoussent aussitôt ; ce phénomène de régénération, qu'on peut observer d'ailleurs chez certains reptiles, rappelle le poisson de saint Corentin.
- 32 On comprend pourquoi Tristan a pu dire que sa mère était une baleine : dans le langage chiffré de la poésie et du sacré, nous sommes tous issus d'un poisson, qui incarne le sein maternel fécond. Le poisson est une métaphore fondatrice de notre existence. L'association pratiquée par la *Folie d'Oxford* avec la sirène explicite cet imaginaire de l'hybride et apporte quelques éléments de réponse à nos interrogations.
- 33 Si pour représenter le monstre, le monde oriental préfère le serpent, le monde gréco-romain a élu comme figure monstrueuse par excellence l'hybride, dont la sirène est un représentant particulièrement instructif. Rappelons que les sirènes antiques sont des femme-oiseaux (d'après les illustrations antiques faites notamment du célèbre passage de l'*Odyssée* (XII, 39 sq et 165 sq.) : Circé décrit à Ulysse le danger qu'elles représentent, cumulant la dangereuse séduction féminine, la beauté envoûtante du chant et la menace des éléments et des forces cosmiques en général. Elles ont une dimension mortuaire : les rivages qu'elles hantent se remarquent d'emblée par les ossements qui s'y accumulent. Or, plusieurs auteurs ont cherché à doter les Sirènes d'une généalogie mythique, donc de traits identitaires précis : Hésiode (*Théogonie*) en fait des filles des Gorgones. Pour Euripide, leur mère est la Terre et pour les poètes elles sont filles du dieu fleuve et d'une Muse. *Le Physiologus* quant à lui avance que les Sirènes « ont la moitié du corps de forme humaine jusqu'au nombril, et l'autre moitié, en forme d'oie, jusqu'en bas. De même, les ânes-centaures ont la moitié d'un corps d'homme et l'autre moitié, jusqu'en bas, d'un corps d'âne<sup>42</sup> ».
- 34 C'est aux XII-XIII<sup>e</sup> siècles que s'opérera le passage décisif de la femme-oiseau à la femme-poisson (à une ou deux queues) ou serpent, comme représentation de la femme fatale et comme élément décoratif caractéristique de l'art roman, même si les deux traditions se perpétuent. Gervais de Tilbury<sup>43</sup> fait seulement état de sirènes-poissons. Enfin, on lit dans le *Bestiaire* de Guillaume le Clerc de Normandie :
- Au sujet de la sirène nous vous dirons  
Que c'est une bien curieuse créature :  
De la ceinture jusqu'en haut  
C'est la plus belle créature du monde,  
Avec les formes d'une femme.  
Mais le reste du corps a les apparences  
D'un poisson ou d'un oiseau.<sup>44</sup>
- 35 Baleine ou oiseau, esprit incubé ou *quinotaurus*, l'ancêtre fabuleux renvoie donc à cet imaginaire originel. Métaphore poétique et chiffre sacré, il dit le mystère de nos origines que certaines familles habiles ont su exploiter à leur profit comme une marque d'élection.

## NOTES

1. Georges Duby, « Les Jeunes », *Féodalités*, Paris, Gallimard, « Quarto », 1996, p. 1396.
2. Jean-Jacques Vincensini, introduction à Jean d'Arras, *Mélusine ou la Noble Histoire de Lusignan*, éd. par J.-J. Vincensini, Paris, Le Livre de Poche, « Lettres Gothiques », 2003, p. 21.
3. Yolande de Pontfarcy, « L'imaginaire de la souveraineté dans les mythes des dynasties mérovingienne et capétienne », *Iris*, hors série, 1998, p. 49-58.
4. Philippe Walter, *Galaad, le pommier et le Graal*, Paris, Imago, 2004, p. 98.
5. Bruno Dumézil, *Des Gaulois aux Carolingiens (du I<sup>er</sup> au IX<sup>e</sup> siècle)*, Paris, puf, 2013, p. 71.
6. Cf. Martin Aurell, *L'Empire des Plantagenêts, 1154-1224*, Paris, Perrin, 2003, p. 48.
7. Lou rés digat q'ère déables / Et q'eu ère riens à tos sens / Malostruge et non cubinens. Ph. Mousket, *Chronique rimée*, Bruxelles, Reiffenberg, 1836-1845, v. 18722-18767, cité in Laurence Harf-Lancner, *Les Fées au Moyen Âge. Morgane et Mélusine : la naissance des fées*, Paris, Champion, 1984, p. 399-400.
8. Traduction du prologue du Livre XIV par J.-J. Vincensini, *op. cit.*, p. 8.
9. *Ibid.*, p. 8-9.
10. *Ibid.*, p. 22.
11. J. Devard, « Mélusine ou la noble histoire de Lusignan. Miroir chevaleresque du XIV<sup>e</sup> siècle », Olivier Bertrand (dir.), *Sciences et savoirs sous Charles V*, Paris, H. Champion, 2014, p. 357-375.
12. Voir G. Spiegel, *The Past as Text : the theory and practice of medieval historiography*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1997.
13. J.-J. Vincensini, *op. cit.*, p. 25.
14. Jacques Le Goff, *Héros du Moyen Âge. Le Saint et le Roi*, Paris, Gallimard, 2004, p. 148
15. *Ibid.*
16. Cf. Jacques Le Goff, *L'Imaginaire médiéval*, Paris, Gallimard, 1985, p. 27.
17. *Li nains fu cort, la teste ot grose, / Delivrement ont fait la fosse, / Jusq'as espales l'i ont mis. / « Or escoutez, seignor marchis ! / Espine, a vos, non a vasal, / Marc a orelles de cheval. » / Bien ont oï le nain parler.* Bérout, *Le Roman de Tristan, poème du XII<sup>e</sup> siècle*, Ernest Muret (éd.), Paris, Champion, 1982, v. 1329-1335.
18. « *Ma mere fu une baleine / En mer hantat cume sereine* », v. 273-274. *La Folie Tristan*, version d'Oxford, in Christiane Marchello-Nizia (dir.), *Tristan et Yseut, Les premières versions européennes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1995, p. 224 et 1333.
19. Voir W. Giese, « König Markes Pferdeohren », *Zeitschrift für romanische Philologie*, LXXV, 1959, p. 493-506.
20. Il existe des traditions semblables chez les Grecs, au Portugal et en Mongolie : « ce sont les barbiers qui connaissent le secret de ces rois dont les oreilles trahissent l'animalité », dit D. Poirion, in C. Marchello-Nizia (dir.), *Tristan et Yseut, les premières versions européennes, op. cit.*, p. 1174.
21. Gaël Milin, *Le Roi Marc aux oreilles de cheval*, Genève, Droz, 1991, p. 49. Karin Ueltschi, *La Mesnie Hellequin en conte et en rime. Mémoire mythique et poétique de la recomposition*. Paris, Champion, 2008, p. 425 sq.
22. K.F. Werner, « Lien de parenté et noms de personne. Un problème historique et méthodologique », in Georges Duby et Jacques Le Goff (dir.), *Famille et parenté dans l'Occident médiéval*, Rome, École française de Rome, 1977, p. 16.
23. Philippe de Rémi, *La Manekine*, M.-M. castellani (éd.), Paris, Champion classiques, 2012.
24. Voir Karin Ueltschi, *La Main coupée. Métonymie et mémoire mythique*, Paris, Champion, 2010.
25. « *Ci nous dit comment uns pechierres reçut Nostre Segneur a la Pasque et ne l'osa user pour ce qu'il estoit en pechié. Et le mist en la gueulle d'un poisson et demoura .X. ans en son pechié. Et comme au chief de .X. ans fu de son pechié repentans et confez, alloit esbatre par deseur la riviere. Et en la riviere vit le poisson*

qui li raportoît Nostre Segneur. Et y amena son curé, et le porta a l'eglyse a grant devotion. Ci nous dit ». Recueil d'exemples moraux, publiés par G. Blangez, Paris, S.A.T.F., 1979, t. 1, chap. 138, p. 144.

26. « Karles ala a rome. e sis cuex troua les oilz dau bon home en un luz. si les porta a Karle. et karles quant fu au bon home : ob la uertu de deu mist les li en la teste. e uit tot outresi cum il auoit ueu deuant. Mes celui deuers destre li mist deuers senestre. e puis destruisit toz les romanz qui lauoiert deffait ». F.W. Bourdillon (éd.), *Tote Listoire de France* (Chronique saintongeaise), Londres, 1897, p. 66.

27. Bénédictins de Paris, *Vies des saints et des bienheureux*, Letouzey, 1959, t. 12, p. 383-387. Philippe Walter, *Perceval, le pêcheur et le Graal*, Paris, Imago, 2004, p. 234. La cathédrale de Quimper est consacrée à saint Corentin. Au bas-côté nord du chœur, une chapelle lui est plus particulièrement dédiée dont le vitrail et les peintures murales rapportent sa légende ; l'épisode avec le poisson est mis en rapport avec la multiplication des pains et des poissons. Sur l'autel enfin, un reliquaire est consacré à sa mémoire. La Fontaine appelle la ville où se déroule *Le Charretier embourbé* (VI, 18) « Quimper-Corentin », ce qui montre combien au XVII<sup>e</sup> siècle encore la ville et le saint se confondent.

28. La génération et la reproduction des poissons eux-mêmes donnent lieu à toutes sortes de légendes. Paul Sébillot évoque des croyances ayant cours notamment dans les Landes selon lesquelles les brochets naîtraient de la terre, les anguilles dans la tête de l'alose ou, dans le Poitou, du goujon ou « du grand ver plat que l'on trouve dans ce poisson ». Paul Sébillot, *Croyances, mythes et légendes des pays de France*, Paris, éd. Omnibus, 2002, p. 992.

29. La plus ancienne attestation de cet acrostiche remonte à Clément d'Alexandrie († 220) qui demande aux chrétiens de graver un poisson sur leur sceau en signe de reconnaissance (*Paedagog.*, III, IX). Voir aussi Saint Augustin, *La Cité de Dieu*, in *Œuvres*, Desclée de Brouwer, 1960, t. 36, p. 557.

30. « Ci nous dit comment li debonnaire Jesucriz conmanda a saint Pierre qu'il preint un dernier en la gueulle d'un poisson [sic] pour paier un batelier qui les avoit passez. Et il si fist et le trouva en la gueulle d'un poisson seur le rivage de l'yaue qu'il avoient passee. Ci nous dit », *op. cit.*, t. 1, chap. 325, p. 268.

31. « Nus et velus comme des bêtes. Bien sont un mois sous eaue, ja ne seront veü ; / Tant com il i conversent, vivent de poisson cru », Alexandre de Paris, *Le Roman d'Alexandre*, E.C. Armstrong, et al. (dir.), présentation L. Harf-Lancner, Paris, Le Livre de Poche, « Lettres Gothiques », 1994, III, v. 2458-2459.

32. *Ibid.*, III, v. 2904-2906, p. 476.

33. *Ibid.*, III, v. 7699-7700, p. 732.

34. « Alexandre homme-poisson ou comment Alexandre se fit "avaler" par un tonneau de verre au fond de la mer. », in Claude Gaignebet et Jean-Dominique Lajoux, *Art profane et religion populaire au Moyen Âge*, Paris, PUF, 1985, p. 103.

35. Voir la thèse de Claudine Marc, *Le Fils du Roi des Poissons. Étude comparative du conte AT 303 et de récits médiévaux*, Université de Grenoble, janvier 2000.

36. *La Folie de Tristan*, version de Berne, M. Demaules (éd.), in *Tristan et Yseut, Les premières versions européennes*, *op. cit.*, p. 245-260.

37. « Ma mere fu une baleine, / En mer hantat cume sereine ». *La Folie de Tristan*, version d'Oxford, M. Demaules (éd.), *Ibid.*, p. 217-243.

38. Philippe Walter, *Perceval, le pêcheur et le Graal*, *op. cit.*, p. 61.

39. Cf. M. Khomtschenko-Réguron, « Dans l'eau, sous l'eau dans les croyances et les contes des Slaves et des peuples du Nord de la Russie », in Danièle James-Raoul et Claude Thomasset (dir.), *Dans l'eau, sous l'eau. Le monde aquatique au Moyen Âge*, Paris, PUPS, 2002, p. 167-173.

40. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, R. Laffont, 1974, article « poisson ».

41. Voir pour un bilan synthétique Karin Ueltschi, « Clochettes, sonnestes et campenelles : la parure de Carnaval », in F. Pomel (dir.), *Cloches et horloges dans les textes médiévaux ; mesurer et maîtriser le temps*, Rennes, PUR, 2012, p. 127-141.



42. Jacqueline Leclercq-Marx, *La Sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du Moyen Âge. Du mythe païen au symbole chrétien*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1997, p. 63.
43. Gervais de Tilbury, *Otia imperialia*, 3, 64, traduction française par Anne Duchesne, *Le Livre des Merveilles*, Paris, Les Belles Lettres, 1992, p. 77.
44. « *De la Seraine vus dirons/ Que mult ad estrange façon;/ De la centure en amont / Est la plus bele rien del mond,/ En guise de femme est formee;/ L'altre partie est figuree/ Comme poisson u cum oisel.* », Guillaume le Clerc de Normandie, *Le Bestiaire divin*, éd. C. Hippeau, Genève, Slatkine Reprints, 1970 (v. 995-1001).
- 

## AUTEUR

**KARIN UELTSCHI**

Université de Reims Champagne-Ardenne, CRIMEL (EA 3311)

# Un jour nouveau dans la nuit des temps : une lecture de *La Guerre du feu* de Rosny aîné

Jean-Michel Pottier

---

- 1 Dans leur *Journal de la vie littéraire*, les frères Edmond et Jules de Goncourt déclaraient que « L'histoire est un roman qui a été ; le roman est de l'histoire, qui aurait pu être<sup>1</sup> ». La phrase est célèbre et a pu servir de sujet de dissertation aux générations de lycéens qui devaient jadis établir consciencieusement des liens entre deux ensembles ou, pour être plus précis, entre deux mondes et deux mots qui ne semblaient pas, *a priori*, saisis sur le même plan de signification. L'un faisait référence à un genre, l'autre à une science, l'un touchait au monde de la virtualité, l'autre s'attachait à fonder la réalité présente. L'ardeur scolaire, encline à répondre à l'injonction magistrale, laissait peu de place, alors, à la subjectivité. Quelle aurait été la sanction si, d'aventure, un jeune lycéen avait osé réfléchir aux frontières délimitées par ces mots, au fantasme qui pouvait organiser ces ensembles ou, tout simplement, à ce qui pouvait traduire ou révéler l'arrière-texte de cette collision entre histoire et roman ? Qu'en aurait-il été s'il avait été question de romans évoquant un temps antérieur à l'Histoire même, de ces époques reculées qui, sans laisser de traces écrites, auraient suscité tout autant l'imaginaire que les périodes contemporaines ? Comment, dès lors, le roman aurait-il pu mettre en œuvre une histoire d'avant l'histoire, alors que la science du préhistorique en était à ses balbutiements ?
- 2 Laissons là ces hypothèses pour ne conserver que l'idée d'une tentative de représentation de la préhistoire par le roman. Le nom de Rosny aîné s'impose immédiatement pour tenter de dessiner les contours de la préhistoire dans le roman de la fin du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle. Toute la carrière de l'écrivain, de 1885 à 1940 aura été placée en partie sous le sceau de la préhistoire. Imaginée, décrite, interprétée, cette période ne constitue pas seulement le cadre propice à des romans d'aventures d'un genre nouveau. La préhistoire contient en elle de riches éléments d'explication de notre monde et de notre identité. Mais, dans cette relation étrange d'un romancier et de son œuvre, la préhistoire peut aussi permettre de mieux comprendre le lien du

créateur avec sa création romanesque. Plus précisément aurons-nous à nous demander comment Rosny aîné, un des fondateurs du roman préhistorique, a pu jouer de la période pour glisser quelques fantômes d'une histoire plus récente et, finalement, plus intime.

- 3 Le parcours littéraire de J.-H. Rosny aîné reflète assez bien une tendance de l'époque à laquelle il a appartenu. Né en 1856 et mort en 1940, il traverse des époques variées, évolue dans une Europe livrée aux guerres fratricides et connaît sans doute tous les régimes politiques imaginables, de la royauté à la République, en passant par l'empire napoléonien. En spectateur attentif, mais prudent, il assiste à la fin d'un siècle enthousiasmé par la science, mais aussi à la naissance d'une nouvelle période annonciatrice des plus cruels désastres. C'est en autodidacte que le jeune Boex, d'origine bruxelloise, longtemps résidant à Londres et choisissant définitivement Paris et la nationalité française à la fin de 1883, construit peu à peu son univers littéraire. Profitant d'un métier d'appoint – il est employé, à Londres, à la *Submarine Telegraph Company* – il accumule notes et projets, il structure et planifie, il rêve son œuvre à venir.
- 4 Son entrée dans l'écriture a lieu en deux temps. Le second, solitaire, débutera en 1908. Quant au premier, il est placé sous le signe de l'écriture en collaboration. Avant que d'être Rosny aîné, l'écrivain travaille avec ses deux frères, Justin (futur Rosny jeune) et Norbert dont les velléités littéraires connaîtront vite leur terme. Durant tout le séjour londonien de Rosny aîné, du milieu des années 1870 jusqu'en 1883, les manuscrits se multiplient, dynamisés par une envie de gloire. Les lettres que reçoit Rosny aîné de ses deux frères, l'un installé à Falmouth, puis à Bilbao, l'autre résidant encore en Belgique, avant de gagner Paris et de s'y marier, témoignent à la fois de la certitude d'un avenir radieux en littérature, mais aussi de la volonté acharnée de développer une œuvre nouvelle. Le trio des frères recherche une stratégie commune car la lutte pour la vie littéraire se fait âpre face à Zola, Daudet qui publient et dont le succès d'édition fait rêver outre-Manche. La correspondance fraternelle se fait l'écho de relectures multiples, mais souvent aussi de constructions ambitieuses. Justin apporte à son aîné toute sa confiance :
 

Je voudrais toujours voir venir quelque chose de fort, de puissant, non pas dans la sphère étroite de la politique, où tous les chemins sont battus, mais dans le domaine artistique, là je te vois puissant entre les puissants, grand dans la grandeur relative des humains.<sup>2</sup>
- 5 Déjà installé à Paris, il le convainc de venir à son tour car c'est à Paris que tout se joue. L'épisode londonien au cours duquel Rosny aîné avait fondé sa famille fut aussi le temps de la gestation d'une œuvre qui sera éditée dès que l'installation à Paris sera effective. Cette lente mise au monde concerne à la fois les trois frères ensemble, mais surtout l'aîné que les deux autres frères considèrent comme le plus à même de conduire le processus créateur. La correspondance reçue de Rosny aîné n'évoque guère le détail de la collaboration. En revanche, elle dévoile la confiance, la foi dans laquelle Justin et Norbert tiennent leur frère aîné Joseph. Non contents de propulser leur champion sur le devant de la scène, ils lui prêtent main-forte en tentant de lui expliquer la situation, en construisant pour lui un parcours, une stratégie.
- 6 Il ne suffit pas cependant de discourir. De même, la simple arrivée à Paris ne permet pas de voir s'ouvrir toutes les portes. Les premiers mois parisiens sont difficiles. La famille de Rosny aîné, son épouse et ses deux premiers enfants, vivent dans des

conditions précaires. Les amitiés littéraires sont à construire. Rosny aîné est tout d'abord tenté de prouver son allégeance au naturalisme. Il va tenter de le faire en publiant en décembre 1885 une première nouvelle, « Sur le Calvaire » dans laquelle Hamelot, paysan attardé et ombrageux, viole sa propre fille et fait disparaître l'enfant né de ses amours incestueuses en le jetant dans le tas de purin de sa cour de ferme<sup>3</sup>.

- 7 Il convient de recevoir également l'aide des grands écrivains. L'essai fera long feu auprès de Zola qui enjoint Rosny aîné de continuer à travailler. Edmond de Goncourt, lui, percevra la possibilité d'accueillir un nouveau disciple : il l'invite, le convainc fort habilement de son propre talent. Enfin admis dans un cercle littéraire influent, Rosny aîné cherche à marquer sa présence par un coup d'éclat majeur. Il décide avec quatre autres jeunes écrivains d'attaquer Zola. *Le Figaro* du 18 août 1887 publie un article connu sous le nom de « Manifeste des Cinq ». Dans ce texte, plus proche d'un réquisitoire que d'un véritable programme littéraire, les Cinq accusent Zola d'avoir cédé, dans *La Terre*, le roman publié en feuilletons, à la tentation de l'obscénité. La charge est lourde quand Zola est présenté comme « tombé au fond de l'immondice ». Ce jugement sans appel manquera cependant sa cible et les cinq protestataires s'attireront les foudres des amis de Zola, habitués à serrer les rangs au moment des attaques. Ils ne bénéficieront pas même du soutien explicite de Goncourt et de Daudet qui, pourtant heureux de l'attaque, craignirent officiellement d'être accusés d'être les fomenteurs du complot<sup>4</sup>. Toutefois, Edmond de Goncourt saura se souvenir de l'affaire au moment de la création de son Académie : Rosny aîné, habitué du Grenier, et son frère, Rosny jeune, participeront jusqu'à leur mort aux réunions et aux décisions de l'Académie dite des Goncourt, dont ils seront tous deux, successivement, membres et présidents.
- 8 Joseph, l'aîné, et Justin, le jeune, feront donc route commune pendant près de vingt ans. Il faut dire que l'époque est propice aux regroupements. Dès 1880, Zola et ses cinq disciples, Maupassant, Huysmans, Céard, Hennique et Alexis, donnent le ton avec la publication des *Soirées de Médan*<sup>5</sup>. Ce recueil de nouvelles rappelle l'importance de la guerre franco-prussienne, mais affirme également l'existence d'une manière naturaliste de lire l'Histoire et de représenter l'espace<sup>6</sup>. Si l'entreprise de Zola et de ses amis fait date, d'autres groupements apparaissent également, parfois plus durables. Les couples d'écrivains sont à la mode. Frères et sœurs en écriture surgissent dans le monde littéraire. Les frères Edmond et Jules de Goncourt en constituent l'exemple marquant pour la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Une quinzaine d'ouvrages, publiés de 1851 à 1870, résultent de cette collaboration fusionnelle et constituent une forme de modèle pour une génération en quête de nouvelles formes littéraires et de nouvelles pratiques d'écriture.
- 9 Menant parfois de front écriture solitaire et écriture à deux, certains jeunes écrivains mettent à mal le mythe de l'écrivain unique et chéri des Muses. Sans doute s'agit-il ici d'une volonté affirmée de modernité, parfois sous-tendue par les nécessités matérielles d'une production tambour-battant. L'écriture théâtrale appelle parfois l'écriture en collaboration : tel est le cas de Lucien Descaves qui publie plusieurs pièces avec Maurice Donnay. La collaboration peut se réaliser de manière plus occasionnelle, comme c'est le cas pour *Le Thé chez Miranda*<sup>7</sup>, dont les auteurs, Paul Adam (1862-1920) et Jean Moréas (1856-1910) n'ont pas réitéré semblable expérience. D'autres épigones des Goncourt travaillèrent à une collaboration plus longue. Tel est le cas de Paul et Victor Margueritte. Confronté à une crise familiale d'importance, Paul Margueritte (1860-1918) trouva aide et conseil auprès de son frère Victor (1866-1942) : la

collaboration fraternelle se développa ainsi jusqu'en 1908. Les expériences, plus ou moins longues, sont nombreuses et souvent difficiles à éclairer tant les auteurs semblent jaloux de conserver le secret de fabrication de leurs œuvres.

