

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN LETTRES

PAR
PASCAL GOSSELIN

MÉDECIN OU COMÉDIEN :
ANALYSE DE L'ACQUISITION ET DE L'EMPLOI DU RÔLE DANS
VOYAGE AU BOUT DE LA NUIT DE CÉLINE
OCTOBRE 2010

RÉSUMÉ

Ma recherche est une analyse de la fonction de médecin qu'occupe le narrateur du roman de Céline : *Voyage au bout de la nuit*. Bien qu'on ne puisse ignorer la profession médicale du personnage de Bardamu, le choix de celle-ci plutôt qu'une autre laisse planer quelques questions qui ont nourri ma curiosité.

L'introduction explique le pourquoi d'un tel questionnement après avoir fait un bref résumé du récit. Elle indique aussi le choix de la théorie d'Erving Goffman qui a servi à l'analyse et a permis de mieux saisir le fonctionnement du rôle de médecin. Le premier chapitre fait un survol des travaux du sociologue en énumérant quelques outils de base qui ont été utilisés au cours du travail.

Le deuxième chapitre montre comment Bardamu, à travers une multitude d'expériences et d'observations, développe une attitude particulière envers l'existence et comment celle-ci influence les choix à venir. Ainsi, je passe en revue les trois étapes de son périple autour du monde, soit la guerre, l'Afrique et l'Amérique, et je montre comment chacun de ces moments participe à l'acquisition d'un rôle ultérieur. J'analyse donc chaque événement en fonction du rôle de médecin à venir et des caractéristiques singulières qu'il présente. Le troisième chapitre utilise la théorie de Goffman pour voir comment Bardamu, une fois le rôle adopté, l'utilise, en demeurant toujours en lien étroit avec les quelques idées dégagées du premier chapitre. Se déployant aussi sur trois parties, le chapitre aborde la figure de médecin sur trois tableaux : le médecin de banlieue à la Garenne-Rancy; le médecin mêlé à l'intimité de la famille Henrouille; et le médecin travaillant au sein d'une équipe de collègues dans une institution.

La conclusion revient sur les principales particularités du personnage de Bardamu et de son rôle tout en montrant comment celles-ci parviennent à rendre à l'acteur une certaine distinction par rapport à son rôle.

REMERCIEMENTS

Je voudrais offrir mes sincères remerciements à Monsieur François Ouellet, directeur de mon mémoire, pour sa compétence, sa générosité, et surtout pour toute la confiance qu'il a su me témoigner pendant ce projet.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	ii
REMERCIEMENTS.....	iii
TABLE DES MATIÈRES.....	iv
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1 : Goffman et la mise en scène.....	13
CHAPITRE 2 : L'initiation.....	22
2.1 On est puceau de l'Horreur comme on l'est de la volupté.....	23
2.2 L'Afrique de la vocation.....	33
2.3. L'Amérique des résolutions.....	52
2.4. Récapitulation.....	61
CHAPITRE 3 : Le rôle.....	65
3.1. La Garenne-Rancy.....	67
3.2. Le cas Henrouille.....	86

3.3. Le rôle parmi les pairs.....101

3.4. Récapitulation.....110

CONCLUSION.....113

BIBLIOGRAPHIE.....121

INTRODUCTION

Ce mémoire porte sur le premier roman de Louis-Ferdinand Céline intitulé *Voyage au bout de la nuit*¹. Depuis sa publication en 1932, ce roman demeure un incontournable de la littérature du XX^e siècle sur lequel plusieurs chercheurs se sont penchés. J'ai donc tenté de relire ce classique en abordant la figure du médecin et sa relation avec les autres personnages, et ce, sous l'angle théorique de l'approche sociologique d'Erving Goffman. Bien que, à ma connaissance, une lecture du *Voyage* à la lumière des théories de Goffman soit inédite, ma démarche a pu croiser parfois certains travaux sur Céline.

Le chemin qu'emprunte Bardamu, acteur principal de ce roman, pour parvenir à l'acquisition du « rôle » social de médecin ainsi que la manière avec laquelle il l'utilise me semble prendre son origine dans une double dualité qui imprègne le récit du début à la fin. Les thèmes de la mort et de la vie s'affrontent constamment et, à travers les comportements des personnages, s'associent avec la vérité et le mensonge pour mener un combat existentiel à l'intérieur même du narrateur Bardamu. Ainsi la mort est l'ultime vérité et la volonté de vivre peut alors se réaliser uniquement par la résignation au mensonge.

¹ Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2004. Désormais, pour toute référence à ce roman, j'indiquerai simplement la lettre *V* suivie de la page entre parenthèses après la citation.

Certaines recherches ont déjà porté sur ces thèmes, inévitables à la compréhension de l'œuvre. Pierre-Marie Miroux, dans un essai intitulé *Matière et lumière : La mort dans l'œuvre de Louis-Ferdinand Céline*², aborde de plein front le sujet de la mort. Il note qu'elle est le noyau central de l'œuvre et se rencontre dès les premiers moments de *Voyage au bout de la nuit* ; la guerre force cette rencontre et impose dès lors à Céline une vision tout à fait différente de l'existence dont il ne pourra plus se défaire. Miroux écrit : « Chez Céline, la vie est entièrement soumise à ce terme inéluctable [la mort] en fonction duquel elle se déroule. Dès lors, la seule façon de supporter l'existence sera de rêver un ailleurs féerique qui se confond chez lui avec un retour en un lieu originel³ ». La mort peut être tenue pour la vérité et la fuite vers l'irréel, comme la psychose, apparaît alors comme un déni de la réalité, un mensonge, en quelque sorte. Ces rapports entre les différents thèmes s'apparentent de près à ceux que j'analyse dans ce mémoire. Par contre, je tente de dégager une issue différente à ces recoupements thématiques : plutôt que d'aboutir vers une rupture d'avec la réalité, le personnage (car je ne m'occupe que de Bardamu et non de Céline) utilise le mensonge pour s'ancrer dans la réalité sociale par l'intermédiaire du rôle de médecin. Par ailleurs, alors que Miroux étend sa recherche sur l'œuvre complète de Céline, la mienne se restreint au premier roman de l'auteur.

Pour revenir au thème de la guerre, Tom Quinn a rappelé, dans un ouvrage récent, combien il était fondamental chez Céline⁴. Sachant pertinemment que le récit est une

² Pierre-Marie Miroux, *Matière et lumière : La mort dans l'œuvre de Louis-Ferdinand Céline*, Paris, Société d'études céliniennes, 2006.

³ *Ibid.*, p. 10.

⁴ Tom Quinn, *The traumatic memory of the Great War, 1914-1918, in Louis-Ferdinand Céline's Voyage au bout de la nuit*, UK, The Edwin Mellen press, 2005.

fiction, il le traite comme s'il constituait les mémoires de Céline sur la Grande Guerre. Il tisse alors des liens entre le traumatisme infligé par la guerre et l'omniprésence de la mort dans la suite de la vie de l'auteur/narrateur. Tout comme moi, Quinn voit dans l'événement de 1914-1918 l'élément fondateur de l'œuvre, qui permet à tout le reste de se mettre en place. Cependant, il ne traite pas, comme je le fais dans ce mémoire, des relations qu'entretiennent la vérité et le mensonge avec cette existence traumatisée ; il choisit d'aborder plutôt la manière dont l'écrivain transpose le traumatisme subi en une fiction romanesque, alors que mon travail ne s'intéresse qu'à ce que contient le récit et ne va pas au-delà de la position du narrateur et ne considère donc nullement l'auteur.

Dans un article intitulé *La guerre, sans conteste, ça porte aux ovaires*⁵ Véronique Flambart-Weisbart met le doigt sur ce qui unit les différents thèmes énumérés plus haut.

Elle avance :

De ce discours [celui de Bardamu dans l'ensemble du récit] émerge la figure du mensonge qui séduit hommes et femmes en temps de guerre en jouant sur leurs impressions et qui leur permet de s'imaginer une raison d'être artificieuse. Ce sera donc dans l'art de peindre la guerre de façon frontale, pour dénoncer le mensonge, que consistera principalement la stratégie poétique célinienne. Bardamu vaincra à condition qu'émerge éventuellement de son discours la figure de la vérité et de l'inéluctable destinée humaine⁶.

Bien qu'elle évoque sensiblement les interrelations entre la vérité, la guerre et la mort qui m'intéressent, l'auteure s'en sert dans un autre but ; la deuxième partie de son exposé porte sur la façon dont Bardamu tente d'échapper du traumatisme de la guerre à travers les personnages féminins de Lola et Musyne.

⁵ Véronique Flambart-Weisbart, « La guerre, sans conteste, ça porte aux ovaires », *Actes du seizième colloque international Louis-Ferdinand Céline, Céline et la guerre*, Société d'études céliniennes, Caen, 30 juin – 2 juillet 2006, Paris.

⁶ *Ibid.*, p. 139.

Ainsi, la structure interactionnelle que j'utilise pour décrire le fonctionnement de la double dualité des thèmes abordés semble avoir été perçue par plusieurs, mais chaque fois elle débouche sur une tout autre dynamique que celle qui m'intéresse.

Dans un article datant de 1971⁷, Schilling tend à se rapprocher au plus près de ma perception. Pour lui, il est clair que « la Vie et la Mort sont deux absolus⁸ » chez Céline. Il montre que, bien que la mort soit partout présente dans le récit, c'est l'imagination de la mort qui prend réellement le devant de la scène et caractérise le développement de la personnalité de Bardamu. Schilling explique qu'il y a deux types de personnages chez Céline : ceux qui ont de l'imagination et ceux qui n'en ont pas. Bardamu, pourvu d'imagination, appréhende continuellement sa mort et ne peut se dégager de l'emprise de la peur qui en résulte. Étrangement, c'est cette peur qui devient pour le narrateur une « conscience de soi⁹ » et lui procure une certaine lucidité. Le mensonge lui apparaît alors comme un moyen privilégié par sa volonté de vivre pour pouvoir repousser la mort, car « [sa] faiblesse est de n'avoir jamais appris à dissimuler [son] humanité et de l'afficher sans arrière-pensées¹⁰ ». Pour en sortir, Céline privilégie deux moyens selon Schilling :

□ □ Ou bien l'homme qui a peur a un tel désir de vivre qu'il s'intègre à cette société et compose avec elle pour tirer son épingle du jeu. Mais dans ce cas il s'avilit par le mensonge et, s'il est vrai qu'il se maintient physiquement en vie, il meurt spirituellement à l'existence humaine, tout en étant conscient de sa vilénie [...].