- 10 Pour les frères Rosny, la question est un peu mieux connue. Si la question de la genèse des œuvres peut paraître ici secondaire, la préoccupation relative au temps est beaucoup plus intéressante. Un regard surplombant sur l'œuvre des deux frères, puis sur l'œuvre de chacun d'eux pris séparément, montre une extension importante de la temporalité. L'œuvre romanesque couvre en effet des époques multiples, de la nuit préhistorique à la période des « années électriques ». Pour les frères Rosny, le temps est l'objet d'une réflexion importante. Les romans traduisent parfaitement cette préoccupation commune. D'une part, les conditions de la vie contemporaine, la pauvreté, la charité, le difficile combat des femmes, les choix politiques constituent le cœur des romans que Rosny aîné nommera ses « romans sociaux » : *Nell Horn de l'Armée du Salut*<sup>8</sup> (1886), *Le Bilatéral* (1887), *L'Impérieuse Bonté* et *L'Indomptée* (1894), *Les Âmes perdues* (1899) en forment les exemples les plus marquants. D'autre part, les temps futurs évoqués dans *La Mort de la terre* et *Les Navigateurs de l'Infini* (1910), *La Force mystérieuse* (1914), sont un pan important de la recherche rosnyenne. Enfin, très tôt, dès les premières publications, le moment préhistorique va concentrer le travail des deux frères : en 1888 paraissent en revue les *Scènes préhistoriques*, puis *Vamireh* en 1891, puis *Les Origines* en 1895, petit ouvrage de synthèse dans lequel, sous un titre zolien, J.-H. Rosny présente l'état de la connaissance en matière de préhistoire<sup>9</sup>. Il est clair que le contexte historique est favorable à l'éclosion d'œuvres romanesques prenant appui sur cette toute nouvelle science préhistorique. En 1883, en effet, Gabriel de Mortillet publie *Le Préhistorique, antiquité de l'homme*, ouvrage dans lequel il procède à une classification des différentes étapes de l'évolution de l'homme préhistorique. Souvent critiqué de simple juxtaposition trop linéaire, le schéma de Mortillet n'en a pas moins le mérite de poser différents moments de l'évolution<sup>10</sup>. Qu'on y ajoute les apports de la pensée darwinienne, tant dans sa dimension scientifique puisque les conséquences de la parution en 1859 de *L'Origine des Espèces* se font encore sentir, que dans la déclinaison sociale du darwinisme, notamment au travers des travaux de Spencer, et l'on comprendra aisément que la notion bien connue au XIX<sup>e</sup> siècle de « lutte pour la vie » soit devenue un élément important dans l'arrière-texte littéraire de l'époque comme dans celui de Rosny aîné. La production romanesque des années 1870 est riche en matière d'évocation préhistorique. L'Exposition universelle de 1866 a permis de présenter quelques vitrines consacrées à la préhistoire et la production romanesque s'engouffre dans cette nouvelle et fertile voie. Ainsi, Louis Figuier, connu pour ses ouvrages à portée didactique et scientifique, publie son *Homme primitif* en 1870. Adrien Arcelin crée en 1872 le premier roman préhistorique connu, *Chasseurs de rennes à Solutré, roman préhistorique*, tandis qu'Élie Berthet fait paraître *Le Monde inconnu* en 1876 dans lequel quatre récits présentent la France à divers moments de la préhistoire.
- 11 Paru d'abord en 1909<sup>11</sup> puis en 1911, après la rupture des deux frères, *La Guerre du feu* entre en cohérence avec le passé de la collaboration fraternelle, tout en installant une nouvelle forme de relation. Il convient de revenir rapidement sur l'intrigue romanesque. La horde des Oulhamr vient de se voir dérober le feu. Le moment est catastrophique. L'ensemble du roman va consister à tenter de retrouver, reconquérir, puis réinventer le feu. Trois moments organisent en effet le récit. La première partie montre un groupe humain en proie à la terreur :

Les Oulhamr fuyaient dans la nuit épouvantable. Fous de souffrance et de fatigue, tout leur semblait vain devant la calamité suprême : le Feu était mort. Ils l'élevaient dans trois cages, depuis l'origine de la horde ; quatre femmes et deux guerriers le nourrissaient nuit et jour.<sup>12</sup>

- 12 Faouhm le chef accepte que deux groupes de guerriers, Naoh, le fils du Léopard et ses deux compagnons d'un côté et Aghoo, le fils de l'Aurochs et deux de ses compagnons d'autre part, partent à la recherche du feu. Le vieux chef fixe l'enjeu : Gammla, la jeune et belle Gammla, servira celui qui ramènera le Feu. Le périple commence par le spectacle de combats opposant des animaux de plus en plus agressifs : mammouths contre aurochs, ours gris contre humains, tigre contre lion géant.
- 13 La seconde partie voit le petit groupe des Oulhamr face aux Kzamms, les Dévoreurs d'hommes qui sont à l'origine du vol du feu. Naoh réussit à reprendre le feu. Alors qu'il s'enfuit avec ses compagnons, Naoh pactise avec un mammouth à qui il offre à manger. Le mammouth, accompagné de toute sa troupe vient prêter main-forte dans la lutte contre les Kzamms. C'est avec tristesse que Naoh se sépare de la horde des Mammouths.
- 14 La troisième partie s'ouvre sur le cheminement difficile des trois compagnons, protégeant le feu reconquis. Soudain, les trois hommes se sentent épiés : les Nains Rouges les ont repérés et les assiègent. L'attente est longue jusqu'au moment où Naoh aperçoit un homme blessé. Il le porte pour l'aider. Le siège dure quand soudain des Hommes-sans-épaules, comme les a nommés Naoh s'attaquent aux Nains Rouges. Il s'agit de la tribu des Wahs, peuple en extinction, mais qui a connu un fort développement moral et culturel. C'est à ce moment que Naoh découvre le secret du feu :
- Naoh, pris de pitié, allait leur montrer comment on fait croître la flamme, lorsqu'il aperçut, parmi les saules, une femme qui frappait l'une contre l'autre deux pierres. Des étincelles jaillissaient, presque continues, puis un petit point rouge dans le long d'une herbe très fine et très sèche ; d'autres brins flambèrent, que la femme entretenait doucement dans son souffle : le Feu se mit à dévorer des feuilles et des ramilles. Le fils du Léopard demeurait immobile. Et il songea, pris d'un grand saisissement : « Les Hommes-sans-Épaules cachent le Feu dans des pierres !<sup>13</sup> »
- 15 Après quelque temps à leur côté, les trois compagnons regagnent leur pays. Ils rencontrent Aghoo et ses deux hommes. Le guerrier veut s'emparer du feu. Le combat avec Naoh s'engage, dont ce dernier sort vainqueur. De retour dans sa horde, Naoh rapporte solennellement le feu et surtout le secret de sa fabrication. Il sera le second guerrier le plus important après Faouhm et pourra vivre avec Gammla.
- 16 Le roman, ainsi présenté, pourrait être rattaché au genre du roman d'aventures, ce que n'ont pas manqué de faire les éditeurs de romans pour la jeunesse, pensant, parfois à juste titre, que le texte pourrait convenir aux lecteurs. Néanmoins, il convient de rappeler que si le roman présente toutes les caractéristiques de ce genre, par la quête qu'il développe, l'itinéraire qui conduit les héros dans les plus sombres forêts inexplorées, les combats qui rythment le récit, il s'appuie sur une réflexion tout à fait centrée sur le temps et plus largement sur cette période historique. La grande invention de Rosny aîné, dans cette recherche sur les temps préhistoriques consiste à éviter le simple alignement d'époques. Bien au contraire, il joue sur la mise en relation des moments de l'humanité. La thèse de Rosny aîné porte sur l'idée que les différents moments de l'humanité ne se sont pas succédé si simplement. Bien au contraire : en différentes parties du monde, ils ont coexisté, souvent d'ailleurs dans l'ignorance mutuelle. Naoh, doué de raison, rencontre des peuples encore obscurs et violents,

comme les Kzammis ou particulièrement évolués comme les Hommes-sans-Épaules. Cette vision de l'écrivain est à rapprocher de son idée du monde social qui l'entoure et qui apparaît dans ses romans sociaux. La peinture de la société contemporaine ressemble à s'y méprendre aux mondes préhistoriques. Rosny aîné défend l'idée que des groupes humains coexistent, socialement ou intellectuellement inégaux : pour lui, dans un monde qui n'a pas encore fait de l'égale aptitude humaine un principe de droit universel, une hiérarchie va même jusqu'à ordonner le monde.

- 17 Mais dans l'esprit de Rosny aîné, c'est principalement une réflexion sur les instincts qui ordonne bon nombre de ses romans. La présence quasi constante de ce mot dans son œuvre romanesque, des romans liés au naturalisme aux ultimes recherches – le dernier roman paru de Rosny aîné ne s'intitule-t-il pas *Les Instincts* ? – montre une forme de fascination pour ce qui, en l'homme, constitue l'origine de ses comportements. *La Guerre du feu* marque cependant un moment central dans l'œuvre romanesque de Rosny aîné dans la mesure où il apporte un nouvel éclairage sur la maîtrise de ses propres instincts par l'humain. Naoh, en effet, va rechercher le feu. S'il y parvient c'est que la réflexion en lui soutient son entreprise. En ramenant le feu, il amène également l'autonomie à sa horde et la nouvelle puissance du savoir. Dans ses *Fragments d'une poésie du feu*, Gaston Bachelard indique le sens du parcours de notre héros :

Qui apporte le feu apporte la lumière, la lumière de l'esprit – la clarté métaphorique –, la conscience. Aux dieux, Prométhée a dérobé, pour la donner aux hommes, la conscience. Le don feu-lumière-conscience ouvre à l'homme un nouveau destin.<sup>14</sup>

- 18 Si Naoh n'est pas Prométhée, c'est qu'il n'est pas un voleur de feu. Bien au contraire, il tient le feu de la science des Wahs, ces Hommes-sans-Épaules. Si le feu peut revenir, c'est qu'une transmission, plus noble et plus définitive qu'un vol, a eu lieu. Le don évoqué dans *La Guerre du feu* signale clairement la manifestation d'un haut degré d'humanité plus fort et plus digne que la violence des combats. Une issue que le contexte même de publication du roman n'allait guère confirmer.
- 19 De fait, quel peut être l'intérêt de Rosny pour l'évocation de la préhistoire ? Il est certain que l'écrivain, passionné par la science, et cette toute nouvelle science du préhistorique en particulier, saisit l'occasion pour situer l'action de son roman en des temps reculés. La dédicace du livre à Théodore Duret est explicite à ce titre :

À Théodore Duret, ce voyage dans la très lointaine préhistoire, aux temps où l'homme ne traçait encore aucune figure sur la pierre ni sur la corne, il y a peut-être cent mille ans. Son admirateur et ami J.-H. Rosny aîné.

- 20 La distance temporelle est propice à la création d'une forme d'exotisme historique susceptible de distraire, d'intriguer, de fasciner les lecteurs. Mais cette Histoire d'avant l'Histoire acquiert, chez Rosny aîné une tout autre fonction. Loin de n'apparaître que comme un artifice ou un simple décor, le recours à la préhistoire se charge de sens dans la mesure où l'écrivain évoque aussi son époque au travers des récits qu'il imagine. La distance temporelle est un masque léger qui cache à peine les préoccupations contemporaines de l'auteur. Le prière d'insérer d'un roman ultérieur, *Le Félin géant*, souvent considéré comme une suite de *La Guerre du feu*, en témoigne. Il établit un lien évident entre préhistoire et histoire contemporaine :

Au moment où un peuple de proie a de nouveaux répandu la barbarie sur le monde et déchaîné les pires instincts de carnage et de destruction, le rapprochement est curieux d'évoquer les lointaines époques où l'humanité primitive vivait dans un perpétuel état de guerre.

- 21 De plus, la forme même utilisée par Rosny aîné dans son roman, est très proche dans les séquences descriptives, de ce que l'on nomme écriture artiste chère à Edmond de Goncourt. Or, ce choix d'écriture contraste avec la rudesse des relations humaines dépeintes dans le roman ; il est propice à la création d'une tension qu'il nous faut tenter d'interpréter. Cette tension, manifestation d'un fantasme propre à Rosny aîné, doit être replacée dans le contexte d'écriture du roman.
- 22 Parlant de la genèse de son roman, Rosny aîné rappelle qu'il travaille à cette aventure depuis 1903. La prépublication du roman en feuilleton est effective dans la revue de Pierre Lafitte, *Je sais tout*, de juillet à octobre 1909. Puis, en 1911, *La Guerre du feu, roman des âges farouches*, paraît chez Fasquelle. Les années qui séparent la première mention du roman de sa publication en volume sont riches d'événements. En 1903, voit enfin le jour l'Académie Goncourt qui délivre son premier prix à John Antoine Nau pour son roman *Force ennemie*. La même année, les frères Rosny, alors encore réunis sous le nom collectif de J.-H. Rosny, se trouvent confrontés à la plainte d'un vénérable orientaliste, Léon Prunol de Rosny qui leur conteste leur pseudonyme. Le vieil homme reproche aux écrivains de salir le nom de cette famille de Rosny, lointaine descendante de Sully ; le procès intenté tourne à l'avantage des deux frères qui, défendus avec force et non sans ironie par Raymond Poincaré, se voient confirmés dans leur pseudonyme. Néanmoins, le coup est dur. La production romanesque des six années qui suivent est intense : les rayons des librairies se garnissent de quatorze romans, des traductions de Shakespeare, de trois recueils de nouvelles. Cependant, les dissensions couvent : de nombreuses lettres évoquent une entente de plus en plus délabrée. Les témoignages de l'épouse de Rosny aîné confirment, dès 1907, la dégradation des relations entre les deux frères. La rupture interviendra à l'été 1908, au moment de la parution du roman *Marthe Baraquin*, publié sous le nom seul de Rosny aîné.
- 23 Bien que la situation ait pu laisser présager une telle issue, la presse se fait l'écho de cette rupture. D'une manière assez curieuse, Rosny aîné va, semble-t-il, la représenter au sein même du roman qu'il est en train d'écrire. Il est en effet possible de formuler l'hypothèse d'une évocation de la rupture de la collaboration au travers du conflit qui oppose les deux frères de la horde des Oulhamrs, Naoh d'une part et Aghoo d'autre part. Quels sont les éléments qui peuvent légitimer une telle interprétation du combat final, qui, rappelons-le, s'achève par la mort d'Aghoo le Velu ? Celui-ci, depuis longtemps, cherche à supplanter Naoh. Il va même tenter, à la toute fin de cette reconquête du feu, de le dérober au vainqueur.
- 24 Dès le début du roman, Aghoo dont le nom rappelle le terme anglais « ago », particule qui entre dans l'expression du passé, s'oppose en tous points à Naoh (anagramme de Noah, Noé en anglais)<sup>15</sup>. D'une part, il convoite ardemment la jeune Gammla car il est « construit pour les impulsions subites »<sup>16</sup>, alors que Naoh va faire preuve de réflexion et de sagesse et surtout de respect vis à vis de la jeune fille. D'autre part, il va sans cesse au cours du roman agir de manière brutale alors que Naoh saura adopter des comportements adaptés aux êtres qu'il rencontre. Aghoo le Velu ne dispose que de sa force, tandis que Naoh va savoir décupler sa force en utilisant, par exemple, le propulseur qu'il a vu mis en œuvre lors de son périple. Mais, avant tout, Naoh sait opposer à la force musculaire, celle des arguments comme le montre la discussion inégale entre les deux frères ennemis. De plus, s'il parvient à conquérir l'autonomie, il parvient également à l'esprit de synthèse, si absent chez les autres membres de la



horde : devant le danger, il n'hésite pas à éteindre le feu, car il sait, lui seul, le recréer à loisir :

La situation se peignait par fragments dans la tête du chef, et, rattachant ces fragments, l'instinct leur donnait une cohérence. Naoh voyait ainsi les péripéties de la fuite et du combat ; il était déjà tout action tandis qu'il demeurait accroupi dans la lueur cuivreuse.<sup>17</sup>

- 25 Mais le plus étonnant, à la fin du roman, est la manière dont Rosny aîné solde le combat des deux prétendants à la victoire. Au terme d'un combat violent, sans merci, Aghoo est défait. Il accepte la mort assénée par la massue de Naoh. De retour au campement de la horde, le vieux Goûn-aux-Os-Secs veut connaître la manière dont s'est achevé le combat. Il exige de Naoh qu'il lui fournisse des preuves. C'est alors que le guerrier a un geste stupéfiant :

Il plonge les mains dans un repli de la fourrure d'ours qui l'enveloppait et il jeta sur le sol trois mains sanglantes.

- Voici les mains d'Aghoo et de ses frères !

Goûn, Moûh et Faouhm les examinèrent. Elles ne pouvaient être méconnues. Enormes et trapues, les doigts couverts d'un poil fauve, elles évoquaient invinciblement les structures formidables des Velus. Tous se souvenaient d'avoir tremblé devant elles. La rivalité s'éteignit au cœur des forts ; les faibles confondirent leur vie avec celle de Naoh ; les femmes sentirent la durée de la race.

Et Goûn-aux-Os-Secs proclama :

Les Oulhamr ne craindront plus d'ennemis !<sup>18</sup>

- 26 Si, pour la horde, l'histoire prend une face nouvelle grâce à la victoire de Naoh, il est difficile de ne pas penser, lorsque les mains des défunts frères de la horde sont projetées au sol, aux mains du collaborateur, aux mains des romans à quatre mains. Le combat qui a eu lieu, résultat d'une lutte lente et ancienne, reste le signe du combat fratricide assez peu éloigné, au bout du compte, du combat d'Abel et Caïn, de Romulus et Remus. Mais ici, Aghoo, personnage représentant l'obstacle à l'épanouissement du héros véritable, succombe car il veut s'emparer de l'œuvre même de Naoh, il ne veut pas reconnaître le véritable rôle du guerrier découvreur de la flamme.
- 27 Les années de création de *La Guerre du feu* correspondent exactement au moment où les relations entre les deux frères en écriture, Joseph et Justin Rosny, se tendent jusqu'à la rupture. Si l'événement crucial a bien eu lieu en juillet 1908, il était important de l'inscrire symboliquement dans l'œuvre. Le temps préhistorique, celui des fondations et des principes, n'était-il pas à même de signifier aux lecteurs la mise à mort de l'écriture à deux qui, pendant vingt années, avait uni les deux écrivains ? Il est alors intéressant de noter que Rosny aîné nous laisse interpréter son texte comme celui de la traduction définitive de la rupture fraternelle, mais aussi comme le signe d'une naissance nouvelle qui s'inscrira dans son nouveau pseudonyme. Désormais, au moment où s'achève l'écriture de *La Guerre du feu*, les deux frères, à jamais éloignés l'un de l'autre, ne signeront plus de romans, de conte, de nouvelles ou de chroniques écrits en collaboration<sup>19</sup>.
- 28 L'Histoire vécue, l'Histoire rêvée, l'Histoire reconstruite s'inscrivent dans un double mouvement. Arrière-plan de l'action romanesque, ces différentes faces d'une même préoccupation déterminent le récit, l'organisent. Le lecteur s'élance dans la fiction, mais se raccroche aux repères historiques. Son horizon est alors riche de tableaux et de figures qu'il reconnaît parfois. Mais l'Histoire, sous ses différentes formes – le récit peut tout permettre – peut aussi constituer l'arrière-texte du récit. Elle apparaît alors, comme c'est le cas dans ces pages de *La Guerre du feu*, comme le lieu un peu trouble

d'une affaire plus intime qu'à la lumière de la biographie, le lecteur peut tenter d'élucider et d'interpréter. Les détails sont minces, les indices délicats, mais la vigilance du lecteur, son savoir, sa méthode de lecture l'aident à prendre du champ. La nuit des temps s'éclaire alors et le lecteur, dans le plaisir de la lecture, peut entrer plus profondément dans l'ombre possible, dans les moments plus secrets et dans les règlements de comptes indirects.

---

## NOTES

1. Edmond et Jules de Goncourt, *Journal de la vie littéraire*, 24 novembre 1861, Robert Laffont, « Bouquins », t. I, 1985, p. 750.
2. Lettre du 20/3/1881 de Justin Boex à son frère Joseph. Voir à ce sujet la chronobibliographie in Jean-Michel Pottier, « Le Journal de Rosny », *Cahiers naturalistes*, 70, 1996, p. 189.
3. Boece (pseudonyme de Rosny aîné), « Sur le Calvaire », *Revue moderniste*, 10, 1885. L'écrivain ne reniera pas ce texte, puisqu'il le republiera en 1887 sous le titre « L'Immolation » et ultérieurement sous le titre de « La Brute ».
4. Edmond de Goncourt saura néanmoins récompenser certains des mutins en les couchant sur son testament et en en faisant les fondateurs de son académie.
5. Voir Alain Pagès, *Le Groupe de Médan*, Perrin, 2014. Voir également Émile Zola *et al.*, *Les Soirées de Médan*, édition réalisée par Alain Pagès et Jean-Michel Pottier, Paris, GF, Flammarion, 2015.
6. Voir Jean-Michel Pottier, « L'État des lieux dans *Les Soirées de Médan* », in M.-M. Gladieu et A. Trouvé (dir.), *Le corps à l'œuvre*, Reims, EPURE, « Approches Interdisciplinaires de la Lecture » ; 8, 2013, p. 65-88.
7. Jean Moréas et Paul Adam, *Le Thé chez Miranda*, Tresse et Stock, 1886.
8. J.-H. Rosny, *Nell Horn de l'Armée du Salut*, édition présentée et annotée par Roberta de Felici, Paris, Éditions Garnier, 2011.
9. Zola avait eu pour projet de donner à ses Rougon-Macquart le titre des *Origines*.
10. Voir à ce sujet Danielle Chaperon, « La Préhistoire expérimentale de J.-H. Rosny aîné », in Véronique Dufief-Sanchez (dir.), *Les Écrivains face au savoir*, Dijon, Éditions universitaires, 2002, p. 61-74.
11. *La Guerre du feu* parut en pré-originale dans la revue *Je Sais tout* de juillet à octobre 1909 (numéros 54 à 57).
12. J.-H. Rosny aîné, *La Guerre du feu*, Paris, Gallimard, « Folio » ; 5181, 2011 (I, 1, p. 13-14).
13. *Ibid.*, p. 221.
14. Gaston Bachelard, *Fragments d'une Poétique du feu*, Paris, PUF, 1988, p. 128.
15. Rappelons que Rosny aîné parle couramment anglais, qu'il a épousé une Anglaise durant le séjour qu'il passe à Londres jusqu'en 1883. Dans le même ordre d'idées, Primo Levi, qui faisait de *La Guerre du feu*, un des romans fondateurs de son œuvre, lisait le nom de Naoh comme un symbole chimique : « Je n'exclus pas que ma sympathie pour lui passe par son nom, qui coïncide avec la formule chimique de la soude caustique ». Primo Levi, *À la recherche des racines, Anthologie personnelle*, Paris, Éditions des Mille et une nuits, 1999 (1981), p. 45.
16. *La Guerre du feu*, p. 23.
17. *Ibid.*, p. 261.
18. *Ibid.*, p. 279.

19. Voir à ce sujet, Jean-Michel Pottier, « Le dernier manifeste. La convention littéraire de 1935 » in « Dossier Rosny » *Cahiers naturalistes*, n° 70, 1996. Voir également Fabrice Mundzik, « Que nous apprend la convention littéraire de 1935 ? », *Le Visage vert*, n° 23, 2013.

---

AUTEUR

**JEAN-MICHEL POTTIER**

Université de Reims Champagne-Ardenne, CRIMEL – ITEM CNRS

# Empreinte historique et culpabilité universelle : quête et enquête dans *La Nuit du Décret* (Michel del Castillo, 1981)

Françoise Heitz

---

- 1 Avant d'aborder l'ouvrage qui fait l'objet de notre étude<sup>1</sup>, il semble approprié de retranscrire la quatrième de couverture d'un roman postérieur de Michel del Castillo, *Le Crime des pères* (1993) :

J'ai toujours écrit pour éviter de vivre. J'ai toujours fui mon angoisse dans les livres, lesquels contiennent ma vie la plus profonde. Aujourd'hui je n'écris pas une biographie, je ne rassemble pas des souvenirs. S'agit-il d'un roman ? D'une enquête ? Je tente simplement de reconstituer un récit qui se déroule à mon insu. Ma démarche relève autant de l'imagination que du témoignage. J'ignore même ce que je cherche. Je suis et je poursuis les mots et, si je m'écarte de la partition, la musique sonne faux.

- 2 Cette citation pourrait s'appliquer à la plus grande partie de l'œuvre de Michel del Castillo, écrivain hanté par son passé, longue suite de douleurs et d'angoisses. « La reconstitution du récit qui se déroule à son insu » est donc le déploiement de fantasmes obsessionnels, la mise en scène de figures symboliques récurrentes. Cette caractéristique de son écriture autorise un bref détour par l'autobiographie avant de passer à l'entrelacs du couple fantasme/Histoire dans le roman.

## « La Figure de l'auteur »

- 3 L'œuvre de Michel del Castillo est en effet une quête identitaire, « une œuvre de reconstitution autobiographique, de mémoire inlassable, acharnée [...], celle qu'il a dû extirper, reconstituer en allant de trous noirs en trous noirs, d'ignorances en désespoirs<sup>2</sup> ». L'auteur est né en 1933 à Madrid, de père français et de mère espagnole. Le père, exaspéré par l'infidélité de sa femme, abandonna rapidement femme et enfant

et retourna en France où il refit sa vie. La mère, journaliste militante républicaine, fuit l'avancée franquiste et se réfugie en France avec son fils. Alors qu'elle mène une vie dispendieuse et dissolue, elle est dénoncée par son mari aux autorités de Vichy et Cándida et Michel se retrouvent internés au camp de Rieucros près de Mende en Lozère. Après s'être évadé, l'enfant est livré par sa propre mère en otage aux Allemands et envoyé en Allemagne dans des fermes de travail jusqu'à la fin de la guerre. Mais le pire était à venir : n'étant pris en charge par personne en France, il est renvoyé en Espagne où, considéré comme fils de « rouge », il est enfermé dans une maison de redressement<sup>3</sup> dont il garde un souvenir plus traumatique que celui des camps. Il s'en évade en 1949 et est accueilli dans un collège de jésuites où il découvre la littérature. Son premier roman, *Tanguy* (1957) remporte un grand succès : il y raconte sa longue errance et ses souffrances. Mais sa mère lui avait demandé de modifier dans le récit les circonstances de son départ pour l'Allemagne, en 1942, et il avait obtempéré. Ainsi, plus ou moins autofictionnel, chaque ouvrage présente une version différente, comme d'infinies variations autour d'un même thème, l'authenticité de la douleur exprimée étant toujours inséparable de l'époque où l'enfant a vécu l'horreur avant de pouvoir l'exorciser par l'écriture. Le sens de la révolte alla d'ailleurs croissant avec le nombre des années. En 1994, dans la préface d'une réédition de *Tanguy*, l'auteur écrivait :

Encore faut-il s'entendre sur les mots. Le roman précédait la vie, il l'ordonnait, fournissait un cadre, constituait un modèle où je pouvais glisser, non une biographie, mais des expériences et des souvenirs. Je ne romançais pas ma vie, je biographisais le roman.<sup>4</sup>

- 4 À travers le labyrinthe de l'écriture qui décompose autant qu'elle recompose, les traits autobiographiques se tissent et se défont, et réapparaît sous nos yeux la métamorphose incessante du « roman familial » que Marthe Robert<sup>5</sup> analyse à la suite de Freud.
- 5 Michel del Castillo, dont le prénom est français alors qu'il a souhaité conserver le patronyme de sa mère, en dépit de toutes les trahisons de celle-ci<sup>6</sup>, proclame d'emblée sa double appartenance, alors que, plus radicalement que d'autres écrivains comme Jorge Semprun, avec lequel il partage l'expérience concentrationnaire et l'écriture comme nécessité vitale, il se considère comme écrivain français et n'a jamais, dans ses livres publiés, dérogé à cette langue<sup>7</sup>. En revanche, la quasi-totalité de ses livres a l'Espagne pour cadre et pour objet. La première partie de son essai, *Le Sortilège espagnol*, rédigé à la veille de la mort de Franco, s'intitule : « Le mal d'Espagne », rendant manifeste l'imbrication entre drame collectif et individuel.

Me duele España, a écrit Miguel de Unamuno. Un auteur a ainsi traduit cette formule : « L'Espagne me fait mal ». Or, Unamuno a dit : Me duele España comme on dit Me duele la cabeza, il faut donc traduire très simplement : « J'ai mal à l'Espagne ».

Bien que cette maladie ait des causes diverses, je désire d'entrée de jeu en relever une : on a mal à l'Espagne comme on souffre d'une occasion manquée. Qui ne porte en lui le regret d'un visage aperçu dans la foule ? Ce sentiment de frustration habite tous les Espagnols. Nous sommes frustrés de cela même dont nous souffrons : nous sommes frustrés de l'Espagne.<sup>8</sup>

- 6 Cette frustration est en partie explicable par la perte de l'empire colonial et le traumatisme qu'elle engendra pour le pays sur le territoire duquel « le soleil ne se couchait jamais » selon le mot de Charles Quint, et toute la génération de 1898 commenta la décadence espagnole, pays handicapé au cours des siècles par de nombreux facteurs (isolement géographique, monarques obsédés par la domination

spirituelle, incurie dans la gestion économique, absence de révolution industrielle, maux endémiques dus à la grande propriété foncière, chaos politique au XIX<sup>e</sup> siècle, etc.)

- 7 Mais *La Nuit du Décret*, dont le contenu diégétique coïncide avec la période à laquelle fut écrit *Le Sortilège espagnol*, à savoir l'agonie de Franco, récit linéaire entrecoupé d'analepses, n'est pas un essai historique sur cette période de fin de règne. Celle-ci fournit le cadre idéal aux interrogations à propos du personnage énigmatique d'un policier, Don Avelino Pared. À l'inverse du schéma habituel d'un roman policier, l'enquête sur un assassinat n'a que peu d'importance en soi et sert de révélateur aux deux personnages centraux : le narrateur homodiégétique, Santiago Laredo, jeune inspecteur à la brigade criminelle de Murcia au début de l'intrigue, puis muté à Huesca, et le vieux Pared, directeur de la Sûreté, qu'il découvre là-bas. Le personnage de Pared permet une plongée dans les profondeurs obscures du passé de chacun des personnages du roman. C'est ainsi que *La Nuit du Décret*, livre consacré en son temps par le prix Renaudot, nous a semblé exemplaire de l'imbrication étroite entre univers intérieur fantasmé et référent réel.
- 8 La courte épigraphe ne pourrait mieux donner le ton du roman, et la conviction des personnages, hantés par le principe de la culpabilité universelle : il s'agit d'un fragment de phrase de Dostoïevski<sup>9</sup> dans *Les Frères Karamazov* : « ...Chacun de nous est coupable de tout envers tous. » Le postulat de départ est que « tout homme est coupable, chacun cache un secret de honte<sup>10</sup> » qui justifie le soupçon universel. C'est en fait la conviction de Pared, qui va rencontrer celle du protagoniste-narrateur, laquelle était en grande partie refoulée, et la faire advenir, produisant ainsi le passage à l'acte, transformant le policier peu impliqué dans sa vie et son métier en un être qui prend le risque de l'action, jusqu'au crime, peut-être qualifiable seulement de « châtement ».

## Du roman policier aux policiers du roman

- 9 « À quoi servent les flics ? À empêcher les égouts de déborder<sup>11</sup> » déclare un des personnages, ce qui traduit la tonalité pessimiste sur la nature humaine, au-delà même de tout contexte socio-historique. D'ailleurs à l'époque du franquisme, tous les témoins s'accordent à le dire, le temps historique semblait s'être arrêté, bloqué dans une léthargie générale, sorte de temps cyclique, répétition des mêmes images, comme celles que l'on voyait en boucle dans les actualités cinématographiques de l'époque, le *NO-DO*, présentant une image idéale d'un *Caudillo* bon père de famille, pratiquant la pêche et inaugurant des barrages hydrauliques. Quant au narrateur, il évoque sa propre enfance dans un cadre rural andalou sans ancrage politique, et avec des accents lyriques : « Confondant ces retours cycliques, la mémoire se figeait dans un présent sans cesse renouvelé et pourtant identique<sup>12</sup> ». Et dans cette enfance, son père, brigadier de la garde civile, mais qui n'avait pas choisi son métier et détestait son uniforme et tout ce qu'il représentait, lâcha un jour une imprécation contre « ce pays de malheur », ce qu'*a posteriori* le narrateur interprète comme l'origine de sa vocation de flic par la naissance de l'ère du soupçon : une fissure s'instaurait dans cet univers lisse et il avait conçu une rancœur tenace contre ce père qui haïssait ce monde où l'enfant puisait sa confiance.
- 10 C'est ainsi que les analepses, surgissant comme des flashes mémoriels du narrateur, ponctuent le récit, démontrant un parallélisme de plus en plus accentué entre le jeune policier et son aîné, comme par exemple l'usage de la délation : le jeune Santiago,

séduit par la beauté d'ange d'un instituteur idéaliste, Ángel Linares<sup>13</sup>, lui envoya une lettre anonyme dénonçant les rapports homosexuels qu'il entretenait avec l'un de ses élèves. Non content d'avoir fait cesser les rencontres qui le rendaient jaloux, il usurpa la place de son camarade de classe, bonheur qui rendit à nouveau à l'instituteur la confiance et le sentiment d'être invulnérable. Santi envoya alors une nouvelle lettre anonyme, constatant avec étonnement et une joie perverse le pouvoir immense qu'il pouvait exercer sur autrui. Ainsi, la vocation de policier du narrateur ne doit rien au désir de se mettre au service de la collectivité pour faire régner la justice, tout au contraire : « je collectionnerais et rangerais les décrets qui annihilent la liberté des hommes<sup>14</sup> ». Il obligea l'instituteur non seulement à quitter le village, mais surtout à perdre sa foi naïve en l'humanité. Des années plus tard, contemplant la photo de Don Avelino qu'il ne connaît pas encore personnellement, il prend conscience d'un effet-miroir : « ce regard de poussière vivait depuis longtemps au-dedans de moi et c'est avec ces yeux de revenant que j'avais tué la foi de l'instituteur<sup>15</sup> ». « Ce regard de poussière » présente Pared comme un fantôme, la parenté du terme avec celui de « fantasme » ayant déjà été soulignée à plusieurs reprises lors de ce séminaire, et suggérant très tôt dans le roman que les scenarii échafaudés par le protagoniste entretiennent un étroit rapport avec la mort.

- 11 Dès le début, Santiago Laredo, affecté à Huesca, et plutôt soulagé de quitter la moiteur de Murcie où il ne s'est jamais senti à l'aise, pour le climat plus rude de l'Aragon, est prévenu par ses collègues contre l'étrange personnage qui règne là-bas et qui sera son supérieur. Le patronyme de ce dernier, qui intrigue l'inspecteur, relève d'un imaginaire lithomorphe et annonce son aspect impénétrable (« pared » signifiant « mur » en espagnol) ainsi que sa dureté (« il trouvait indécent le désir d'être aimé »)<sup>16</sup>.
- 12 Son prénom n'est pas moins intéressant si l'on pense qu'il peut dériver d'Abel, et s'inscrire dans la mythologie biblique si prégnante dans le récit du crime fratricide aux fondations de l'humanité, si souvent reprise dans la littérature espagnole, hantée dès avant la guerre civile par la fracture entre « les deux Espagne », qui éclaterait en 1936, jetant l'Espagne traditionaliste contre l'Espagne progressiste, la « noire » contre la « rouge ». Dans la perspective de cette interprétation onomastique, Avelino serait une figure de condensation du Père vu comme rival par l'enfant (complexe d'Œdipe) et de frère rival conduisant à la lutte fratricide<sup>17</sup>, puisque de même que Caïn tue Abel, le narrateur tue Avelino à la fin du roman.
- 13 Surpris et légèrement inquiet, Laredo décide aussitôt d'enquêter et va chercher dans les archives du fichier central de la police toutes les informations possibles sur son futur supérieur hiérarchique. Là, il lit le récit de son enfance : son père tenait une officine de pharmacie, aidé de son frère cadet, célibataire, et « le scribe avait souligné le mot célibataire d'un beau trait net. [...] ce beau trait rectiligne semblait vouloir dire : “à regarder de plus près”. » On apprendra plus tard qu'Avelino est le bâtard de son oncle, qui était l'amant de sa mère. Celle-ci était une sorte d'Emma Bovary sombrant dans la folie, enfermée dans une vie provinciale étroite<sup>18</sup> sans rapport avec ses rêves de grandeur, et mariée à un sourd-muet. Le destin de l'enfant est scellé, auprès de ce faux père condamné au silence, témoin impuissant des amours de sa femme avec son propre frère.
- 14 Le narrateur ne cesse dès lors de se construire une image de ce personnage qui l'obsède, la lecture du rapport faisant place au fantasme<sup>19</sup> avant la confrontation avec la réalité : ce n'est en effet qu'à la page 220 du roman (au début de son dernier tiers) que

le narrateur fait enfin la connaissance de Pared, ce qui, par ailleurs, constitue une stratégie dilatoire propre au suspense des romans policiers. Quant au fameux rapport, il est à la fois témoignage historique du zèle méticuleux d'un régime policier et archive d'une mémoire à déchiffrer, recelant les demi-révélation de secrets inavoués : « Pour voir, il faut oser imaginer le dedans<sup>20</sup> » déclare Trevos, le vieil archiviste dont la description appartient au registre fantastique, et qui semble détenir les secrets de plusieurs générations<sup>21</sup>. Certains éléments du dossier sont déroutants, contradictoires avec la dureté du personnage, comme le fait qu'il ait choisi comme sujet de thèse Bartolomé de las Casas, le défenseur des Indiens. Ces énigmes, qui ne trouveront pas toutes une résolution, induisant l'idée que tout n'est pas explicable<sup>22</sup>, ne servent qu'à renforcer le désir du narrateur (et par là-même, celui du lecteur) : « cette curiosité distraite s'était muée en une sorte d'avidité tremblante<sup>23</sup> ». L'allusion au Sphinx renforce l'aspect cryptique du personnage, le narrateur tenant à préciser que « la logique n'explique pas tout<sup>24</sup> », une partie mystérieuse de l'être restant irréductible à l'analyse.

- 15 Pour compléter les informations fragmentaires que livre le rapport et reconstituer le puzzle de la vie de Pared, le narrateur interroge et écoute tous les témoins qui l'ont connu, ce qui constitue, outre une enquête policière fonctionnant par cercles concentriques de plus en plus rapprochés, une leçon fictionnelle de dévoilement, comme une sorte de double jeu<sup>25</sup> dans la quête identitaire et initiatique : en fouillant dans « la vie des autres », on fait la vérité sur soi-même. En fouillant dans la vie de Pared et en le côtoyant par la suite, pénétrant même dans son intimité, Laredo redécouvrira son passé et son identité, en même temps qu'il aura la révélation de son propre destin.
- 16 Le récit de Marina, la secrétaire du service, nièce d'Amelia qui est la femme d'Avelino, est le plus surprenant et le plus révélateur : le commissaire spécial chargé de la répression pendant la guerre à Teruel qui n'était autre que Pared avait, selon toute vraisemblance, fait fusiller le père de Marina, instituteur libéral. Sa veuve, jetée à la rue avec sa sœur cadette, était allée l'insulter<sup>26</sup>. Contrairement à ce qui aurait pu se passer, il l'écouta attentivement, ses yeux implacables de spectre la dévisagèrent, et il ordonna qu'on lui servît un repas pantagruélique. Il la raccompagna ensuite et la réintégra dans sa demeure, puis épousa Amelia, niaise à souhait, comme une femme devait l'être pour un homme tel que lui. La scène est contée avec une force suggestive quasi cinématographique. Selon Marina, et cette impression prévaudra en dépit de l'affabilité dont est capable le personnage pour parvenir à ses fins, Pared est un être pénétré d'un mépris absolu pour tous les humains.
- 17 Le récit de l'inspecteur Baza complète le tableau en évoquant les exécutions innombrables auxquelles Pared faisait procéder pendant la guerre, fournissant les détails les plus sordides de cette époque où les futurs vainqueurs s'imposaient par la terreur. Pared l'initiait à la lecture de toutes les dénonciations anonymes qu'il faisait vérifier systématiquement. Toujours maître de lui-même et n'éprouvant aucune émotion, le bourreau lisait tranquillement Cervantès après avoir expédié les sous-fifres chargés de la sale besogne : ainsi, Baza s'était mis à boire pour oublier, humilié par un chef qu'il haïssait<sup>27</sup>.



## L'inquiétante étrangeté et la figure du double

- 18 Laredo est tourmenté par des cauchemars nocturnes où la figure de Pared vient le torturer. Dans l'un d'entre eux, un rêve érotique commence dans la plénitude : le sexe de Marina se transforme en une grotte ombreuse emplie d'un lac dans lequel Santi plonge avec délice, mais
- au moment d'en sortir, alors que mes mains agrippaient un rocher, je découvrais un homme haut et maigre<sup>28</sup>, tout de noir vêtu, qui me fixait intensément. Ces yeux durs et vides me procuraient une angoisse mortelle, qui s'exaspérait quand je m'apercevais que l'étrange personnage était en réalité aveugle.<sup>29</sup>
- 19 Œdipe qui s'est crevé les yeux après la découverte de son inceste et de son parricide, est le double du personnage : l'aspect prédictif du mythe annonce le meurtre du père symbolique, et l'angoisse de castration est le châtement symbolique infligé au coupable infantilisé (quitté par sa femme dans la diégèse car il est obsédé par la figure de Pared et ne prête plus attention à elle). Mais par ailleurs, Sphinx par son attitude impénétrable (comme l'indique son nom), le policier infaillible, Pared, est aussi le premier Œdipe, celui qui résout toutes les énigmes, forçant l'admiration de ses collaborateurs par cette puissance qu'ils attribuent à une intelligence et une ténacité hors norme et dont nous verrons plus loin qu'on peut lui conférer une interprétation plus subtile.
- 20 Dans son deuxième rêve<sup>30</sup>, Santi est obligé de manger une montagne de victuailles : il sera fusillé s'il n'y arrive pas et l'homme vêtu de noir lui intime l'ordre de mourir lentement pour se repaître de la scène. La fonction de ce rêve est aussi proleptique au niveau narratif, puisque l'étrange policier si redoutable accueille son jeune subordonné en multipliant les prévenances exagérées à son égard et en le traitant de façon protectrice (comme un père le ferait avec son enfant) puisqu'il va jusqu'à lui apporter des *churros* au saut du lit, Laredo se sentant ainsi obligé de les manger alors qu'ils lui soulèvent le cœur. Il n'en reste pas moins que le lecteur s'attendait à trouver un être sec et froid et que l'effet de surprise produit cette « inquiétante étrangeté » d'une figure familière et pourtant si terriblement porteuse de mort. Pared renvoie en effet ses interlocuteurs à la mort qu'ils portent en eux : la mort symbolique des abjections commises, avant de se muer en mort réelle.
- 21 Après la découverte du véritable assassin, le narrateur est assailli par un dernier cauchemar<sup>31</sup>, dont nous ne retiendrons que le début : l'épouse obèse de Don Avelino, gavée par son époux de gigantesques gâteaux, ne se révolte nullement contre cet état de choses, alors même que cela la rend malade. Ce rêve est directement inspiré du repas que le narrateur avait pris chez son supérieur, où il avait conçu le soupçon d'un sadisme atroce de l'époux exerçant son autorité naturelle sur Amelia, consentante mais par moments terrorisée. Don Avelino lui-même démentira ce scénario, selon lui sans rapport avec la réalité, mais chaque lecteur reste libre d'adhérer au « fantasme » du narrateur et de lui donner l'épaisseur du réel ou, au contraire, d'épouser le point de vue du policier-inquisiteur faisant aussi office de psychanalyste dans l'économie du roman, et de l'interpréter comme un délire hallucinatoire de Laredo.
- 22 Dans un autre registre, quand Pared révèle à Laredo qu'il connaît son passé dans les moindres détails, jusqu'à la dénonciation de son instituteur, on retrouve la figure de l'Inquisiteur fouillant les consciences, qui s'associe à celle du Père tout-puissant (le Dieu des Juifs), représenté symboliquement par le père de famille<sup>32</sup> à l'échelle humaine.