— Ou bien la peur de la mort est forte au point qu'aucune intégration n'est possible ni même susceptible d'être envisagée. Dans ce cas, la peur rejette l'homme à sa solitude¹¹.

⁷ Gilbert Schilling, « Images et imagination de la mort dans le Voyage au bout de la nuit », *L'Information littéraire*, vol. 23, 1971.

⁸ *Ibid.*, p. 68.

⁹ *Ibid.*, p. 69.

¹⁰ *Ibid.*, p. 70.

¹¹ *Ibid.*

Par la suite, bien que Schilling repère le rapport de la vie au mensonge, il ne pousse pas plus loin l'investigation et revient vers le concept de la mort et de son imagination. Cependant, la constatation de la nécessité du mensonge pour la vie sociale instaure une prémisse adéquate à mon analyse et permet d'appuyer mon recours aux travaux de Goffman.

Avant de revenir à Goffman, il m'apparaît nécessaire de présenter le parcours de Bardamu en fonction de la construction du roman, car ma démarche est liée à celle-ci. Le récit met en scène un personnage narrateur, Bardamu, que l'on a souvent associé à Céline (ce que je me garderai de faire), qui, dès les premières pages, s'embarque un peu à la manière d'un guignol, mais presque narquoisement, dans l'armée française. La guerre, qui en est encore à ses débuts, devient alors pour lui le point de vacillement d'une chute irréversible dans la noirceur la plus épaisse. Du coup, cette obscurité existentielle forge chez le narrateur un regard nouveau sur le monde qu'il explore, regard qui se raffinera davantage avec ses voyages ultérieurs : un séjour dans les colonies africaines et un autre au sein d'une Amérique froide dont la modernité urbaine frappe le nouvel arrivant de toute sa hauteur. Pour mieux faire comprendre mon propos, j'ai imposé au récit une coupure : je l'ai divisé en deux parties. La première renferme les voyages de Bardamu jusqu'à la fin de son périple aux États-Unis. Je la considère un peu comme la portion initiatique du récit où le voyageur découvre la dureté de la condition humaine. La deuxième partie du roman, quant à elle, débute au chapitre vingt et s'ouvre sur le retour en Europe de Bardamu. Bien que la séparation en deux parties du roman ne soit pas soulignée par l'auteur, le lecteur peut tout

de même détecter un changement dans le cours du récit : Bardamu est alors un médecin miteux qui s'est installé en banlieue de Paris. Alors que la première partie se caractérise par ses voyages, la deuxième se concentre plutôt sur un narrateur qui a cessé d'errer et qui occupe maintenant une certaine position sociale.

Bien sûr, le récit nous avait quelque peu préparés à l'arrivée de la figure du médecin ; dans la première partie, Bardamu avait déjà fait mention de ses quelques connaissances de médecine. Parfois, il se retrouve même dans le lit du malade. Le lecteur constate alors une certaine attirance du narrateur pour l'univers de la maladie, mentale et physique, qui n'est pas dénuée d'intérêt mais qui ne permet pas à elle seule d'expliquer le choix de la profession médicale. Ainsi, il me reste, à moi, lecteur, des interrogations : comment un être qui a perdu toute foi en l'humanité peut-il exercer une profession aussi traversée d'humanisme que la médecine ? Pourquoi un individu qui, partout où il plonge son regard, ne trouve que carcasses en sursis, se donne-t-il la peine de travailler à prolonger l'existence des autres si elle n'est que perpétuelle souffrance, redondante bêtise et inutile anecdote ? La réponse demeure fuyante.

De plus, un autre questionnement m'est apparu lors de ma lecture : le thème récurrent de la présence au monde. Plus précisément, de la présence de l'individu face aux autres, du degré de son implication, volontaire ou non, au sein d'une humanité qui avance dans le noir total. En effet, bien que Bardamu s'inscrive en faux contre le monde qu'il découvre, il ne peut toutefois jamais le nier totalement ; toujours, on lui demande des comptes, on le force à prendre part à quelque chose, sinon il se retrouve évincé. En fait, tout le drame du *Voyage* se joue probablement là, dans cette lourde pression sociale exercée sur l'individu qui le

force à participer malgré lui à un programme qu'il récuse intégralement. De ce point de vue, l'individu se retrouve alors en plein cauchemar du comédien : un acteur démuni, précipité sur une scène où l'on joue une pièce dont il n'a jamais vu le scénario et où l'on attend tout de même de lui une réplique appropriée... mais laquelle ? Ainsi, la figure du médecin apparaît comme un rôle, un masque derrière lequel le narrateur peut dorénavant contenir son individualité récalcitrante et dont il peut utiliser les ressources pour renvoyer à l'humanité une identité qu'elle veut rassurante.