## Entre Histoire et métaphysique : la figure de l'inquisiteur

- 23 La figure du bourreau, évacuée de *Tanguy*, livre et personnage auxquels l'auteur, faisant son autocritique, reprocha après coup leur angélisme, est ainsi solidement mais aussi très paradoxalement plantée. Paradoxalement, car le bourreau n'a rien des traits communs qu'on lui attribue habituellement : violence et usage de la force pour extorquer des aveux. Lui que ses subordonnés surnomment volontiers Torquemada, renouvelle la figure historique de l'inquisiteur. D'un côté, comme ses « prédécesseurs », il joue sur le double registre du réflexe infantile d'une culpabilité acquise, et des pouvoirs hyperboliques de la tradition orale qui se charge d'amplifier la réputation terrifiante. Mais de l'autre, Pared ne torture que moralement, et exclusivement ceux dont il a acquis les preuves de leur « culpabilité ». S'agissant de la période de la guerre et de la dictature, l'ordre que fait régner Pared est forcément celui du vainqueur et la seule activité « subversive » suffit pour condamner sans appel.
- 24 Bien au-delà d'un policier infailible, il renouvelle la figure passée de l'inquisiteur, car sa vocation est « métaphysique ». En effet, pour lui, la police est dotée de fondements divins, découlant de l'attitude que Dieu omniscient adopte à l'égard du péché d'Adam et Ève et ensuite, à l'égard du crime de Caïn. L'institution est ainsi extraite de ses contingences historiques, et son efficacité repose sur la mise en place d'un système d'absolue surveillance des consciences d'inspiration théologique<sup>33</sup>. Le détachement total de Don Avelino est à l'opposé de la haine vengeresse qui dressa pendant la guerre civile une partie de l'Espagne contre l'autre. Sa méthode ressemble à « l'instauration d'une fonctionnarisation de la mort, administrée avec un rare esprit de système<sup>34</sup> », qui renferme jusqu'à un certain point les germes de la terreur nazie. Le cas emblématique de l'efficacité redoutable du système employé par Pared est le récit de la partie qu'il engagea avec le Catalan anarchiste Ramón Espuig, lequel finit par trahir son réseau au bout d'interminables mois où Pared entretenait avec lui de longues conversations philosophiques et quasi amicales.
- 25 La projection sur le référent historique du schéma fictionnel élabore un archétype hors norme : en effet, curieux Inquisiteur par ailleurs que ce Pared dont les convictions sont teintées d'hérésie, car il rejette le Christ<sup>35</sup>, dans lequel il voit un dangereux propagateur du chaos (puisque le seul principe égalitaire qu'admette le policier est celui de la culpabilité des hommes), et il s'en tient à la Loi vététotestamentaire : « Là où le pardon intervient, la Loi se dissout<sup>36</sup> ». Il donne au jeune Laredo des leçons illustrant sa méthode fondée sur un système érigé en absolu :
- Rappelez-vous la question de Javeh. Il ne dit pas à Caïn : « Je sais que tu as tué ton frère, je t'ai vu l'assassiner. Non, il lui demande : « Qu'as-tu fait de ton frère ? », et il matérialise un œil qui poursuit partout le criminel en fuite, exaspérant son remords, l'acculant à la folie.<sup>37</sup>
- 26 La hantise de l'œil qui suit partout le criminel, choix délibéré de Javeh, premier inquisiteur de l'Histoire selon l'interprétation du personnage, entraîne la nécessité du mal (puisque Dieu tout-puissant aurait pu empêcher le crime d'être commis). On reconnaîtra dans ce passage l'influence de Dostoïevski. Sur le plan esthétique, le motif de l'œil, repris avec tant de puissance suggestive par Victor Hugo dans *La Légende des siècles* (« L'œil était dans la tombe et regardait Caïn »), se trouve en mode mineur dans

la diégèse par l'œil du père d'Avelino qui, étant sourd-muet, « avait développé un œil d'une acuité redoutable<sup>38</sup> ». Ainsi l'isotopie de la triade Dieu-Père-œil est confirmée, et celui qui cherche à percer l'énigme du Sphinx est logiquement assimilé à Œdipe<sup>39</sup>. Il est littéralement aveuglé par la vérité. Enfin, dans le développement de l'intrigue policière, le criminel apparaîtra finalement sous les traits d'un nain borgne, Gatito.

- 27 En effet, à Huesca, le cadavre d'un homme a été retrouvé nuitamment dans un cimetière et c'est sur ce meurtre qu'accessoirement, Avelino Pared et Laredo « enquêtent ». Le nabot Gatito, dont le policier force la porte et demande à voir la cave, se révèle être non pas le protecteur de ces animaux abandonnés qu'il ramasse, mais leur bourreau, éprouvant un plaisir sadique à les étrangler et à sentir les spasmes de leur corps dans leurs derniers instants de vie. Dans le cadre sordide de sa cave où s'entassent des centaines de cadavres de chats (connotant forcément d'autres charniers du XX<sup>e</sup> siècle), Gatito<sup>40</sup> révèle à Pared que Carlos Bastet, communiste idéaliste lors du conflit de 1936, avant d'être tué, était allé voir son ami d'enfance, Don Pedro Cortez, phalangiste tout aussi idéaliste. Les deux policiers se rendent chez lui pour une dernière évocation du passé qui dressa une partie de l'Espagne l'une contre l'autre. Bastet était revenu dans la ville, souhaitant revoir son ami d'enfance et se réconcilier, après tout ce sang versé qui les avait séparés. Cortez explique que par lassitude du passé et sans aucune appétence pour de sublimes tirades de pardon mutuel, il avait refusé de le recevoir. Le nabot, qui avait été au début de la guerre un tribun fanatique du peuple contre les militaires rebelles, avait perdu le peu de raison qui lui restait dans une macabre mise en scène d'exécution où le pistolet n'était pas chargé. Voyant déambuler Bastet sous les fenêtres de Cortez, il avait craint que le passé ne ressurgisse et l'avait assassiné. La fin du roman, contée de façon expéditive, se termine par la double mort de Gatito que les policiers retrouvent pendu dans sa cave au milieu de ses cadavres de chats, et celle, plus inattendue, de Pared, qui est tué par le narrateur, lequel est ensuite emmené à l'abri en France par un de ses collègues, prévenu par une lettre de Pared, qui avait tout prévu.

## Du meurtre symbolique du père au meurtre réel : « Les bourreaux meurent aussi<sup>41</sup> »

- 28 Si le résumé est indispensable à la compréhension littérale, ce dénouement laisse au lecteur le soin d'exercer sa sagacité d'exégèse, forcément conjecturale et imparfaite. « L'effet-personnage » analysé par Vincent Jouve, est instauré de façon dialectique et évolutive dans le roman :

Maintenant que je le connaissais, qu'à l'image du tueur impassible j'avais substitué celle du vieillard caustique, avalant furtivement des médicaments destinés à apaiser une douleur qu'il refusait orgueilleusement de partager, je n'éprouvais plus à son endroit ni haine ni dégoût. Non plus de la pitié. Une sorte de compassion pudique.<sup>42</sup>

- 29 Et pourtant, au moment fatidique de « la nuit du décret », pour toute explication, le narrateur déclare sobrement : « Saisi soudain d'une rage démente, je vidai mon chargeur. Tremblant de fureur, je tirais sur ma lâcheté, sur mon abjection<sup>43</sup> ». L'imparfait duratif de la deuxième phrase marque la lente montée du refus de ce qu'il a été pendant toutes ces années, toutes les compromissions avec un ordre, celui du régime, imposé avec une rigueur implacable, ayant découlé du geste ignoble commis dans son enfance envers l'instituteur, et généré par la désertion paternelle. Or c'est

Pared qui a révélé à Laredo que son père était en réalité un républicain obligé de cacher ses convictions sous l'uniforme de garde civil et de supporter seul ce lourd secret sa vie durant. Le père symbolique (le policier infallible qui l'a fasciné et obsédé et auquel il s'est, jusqu'à un certain point, identifié) a alors réhabilité aux yeux du fils la figure du père biologique, injustement honni jusqu'alors. Dès lors, la détestation ressentie envers le père réel a pu se déplacer vers le père symbolique, bourreau indéniable, légitimé par un pouvoir qui vient de s'éteindre : Franco est mort alors que Laredo se rendait à Huesca, où il vécut deux mois d'une révélation faisant office de cure psychanalytique.

- 30 Laredo semble donc avoir échappé à la fascination qu'exerçait sur lui le bourreau, et ne plus avoir ressenti que répulsion face à l'attitude de celui qui ne se contente pas de traquer le mal (rôle du policier dans un système démocratique), mais le fait advenir : en effet, il n'était pas intervenu pour arrêter Bastet lors de son retour, ce qui l'aurait protégé d'une mort certaine : versant théocratique de celui qui croit en la culpabilité universelle comme seul principe absolu.
- 31 Ce qui rapproche les deux personnages dans un premier temps, c'est que tous deux ont tué symboliquement leur père. Mais Don Avelino Pared révèle au jeune inspecteur la vraie nature du sien, probe et n'ayant pas mérité la haine que son fils lui a vouée<sup>44</sup>. Le sentiment de culpabilité est ravivé, prenant alors un autre objet et refusant l'absolution que lui donne Pared pour avoir harcelé le jeune instituteur. Avoir tué symboliquement le père réel alors que ce dernier ne le méritait pas et était victime en quelque sorte d'une « erreur judiciaire » dans le procès que lui intentait son fils, est probablement ce qui donne le courage à Laredo d'accomplir le meurtre réel du père symbolique, comme un acte compensatoire. Toutefois, et c'est là qu'intervient le machiavélisme du récit, ce faisant, Santiago Laredo ne s'affranchit pas encore de la tutelle d'Avelino Pared, puisqu'il ne fait là qu'accomplir la volonté de celui-ci, qui l'avait fait venir dans ce but. Le bourreau a été manipulé et ne le comprend qu'à la fin ; les rôles de bourreau et de victime sont interchangeables : chacun l'est pour l'autre, de façon alternée, sans échappatoire possible. Par ailleurs, le meurtre trouve sa justification intrinsèque (il fallait que Laredo tue le père symbolique), mais aussi sa justification historique : Pared n'avait plus sa place dans le monde de la Transition espagnole, dans une organisation démocratique de la société, où s'affirment volonté de réconciliation et pacte de l'oubli. Paradoxalement, la transgression dont est l'auteur Laredo est un meurtre qui s'inverse en acte bénéfique : pour la société (Pared est un homme du passé qui doit être éliminé), pour la victime, qui a planifié sa propre exécution (ce qui lui permet d'échapper ainsi à la déchéance physique et morale en choisissant sa mort et dans un dernier acte de sadisme, en faisant de Laredo un criminel), et dans une certaine mesure seulement pour le narrateur enfin, qui subit ainsi une sorte d'expiation du meurtre symbolique du père réel. Mais il ne parvient pas à atteindre le statut de personnage archétypal, car restant dans l'ombre du bourreau, ombre menaçante qui hante encore la mémoire collective depuis la nuit de l'Inquisition jusqu'à celle de la guerre civile, menaçant toujours de ressurgir. Le sort de Laredo n'a rien d'enviable : il est condamné à craindre son arrestation, fruit du patient labeur d'un nouveau Pared (ce qui est conté dans l'épilogue). Ainsi, Pared a réussi son pari : faire en sorte que la peur soit la compagne de Laredo pour le restant de ses jours.
- 32 L'Histoire exerce donc dans le roman une fonction révélatrice sur la psychologie des personnages, une des phrases importantes du roman étant : « Les événements ne font pas les caractères : ils les dévoilent. » Il est certain que l'avènement du franquisme

avait permis aux tendances profondes de Don Avelino de s'épanouir. Ainsi que le dit W. Dinkelman : « La double connotation des "événements" s'applique aux circonstances particulières de la biographie des personnages et supra-individuelles de l'Histoire<sup>45</sup> ». « Les événements historiques assument une forme de déterminisme agissant sur le dénouement », ajoute-t-il. Ce déterminisme rejoint celui que décelait Freud dans les pathologies humaines, en grande partie conditionnées par les traumatismes de la petite enfance. Le passé, dans le roman, enchaîne les personnages plus sûrement qu'une prison.

- 33 Comme toute œuvre intellectuellement féconde, *La Nuit du Décret* suggère ainsi plus de questions qu'elle n'offre de réponses.

## NOTES

1. Michel del Castillo, *La Nuit du Décret*, Paris, Le Seuil, 1981 (par la suite *NDD*).
2. « Michel del Castillo, la littérature comme salut », *Le Magazine littéraire*, n° 355, juin 1997, propos recueillis par Danièle Brison.
3. Michel del Castillo, *Tanguy*, Paris, Gallimard 1995, p. 15 [Julliard 1957] : « Je m'étais réveillé de ma stupeur à Barcelone, dans une institution de sinistre mémoire. Sous les coups, dans la plus abjecte humiliation, je naquis à une révolte que l'âge, loin d'apaiser, ne fait qu'exaspérer. »
4. *Ibid.* (préface de novembre 1994), p. 17. À propos de la logique paradoxale qui préside au déni autobiographique (parfois reniement partiel ou total d'un texte), on peut citer Maurice Couturier : « Pour le romancier moderne, l'enjeu principal consiste donc à imposer son autorité figurale à un texte dont il feint de se désolidariser. » (M. Couturier, *La Figure de l'auteur*, Paris, Le Seuil, « Poétique », 1995, p. 73.) Même si l'écriture de M. del Castillo est de facture classique, sans les emboîtements textuels analysés par l'auteur, la phrase peut s'appliquer à la préface de la réédition de *Tanguy*.
5. Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972. Rappelons qu'il s'agit du récit fabuleux et mensonger forgé par l'enfant pour expliquer l'inexplicable honte d'être mal aimé, s'inventant par exemple d'autres parents que les siens, expédient de l'imagination au stade œdipien. Dans *La Nuit du décret*, c'est le cas du petit Avelino entendant sa mère, personnage bovaryen, jouer du piano et s'imaginant en prince pour la sauver de son enfermement dans une vie provinciale sordide. La névrose du personnage prend ensuite une forme durable et hors du commun. L'expression de « roman familial », dans son acception littérale et non pas psychanalytique, est présente dans le texte : « Les événements ne font pas les caractères : ils les dévoilent. Le roman familial qu'Elisa Fonseca m'avait narré n'expliquait pas le personnage. » (*NDD*, p. 216).
6. Préface de *Tanguy* : « Le choix, en tant qu'écrivain, du nom de ma mère, l'amnésie baignée de sentimentalité qui, dans le roman, fait de la guerre un cataclysme naturel où la responsabilité des hommes s'évanouit : dans les deux cas, il ne s'agissait que d'échapper à une vérité insupportable. » (p. 23).
7. M. del Castillo, *Le Sortilège espagnol*, Paris, Julliard, 1977, p. 13 : « Je n'ai pas eu à « choisir » de m'exprimer en français pour la bonne raison que le français a toujours été ma langue, depuis ma petite enfance. [...] C'est un fait cependant qu'à mon arrivée à Paris, à l'automne 1953, je m'exprimais de façon imparfaite. Le plus simplement du monde, il m'arrivait de dire : « Si j'eusse

su, madame... » et je n'étais pas peu surpris du léger sourire qui accueillait de tels propos. Mon orthographe était capricieuse, ma syntaxe sentait la poussière des bibliothèques, j'ignorais tout de l'argot. »

8. *Ibid.*, p. 17.

9. La ferveur de l'auteur envers Dostoïevski, auquel il a consacré un livre (*Mon frère l'Idiot*, 1995) est clairement explicable quand on sait que l'écrivain russe « avait souhaité consciemment la mort de son père à un âge où un pareil désir, s'il survit à la résolution du « complexe d'Œdipe », est depuis longtemps devenu inconscient. Son père ayant été réellement assassiné et de surcroît châtré par ses serfs, il en éprouva un remords insoutenable dont il tenta apparemment de se délivrer dans ses livres, en prenant explicitement le parricide pour sujet. » M. Robert, *op. cit.*, p. 54.

10. *NDD*, p. 94.

11. *Ibid.*, p. 109.

12. *Ibid.*, p. 72-73.

13. Ses méthodes pédagogiques innovantes semblent plus inspirées par celles des instituteurs de la République que par celles appliquées sous le franquisme.

14. *NDD*, p. 94.

15. *Ibid.*, p. 96.

16. *Ibid.*, p. 57.

17. En ce qui concerne la rivalité mimétique, se reporter à la théorie anthropologique développée par René Girard, *La Violence et le sacré*, Paris, Hachette, « Pluriel », 2011, [1972].

18. Pour un approfondissement du contexte socio-historique, voir Willy Dinkelmann, *La Représentation de l'histoire chez Michel del Castillo (La Nuit du Décret, la Gloire de Dina, Le Démon de l'Oubli)*, Berne, Peter Lang, Série XIII, « Langue et Littérature françaises », 1992.

19. Rappelons pour mémoire la définition fournie par J. Laplanche et J.B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 2011 [1967], p. 152 : « Scénario imaginaire où le sujet est présent et qui figure, de façon plus ou moins déformée par les processus défensifs, l'accomplissement d'un désir et, en dernier ressort, d'un désir inconscient. »

20. *NDD*, p. 40.

21. *Idem* : « La bibliothèque d'Alexandrie ne peut rivaliser avec un bon fichier. Ce qui dort sur ces rayons, c'est rien moins que la création, cher ami ! Tout y est, absolument tout ! Les pires folies, les débauches les plus fantastiques, les appétits les plus féroces, la lâcheté, la cupidité, le sang même. Surtout tout y est à l'état de signe, comprenez-vous ? »

22. W. Dinkelmann souligne le paradoxe d'un personnage qui s'enracine dans la double tradition espagnole : humaniste et inquisitoriale (*op. cit.*, p. 19-20).

23. *NDD*, p. 28.

24. *Ibid.*, p. 210.

25. Comme on parle communément d'un « jeu de clefs » car il y a, dans l'agencement du roman et son dénouement brutal, une dimension ludique de l'écriture.

26. La description de la scène dans l'auberge rappelle les portraits d'héroïnes tragiques, figures archétypales de la littérature espagnole, et qui agissent en fonction d'un code de l'honneur très strict (ex : *La Maison de Bernarda Alba*, Federico García Lorca). La révolte de la veuve réclamant le corps de son mari a aussi de lointains accents d'Antigone.

27. *NDD*, p. 181.

28. « Sur fond de dichotomie entre corps et esprit, les figures de l'élévation et de la verticalité sont nombreuses dans *La Nuit du Décret*. », W. Dinkelmann, *op. cit.*, p. 110.

29. *NDD*, p. 103.

30. *Ibid.*, p. 140.

31. *Ibid.*, p. 314-315.

32. Dans le roman, le père du narrateur avait pris fait et cause pour l'instituteur avec lequel il partageait les mêmes idéaux et avait exilé son fils en pension, après avoir appris l'indigne lettre anonyme dont il s'était rendu coupable.
33. Voir la représentation des péchés capitaux dans le tableau circulaire de Jérôme Bosch au musée du Prado de Madrid : au centre, l'œil et l'avertissement : « *Cave, cave, Deus videt* ».
34. W. Dinkelmann, *op. cit.*, p. 41.
35. Merci à Alain Trouvé qui nous fait remarquer que la structure mentale des personnages reste dans un schéma binaire, antérieure au triangle œdipien : le rejet du Christ et donc de la Trinité entraîne l'assujettissement à la Loi binaire hébraïque.
36. *NDD*, p. 312. Cf. André Cacquot, « Figures de Satan », *Graphè*, n° 9, Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 2000, p. 22 : « Satan, c'est le défaut laissé par Dieu dans sa création, défaut à propos duquel le judaïsme enseigne qu'il y est remédié par la Loi et le christianisme par la Grâce. »
37. *NDD*, p. 228.
38. *Ibid.*, p. 292.
39. *NDD*, p. 317. Cf. Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 2004 [1992], p. 20-21 : « Les affinités structurelles des mythes archaïques et des romans contemporains militent implicitement en faveur de constantes psychologiques universelles ».
40. Surnom ironique qui signifie « petit chat ».
41. Clin d'œil intertextuel au film de Fritz Lang (1943).
42. *NDD*, p. 254.
43. *Ibid.*, p. 323.
44. Le père de Santiago Laredo, garde civil détestant le régime qu'il est obligé de servir, est l'inverse de la figure archétypale de la garde civile, de tout temps l'instrument de l'application d'un ordre implacable par tous les moyens : voir *El Romancero gitano* de Federico Garcia Lorca, et pour ce qui est du cinéma, *El Crimen de Cuenca* (Pilar Miró, 1977), analysé in F. Heitz, *Pilar Miró, Vingt ans de cinéma espagnol (1976-1996)*, Arras, Artois Presses Université, 2001.
45. W. Dinkelmann, *op. cit.*, p. 109.

AUTEUR

FRANÇOISE HEITZ

Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP

# La guerre et le corps fantasmé dans *Aurélien*

Marie-France Boireau

---

- 1 *Aurélien*, ce roman écrit en guerre (la seconde), met en « romance » un personnage d'ancien combattant de la Grande Guerre, Aurélien. Cette guerre, dont il ne veut (ne peut) pas parler, l'a détruit. Elle continue à l'obséder, il se réveille encore la nuit avec la peur des mines. Cette parole impossible, ce rapport obsessionnel à la guerre se manifeste sur le plan de l'imaginaire par l'élaboration d'un certain nombre de scénarii. Si l'on définit le fantasme comme : « scénario imaginaire où le sujet est présent et qui figure, de façon plus ou moins déformée par les processus défensifs, l'accomplissement d'un désir, et en dernier ressort, d'un désir inconscient <sup>1</sup> », on peut se demander quels sont les scénarii des fantasmes d'Aurélien que le texte propose et ce que suggèrent ces fantasmes quant au rapport de l'imaginaire à l'Histoire, H majuscule, et à l'histoire personnelle du personnage. Comment le romancier parvient-il à nouer ces deux histoires de telle sorte que la guerre apparaisse comme une des causes – pas la seule – de l'impossibilité d'une union avec Bérénice dans le monde réel ?

## Refus d'Aragon de parler de la guerre

### Refus d'écrire la guerre

- 2 Lors d'une conférence de 1935 Aragon se « targu[e] d'avoir traversé la guerre de 1914-1918 sans écrire un mot sur elle » et y place « [s]a fierté devant l'abaissement des poètes, de Paul Fort à Guillaume Apollinaire qui avaient mis des drapeaux tricolores à leur image<sup>2</sup> ». Aragon, qui a connu la guerre, mobilisé en 1917, puis en 1939, se rallie au mot d'ordre d'Isidore Ducasse « Cache-toi guerre ». Cependant, ce « Cache-toi guerre » n'est-il pas le signe d'une dénégation, un mécanisme de défense qui consiste à ne pas nommer ce qui est à la fois traumatisant et fascinant ? En effet, la guerre est un alcool et, en 1956, Aragon peut écrire : « Parfois j'ai le regret de la guerre avec son parfum d'absinthe<sup>3</sup> ».



## L'irruption du corps en guerre

- 3 Avant l'écriture d'*Aurélien* (1942-43), la guerre fait irruption, de manière brutale dans *Les Cloches de Bâle*, sous la forme d'un souvenir qui appartient certainement à l'auteur, celui du corps, non fantasmé, bien réel, d'un jeune soldat allemand du pays de Bade dont le visage est mutilé par les gaz asphyxiants des Français. Puis, les allusions aux corps dans la guerre disparaissent sauf à la fin des *Voyageurs de l'impériale*, quand Pascal Mercadier est jeté « de l'autre côté des choses. Le sang, la sueur, et la boue<sup>4</sup> », de « l'autre côté de la vie, où tous deviennent les jouets d'un même vent terrible et les ombres dansent très haut, au-dessus des hommes, au-dessus des morts...<sup>5</sup> ». Cette danse macabre est déjà amorce de scénario. Mais il faudra attendre *Aurélien* pour que la Grande Guerre revienne sous forme d'éclats mémoriels, comme si la parole qui avait été jusqu'alors difficile, voire impossible pour le romancier, surgissait sous forme de visions, de rêves, de fantasmes prêtés à l'ancien combattant, Aurélien.

## L'obsession de la guerre chez Aurélien

- 4 Aurélien est « avant tout une situation, un homme dans une certaine situation. [...] l'ancien combattant d'une génération déterminée au lendemain de l'armistice, en 1918, l'homme qui est revenu et qui ne retrouve pas sa place dans la société dans laquelle il rentre<sup>6</sup> ». Le narrateur insiste sur le fait qu'il « ne s'était jamais remis tout à fait de la guerre », qu'« elle l'avait pris avant qu'il eût vécu<sup>7</sup> ». Aurélien vit dans une temporalité qui lui vient de la guerre, au jour le jour, dans une absence à soi-même, « comme un intrus dans le monde<sup>8</sup> ». Cette guerre est métaphorisée sous forme de maladie : « il promenait avec lui, et pour lui seul, sa guerre, comme une plaie secrète<sup>9</sup> ». Il n'en parle pas mais porte en lui l'obsession de la mort, surtout la mort donnée par ses mains. Il confie à Bérénice :

Je n'aime pas en parler... tout lui est bon pour revenir... Il ne faut pas lui donner l'occasion de me poursuivre, à cette vieille maîtresse. Elle me fait horreur... Moi-même parfois... Quand je regarde mes mains et que je pense à ce qu'elles ont pu faire... Ces mains-là.<sup>10</sup>

- 5 Est ainsi suggérée l'horreur qu'il a parfois de lui-même en raison de la souillure causée par la mort donnée. Aucun rite de purification n'existe, contrairement à ce qui existait dans les sociétés archaïques et dans l'Antiquité occidentale<sup>11</sup> ; la prise en compte du « *shell shock* » (choc psychique dû à l'explosion proche d'un obus) ou de la « *Kriegneurose* » (psychose de guerre) avait peine à se mettre en place après la Grande Guerre et même au-delà.
- 6 Si cette parole longtemps différée est devenue possible pour le romancier, quand le traumatisme de la Seconde Guerre est là, pour Aurélien, se substitue à la parole impossible un certain nombre de scénarii, et la guerre, « la vieille maîtresse », revient ; et, avec elle, bien d'autres obsessions...

## Les différents *scenarii* imaginaires

### Le scénario. Définition

- 7 Le fantasme est « *scenario* imaginaire » mais « il n'est pas l'objet du désir, il est scène. Dans le fantasme, en effet le sujet ne vise pas l'objet ou son signe, il figure pris dans la séquence d'images. Il ne se représente pas l'objet désiré mais il est représenté participant à la scène<sup>12</sup> ». Dans le texte étudié, le mot « image » sera pris tantôt au sens de représentation mentale, soit au sens de figures (métaphore, métonymie, comparaison). Aragon inscrit dans le texte romanesque même une sorte de clef de lecture en précisant comment s'effectue, pour Aurélien, le passage des souvenirs à l'état de rêves, comment s'instaure une temporalité particulière, comment se créent des effets de surimpression :

L'étrange était sa force endormie et le souvenir en lui de ceux qui étaient morts de ses mains. Il n'y pensait guère, on écarte les images pénibles d'un temps révolu que rien ne contraint à reparaître : elles passent insensiblement au rang des rêves, à l'incertitude des rêves anciens, avec leur impression de déjà vu, de déjà rêvé.<sup>13</sup>

### Premier scénario

- 8 Des séquences d'images renvoient, dans un premier temps, à la situation d'Aurélien habitant « au pli du coude du fleuve, dans son M veineux » (105). Une image, au sens de figure, donnée par Edmond Barbantane, son ami, image à fonction heuristique « bouleverse [s]a façon de regarder ce qui n'a jamais pu tout à fait [lui] devenir familier<sup>14</sup> », à savoir la Seine qui « parle tout le temps, tout le temps du suicide ». Habiter le M veineux de la Seine, c'est s'endormir « chaque nuit et chaque jour se réveiller entre les bras de la Seine<sup>15</sup> ». Aurélien se voit « entre les bras de la Seine comme un noyé... À la longue, cela devient une obsession... », il a vu « trop de morts dans [s]a vie<sup>16</sup> ». Et d'évoquer « cette image du fleuve qui se mêle à [ses] rêves ». On passe ainsi d'une image au sens de trope à une image rêvée. Mais Aurélien a peut-être déjà rêvé cette eau de la Seine car « on rêve avant de contempler. Avant d'être un spectacle conscient tout paysage est une expérience onirique<sup>17</sup> ». Se voyant comme un noyé, Aurélien rejoint les morts de la guerre, mais lui est un survivant :

Il n'était pas mort, c'était déjà quelque chose, et parfois il regardait ses longs bras maigres, ses jambes d'épervier, son corps jeune, son corps intact, et il frissonnait rétrospectivement, à l'idée des mutilés, ses camarades, ceux qu'on voyait dans les rues, ceux qui n'y reviendraient plus.<sup>18</sup>

- 9 Un survivant, avec ce que cela suggère de culpabilité.

### Second scénario

- 10 Dans le second scénario, entre en jeu un objet : à l'image obsessionnelle des noyés, s'agrège une autre image, au sens de représentation visuelle : celle du masque de l'Inconnue de la Seine que découvre Mary de Perceval chez Aurélien, masque qu'il a en face de son lit :

Un plâtre. Une tête de femme. Enfin le masque seulement. Un masque comme on les moule sur les morts. Cette chose blanche aux yeux fermés était accrochée là, à une place choisie. De son lit, ce devait être elle qu'il voyait en premier le matin. [...] Seul un homme éperdument amoureux pouvait vivre ainsi en face de ce visage qui

semblait avoir cessé de souffrir, de ce visage où le sourire reprenait au-delà de la douleur.<sup>19</sup>

- 11 Que dit ce visage : une joie au-delà de la mort ? N'est-ce pas ce que cherche Aurélien, conjurer la mort devenue obsessionnelle ? Pour le lecteur d'abord, pour Aurélien plus tard, ce visage entre en conjonction avec celui de Bérénice, mais une Bérénice particulière, celle aux yeux fermés :

Alors, se penchant sur elle, il la vit pour la première fois. Il régnait sur son visage un sourire de sommeil, vague, irréel, suivant une image intérieure. [...] Portée par la mélodie, abandonnée à son danseur, elle avait enfin son vrai visage, sa bouche enfantine, et l'air, comment dire ? d'une douleur heureuse.<sup>20</sup>

- 12 Comment ne pas mettre cette « douleur heureuse » en relation avec le « sourire au-delà de la douleur » de l'Inconnue de la Seine ? Mais cette image qu'Aurélien a de Bérénice vient de plus loin :

La femme aux yeux ouverts venait à chaque instant s'interposer entre lui et la femme aux yeux fermés, celle de qui l'image pour quelque trouble raison lui paraissait se prolonger dans son propre passé, dans des rêves, des fantaisies de son cœur et de ses sens. Il cherchait à la localiser dans ce passé, il n'y parvenait pas. À qui ressemblait-elle ? [...] Personne pourtant, personne... Aucune silhouette, aucune ombre... et le sentiment de quelque chose qui transparaît au fond du miroir... une buée...<sup>21</sup>

- 13 « Une buée », comme s'il y avait vaporisation du corps de l'Autre. Cette image d'abord représentation visuelle devient représentation mentale et même vision dans un rêve. Qu'est-ce donc qui transparaît au fond du miroir, quel visage fantasmé ? Cet effet de surimpression est rendu possible car la Bérénice aux yeux fermés n'appartient pas à la vie réelle ; le mot « fantôme » surgit dans le texte, associé à Bérénice, Aurélien regarde les femmes réelles dans la rue, mais « aucune ne chasse tout à fait son fantôme ». Fantôme, même étymologie que fantasme : être imaginaire mais aussi apparition surnaturelle d'une personne morte. Or, un autre mot associé à Bérénice, « ombre » évoque le royaume des morts : « cette ombre qu'il appelait son amour<sup>22</sup> ». Bérénice partie, Aurélien demeure « aux prises avec une ombre et rien qu'une ombre ». On pense à Ulysse, voulant êtreindre sa mère dans le royaume des morts, au chant XI de *L'Odyssée*, mais n'embrassant qu'une ombre... Une hypothèse se fait jour : et si Bérénice était la revenante de l'Inconnue de la Seine ? ou bien d'une autre revenante, mais laquelle ? Cette irréalité de Bérénice est source de souffrance :

C'était comme la faim, une faim négative, un manque atroce, un désespoir. S'il l'avait prise dans ses bras, peut-être, au moins le pensait-il, ce feu se serait apaisé, cette irréalité aurait pris fin, ce malaise. Il se répéta qu'il était encore temps de se ressaisir. Il sut au même instant qu'il n'en était plus rien. Il eut peur. Il se sentit tomber. Des idées ébauchées où il cherchait à démêler les principes physiques de la chute des corps, se croisèrent dans sa tête comme des algues autour des yeux d'un noyé. Il se dit : « Encore des noyés, je ne peux pas me débarrasser des noyés maintenant ». La musique sentimentale d'une romance se mêle à ses hantises : la Seine, le masque blanc, l'ombre des eaux vertes sur son visage en plongée et le bruit des chalands qui s'en vont sur le fleuve.<sup>23</sup>

- 14 Dans cet extrait, le romancier rassemble les différents éléments des *scenarii* : le noyé, la Seine, le masque blanc, l'ombre des eaux vertes. Dans le scénario n° 1, Aurélien se voyait en noyé ; là, il se sent tomber dans la Seine, et Aragon ose une image hardie : « des idées ébauchées se croisèrent dans sa tête comme des algues autour des yeux d'un noyé ». La peur est suggérée, peur de l'amour, peur de la mort, les deux étant indissociables car « rien ne ressemble à la mort comme l'amour<sup>24</sup> ». L'effet de

surimpression entre le visage de Bérénice et le masque se précise quand Aurélien s'installant « près du feu, dans les reflets dansants des flammes, regarda longuement ce visage de plâtre, ce visage sans yeux, son mystérieux sourire d'au-delà de la douleur... "Bérénice"... » dit-il, et il retrouva le chemin de Césarée<sup>25</sup> ». Le feu, élément opposé à l'eau, permettra t-il de conjurer les eaux mortifères ? Aurélien se voit en noyé se penchant sur le masque associé au visage de Bérénice et la mort, en raison du mystérieux sourire, semble avoir perdu son caractère tragique.

### Troisième scénario

- 15 Si le corps de Bérénice n'a pas de réalité, sa voix, elle, « une voix de contralto chaude, profonde, nocturne<sup>26</sup> » a une sensualité refusée au corps ; cependant, la voix, onde sonore, est vouée à l'effacement :

Le fading de l'autre se tient dans sa voix. La voix supporte, donne à lire et pour ainsi dire accomplit l'évanouissement de l'être aimé, car il appartient à la voix de mourir. Ce qui fait la voix, c'est ce qui, en elle, me déchire à force de devoir mourir, comme si elle était tout de suite et ne pouvait être jamais rien d'autre qu'un souvenir.<sup>27</sup>

- 16 Quand le corps de Bérénice prend un peu de réalité, c'est son propre corps qu'Aurélien fantasme :

Les cheveux abandonnés contre l'épaule de son veston, ce geste maladroit dont il encerclait cette taille, et la main de Bérénice sur ses mains [...] la douceur du ciel... une torpeur, une anesthésie qui s'était emparée d'eux deux. Il avait de l'amour comme ce sentiment immobile dans les rêves. Il imagina des explications légendaires à cette scène : qu'il était une statue de pierre contre laquelle une femme s'est négligemment appuyée.<sup>28</sup>

- 17 Tout se passe comme si la rencontre sensuelle avec l'Autre se révélait impossible.

### Quatrième scénario

- 18 En fait, cette union sensuelle avec Bérénice ne peut être appréhendée que par l'imaginaire. Dans la piscine de la rue Oberkampf, Aurélien retrouve « une Bérénice plus vraie que celle qui se promenait avec Paul Denis » :

Très vite, il éprouva sa présence, son entière présence dans le songe. Il se retourna, nageant, comme on fait dans un lit nageant avec une femme ; et, dans cet enroulement d'un corps d'homme et d'une image, elle le suivit comme fait la femme, inconsciente, qui épouse la courbe du dormeur. Cette imagination de Bérénice, et non plus seulement du visage, du visage aux yeux fermés qu'il aimait tant, plus réel que l'autre, mais de Bérénice entière l'enivrait dans sa force, lui donnait le goût de la dépense musculaire.<sup>29</sup>

- 19 Scénario important car Aurélien semble dans un état intermédiaire, le « songe », entre rêve et état de veille. Aurélien n'est plus un noyé dans les eaux mortifères de la Seine, mais un être vivant dans une eau sensuelle, sa force vitale se manifeste. L'union avec Bérénice « entière » est possible, mais Bérénice inconsciente, présente et absente. Cette image de Bérénice vivante parviendra-t-elle à conjurer la fascination mortifère exercée par le masque ? « Votre force est d'être vivante » lui dit Aurélien ; réponse de Bérénice : « Toutes les femmes sont vivantes... sans force contre une morte<sup>30</sup> ». Dès lors, comment sortir de ce qu'il appelle « le vieux mécanisme de ses rêves<sup>31</sup> », comment « accorder les songes et l'amour », l'amour d'une vivante ? Aurélien confie à Bérénice : « j'avais peur

de m'endormir, de vous perdre en dormant... Il y a de terribles étrangères dans les rêves<sup>32</sup> ».

- 20 Qui sont ces étrangères « terribles », qui sèment la terreur ? Sont-ce celles qui viennent de ce « seul, terrible et long collage<sup>33</sup> », autrement dit la guerre ? N'est-ce pas la « vieille maîtresse » qui revient dans les rêves ? La « vieille maîtresse » avec toute l'ambiguïté de cette expression, celle que l'on a aimée, celle qui vous a dominé ?

### Cinquième scénario

- 21 L'union avec Bérénice, au bout du compte, se révèle impossible sinon dans un autre monde, comme en témoigne ce scénario mettant en scène Aurélien devant le masque, non pas de l'Inconnue de la Seine, mais de Bérénice, une « Bérénice vivante et morte, absente et présente, enfin vraie » :

Des mots lui venaient, des mots tendres, qui s'échappaient, de ses dents entrouvertes, de sa langue mobile comme un fantôme, des mots qu'il entendit avant de les penser, des souffles... dans le domaine des morts, on parle peut-être ainsi. Et nulle part ailleurs. Des mots qui ressemblaient à ces substances que le vent cueille dans l'amour des arbres, de ces semences qu'il emporte à des milliers de kilomètres vers d'autres arbres infécondés.<sup>34</sup>

- 22 Faire l'amour avec des mots, sans que les corps se touchent, ces mots sont fertiles. Une définition possible de la littérature...
- 23 Il faudrait ajouter que d'autres objets jouent un rôle dans la construction des scénarii : le tableau de Zamora qui rend compte du double visage de Bérénice, le tableau de Blaise Ambérieux, La fenêtre de Pierrette, avec « tout ce qui trahissait une femme invisible<sup>35</sup> ». La femme invisible, présente/absente par la médiation du coquillage appartenant à la mère d'Aurélien, commenté ainsi par le peintre : « Elle avait ce coquillage brun et rose sur sa table à coiffer... qui traînait dans les fards... j'avais trouvé ça singulier... Elle aimait écouter le bruit de la mer devant son miroir<sup>36</sup> ». Une autre femme apparaît donc : la mère. Une mère qu'Aurélien a peu connue, cette jolie mère « si frêle, si légère, et menue », qui avait, elle aussi, peu de réalité : « il avait assez aimé cette mère futile et déraisonnable, bien qu'elle eût donné si peu de temps à son grand fils tombé du ciel », cette mère qui « avait été sa première idée de la femme<sup>37</sup> ». Il pourrait paraître artificiel de lui faire jouer un rôle dans l'univers fantasmatique d'Aurélien, artificiel et facile, relevant d'une approche psychanalytique simpliste, mais le texte nous incite à lui faire place. Alors que Bérénice a quitté Aurélien, il est « aux prises avec une ombre, rien qu'une ombre. Un tableau, un masque de plâtre étaient les miroirs permanents de cette fumée<sup>38</sup> ». La fumée, la buée... Le texte suggère un nouvel effet de surimpression ou de déplacement métonymique : le tableau (la mère), le masque (L'Inconnue de la Seine, Bérénice). La mère, associée au coquillage qui, sur le plan symbolique, renvoie au sexe féminin, cette mère qui a eu un amant, marin, qui est peut-être le père d'Aurélien.
- 24 La figure maternelle est peut-être également suggérée quand Aurélien se voit transformé en statue près de Bérénice ; dans un tel enlacement immobile,
- nous sommes enchantés, ensorcelés : nous sommes dans le sommeil, sans dormir ; nous sommes dans la volupté enfantine de l'endormissement : c'est le moment des histoires racontées, le moment de la voix, qui vient me fixer, me sidérer, c'est le retour à la mère.<sup>39</sup>
- 25 La « buée », pour le lecteur, commence-t-elle à se dissiper ? S'agit-il, pour Aurélien, d'une remontée de souvenirs anciens annoncés dans le texte ?

## Du côté des souvenirs

### Les souvenirs de guerre

- 26 Les associations faites par Aurélien entre la guerre et les relations amoureuses ou le mariage peuvent étonner. Un ami lui parle mariage :
- Ah, c'est ça... du mariage... les enfants... alors tout d'un coup j'ai revu un coin de Champagne... avec une netteté extraordinaire... l'odeur de la terre... l'humidité profonde... la lumière... il y avait dans les barbelés un cadavre qu'on n'avait pas pu enlever depuis des jours et des jours.<sup>40</sup>
- 27 Pourquoi une telle association ? Peut-être à cause d'une autre guerre, celle que se font les gens qui s'aiment. Aragon tisse son texte avec des fils qui viennent de l'enfance d'Aurélien, une enfance meurtrie par les querelles entre ses parents, par la mort des parents, le père étant peut-être meurtrier :
- Aurélien, invinciblement, pensait à son père mort comme à un assassin. Il y avait vingt ans qu'il avait dans les yeux une lueur de meurtre. Un jour qu'ils étaient rentrés seuls, le père et le fils, quand Aurélien avait cinq ans...<sup>41</sup> ;
- 28 Enfance placée sous le signe de la peur comme en témoignent ce rêve des cambrioleurs s'introduisant dans sa chambre d'enfant :
- De nombreuses choses de son enfance avaient le vague et l'incertitude des songes [...] par exemple que des cambrioleurs se fussent habituellement introduits dans sa chambre d'enfant, par le balcon, avec des craquements de parquet chaque nuit, et ce battement de cœur qu'il devait retrouver plus tard couché dans les fils de fer cisailés, aux Épargnes.<sup>42</sup>
- 29 Ces souvenirs d'enfance sont réactivés par la guerre, les fils de fer barbelés cisailés étant une métaphore possible du couple brisé. Inversement, la relation amoureuse réactive les souvenirs de guerre : un autre battement de cœur près de Bérénice et la guerre resurgit :
- Dans cette loge de Paris, où tout si banalement se passait entre un homme et une femme, après tout, il reconnut ce sentiment qui lui faisait battre le cœur : il se revit ainsi, la nuit, dans un petit poste en Argonne derrière les arbres brisés.<sup>43</sup>
- 30 La guerre tue mais l'amour, aussi, peut être meurtrier.
- 31 Ces différents fils tissés construisent une temporalité poétique, cette « profondeur de temps » qu'Aragon affectionne et que n'a pas le temps linéaire ; ce temps poétique est feuilleté, comme on dit d'une pâte qu'elle est feuilletée, temps qu'Aurélien feuillette en fantasmant, en imaginant, mettant en corrélation un passé lointain, celui de l'enfance, un passé moins lointain, celui de la guerre, dans le présent de la relation amoureuse.
- 32 Au terme de l'étude de ces différents *scenarii*, peut-on dire quel est le désir accompli qui s'y trouve figuré ? Il est bien difficile de répondre. Désir de mort heureuse par opposition à la mort hideuse de la guerre ? Désir d'amour de loin en raison de la présence de la mère au fond du miroir ? Amour idéalisé ? Un éclairage supplémentaire peut être apporté si l'on examine d'où vient Bérénice : elle vient de l'Orient, lieu des origines, de la tragédie de Racine (origine du roman), elle vient de Césarée.