Le but de mon mémoire est d'abord de montrer comment les expériences vécues par Bardamu dans la première partie du récit parviennent à éclairer le choix du rôle de médecin plutôt qu'un autre. Ensuite, j'analyserai la manière dont Bardamu utilise le rôle pour parvenir à ses fins. Ma démarche s'appuiera pour une partie sur les travaux d'Erving Goffman et son livre *La mise en scène de la vie quotidienne*¹² dans lequel il étudie la vie sociale et ses multiples interactions à l'aide d'une grille d'analyse qui, comme l'annonce le titre, s'inspire du monde du théâtre et se réfère à l'acteur et à la représentation donnée devant un public. La théorie de Goffman sort la sociologie de son carcan quantitatif pour la plonger dans le vif même de l'expérience humaine sociale. Adoptant la prémisse shakespearienne selon laquelle « le monde est un théâtre », le théoricien déploie une pensée structurée et structurante dans laquelle il érige une panoplie de termes relatifs au théâtre en concepts qui lui servent alors à mieux classer et qualifier les différents comportements de l'individu parmi les innombrables situations d'interaction. Cette manière singulière

¹² Erving Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne*, Paris, Minuit, 2006. Désormais, pour toute référence à ce livre, j'indiquerai simplement la lettre *M* suivie de la page entre parenthèses après la citation.

d'utiliser la sociologie, qui s'approche parfois très près d'autres frontières disciplinaires, telles la psychologie et l'éthologie, s'impose donc comme une véritable étude sur le comportement et le fonctionnement de l'individu en présence de l'autre. L'ensemble, fondé sur un vocabulaire issu de l'univers dramaturgique, permet ainsi une approche nouvelle et féconde et incite l'observateur à interpréter l'objet avec un certain recul que permet la métaphore.

Toutefois, Goffman est bien conscient qu'il existe des distinctions évidentes entre la réalité et le monde du théâtre. Dans ce dernier, tout n'est que fiction, et les comédiens ont à jouer un rôle déjà bien circonscrit par un scénario et une mise en scène préétablis, où chaque geste et chaque réplique s'imbriquent dans une chorégraphie toute réglée à l'avance. La réalité, quant à elle, n'offre pas d'avant-première; le *rôle* peut être peaufiné de représentation en représentation, mais il demeure toujours en proie à de multiples variables lui venant des autres et de l'extérieur, variables que l'acteur doit apprendre à gérer au meilleur de ses compétences, s'il ne veut pas être victime de ruptures. Ainsi, le modèle goffmanien n'est pas une fin en soi, mais bien une structure d'observation que Goffman lui-même conseille de rejeter par la suite ; elle n'est là que pour rendre compte du quotidien, le commenter et non l'envahir.

Céline, à sa manière, se sert de la fiction pour mettre en scène son récit et développe son personnage à travers le jeu des rencontres. La fiction parvient donc, à un autre niveau, à mettre en scène la réalité de référence, reconduisant la théorie de Goffman mais d'un point de vue littéraire ; en transposant la réalité dans un univers symbolique clos où les actions et réactions des personnages ne sont plus gratuites et bancales, mais où elles poursuivent un

dessein plus global qu'est le récit. Alors que le sociologue, à l'aide d'un discours métasocial, tente d'expliquer comment les individus se mettent eux-mêmes en scène au sein de la société, l'écrivain, pour sa part, utilise cette même société comme tréteau pour son propre théâtre, dédoublant ainsi la métaphore théâtrale.

L'écrivain s'inspire donc de la société pour créer son héros et ses personnages, conférant au récit une apparence de réalité. Parmi les facteurs qui encouragent l'adhésion du lecteur au récit, on retrouve cette aptitude de l'auteur à produire une certaine similarité avec le monde réel ; or, cette acuité du regard de l'écrivain devient convaincante, et même lucide, par ce qu'elle parvient à reproduire de la réalité et des mécanismes du jeu social. Conséquemment, l'écrivain ne peut manquer de reconduire les dispositifs de la structure observée par Goffman, ceux-ci étant intrinsèquement liés aux situations interactionnelles. En acceptant de considérer l'univers romanesque imaginé par Céline selon les critères d'une réalité sociale décrite par Goffman, tout en demeurant pleinement conscient de l'écart fondamental qui maintient les deux mondes séparés, soit celui entre la réalité et la fiction, ma recherche tentera de montrer que le choix du *rôle* de médecin par Bardamu est motivé par un cheminement identitaire et interactionnel auquel correspond la première partie du roman, et que ce choix, bon ou mauvais, permet au héros de fonctionner dans la société en conséquence de ce rôle, qui devient alors, dans la deuxième partie du roman, un masque plutôt qu'une réelle profession.