## Du côté de Césarée

- 33 Le vers de Racine introduit le nom de Césarée : « Je demeurai longtemps errant dans Césarée ». Ce vers est lié pour Aurélien à la guerre puisque c'est « un vers qui l'avait hanté dans les tranchées, et plus tard démobilisé »<sup>44</sup>. L'obsession de ce vers marque une continuité entre la guerre et l'après-guerre. Obsession pourquoi et de quoi ? Aurélien ne le sait pas mais le texte dit quelque chose à ce sujet : Césarée, « un beau nom pour une ville ou pour une femme<sup>45</sup> », un nom de ville, un nom de femme, qui renvoie à une géographie imaginaire car Césarée n'est pas « du côté d'Antioche, de Beyrouth, territoire sous mandat<sup>46</sup> » comme le pense Aurélien, mais à environ 150 km de Beyrouth, ville située à 300 km au sud d'Antioche, ville de Turquie. Cette géographie fantaisiste témoigne du travail de l'imaginaire, celui du romancier : Césarée, ancienne ville phénicienne, est devenue ville importante sous le règne d'Hérode le Grand (1<sup>er</sup> siècle avant J.-C.) qui lui donna le nom de son « maître », l'occupant romain, César Auguste ; sous le nom féminin de Césarée se cache un nom masculin, placé sous le signe de la puissance, César. Ville occupée.
- 34 Antioche est également ville d'occupation romaine, l'empereur Aurélien y a battu les troupes de Zénobie, reine de Palmyre (272), emmenée ensuite à Rome, comme Bérénice, mais elle, prisonnière, exposée enchaînée lors du triomphe d'Aurélien (274). Quant à Beyrouth, « territoire sous mandat », cela correspond à la diégèse du roman (1923), au mandat de la France à la suite du démantèlement de l'empire ottoman allié de l'Allemagne et de l'Autriche-Hongrie ; autre forme de domination, celle exercée par les puissances impérialistes sur leur empire colonial. Dans tous les cas, ce que dit le texte, c'est une forme d'occupation, la violence de la guerre qui n'est pas seulement présente dans les fantasmes d'Aurélien, mais aussi dans la géographie fantasmée donnée par le roman. Aurélien imagine ainsi Césarée :
- [...] une ville aux voies larges, très vide et silencieuse. Une ville frappée d'un malheur. Quelque chose comme une défaite. Désertée. Une ville pour les hommes de trente ans qui n'ont plus le cœur à rien. Une ville de pierre à parcourir la nuit sans croire à l'aube. Aurélien voyait des chiens s'enfuir derrière les colonnes, surpris à dépecer une charogne. Des épées abandonnées, des armures. Les restes d'un combat sans honneur.
- 35 Derrière le corps de la ville fantasmée de Césarée, pour le romancier, et non pour Aurélien, se devine le corps d'une autre ville qui ne peut être nommée sous peine d'anachronisme : Paris, occupée par les troupes allemandes au moment de l'écriture du roman (1943-44), ville de la défaite, « restes d'un combat sans honneur », ville que l'on n'a pas défendue, comme le reproche Bérénice à Aurélien dans l'épilogue. On comprend dès lors que dans la géographie imaginaire qu'Aragon prête à Aurélien et dans l'évocation fantasmée de Césarée-Paris, c'est non seulement la Grande Guerre qui est évoquée, mais aussi, l'autre guerre, celle qui correspond au temps de l'écriture tandis que l'occupation de type colonial (Beyrouth) est mise en écho avec l'occupation allemande. Deux occupations de type impérialiste pour le marxiste Aragon.
- 36 Césarée, c'est aussi la ville de l'amour malheureux, celui d'Antiochus pour Bérénice qui a suivi Titus à Rome. Antiochus, ce double d'Aurélien, atteint comme lui de la malaria. Avec la malaria, on retrouve la guerre, celle du front oriental. Aragon a placé son personnage à la fois sur le front occidental (Argonne, Épargés) mais aussi sur un autre front, bien oublié, y compris par les historiens, le front oriental. Aurélien est parti en 1917, a vécu le débarquement de Salonique.



- 37 Dans le vers de Racine, c'est tout le roman qui est annoncé, mêlant l'histoire intime, Césarée un nom de femme, et l'Histoire, celle de la Grande Guerre, celle de l'Occupation. Césarée, un nom de ville, avec ses statues sur les places, « ces Dianes chasseresses, rien que des Dianes chasseresses à l'air hagard ».

### Et des mendiants endormis à leurs pieds<sup>47</sup>

- 38 À partir de ces « Dianes chasseresses » de Césarée se déploie une constellation d'images déjà rencontrée dans les *scenarii* étudiés, constellation unissant deux guerres, celle des champs de bataille, des villes occupées et celle que se font les hommes et les femmes. Ces « Dianes chasseresses à l'air hagard », sont-ce les « terribles étrangères » qui hantent les rêves d'Aurélien ? Femmes farouches, elles sont les figures dupliquées d'Artémis, déesse sauvage, vierge, protectrice des Amazones guerrières, indépendantes du joug de l'homme. Artémis responsable de nombreux meurtres, liée à des cultes barbares, comme celui de Tauride, caractérisé par des sacrifices humains<sup>48</sup>. Artémis figure fantasmée de la guerre ? Laquelle ? Les deux peut-être. Le scénario fantasmé par Aurélien suggère la guerre des hommes et des femmes dans la relation amoureuse, mais avec une inversion des représentations dominantes, le féminin dominant le masculin<sup>49</sup>. Est-ce de cela qu'Aurélien a peur ? Peut-être, car s'il s'intéresse aux femmes, plutôt que de les aborder, il aime bien les suivre car « de dos, on possède vraiment une inconnue, elle n'est pas défendue par son expression, il n'en reste que l'animal, la bête à courber ; on la soumet déjà à fixer son attention sur la nuque<sup>50</sup> ». Le lecteur se souvient alors que la vraie Bérénice, pour lui, c'est celle aux yeux fermés, celle du masque, comme s'il lui était impossible de rejoindre la femme réelle, dangereuse, la femme aux yeux ouverts, aux yeux de feu « comme des feux d'onyx<sup>51</sup> », aux yeux de « clarté noire<sup>52</sup> », dont le feu pourrait conjurer le fantôme de l'eau de mort. Affronter les yeux ouverts, affronter le réel, ce serait exorciser la peur qu'ils suscitent. Mais les yeux fermés tirent Aurélien constamment vers la rêverie, le fantôme. Le corps de Bérénice, ou plutôt son visage ne peuvent être appréhendés que sur le mode fantasmatique, car l'amour est guerre, l'amour est mort. Eros et Thanatos à jamais liés.
- 39 Si l'on s'interroge sur les relations entre fantasme et Histoire, que dit le roman ? Aragon a choisi de faire en sorte qu'Aurélien ne vive avec Bérénice qu'une relation fantasmée. Pourquoi ? Pour dire la trace indélébile de la guerre qui fait qu'Aurélien ne peut s'ancrer dans le réel ? Pour suggérer, dans la buée du miroir, la figure maternelle ? Pour dire que l'amour est guerre et donc la supériorité de l'amour rêvé sur l'amour vécu car la femme aux yeux ouverts sur le monde fait peur ? Toutes ces hypothèses nous semblent recevables, et c'est la réussite du roman de faire en sorte qu'aucune clef n'ouvre toutes les chambres du roman. Comme le souhaite Aragon, « Pour qu'il (le lecteur) continue à lire il faut que ce que j'écris soit [...] une réponse à la question qui semble amorcer la solution sans pour autant la procurer<sup>53</sup> ».
- 40 Cette réflexion sur le corps fantasmé et la guerre apporte également un éclairage sur le processus de création, sur le « mentir-vrai », sur le fonctionnement de l'imaginaire de l'auteur, sur l'« écriture indirecte de l'Histoire<sup>54</sup> » telle que la revendique Aragon :
- Je tenais alors pour nécessaire au roman que si la vie, les événements (l'histoire) me dictaient le roman, tout fût fait pour les effacer, ne laisser que leurs reflets indirects dans la chose inventée, la péripétie imaginaire.<sup>55</sup>



- 41 Cette « péripétie imaginaire » crée un réel, celui du roman (réel qui n'est pas la réalité) auquel il convient de garder sa complexité, sa « perplexité », comme y invite Aragon lui-même affirmant que « nous en sommes encore à l'alchimie des sentiments, ces folies que porte en lui l'homme normal<sup>56</sup> ». Et c'est la littérature qui parle de ces folies, qui se confronte à elles, mais en leur gardant leur mystère :

Les lentes semailles du caractère, les romanciers le plus souvent en exposent sans les expliquer l'histoire remontant à l'enfance, à l'entourage, faisant appel à l'hérédité, à la société, à cent principes divers. Il faut bien dire qu'ils sont rarement convaincants, ou n'y parviennent que par des hypothèses heureuses qui n'ont pas plus de valeur que leur bonheur n'en a.<sup>57</sup>

- 42 Nous espérons avoir préservé la complexité du roman, ayant sans cesse en mémoire cette phrase de Julien Gracq : « Psychanalyse littéraire – critique thématique – métaphores obsédantes, etc. Que dire à ces gens, qui, croyant posséder une clef, n'ont de cesse qu'ils aient disposé votre œuvre en forme de serrure ?<sup>58</sup> »

## NOTES

1. Laplanche et Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1967.
2. *L'Œuvre poétique* en 15 volumes, 1974-1981, vol. VI, « Message au Congrès des John Reed Clubs », Paris, Livre Club Diderot, p. 251.
3. *Le Roman inachevé* (1956), « Parenthèse 56 », *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 2007, t. II, p. 145.
4. *Les Voyageurs de l'impériale*, *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 2002, t. II, p. 1116.
5. *Ibid.*, p. 1109.
6. Entretiens avec Francis Crémieux, repris dans la préface d'Aurélien, p. 10.
7. *Aurélien*, Paris, Gallimard, « Folio Plus », 1996, p. 31.
8. *Ibid.*, p. 47.
9. *Ibid.*, p. 45.
10. *Ibid.*, p. 278.
11. Cf. Laurent Henninger et Thierry Widemann, *Comprendre la guerre*, Paris, Perrin, « Tempus », 2012, p. 191-193.
12. Laplanche et Pontalis, « Fantasma originaire, fantasmes des origines, origine du fantasme », *Les Temps modernes*, n° 215, avril 1964.
13. *Aurélien*, *op. cit.*, p. 48.
14. *Aurélien*, *op. cit.*, p. 106.
15. *Ibid.*, p. 123.
16. *Id.*
17. Gaston Bachelard, Introduction de *L'Eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Corti, 1942, édition de 1973, p. 6.
18. *Aurélien*, p. 31.
19. *Ibid.*, p. 109.
20. *Ibid.*, p. 143.
21. *Ibid.*, p. 153.

22. *Ibid.*, p. 221.
  23. *Ibid.*, p. 220.
  24. *Ibid.*, p. 324.
  25. *Ibid.*, p. 214.
  26. *Ibid.*, p. 35.
  27. Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Le Seuil, « Tel Quel », 1977, p. 131.
  28. *Aurélien*, *op. cit.*, p. 325.
  29. *Ibid.*, p. 198.
  30. *Ibid.*, p. 338.
  31. *Ibid.*, p. 240.
  32. *Ibid.*, p. 276.
  33. *Ibid.*, p. 277.
  34. *Ibid.*, p. 422.
  35. *Ibid.*, p. 327.
  36. *Ibid.*, p. 361.
  37. *Ibid.*, p. 51.
  38. *Ibid.*, p. 620.
  39. Roland Barthes, *op. cit.*, p. 121.
  40. *Aurélien*, *op. cit.*, p. 125.
  41. *Ibid.*, p. 52.
  42. *Ibid.*, p. 48.
  43. *Ibid.*, p. 224.
  44. *Ibid.*, p. 29.
  45. *Ibid.*, p. 30.
  46. *Id.*
  47. *Ibid.*, p. 34
  48. Pierre Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF, 1951, p. 53.
  49. Cf. l'analyse proposée par Lionel Follet dans *Aragon, le fantasme et l'Histoire*, Incipit et production textuelle dans *Aurélien*, Paris, Les Éditeurs français réunis, 1980.
  50. *Aurélien*, *op. cit.*, p. 165.
  51. *Ibid.*, p. 35.
  52. *Ibid.*, p. 154.
  53. *Blanche ou l'oubli*, Paris, Gallimard, « Folio » ; 792, 2002, p. 494.
  54. Suzanne Ravis, *Aurélien ou l'écriture indirecte*, Paris, Champion, « Unichamp », 1988.
  55. *Aurélien*, *op. cit.*, « préface », p. 18.
  56. *Ibid.*, p. 332.
  57. *Ibid.*, p. 332.
  58. Julien Gracq, *Lettrines, Œuvres complètes*, II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1995, p. 161.
- 

AUTEUR

MARIE-FRANCE BOIREAU

Université d'Orléans, CEPOC, POLEN

# Croisements rêvés de l'Histoire et des Lettres : lecture du *Sermon sur la chute de Rome*<sup>1</sup>

Alain Trouvé

---

- 1 Jérôme Ferrari, né en 1968 à Fozzano en Corse, exerce le métier de professeur de philosophie avant de se faire romancier. Dans *Le Sermon sur la chute de Rome*, prix Goncourt 2012, il n'écrit pas un roman historique au sens usuel du terme : l'histoire individuelle prend le pas sur l'histoire collective. On effectue un parcours du vingtième siècle à travers la conscience obscurcie d'un personnage, Marcel Antonetti, né après 1918 et mort dans les années 1970. Son agonie est évoquée dans l'épilogue, avec en contre-point, celle de saint Augustin, l'auteur du *Sermon sur la chute de Rome*. Le parallèle hardiment annoncé par le titre prend alors tout son sens, problématique.
- 2 Ferrari a lu les *Sermons* dans la traduction par Jean-Claude Fredouille, notamment le fameux « Sermon sur la chute de Rome » dans le volume 8 de la Nouvelle Bibliothèque Augustienne<sup>2</sup>. En 410, Rome est prise par les Wisigoths d'Alaric : Augustin commente en chaire l'événement à Hippone<sup>3</sup>, ville d'Afrique du Nord dont il est devenu l'évêque après sa conversion. Comment Rome, qui s'était faite chrétienne, a-t-elle pu subir ce châtement ? Augustin répond par les Écritures qui disent la finitude des choses humaines et l'avenir radieux pour les croyants dans la Cité de Dieu<sup>4</sup> ; sa parole est commandée par une double visée de consolation et d'exhortation. Mais le roman n'est pas un sermon : quelle place assigner à une parole prédicative et argumentative au sein de l'écriture romanesque ?
- 3 Entre Augustin et le monde contemporain, le rapport n'est longtemps assuré que par les épigraphes des six premières parties et de subtiles correspondances diégétiques. La ligne narrative principale est en effet centrée sur Mathieu Antonetti, le petit-fils de Marcel et sur son ami Libero, venus étudier la philosophie à Paris. Libero projette un mémoire sur Augustin, Mathieu choisit Leibniz. Abandonnant leurs études, ils reviennent dans leur île natale tenir un bar qui redonnerait vie à un territoire rural voué à la désertification économique. D'abord festive, cette immersion dans la vie locale tournera au drame. Au total, le récit embrasse ainsi le destin de la famille

Antonetti et de leurs proches, à l'échelle de quatre générations, si l'on inclut les parents de Marcel, également mentionnés.

- 4 Dans la pensée prêtée aux personnages, mais aussi dans l'esprit du lecteur, référent historique et intertexte philosophique se croisent. Ils sont en ce sens rêvés ou fantasmés, selon l'acception du terme admise depuis Freud qui avait défini le fantasme comme rêve éveillé. Lestée de tout son poids d'imaginaire par le biais de la littérature qui donne à suivre des consciences désirantes, la pensée s'opacifie et perd en luminosité. Ce faisant le romancier offre peut-être au lecteur des éléments pour penser le problème théorique qui nous intéresse, à savoir, l'articulation, en régime littéraire, de l'histoire et du fantasme.
- 5 Si, pour la clarté de l'analyse, on procèdera d'abord à une approche dissociée, on s'attachera à saisir ensuite les effets de sens produits par l'intrication de l'histoire (pôle individuel et collectif) et du fantasme (pôle subjectif à demi-conscient). S'interroger sur la cohérence atteinte par cette voie, c'est aussi, peut-être, se poser à propos de ce roman une question d'ordre esthétique.

## Concevoir, inscrire et donner à vivre l'histoire

- 6 Penser l'histoire est un défi posé au philosophe. Paul Ricoeur l'a relevé dans *Temps et récit*, mettant en relation les pensées de saint Augustin et d'Aristote. Appréhender l'histoire revient à articuler un temps humain et un temps cosmique dont la forme vulgaire est le calendrier. Pour Aristote le temps (objectif) est lié au mouvement et à la physique. Saint Augustin, dans *Les Confessions* (XI), évoque la non-coïncidence entre la perception subjective du temps et ce qu'on croit en savoir objectivement. Ricoeur formule cette non-coïncidence dans le schème de la concordance-discordante : le roman qui nous intéresse tend peut-être à l'exemplifier.
- 7 Les deux figures de la pensée antique y sont représentées avec plus ou moins d'insistance. Les épigraphes empruntées à saint Augustin délimitent sept parties. La sixième – « Car Dieu n'a fait pour toi qu'un monde périssable » – annonce le meurtre qui précipite la fin de la petite communauté rêvée par les deux amis. L'épilogue de la septième partie reprend le titre : « *Le Sermon sur la chute de Rome* ». Aristote est également mentionné p. 59 : Libero écoute avec intérêt le cours d'un jeune doctorant sur la *Métaphysique* commentée en grec.
- 8 La thèse centrale de *Temps et récit* mérite d'être rappelée : le temps devient humain, donc concevable, par une mise en intrigue (*mimèsis/ muthos*), un récit. La matrice narrative de l'histoire et du roman est donc identique. C'est par le couple réel/fiction que la différenciation s'effectue. L'histoire qui vise une adéquation maximale à la réalité fait l'objet d'un traitement complexe régi par une curieuse alternance. Les grands événements du vingtième siècle (guerres mondiales, colonisation et décolonisation) sont en effet évoqués dans les parties impaires (I, III, V) centrées sur la figure de Marcel Antonetti. Dans les parties paires (II, IV, VI) tournant autour du duo Mathieu Libero, on ne peut deviner que par allusion ou déduction liée aux générations qu'on se situe dans l'après 1968. Comme si soudain l'histoire avait à peu près déserté la conscience des protagonistes.
- 9 Côté impair, à l'ouverture du récit, une photo de famille prise en 1918 ; la mère de Marcel et cinq de ses enfants ont posé pour le père prisonnier depuis les premiers mois

de la guerre en Basse-Silésie : « sur cette photo [...] Marcel contemple d'abord le spectacle de sa propre absence » (p. 12). Rien de plus normal pourtant que cette absence – il sera un enfant de l'après-guerre –, mais un lien est posé dès l'incipit entre l'absence du père, sa déficience physique liée aux conditions de sa détention et la carence identitaire, la santé chancelante qui rongeront Marcel sa vie durant.