La question de la théâtralité, à travers cette hypothèse de recherche, se pose donc sur deux paliers qui vont finalement se rejoindre en une boucle. Tout d'abord s'institue un discours théorique s'alliant au monde théâtral et se posant sur une société réelle en

perpétuelle interaction ; la société se retrouve par la suite transposée en une fiction dans laquelle se reproduisent par la force des choses ses mécanismes, qualifiés ici de dramaturgiques. Ainsi, je passerai toujours directement de la théorie de Goffman à l'univers fictif de Bardamu et vice versa ; il ne sera donc pas mention de l'écrivain Céline, mais seulement de Bardamu, le narrateur autodiégétique.

Aux fins de l'analyse, je séparerai le roman en deux parties, chacune faisant l'objet d'un chapitre du mémoire. La première partie (chapitres un à dix-neuf) correspond au temps où Bardamu expérimente le monde et l'humanité par l'intermédiaire de la guerre et de ses voyages. La deuxième partie (chapitres vingt à quarante-cinq) expose son retour en France, où le personnage est aussitôt retrouvé par le lecteur sous les traits d'un médecin. Je considérerai alors la figure comme le choix d'un *rôle* plutôt que d'une profession, et c'est dans ce cadre que j'utiliserai la théorie de Goffman. Le *rôle* permet à l'*acteur* de se positionner face aux autres, de leur offrir une *impression* et de pouvoir ainsi envisager plus facilement l'horizon d'attente avec lequel il doit synchroniser ses actes et ses paroles s'il veut avoir sa place dans les différentes *situations de représentation* que lui amène la vie en société. Donc, j'envisagerai le choix du *rôle* comme motivé par la série de situations particulières d'interactions, positives ou négatives, que Bardamu aura affrontées antérieurement lors de ses voyages. Mon objectif n'est nullement de prouver un quelconque déterminisme social où je tenterais de démontrer que la résolution célinienne des multiples expériences de Bardamu devait inévitablement déboucher sur la vocation de médecin ; je veux plutôt montrer comment le héros aboutit à ce *rôle* afin de pouvoir agir devant les autres, et comment il s'en sert une fois adopté. Le but n'est donc pas de montrer le *pourquoi*

du médecin, mais le *comment*.

De ce point de vue, la compétence, chez Bardamu, deviendrait l'essence ultime de l'individu social ; sans cet atout, il se retrouverait éjecté de partout. Tout ne serait donc qu'un jeu dans lequel l'*acteur* disparaît derrière ses compétences qui, elles, en viennent à lui constituer un *personnage* qui, aux yeux des autres, est crédible ou non. Je tenterai de répondre à la question posée par le parcours de Bardamu : est-ce que la société, par l'obligation qu'elle impose aux *acteurs* de lui fournir une reconnaissance par des compétences socialement légitimes, nierait à l'individu une essence propre ?

Mon travail sera divisé en trois chapitres. Dans le premier, j'offrirai un résumé de la théorie de Goffman présentée dans le premier tome de *La mise en scène de la vie quotidienne*, intitulée *La présentation de soi*. J'y présenterai l'essentiel de l'ouvrage ainsi que des explications sur les divers outils développés. Dans le deuxième chapitre, je procéderai à l'analyse de la première partie du roman. Vu que le rôle du médecin n'y apparaît pas encore, j'éviterai de recourir à la théorie de Goffman. Je tenterai plutôt, par un survol chronologique des diverses péripéties de Bardamu, de déceler les indices qui permettront de préciser le choix du rôle à venir ainsi que les situations qui influenceront la manière dont sera exécuté ce rôle. Divisé en trois, ce chapitre présentera donc à tour de rôle la guerre, l'Afrique et l'Amérique à travers les cicatrices qu'elles laisseront sur la personnalité de Bardamu et qui ne pourront que se répercuter dans le rôle futur. Dans le dernier chapitre, je traiterai de la deuxième partie du récit qui est aussi divisée en trois parties ; la pratique médicale dans la banlieue de la Garenne-Rancy, le cas de la famille Henrouille et le travail à l'asile. J'y incorporerai alors les outils fournis par Goffman afin de

présenter la manière dont Bardamu actualise son rôle. J'articulerai mon analyse sur les quelques conclusions qu'aura révélées le chapitre précédent.

CHAPITRE 1

GOFFMAN ET LA MISE EN SCÈNE

Erving Goffman, sociologue né au Canada (1922-1982) mais ayant pratiqué aux États-Unis, a élaboré une théorie dans laquelle l'interaction sociale, de la plus quotidienne à la plus institutionnalisée, constitue l'objet central d'une analyse de l'individu et de la société. À travers les rapports entre individus se profile un univers social qui est sans cesse renouvelé par le nombre et par les variations de ses rencontres. Ainsi, à une époque où la méthode scientifique est de rigueur et la sociologie souvent systémique, Goffman glisse plutôt vers une sociologie de terrain, dans laquelle l'observation attentive des multiples rituels quotidiens que constituent les échanges sociaux l'amène à comprendre ceux-ci d'une manière plus profonde que ce qu'ils semblent dégager au premier coup d'œil. Il pose d'abord l'hypothèse que, dans l'interaction, l'individu, bien avant de vouloir transmettre un quelconque message, cherche avant tout à être reconnu comme membre effectif d'une communauté, en lui offrant un visage susceptible d'être accepté parce qu'il est conforme aux visages admis par la norme sociale. Par ses paroles, mais aussi par ses gestes et sa présentation, l'individu tente donc de convaincre l'autre, en qui s'incarne la société, qu'il doit être considéré comme une entité appartenant légitimement au groupe dont il revendique les caractéristiques. La reconnaissance de cette légitimation lui procurera par la suite la crédibilité nécessaire à l'acceptation son message, s'il en a un, ou simplement à la

validation de sa présence en ces lieux et à cet instant.