- 10 L'histoire est donc un acteur indirect qui pèse sur les individus. La Seconde Guerre mondiale constitue l'horizon de la partie III. Cette guerre « qui les guettait tous » (p. 70) et dont la « déclaration » est mentionnée (p. 71) enlève prématurément à Jeanne-Marie, sœur de Marcel, son jeune époux, mort au stalag. Marcel est affecté à un « peloton d'élèves officiers dans un régiment d'artillerie de Draguignan » puis, après l'armistice signé par Philippe Pétain, aux « chantiers de la jeunesse du Maréchal » (p. 72). Son ami Sébastien Colonna converse avec lui « sur les juifs et les bolcheviks » et vante « les mérites de la révolution nationale » (p. 70-73). Des événements marquants sont évoqués, sans date, mais dans un ordre à peu près chronologique indiqué ici en note : l'envahissement de la zone libre par les Allemands<sup>5</sup> (p. 75), le sabordage de la flotte de Toulon<sup>6</sup> (p. 76), l'occupation du Maroc par les alliés<sup>7</sup> (p. 79), la libération de la Corse par les forces franco-algériennes<sup>8</sup> (p. 78-79) et, sous forme de prolepse, la bataille de Monte-Cassino (p. 79) dans laquelle Colonna (qui aura entre-temps épousé la cause de la Résistance corse par hostilité envers l'occupant italien) mourra.
- 11 La cinquième partie couvre la période 1954-1962. Elle est dominée par la fin de l'empire colonial français à laquelle les protagonistes sont associés. La chute de Dien-Bien-Phu (p. 140) concerne André Degorce, second époux de Jeanne-Marie, envoyé en Indochine comme parachutiste. On le retrouve un peu plus loin en capitaine de l'armée française, pratiquant la torture en Algérie :
- au fond des caves algéroises, le capitaine André Degorce, reclus et sans voix, s'enfonçait lentement dans l'abîme de sa propre solitude avec la seule compagnie de ses mains trempées de sang. (p. 143)
- 12 De son côté Marcel est « promu administrateur d'une subdivision perdue à la circonférence d'un cercle lointain » (p. 135), en Afrique. Ici le récit se fait plus elliptique encore et suppose que le lecteur puisse rapporter cette promotion à la présence de la France, puissance coloniale, dans l'Afrique Occidentale Française (AOF)<sup>9</sup>, vaste zone géographique administrée par un gouverneur général, ayant sous ses ordres des gouverneurs de cercles<sup>10</sup>. Lorsque, page 144, le narrateur se contente de dire : « L'Empire n'existait plus », la phrase peut s'appliquer à la fin de l'AOF survenue en 1958 à l'issue du référendum qui voit les colonies se prononcer pour leur autonomie, mais elle vaut aussi pour la fin de l'empire colonial français sur les différents continents.
- 13 Les références à l'histoire subissent donc une double restriction de champ. D'une part, le point de vue se fait corse, privilégiant la libération de l'île et les événements survenus sur le pourtour méditerranéen, tandis que le débarquement du 6 juin 1944, par exemple, n'est même pas évoqué. Les rapports des insulaires à la France continentale sont inégaux. Sur le plan interne, la réalité n'est pas moins complexe. Un handicap sociologique affecte la famille Antonetti, native d'un village corse : « Ils étaient tous des paysans misérables issus d'un monde qui avait cessé depuis longtemps d'en être un » (p. 70). Dans cette société en mal d'identité existe pourtant une catégorie inférieure, les Sardes, à laquelle appartiennent certains protagonistes, les Pintus, dont est issu Libero, l'ami de Mathieu, les Ordioni, qu'on retrouvera.

14 L'autre restriction affecte négativement la conscience de Marcel, sorte de Fabrice à Waterloo ou de Julien Sorel dégradé, accablé dès l'origine par un mal dont on ne sait s'il est physique ou ontologique, mal qui fait échouer tous ses rêves de grandeur militaire ou sociale. L'éphémère élève-officier, grisé par un regain de santé tout provisoire, ne saisit rien de la déroute de juin 1940 dont nous avertit un narrateur mieux informé : « il est sourd à tout le reste, il n'entend pas le grondement des panzers [...] il n'entend pas la voix de Philippe Pétain parler d'honneur et d'armistice » (p. 72). Moins borné que son ami Colonna dont il ne partage pas les sympathies pour la propagande pétainiste, il voue pourtant une admiration fanatique<sup>11</sup> à son beau-frère André Degorce, cet ancien résistant et déporté qui a mal tourné. Il poursuit jusqu'à l'absurde un rêve de gloire qui le mène en Afrique occuper le poste de gouverneur de cercle, alors même que sa vision de l'empire colonial français se condense dans la plus sordide caricature :

le drapeau français pendouillait au bout d'une hampe comme une guenille détrempée au fronton de sa résidence, un peu à l'écart d'un misérable village de cases construites sur les rives d'un fleuve boueux. (p. 125)

15 Dans l'autre volet du roman, celui des parties paires, la grande histoire semble tout simplement évacuée. On sait seulement que la famille de Libero est venue de Sardaigne en Corse dans les années 1960 (p. 48). Mathieu, le petit-fils de Marcel et son ami Libero suivent des cours à la Sorbonne loin de leur île. L'action est censée se situer dans les années postérieures aux événements de 1968 dont rien n'est dit et la vision globalement peu flatteuse de l'Université en fait encore un univers de routine bureaucratique. On peut néanmoins retrouver dans le projet du bar corse quelque chose de l'idéal libertaire issu de mai 1968. L'endroit se veut convivial, ouvert à tous, y compris aux paysans des environs qui s'y presseront. Les aguichantes serveuses recrutées par la spécialiste Annie, les soirées arrosées, accompagnées de chants, entretiennent l'illusion d'un lieu de libre circulation du plaisir. La prospérité temporaire de l'entreprise laisse croire qu'aurait été trouvée dans ce meilleur des mondes caricaturant Leibniz, la formule permettant de joindre les bonnes affaires et le plaisir, sur un fond d'oubli des différences sociales dont les deux amis, le Sarde et le Corse, seraient le symbole. Mathieu, loin de toute conscience politique, est celui des deux qui se détachera le plus difficilement de ce rêve que sa sœur Aurélie juge sévèrement. À l'opposé de son frère, obnubilé par sa communauté utopique, elle renoue avec l'histoire, dans sa dimension la plus lointaine, ce qui l'amènera à entreprendre des études archéologiques sur le site d'Hippone.

16 Dans ce clair-obscur qui entoure les références historiques, on peut discerner une sorte de rêverie poétique menée par le narrateur avec et contre ses héros. L'effacement partiel du référent géographique tend à dégager une quintessence du lieu : cette « grande ville d'Afrique » (p. 132) dans laquelle Marcel prend ses fonctions de gouverneur de cercle pourrait être Dakar, elle devient, du fait de l'anonymat, l'emblème de la décadence préfigurée dans le rêve de grandeur. Un premier épisode situé dans les parages de Casablanca où le candidat officier est convié à parfaire ses classes l'amène à

regarder défiler tristement des plaines et des villes silencieuses dont pas une ne tenait les promesses de ses rêves, [...] rien ne demeurerait des contes merveilleux qui peuplaient les livres d'histoire, ni le feu de Baal, ni les légions africaines de Scipion, aucun cavalier numide n'assiégeait les murs de Cirta pour rendre à Massinissa le baiser de Sophonisbe qui lui avait été volé. (p. 80)

- 17 L'histoire de Massinissa et de Sophonisbe, son amante malheureuse doublement sacrifiée, s'insère dans la deuxième guerre punique en 206 avant J.-C. Tite-Live l'a racontée avant qu'elle ne devienne un grand sujet pour les tragiques de la Renaissance et du XVII<sup>e</sup> siècle, sous la plume de Corneille, par exemple. Mettre en relation le mythe (littéraire), la légende et l'histoire ne revient pas seulement à souligner la face mensongère de l'histoire, ensemble de « contes merveilleux », c'est aussi, contradictoirement, continuer à ancrer le récit dans un référent historique, si lointain et incertain soit-il<sup>12</sup>. Ce passé légendaire qui a forgé nos imaginaires fait un retour discret dans l'une des lignes diégétiques du roman : le second compagnon d'Aurélié, l'archéologue algérien, s'appellera Massinissa. Présence d'un matériau collectif qui nous imprègne, obscurité de la matière historique constituent les deux faces de l'articulation du récit littéraire à l'histoire. C'est ce que suggère encore l'ouverture de la troisième partie :

Mais les montagnes dissimulent le grand large et se dressent de toute leur masse inerte contre Marcel et ses rêves inlassables. (p. 67)

- 18 L'étonnante amorce syntaxique par un « Mais » trouve un relais thématique dans le motif des montagnes qui barrent l'horizon. On connaissait depuis Hegel la « conscience malheureuse » à laquelle nombre de romans ont fait écho<sup>13</sup>, voici la conscience obscurcie. La superposition des temps par croisement des générations, l'effacement partiel de la référence ne s'appliquent pas seulement à une certaine représentation de l'histoire : ce sont aussi des traits constitutifs du fantasme.

## Déplier le fantasme par l'œuvre

- 19 Le mot fantasme oscille entre une acception courante de désir inavoué ou inavouable et une acception clinique fondée sur la psychanalyse. À noter que le terme apparaît dans le roman à la page 33, dans son sens usuel. Il est question des « fantasmes vengeurs » que nourrit Claudie à l'encontre de Marcel, son père, suspecté de soutenir le projet commercial de Mathieu dans un but machiavélique destiné selon elle à ruiner l'avenir de son petit-fils et à assouvir sa haine de la famille.
- 20 Les psychanalystes, de leur côté, s'accordent à peu près sur leurs définitions du fantasme, articulées autour de deux idées : la notion de scénario ou de récit, comme agencement d'actions, la notion d'accomplissement d'un désir en partie inconscient. À ce second point est liée l'idée de compromis entre une pensée consciente et un désir inconscient refoulé par une censure que le sujet s'impose sous l'emprise elle aussi largement inconsciente de son surmoi. Freud en a donné la formule dans *L'Interprétation des rêves* en nommant « travail de rêve » la déformation imprimée au désir inconscient par les processus défensifs. Il a également opéré une distinction entre deux catégories de rêves : le rêve nocturne, ou rêve proprement dit, celui sur lequel le travail de la censure est le plus important, et le rêve diurne ou rêvé éveillé, autre nom du fantasme. Il revient au rêve diurne pour étayer sa théorie d'un lien consubstantiel entre création littéraire et processus inconscients. Les traductions de l'article célèbre *Der Dichter und das Phantasieren* [1908] ont varié. « Rêve éveillé », selon la première traduction de Marie Bonaparte, correspond mieux, nous semble-t-il, au champ notionnel de l'allemand « *Phantasieren* » que le lexème français « fantaisie » retenu dans la seconde traduction. « Fantaisie », trop large, trop flou, ne rend pas l'idée de part inconsciente du fantasme<sup>14</sup>. Suivant la leçon freudienne, nous emploierons pour notre part

indifféremment les termes « rêve éveillé » et « fantasme », sans oublier l'apport de Marthe Robert qui a renouvelé les intuitions freudiennes en montrant le lien entre le roman et une des spécifications du fantasme, celle du roman familial :

De ce récit fabuleux, mensonger, donc, et merveilleux, Freud nous apprend que tout homme le forge consciemment dans son enfance, mais qu'il l'oublie ou plutôt qu'il le refoule sitôt que les exigences de son évolution ne lui permettent plus d'y adhérer.<sup>15</sup>

- 21 Selon les analyses bien connues et toujours actuelles de Marthe Robert, tout roman oscillerait entre le pôle de l'enfant trouvé ou adopté, pôle immature, antérieur à la reconnaissance d'une différence entre les sexes, et le pôle du bâtard œdipien. L'un et l'autre, insatisfaits de la réponse de leurs parents réels à leurs désirs, s'inventent de façon plus ou moins radicale une autre famille.
- 22 Il est tout à fait possible qu'un schème commun réunisse des productions très diversifiées. Reste à rendre compte de cette diversification. Tel est l'un des enjeux de ce qui va suivre.
- 23 Il est difficile, d'abord, de déterminer autour de quel(s) personnage(s) gravite l'imagination romanesque. Deux figures masculines se détachent : Marcel et Mathieu, Libero occupant une place moindre du point de vue de la quête érotique. En face, malgré une présence romanesque plus réduite, on retiendra deux femmes : Judith Haller et Aurélie. Judith, étudiante en philosophie, comme Mathieu, nourrit pour ce dernier des sentiments longtemps à sens unique. Aurélie, sœur de Mathieu, après une première liaison insatisfaisante, entame son exploration du site archéologique d'Hippone avec l'algérien Massinissa Guermat. Les deux femmes partagent le goût de l'étude et un jugement critique sur le choix de leur frère et ami de tout abandonner pour un chimérique paradis sensuel.
- 24 Aurélie et Mathieu sont aussi les enfants nés d'une union entre cousins germains, Claudie, fille de Jeanne-Marie, ayant épousé Jacques, fils de Marcel, contre l'approbation de leurs parents respectifs. Au cœur du récit et à l'échelon intermédiaire entre les générations apparaît donc un noyau incestueux ou donné comme tel : l'union entre Claudie et Jacques paraissant enfreindre la loi de l'exogamie qui gouverne les sociétés occidentales. Ce noyau éclate et se différencie entre un pôle de la maturité relative (Aurélie) et un pôle régressif (Mathieu) qui correspondent aux deux formes du roman familial.
- 25 Les femmes sont dans le renoncement à tout plaisir, les études qu'elles ont poursuivies jouant le rôle de substituts symboliques. Mais les pages qui leur sont consacrées occupent une place relativement restreinte. On apprendra de même, au détour d'une phrase dans la dernière partie, que Mathieu a fini par épouser Judith et qu'ils ont des enfants. Ce qu'explore la narration est, autour de Mathieu, le pôle le plus régressif. Tout entier au plaisir, il délaisse la maison familiale et partage un jour sur deux la couche des étudiantes serveuses qui dorment par groupes de deux dans le salon ou dans une chambre attenante au bar. D'une trouble mais chaste promiscuité, on passe à un rapport sexuel le jour où Izaskun, l'une des quatre, celle qui sera désignée comme « sa tendre sœur incestueuse, [...] non son épouse » (p. 124) l'invite à l'union charnelle qu'il n'avait voulu consommer avec Judith Haller. Lorsque le commerce florissant du bar l'amène à se munir d'un pistolet qu'il arbore pour protéger la caisse, Mathieu n'accède pas par cette parade virile au monde des adultes, comme le montrent les commentaires sarcastiques de sa sœur. La virilité de Marcel est elle aussi problématique ; miné par la



maladie, il connaît un fiasco quand il va voir une prostituée à Marseille (p. 74) et ne retrouve un peu de vitalité que dans l'union avec la jeune femme « d'une stupidité presque angélique » (p. 131) épousée avant sa prise de fonction coloniale, comme si le mépris de l'autre, sa négation en quelque sorte, était la contrepartie obligée de l'accès à la sexualité. Une certaine immaturité psychique fait ainsi le lien entre les univers de Marcel et de Mathieu.

- 26 Orgie et perversité hantent les scènes situées dans le bar. Les nuits chastes des serveuses et de Mathieu sont agrémentées par les bruits émanant de la chambre où le chanteur Pierre-Emmanuel et la caissière-entraîneuse Annie<sup>16</sup> s'adonnent à des ébats sexuels sans fin. Un fantasme de scène primitive semble ici revisité par le romancier mais les applaudissements ironiques des auditeurs le transforment en retransmission sportive hilarante.
- 27 C'est encore la perversité qui conduit au drame final lorsque Pierre-Emmanuel étale ses exploits sexuels et torture Virgile Ordioni, le berger boucher sarde, en se délectant de sa frustration. Lorsque Virgile, force de la nature, tente pour mettre fin à son calvaire, d'émasculer Pierre-Emmanuel, Libero le supprime d'un coup de pistolet, lui évitant le meurtre et la condamnation à mort qui s'en suivrait. Il prend en charge, tout en paraissant l'enfreindre, la loi qui le conduira « à la cour d'assises d'Ajaccio » (p. 195), cette loi à laquelle les deux amis avaient tenté de substituer le pouvoir de deux démiurges garants d'un plaisir sans limite. Bien que le romancier néglige la vie érotique de ce personnage, Libero rejoint par ce geste le duo des femmes plus évoluées psychiquement.
- 28 En termes d'expérience de lecture, la traversée de l'univers fantasmatique du roman permet donc au lecteur de vivre une épreuve de réalité ludique<sup>17</sup>, régulant la pulsion toute puissante et finalement destructrice par la médiation symbolique. Que le pôle plus mature reste un contre-point de faible ampleur narrative oblige le lecteur à effectuer, à partir du pôle régressif, le travail psychique qui lui permettra de s'en affranchir.
- 29 Mais le roman fait plus encore, donnant à saisir certains processus à l'origine du fantasme qu'on ne saurait réduire sans dommage à quelque schéma abstrait ; il exhibe en quelque sorte, comme on va le voir, les oripeaux culturels du fantasme. La catastrophe finale a en effet été préfigurée par une scène d'initiation aux mœurs des bergers corses. Mathieu, incité par sa mère à se faire un ami pour les vacances parmi la population autochtone, découvre « l'inextricable fratrie des Pintus » et vient passer une journée à la bergerie à l'invitation du « frère aîné de Libero » (p. 35). Il assiste à la castration des porcs, opérée de main de maître par Virgile Ordioni qui jette dans une bassine les « couilles de porc [ensuite] grillées au feu de bois » et offertes en repas à l'assistance. La narration qui relate les cris des victimes et leurs vains soubresauts est partagée entre précision réaliste et distance, entre fascination plus ou moins accompagnée de malaise et amusement : « l'enclos était maintenant le théâtre d'une intéressante péripétie » (p. 36).
- 30 La scène à laquelle on assiste avec les protagonistes relève à la fois de fantasmes de castration ou d'incorporation, mais aussi, indissociablement, d'une pratique socio-culturelle enracinée dans le référent Corse. Elle revêt une dimension rituelle qu'on pourrait rapprocher du désir de s'assimiler la virilité du père castrateur en ingérant les attributs mâles accaparés par ce dernier. L'agent castrateur n'est pas à l'abri lui-même de la castration, comme le suggèrera le face-à-face mortel entre Virgile Ordioni et

Pierre-Emmanuel. À la frontière entre le collectif et l'individuel, la scène invite ici à méditer sur la naissance du mythe, articulé aux deux faces du réel et de l'imaginaire. Freud écrit « à propos des mythes qu'ils correspondent aux vestiges déformés de désirs propres à des nations entières ; aux rêves séculaires de la jeune humanité »<sup>18</sup>. Sont-ce alors les fantasmes individuels qui font les mythes ou n'est-ce pas tout autant l'inverse ? C'est dans le cadre socioculturel du mythe que se modéliserait le fantasme individuel. Ce qui vaut pour la représentation s'appliquerait à la théorisation. Le fantasme œdipien de meurtre du père n'a-t-il pas été élevé par Freud au rang de fantasme nucléaire à partir d'une méditation sur la pièce de Sophocle *Œdipe-roi* ? La théorie psychanalytique élabore ses schèmes en épurant la matière du mythe littéraire ainsi que l'a montré Pierre Bayard<sup>19</sup>. En ce sens, il y aurait lieu, si l'on voulait pousser plus avant l'analyse fantasmatique, de placer la relation entre Aurélie et Massinissa Guermat dans le sillage du mythe et de la légende revisités par le romancier.

- 31 Le fantasme n'est pas l'interaction simple entre imaginaire (monde intérieur) et symbolique (la culture, le monde socialisé), il est comparable à un oignon dont chaque couche fonctionne comme interface entre imaginaire et symbolique.

## Articulations : la philosophie en question

- 32 Dans les parties paires du roman se répète sur un mode dégradé et dérisoire le schème grandeur et décadence qui relie la chute de l'Empire romain et l'effondrement de la puissance française au vingtième siècle. Ce jeu de miroirs renvoie à une réalité sociologique et historique et à un imaginaire à multiples facettes entre lesquels la pensée philosophique joue un rôle spécial, structurant la pensée et subissant en retour une mise en question.
- 33 L'évocation du petit monde fragilement réuni autour de la nouvelle formule du bar corse conjugue sociographie et mythographie. La désertification des campagnes, la misère sexuelle liée aux conditions frustes de ruralité explique l'attraction exercée par un lieu promettant plaisir et distractions « culturelles ». L'équation rêvée par Libero consisterait à vendre à bas prix la nourriture prévue pour le tourisme de masse tout en faisant payer très cher la bonne charcuterie corse, emblème des valeurs traditionnelles. Le versant mythographique du microcosme s'élabore à partir de référents locaux combinés à des réminiscences culturelles. La chasteté provisoire de Mathieu et des filles écoutant ce qui se passe derrière le mur de la chambre puise une image dans le grand mythe littéraire de *Tristan et Yseut* : « quand les fornicateurs, vaincus par la fatigue, permettaient au silence de reprendre ses droits, ils s'endormaient à leur tour, la lame nue de l'épée veillant sur la pureté de leur sommeil » (p. 104).
- 34 Mais c'est surtout à Leibniz et plus encore, peut-être, à la parodie de l'optimisme donnée par Voltaire dans *Candide* que le récit fait implicitement référence. Le conte voltairien ironise comme on le sait, moins à partir du système de Leibniz, que de la version simplifiée donnée par son disciple Wolf, version que condense la formule « tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes possibles »<sup>20</sup>. Comme Voltaire, Ferrari émaille certains passages de la narration de références aux formes vulgarisées de la pensée leibnizienne, jouant des décalages plaisants résultant de leur contextualisation. Le « monde possible » que Mathieu refuse est celui du flirt auquel l'invite Judith Haller, la « main possible » (p. 50-51) effectuerait les gestes souhaités par cette dernière. Le romancier prend soin de préciser que son personnage, s'il a choisi le philosophe pour

sujet de mémoire, ne saurait réellement se mesurer à sa pensée : « il se perdit dans les labyrinthes vertigineux de l'entendement divin » (p. 60).

- 35 On n'oubliera pas, néanmoins, que Jérôme Ferrari est lui-même au départ un professeur de philosophie et donc que la référence à un grand penseur est peut-être un peu plus qu'une aimable plaisanterie. Leibniz a été redécouvert au vingtième siècle par la philosophie analytique qui s'intéresse à la logique complexe de sa pensée. Il fut aussi en son temps un grand mathématicien qui s'illustra dans de nombreuses disciplines. Le roman est-il en mesure de se confronter, sans se fourvoyer, avec un esprit d'une telle dimension ? La réponse n'est pas simple ; il se pourrait qu'une partie de la solution tienne dans la confrontation de ces deux figures, Leibniz et saint Augustin, associées au duo d'amis. Libero et Mathieu représentent donc les deux faces d'un même questionnement, faces indissociables : Mathieu porte le nom de l'évangéliste que commente Augustin (étudié par Libero) dans le *Sermon 81*.
- 36 L'article « Liberté » de *L'Encyclopédie Universalis* analyse le « surgissement de la subjectivité » dans la conscience occidentale. Paul Ricœur qui l'a rédigé l'article à trois penseurs : saint Augustin, Descartes et Kant<sup>21</sup>. Leibniz n'en fait pas partie. Dans *Le Système nouveau de la nature* (1695), Leibniz s'oppose en effet à Descartes et au dualisme, défendant l'idée d'un monde intelligible au sein duquel la réflexion et l'individualité sont seulement le produit d'une complexité organique plus grande. Dans son grand ouvrage *La Monadologie* (1714), il soutient encore l'idée d'une continuité du monde dont l'unité de base est la monade, « représentation d'une multiplicité dans l'unité »<sup>22</sup>.
- 37 C'est cette faille du sujet qui sépare les deux penseurs. Leibniz s'est pourtant intéressé au problème de la liberté ; son essai *De libertate* évoque deux « labyrinthes » de l'esprit humain, la continuité et la nature de la liberté. Nous n'avons guère plus de compétences que l'ex-étudiant Mathieu pour juger de façon pertinente du système de Leibniz. Il semble tout de même que sa pensée présuppose une harmonie globale dont Dieu serait la cause nécessaire. S'il y a des monades, de la diversité, il n'y a qu'un monde au sein duquel elles trouvent place. Le romancier joue au contraire de l'hétérogénéité des mondes, soulignant la faille sociologique et culturelle séparant les deux amis avant que leurs familles ne décident de les rapprocher : « Il y avait deux mondes, peut-être une infinité d'autres, mais pour lui seulement deux. » (p. 35). La dissymétrie des destins prêtés à ces deux personnages laisse béante la faille originaire, en dépit de leur aventure commune. L'emploi récurrent du terme « monde » au pluriel est délibérément anti-leibnizien, articulé à l'espace géographique de la Corse comme entité problématique mais aussi à l'imaginaire qui commande la subjectivation de la vie humaine : « Ils n'étaient pas des dieux mais seulement des démiurges, et c'était le monde qu'ils avaient créé qui les tenait maintenant sous l'autorité de son règne tyrannique » (p. 126).
- 38 Prenant ses distances avec le système leibnizien par les références parodiques, le romancier choisit-il pour autant saint Augustin comme modèle de pensée ? La réponse doit encore être nuancée. Le cadre énonciatif tend à le valoriser. Ajoutons le dernier chapitre qui met en parallèle l'agonie de Marcel et celle d'Augustin à Hippone, assiégée par les Vandales. Mais Marcel qui n'est pas foncièrement un antihéros n'est pas non plus un héros. Sa figure coïncide mal avec celle du prédicateur illuminé par la foi. Libero, le plus émancipé et le plus lucide des deux amis, choisit saint Augustin comme sujet de son mémoire de master, préférant « les déserts arides de la métaphysique » à « la souillure de l'intérêt journalistique » (p. 60). Mais la lecture et la réflexion sur les

textes l'amènent à prendre ses distances et précipitent sa décision de renoncer aux études :

Il ne voyait plus en lui qu'un barbare inculte, qui se réjouissait de la fin de l'Empire parce qu'elle marquait l'avènement du monde des médiocres et des esclaves triomphants dont il faisait partie, ses sermons suintaient d'une délectation revancharde et perverse, le monde des anciens dieux et des poètes disparaissait sous ses yeux, submergé par le christianisme avec sa cohorte répugnante d'ascètes et de martyrs. (p. 61)

- 39 On aura noté les accents nietzschéens de ce réquisitoire, toutefois attribué à un personnage ensuite fourvoyé et trop tard désillusionné. Le traitement romanesque de la référence saint Augustin reste donc complexe, partagé entre l'hommage à un penseur quelque peu oublié par les modes du jour et une distance vis-à-vis de la prédication morale. Sans doute Augustin a-t-il le mérite de placer la question du mal et de la responsabilité individuelle, autrement dit du sujet, au centre de son discours. Mais son *Sermon* reste un prêche et une construction argumentative, en quoi il rejoint l'angle de vue de l'autre philosophe. Aussi les dernières lignes du roman nous présentent-elles Augustin, double glorieux de Marcel, en personnage, en proie comme tout être, non à un problème métaphysique, mais au chaos des pulsions et à leur force entropique. Devant l'hypothèse intolérable d'une succession des mondes et des civilisations dépourvue de sens :

il s'efforce de se tourner vers le Seigneur mais il revoit seulement l'étrange sourire mouillé de larmes que lui a jadis offert la candeur d'une jeune femme inconnue, pour porter devant lui témoignage de la fin, en même temps que des origines, car c'est un seul et même témoignage. (fin du roman)

- 40 Le roman, la littérature donnent à éprouver la question du mal dans toutes ses dimensions morales et érotiques, affectives et intellectuelles. Une « pensée du roman »<sup>23</sup> reste alors à construire, dans la relation esthétique du lecteur à l'œuvre. Que vaut-elle ? Elle semble d'abord opérer comme mise en question, par scénario interposé, des systèmes philosophiques. L'hétérogénéité, peut-être constitutive de toute écriture romanesque<sup>24</sup>, est portée ici à un haut degré, sans doute lié à l'entité corse qui constitue le cadre narratif principal. Ainsi le romancier semble vouloir approcher poétiquement le problème de cette identité, partagée entre l'insularité et le continent, entre France et Italie par le biais linguistique, entre Europe et Afrique du Nord en raison de la position médiane de la Corse qui l'a située au cœur d'enjeux la dépassant.
- 41 L'effondrement des systèmes n'est pas une idée neuve. Le romancier tente d'inventer une voix pour lui donner un accent original. On connaissait la monumentale construction proustienne, le monologue intérieur façon Joyce, voici par endroits la phrase polyphonique, dotée d'ubiquité spatiale et temporelle, dont l'empan dépasse l'unité de lieu, de temps, d'action, de personnage ; ainsi, pages 140-141, une seule et même phrase englobe la lettre de Jeanne-Marie sur André Degorce, l'Indochine et l'Algérie, les pensées de Marcel en Afrique, sur sa jeune femme morte prématurément, sur les signes de sa propre décomposition physique, et les commentaires surplombants du narrateur mettant en correspondance ce pourrissement avec l'effondrement de l'Empire.
- 42 L'articulation du fantasme et de l'histoire introduit le lecteur dans un univers de complexité extrême (les multiples relais intertextuels et culturels du fantasme), de désordre et de non-cohérence. Multicentré, le récit s'effectue dans un enchevêtrement de points de vue dont les principaux sont souvent les moins éclairés. L'histoire, en dépit

de quelques commentaires surplombants du narrateur devient elle aussi opaque, les générations se brouillent. Les clefs philosophiques sont peut-être trop grandes, à moins qu'elles ne soient démarquées comme pensée abstraite par l'écriture poétique. Peut-être, dépassant les références intertextuelles toujours en décalage, faut-il renvoyer par l'arrière-texte ce livre à son référent corse saisi dans son originalité composite, pour en percevoir la musique propre, quitte à ce que les autochtones ne se retrouvent pas tous dans cette évocation peu complaisante.

## NOTES

1. Édition de référence : Jérôme Ferrari, *Le Sermon sur la chute de Rome*, Arles, Actes Sud, 2012.
2. Saint Augustin, *Sermons sur la chute de Rome*, Paris, Institut d'Études Augustiniennes, 2004.
3. Hippone, ville d'Afrique du Nord, tour à tour dénommée Bône à l'époque de la colonisation française, puis Annaba dans l'Algérie actuelle. Augustin mourra en 430 dans la ville assiégée par les Vandales.
4. *La Cité de Dieu* est le titre d'un de ses livres.
5. 11 novembre 1942.
6. 27 novembre 1942.
7. Fin 1942.
8. Septembre 1943.
9. « Créée par un décret du 16 juin 1895, sous la direction d'un gouverneur général, L'Afrique Occidentale Française (A.-O.F.) répond à la nécessité de coordonner sous une autorité unique la pénétration française à l'intérieur du continent africain. L'A.-O.F. est, à l'origine, constituée des colonies de Côte d'Ivoire, de la Guinée, du Sénégal et du Soudan ». (<https://www.universalis.fr/encyclopedie/afrique-occidentale-francaise-aof/>)
10. Voir à ce sujet Pierre Ramognino, « Les vrais chefs de l'empire », *Cahiers d'histoire*, n° 85, 2001. Sur ce sujet complexe et mal connu, l'article renvoie au livre de William B. Cohen, *Empereurs sans sceptre. Histoire des administrateurs de la France d'outre-mer et de l'école coloniale* publié en 1973.
11. Contre la lucidité critique de Jérôme Ferrari qui a évoqué plus ouvertement cet épisode peu glorieux dans *Où j'ai laissé mon âme* (Actes Sud, 2010).
12. Pour l'ancrage référentiel de la légende, voir Michel Arrivé, « Texte, pré-texte et intertexte chez Ferdinand de Saussure », in M.-M. Gladieu et A. Trouvé (dir.), *Intertexte et arrière-texte*, Reims, ÉPURE, 2010, « Approches interdisciplinaires de la lecture » ; 5, p. 167-190.
13. Philippe Chardin, *Le Roman de la conscience malheureuse*, Genève, Droz, 1982.
14. Sigmund Freud, *Der Dichter und das Phantasieren* (1908) ; « La création littéraire et le rêve éveillé », trad. Marie Bonaparte, Paris, Gallimard, 1933 ; « Le créateur littéraire et la fantaisie », trad. Bertrand Féron, Gallimard, 1985. Si « créateur » représente indéniablement un progrès morphologique par rapport à « création », sans changer l'idée, il en va tout autrement de « fantaisie » qui fait perdre l'essentiel : la mise en jeu active de l'inconscient.
15. Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 1972, p. 43.
16. Annie fait exploser le chiffre de la clientèle en accueillant tous les clients mâles d'une caresse bien placée.
17. Voir à ce sujet, Michel Picard, *La Lecture comme jeu*, Paris, Minuit, 1986.
18. « Le créateur littéraire [...] », art. cit., p. 45.

19. Pierre Bayard, *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse ?*, Paris, Minit, 2004.
20. Dans *La Monadologie*, LEIBNIZ écrit : « Il y a une infinité d'univers possibles, et il n'en peut exister qu'un. [...] Dieu a choisi infailliblement le meilleur monde possible. » Gottfried Wilhelm Leibniz, *La Monadologie*, Paris, F. Alcan, 1887.
21. Paul Ricoeur, article « Liberté », *Encyclopédie Universalis*, vol. 9, p. 984.
22. *La Monadologie*, *op. cit.*, p. 7.
23. J'emprunte cette expression à Thomas Pavel (*La Pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003) tout en opérant un léger décentrement du texte vers sa résonance lectorale.
24. Voir à ce sujet M.-M. Gladiou et A. Trouvé (dir.), *Lire l'hétérogénéité romanesque*, Reims, ÉPURE, « Approches interdisciplinaires de la lecture » ; 3, 2009.
- 

AUTEUR

ALAIN TROUVÉ

Université de Reims Champagne-Ardenne, CRIMEL

---

**Post scriptum**

---

# Histoire et littérature d'après Raymond Queneau

Paul Gayot

---

- 1 On connaît le lieu commun selon lequel « l'Histoire est un roman vrai ». Ce à quoi on pourrait opposer le roman en tant qu'Histoire fausse ou réitérer l'autre cliché selon lequel « la réalité dépasse la fiction ». Quoiqu'il en soit, Histoire et histoires sont consubstantielles. Encore faut-il s'interroger sur le concept d'Histoire » et sur celui de « Littérature ». Selon Jean-Paul Sartre, « nous vivons dans l'Histoire comme des poissons dans l'eau ». On peut considérer l'eau sans s'occuper des poissons, le fleuve héraclitéen sans prendre garde aux baigneurs : on peut considérer simplement la « flèche du temps », ce temps qui selon Lovecraft est « le seul vrai sujet de roman », opinion que n'aurait pas reniée Marcel Proust.
- 2 À cette aune, on peut distinguer d'abord les romans linéaires avec un début et une fin, différente du début. Ce qui n'interdit pas les raffinements sur le sens de l'écoulement temporel : d'aucuns (Philip K. Dick dans *À rebrousse temps*, Martin Amis dans *La Flèche du temps*, Alain Nadaud dans *L'Envers du temps*) se sont, avec plus ou moins de bonheur, efforcés de faire s'écouler le destin des personnages à rebours. Sans inverser le flux temporel, une « série noire » de David Ellis (*La Comédie des menteurs*) a déroulé la narration en commençant par la fin et en terminant par le début, ce qu'on se gardera de confondre avec le banal « flashback » cher aux cinéastes d'Orson Welles à Joseph Mankiewicz. Plus rares, les romans circulaires sont ceux où la fin est semblable au début : c'est le cas du *Chiendent*, le premier roman de Raymond Queneau, de *Les Carottes sont cuites*, série noire de William O'Farrell, de *Replay* de Ken Greenswood.
- 3 On peut en second lieu, considérer prioritairement les poissons nageant dans le fleuve du temps, entendre l'Histoire comme la narration ou l'explication des événements. Laisant de côté l'Histoire de ce qui aura lieu (l'anticipation, la prospective), ou l'Histoire de ce qui aurait pu avoir lieu (l'uchronie), on s'attachera essentiellement à l'Histoire de ce qui a eu lieu. Raymond Queneau tenait que toute grande œuvre littéraire était « soit une Iliade, soit une Odyssée », ces deux œuvres marquant « deux pôles de l'activité romanesque occidentale », deux modes opposés de confronter l'individuel et le social. Raymond Queneau définissait les Odyssées comme des récits de



temps plein (*Le Satiricon, Pantagruel, Don Quichotte, Ulysse*) et les Iliades comme des recherches de temps perdu (*Robinson Crusoë* ou le grand œuvre proustien).

- 4 Pour Raymond Queneau encore, *L'Iliade* est une œuvre où « quelque chose de très particulier est placé dans un contexte historique et mythologique très vaste », un incident dans le monde historique, une histoire avec pour arrière-plan l'Histoire ». Même si les histoires sont « de médiocre intérêt », « le contexte historique, parfois considérable [...] demeure malgré tout secondaire ». L'individuel est supérieur au social. « *L'Iliade* c'est la vie privée des gens dérangée par l'Histoire (*La Chartreuse de Parme, Guerre et Paix*, l'œuvre de Zola) ». « *L'Odyssée*, c'est manifestement encore beaucoup plus personnel : c'est l'histoire d'un individu qui, au cours d'expériences diverses, acquiert une personnalité ou bien affirme et retrouve la sienne comme Ulysse lui-même qui se retrouve tel quel plus son expérience à la fin de son Odyssée ». Ainsi *Moby Dick, Bouvard et Pécuchet, Le Rouge et le Noir* et, en général, tout récit autobiographique. *L'Iliade*, c'est l'homme replacé dans les événements historiques, tandis que *L'Odyssée* fait, de la vie même de l'homme, un événement historique.
- 5 Quoi qu'il en soit de ces spéculations, il reste que l'Histoire tient sa place dans nombre de romans célèbres, des *Trois mousquetaires* à *D'un château l'autre*, de *Guerre et Paix* aux *Enfants du Limon*. Inversement, la littérature fait volontiers irruption dans le champ labouré par Clio, de *l'Histoire Auguste* à l'œuvre de Michelet en passant par les *Mémoires d'outre-tombe*.
- 6 L'Histoire n'existe pas sans la littérature. Pour en revenir aux lieux communs : les peuples heureux n'ont pas d'Histoire, ce que Raymond Queneau (« L'Histoire c'est la science du malheur des hommes ») et James Joyce (« L'Histoire est un cauchemar dont je cherche à m'éveiller ») ont dit autrement. Histoire et littérature, répète Raymond Queneau, mesurent toutes deux le malheur de l'homme et n'existent que par des événements toujours catastrophiques. Le bonheur, le « dimanche de la vie » sort de l'Histoire et de la littérature.
- 7 On objectera que le roman n'est pas toute la littérature ; « La lettre seule compte et tout le reste est littérature » écrit Jarry : Jehan Molinet ou Mallarmé échappent à l'Histoire. Melpomène ne s'en est pas moins associée à Clio de *L'Énéide* à la *Légende des siècles*. C'est aussi vrai pour les Rouget de l'Isle, Paul Déroulède et autres Bernard-Henri Lévy.
 

C'est lorsque la fureur de la guerre civile et du fanatisme arme les hommes de poignards et que le sang coule à grands flots sur la terre que le laurier d'Apollon s'agite et verdit. Il en veut être arrosé. Il se flétrit dans les temps de la paix et du loisir
- 8 Constate Diderot (*De la Poésie dramatique*, ch. 18). Comme le roman, la poésie accompagne le piétinement sourd des historiens en marche.

## Bibliographie

---

- ABRAMOVICI, Jean-Christophe. *Encre de Sang, Sade écrivain*, Paris, Classiques Garnier, 2013.
- ANHEIM, Étienne et LILTI, Antoine, « Savoirs de la littérature », *Annales. Histoire, sciences sociales*, vol. LXV, n° 2, avril 2010.
- ARRIVÉ, Michel, *Le Linguiste et l'inconscient*, Paris, PUF, 2008.
- BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, [1924-1970], Paris, Gallimard, 1978 (« Les formes du temps et le chronotope dans le roman »).
- BARTHES, Roland, *S/Z*. Paris, Le Seuil, 1970.
- BARTHES, Roland, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Le Seuil, 1971.
- BARTHES, Roland. *Leçon* [7 janvier 1977], Paris, Le Seuil « Points Essais », 1989.
- BELLEMIN-NOËL, Jean, « Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques », *Littérature* n° 2, mai 1971.
- BOUJU, Emmanuel, *La Transcription de l'histoire. Essai sur le roman européen de la fin du XX<sup>e</sup> siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006.
- BROUARD-ARENDS, Isabelle. *Vies et images maternelles dans la littérature française du dix-huitième siècle*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1991.
- CHASSEGUET-SMIRGEL, Janine, *Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité*, Paris, Payot, 1971, rééd. Petite Bibliothèque Payot, 1977.
- CLANCIER, Anne, *Raymond Queneau et la psychanalyse*, Paris, Éditions du limon, 1994.
- CROCKER, Lester G. « Au cœur de la pensée de Sade », in Raymond Trousson (dir.), *Thèmes et figures du siècle des Lumières : mélanges offerts à Roland Mortier*, Genève, Droz, 1980, p. 59-71.
- CUETO, Alonso, *La Piel de un escritor. Contar, leer y escribir historias*, Lima, Fondo de Cultura Económica, 2014.
- DELEUZE, Gilles, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969.
- DELON, Michel. *Les Vies de Sade I et II*, Paris, Éditions Textuels, 2007.
- DELON, Michel. *L'Idée de l'énergie au tournant des lumières*, Paris, PUF, 1988.
- DUMÉZIL, Georges, *Du mythe au roman : la saga de Hadingus*, Paris, PUF, 1970.
- FOLLET, Lionel, Aurélien. *Le fantasme et l'Histoire*, Paris, EFR, 1980.

- FONYI, Antonia, *Lire, écrire, analyser (La littérature dans la pratique psychanalytique)*, Paris, L'Harmattan, 1994.
- FOUCAULT, Michel, « Des espaces autres », in *Dits et écrits, 1954-1988*, t. IV, 1980-1988, Paris, Gallimard, 1994.
- FOUCAULT, Michel, Conférence de 1967 « Des espaces autres », *Dits et écrits* (1984), Paris, Gallimard, « Quarto », t. 1, 2001.
- FREUD, Sigmund, *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, [1905], Paris, Gallimard, 1987, trad. Koepfel, Philippe, *Œuvres complètes*, Paris, PUF, 22 tomes, 1988-..., VI.
- FREUD, Sigmund, *Délires et rêves dans la Gradiva de W. Jensen* [1907], *Œuvres complètes : psychanalyse*. Volume XVIII, 1926-1930, Paris, PUF, 2002.
- FREUD, Sigmund, *Névrose, psychose et perversion* [1894-1924] (« Le roman familial des névrosés », « Névrose et psychose »), Paris, PUF, « Bibliothèque de psychanalyse », 1973.
- FREUD, Sigmund, « Le Créateur littéraire et la fantaisie », [1908], *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985, p. 29-46.
- FREUD, Sigmund, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* [1910], *Œuvres complètes : psychanalyse*. Volume X, 1909-1910, Paris, PUF, 1993.
- FREUD, Sigmund, *Au-delà du principe de plaisir (Essais de psychanalyse)*, Paris, Petite bibliothèque Payot, trad. S. JANKÉLÉVITCH, 1968 ; OC, XV).
- GAYOT, Paul, *Raymond Queneau*, Paris, Éditions Universitaires, 1967.
- HUNT, Lynn (trad. française J.-F. Sené). « Ch. V : La politique familiale de Sade », *Le Roman familial de la Révolution française*, Paris, Albin Michel, « Histoire », 1992, p. 141-167.
- JOUHAUD, Christian, *Les Pouvoirs de la littérature. Histoire d'un paradoxe*, Paris, Gallimard, 2000.
- KLOSSOWSKI, Pierre, *Sade mon prochain, précédé de « Le Philosophe scélérat »*, Paris, Le Seuil, 1947.
- LACAN, Jacques, « Le symbolique, l'imaginaire et le réel », 1953, repris dans *Des Noms-du-Père*, Paris, Le Seuil, 2005.
- LACAN, Jacques, *Le Séminaire XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 1964, Paris, Le Seuil, 1973, rééd. « Points ».
- LYON-CAEN, Judith et RIBARD, Dinah, *L'Historien et la Littérature*, Paris, La Découverte, « Repères », 2010.
- MAURON, Charles, *L'Inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine*, Paris, Corti, 1969.
- PERRON-BORELLI, Michèle, *Dynamique du fantasme*, Paris, PUF, 1997.
- PAVEL, Thomas, *Univers de la fiction*, Paris, Le Seuil, 1988.
- PAVEL, Thomas, *La Pensée du roman*, Paris, Gallimard, « NRF essais », 2003.
- PICARD, Michel, *La Lecture comme jeu*, Paris, Minuit, 1986.
- PICARD, Michel, *Lire le temps*, Paris, Minuit, 1989.
- QUENEAU, Raymond, *Une histoire modèle*, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1966.
- REICHLER, Claude. « Le Récit d'initiation dans le roman libertin », in Carole Dornier (dir.), *Les Mémoires d'un désenchanté : Crébillon fils, « Les Égarements du cœur et de l'esprit »*, Orléans, Paradigme, 1995.
- RICOEUR, Paul, *Temps et récit*, I, II et III, Paris, Le Seuil, 1983-1985.
- ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972.
- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Gallimard, 1968.
- VEYNE, Paul, 1971, *Comment on écrit l'histoire*, rééd. Paris, Le Seuil, « Points », 1997.

WEISBERGER, Jean, *L'Espace romanesque*, Genève, L'Âge d'Homme, 1978.

WINNICOTT, Donald W., *Jeu et réalité - L'espace potentiel*, [1971], trad. Claude MONOD et J.-B. PONTALIS, Paris, Gallimard, « Connaissance de l'Inconscient », 1975.