Par conséquent, l'interaction, bien qu'elle soit une médiation entre l'individu et la société, est avant tout l'instigatrice même de ces deux conceptions; elle autorise et l'individu et la société à exister, l'un pour l'autre. Comme le souligne Bonicco :

Le sujet et la structure, loin d'être des entités antagonistes, sont intrinsèquement liés au cœur de l'unité qu'est la relation. Ce ne sont ni les structures qui déterminent les acteurs, ni les acteurs qui engendrent les structures, mais une relation cognitive qui constitue le moteur d'un processus de subjectivation et de socialisation. L'ordre de l'interaction apparaît comme un ordre structurel où les structures n'existent que pour autant qu'elles sont mises en œuvre à chaque instant par les acteurs, mais les acteurs ne peuvent eux-mêmes les mettre en œuvre que sur la base d'un sens commun guidant leur conduite¹³.

L'interaction est donc doublement fondatrice : à la fois individualisante, elle modèle sur l'individu un masque (Goffman parle de *façade*) qui lui permet d'être et d'agir dans la conformité d'une situation ; socialisante, elle offre aux individus la possibilité d'échanger entre eux, selon des standards qui permettent de régulariser les confrontations. Ainsi, pour son bon déroulement, l'interaction requiert d'abord un *sens commun*. On peut le définir comme un consentement tacite entre les acteurs qui leur permet d'agir convenablement dans la mesure où ils ont l'approbation des autres participants quant à la place qu'ils occupent dans leur rapport. Goffman le désigne par *consensus temporaire*. Il est donc primordial pour le bon déroulement de l'interaction que chacun des acteurs se préserve de la torpiller ; ils y parviennent en gardant secrètes leurs réelles aspirations et leurs arrière-pensées, et adoptent plutôt une attitude conciliante et souple envers autrui, tout engagée

¹³ Céline Bonicco, *Goffman et l'ordre de l'interaction Un exemple de sociologie compréhensive*, [PDF], [<http://edph.univ-paris1.fr/phs1/bonicco.pdf>] (20 mai 2010), p. 31-32.

dans le maintien pragmatique et normatif de l'ordre interactionnel. La position, hypocrite en quelque sorte, de l'individu face à l'autre engendre inévitablement une certaine disparité entre ce qu'est ou ce que veut l'individu, et l'impression qu'il offre à l'entourage immédiat de l'interaction. Il se forme donc, au sein même de l'échange, un espace de possibilités dans lequel l'individu peut jouer, au meilleur de ses compétences, avec l'impression qu'il veut bien donner de lui et qui sert le mieux ses intérêts. Tandis que, par mégarde, il peut aussi laisser à l'autre l'occasion de percer à jour son jeu et ainsi perdre doublement : et sa crédibilité, et ce qu'il convoitait, bien que les deux puissent souvent converger. Il s'ensuit que la réalité de l'interaction s'impose comme étant précaire ; la construction commune exige des antagonistes un certain respect de règles officieuses en même temps qu'une vigilance voilée, à des fins de préservation personnelle pour l'un, et pour l'autre afin de ratifier ou d'infirmier l'impression que tente de livrer l'initiateur. Sinon, tout peut s'écrouler. L'individu socialisant se retrouve donc, en quelque sorte, convié à une heuristique de l'interaction, et ce, tout au long de sa vie en société ; il peut maîtriser parfaitement certaines facettes de son existence sociale, pendant que d'autres méritent toujours d'être corrigées, réorientées ou simplement abandonnées.

Le premier tome de *La mise en scène de la vie quotidienne*, intitulé *La présentation de soi*, s'ouvre donc sur ces prémisses. Le jeu de rôle de l'individu parmi ses pairs laisse entrevoir la pertinence du recours de Goffman à l'univers dramaturgique pour parvenir à extirper de ses observations les différents principes qui régissent l'ordre interactionnel. Le monde social comme un théâtre, une pièce où des acteurs participent à quelque chose qui les dépasse, et où chacun, par l'intermédiaire d'un rôle, tente de confirmer à chaque

interaction sa présence sur la scène. L'image est facile, convenue même. Ce qui revient cependant à Goffman, c'est de l'avoir poursuivie dans les moindres retranchements du quotidien, d'être parvenu à y débusquer une multitude de situations et de les avoir répertoriées selon des grands axes dramaturgiques, pour finalement se départir de cette grille une fois l'analyse complétée. À la toute fin du livre, il écrit :

L'affirmation que le monde entier est une scène de théâtre est un lieu commun suffisamment familier aux lecteurs pour qu'ils en voient les limites et en acceptent la formulation ; ils savent en effet qu'à tout moment ils peuvent facilement se convaincre qu'il ne faut pas le prendre trop au sérieux. [...] C'est pourquoi il faut abandonner ici le langage et le masque du théâtre. Les échafaudages, après tout, ne servent qu'à construire d'autres choses, et on ne devrait les dresser que dans l'intention de les démolir. Cet exposé ne porte pas sur les aspects du théâtre qui s'insinuent progressivement dans la vie quotidienne. Son objet propre n'est autre que la structure des rencontres sociales [...] (*M*, p. 240).

Le terme lucide d'« échafaudages » rend bien compte de la volonté d'utiliser la métaphore dans le but de façonner quelque chose d'autre, et dont elle se retrouve éjectée une fois le travail achevé, tout comme le marteau ne fait pas partie de l'édifice qu'il a permis de bâtir.

Avant d'entrer plus concrètement dans la théorie, il est préférable de définir quelques outils indispensables de la réflexion goffmanienne. Ainsi, une *interaction*, ou une rencontre, a lieu chaque fois que des individus se retrouvent en présence les uns des autres dans une situation donnée, que celle-ci soit prévue, imposée ou improvisée. L'ensemble des moyens auxquels recourt l'*acteur* (l'individu interagissant) pour parvenir à convaincre l'autre (à savoir, son *public*) de l'authenticité de son *rôle* constitue la représentation □ celle de l'*acteur* du moins, dans la mesure où le *public* aussi produit sa propre *représentation*. Le *rôle*, quant à lui, est l'ensemble des comportements que revêt l'*acteur* et qui s'actualise au

fur et à mesure d'une *représentation*. Il peut être réactivé à d'autres moments, selon le type d'*interaction* qui advient. Ainsi, l'*acteur* peut posséder plus d'un *rôle*, le rendant susceptible d'être plausible dans plus d'une situation. Il est aussi question de *social role*, que Goffman définit par « l'actualisation de droits et de devoirs attachés à un statut donné » (*M*, p. 24). À noter que le traducteur de Goffman explique qu'il n'a pu trouver d'équivalent français assez juste pour ce concept et qu'il a donc préféré le laisser en anglais.

À la lecture, on peut déduire que l'apparence est au centre de l'approche sociologique de Goffman. Elle sépare l'acteur de son public : l'acteur l'impose à son public et tente de la faire accepter comme la réalité même de sa personne à ce moment. En retour, il est implicitement demandé au public de reconnaître cette représentation comme vraie et de lui accorder toute la crédibilité nécessaire. Entre l'acteur et son propre rôle apparaît aussi un autre écart dans lequel s'insère le degré de conviction accordé par l'acteur envers ce qu'il présente à son public. La distance se déploie entre deux pôles qui caractérisent la foi avec laquelle *est joué* le personnage. Il y a « sincérité » lorsque l'acteur est totalement absorbé dans le rôle représenté ; lui-même n'y voit rien et il est, du coup, le premier à croire en son jeu. Tandis qu'il y a « cynisme » quand l'acteur sait pertinemment qu'une mise en scène a lieu et qu'il en est l'acteur principal. Le jugement semble clair et simple mais la réalité offre une palette de nuances beaucoup plus large. En fait, l'acteur lui-même est le mieux placé pour déterminer dans quel registre il se situe. Plus aisément encore, il peut se qualifier lorsqu'il agit cyniquement, car il doit alors camoufler ses intérêts réels. Par contre, il n'est pas exclu qu'une position résolument cynique aboutisse au pôle opposé, l'acteur ayant alors tellement intériorisé le personnage qu'il finit par en être imprégné « sincèrement », jusqu'à

l'assimilation. Et la réciproque n'est pas du tout impossible. Toutefois, Goffman précise : « Quoique l'on puisse s'attendre à trouver un mouvement naturel de va-et-vient entre le cynisme et la sincérité, on ne peut ignorer l'existence d'une sorte de point intermédiaire où l'on peut se tenir au prix d'une relative lucidité sur soi » (*M*, p. 28). La position du milieu serait-elle la plus favorable à adopter pour l'acteur ? Goffman n'en dit pas plus long. De toute façon, sa théorie n'a rien de prescriptif, elle ne fait que constater.

L'acteur se sert donc de cette échelle de conviction comme d'un éventail de degrés possibles où il peut puiser le degré qui sera le mieux adapté à la situation, tout en tenant compte de la façade disponible. La façade comprend tout ce qu'exploite l'acteur pour le bénéfice de sa représentation. Concrètement, elle rassemble le décor et la façade personnelle. Entre dans le décor tout ce qui fournit à l'acteur sa légitimité sur la scène, soit les lieux et les objets qui placeront d'emblée le public dans un horizon d'attente et qui permettront à l'acteur principal d'être pris au sérieux. La façade personnelle, par contre, fait corps avec l'acteur. Elle est constituée par tout ce qu'il peut transporter avec lui. Goffman y inclut « les signes distinctifs de la fonction ou du grade ; le vêtement ; le sexe, l'âge et les caractéristiques raciales ; la taille et la physionomie ; l'attitude ; la façon de parler ; les mimiques ; les comportements gestuels ; et autres éléments semblables » (*M*, p. 30-31). Autant ces divers éléments peuvent jouer en faveur de la représentation, autant ils peuvent la discréditer ; car, bien qu'au service de l'acteur, mal contrôlés, ils risquent de se retourner contre lui en offrant au public des indices contestant la validité de la représentation en cours.

À l'intérieur de la façade personnelle, Goffman distingue l'*apparence* et la *manière*. Bien que très souvent associées, ces deux notions possèdent chacune leur fonction propre. La première permet de déterminer le statut social de l'acteur ainsi que le type de routine se déroulant sur la scène. Quant à la manière, elle permet plutôt d'afficher quel sera le rôle de l'acteur dans la représentation. Par exemple, la vue d'un lieutenant accompagné de son inférieur situe immédiatement le spectateur devant une représentation militaire révélée par l'apparence. Par contre, celui qui ignore le fonctionnement des grades devra se fier à la manière pour découvrir qui est le plus haut gradé ; le ton de la voix, le regard et les différents gestes exécutés permettront alors de l'identifier.

Ainsi, les éléments de la façade personnelle et du décor présentent divers indices qui permettent de vérifier la validité de la représentation, à moins que, lorsque certains éléments de ceux-ci entrent en contradiction avec les autres, ils ne portent atteinte à son authenticité.

Afin que la représentation ait toutes les chances de se dérouler convenablement, l'acteur utilise tout ce qui est en son pouvoir pour offrir une impression idéalisée chez son public ; il a avantage à se montrer à son meilleur devant les autres, même mieux qu'il ne l'est réellement, afin d'assurer l'importance de son rôle. Goffman voit dans la notion d'idéalisation l'une des composantes d'une société stratifiée, comme l'est la société occidentale. Car, même dans un système qui s'affiche égalitaire, la volonté d'ascension sociale de la part des acteurs demeure réelle, et chaque strate se présente bien souvent comme désirable pour celle qui la suit. Bien sûr, une fois grimpé l'échelon supérieur,

l'acteur s'enquiert de cette supériorité par l'endossement du nouveau rôle qu'il doit maintenant tenir dans la représentation. Au risque de perdre la face et d'être rétrogradé s'il n'en respecte pas les conventions, il doit désormais dissimuler les activités qui ne sont plus dignes de cette position et qui pourraient gâcher toute la représentation. On peut penser au politicien qui est prêt à tout pour camoufler au public ses écarts ou encore au mendiant qui, approchant son territoire de travail, éteint son cellulaire avant de l'enfourer dans ses poches. L'idéalisation, donc, consiste à tout mettre en œuvre pour que la représentation *paraisse* la plus parfaite possible. Elle inclut inévitablement la présence d'une certaine dose de cynisme, même si, bien souvent, l'acteur finit par croire fortement à la réalité et à la légitimité de sa position.

Les quelques notions de base de la pensée goffmanienne parviennent à montrer l'omniprésence du doute lors des interactions. Bien que le public soit la plupart du temps prêt à appuyer d'emblée la représentation de l'acteur, le doute est toujours là et, parfois, il suffit d'une seule maladresse ou d'un incident bénin pour jeter par terre la totalité de la représentation. Du côté de l'acteur aussi s'insinue le doute ; celui d'être ou non à la hauteur de la situation, d'être interprété ou non pour ce qu'il tente de *paraître*.

Pour se prémunir contre les ruptures possibles de sa représentation et le doute qui la guette, l'acteur peaufine son rôle de séance en séance. Par un travail qui s'effectue dans la répétition des interactions avec les autres et avec leurs routines se figole, petit à petit, le rôle propre de l'acteur. Chaque nouvelle rencontre s'appuie sur les précédentes. L'acteur, par expérience, sait de plus en plus reconnaître sa place et ce qu'elle implique parmi les

autres et parvient en quelque sorte à se créer lui-même à travers les autres. Il parvient alors à façonner sa propre réalité qui lui permettra de se débrouiller adéquatement dans la vie sociale.

En résumé, l'acteur, qu'il soit cynique ou sincère, utilise une façade qui lui sert à authentifier sa représentation et lui permet ainsi d'interagir fonctionnellement avec les autres en évitant de toutes ses forces de révéler à son public des indices qui lui feraient préjudice. Afin d'y exceller, l'acteur idéalise son rôle en le majorant devant son public, mais aussi en écartant certains penchants ou activités qui seraient jugés inadmissibles et qui pourraient nuire fatalement à sa représentation. Voilà en bref les fondements de la théorie de la présentation de soi de Goffman. Bien sûr, j'aurais pu relater ici l'entièreté des notions goffmaniennes, mais je me réserve le choix de les exposer en temps et lieu afin de les accompagner de divers exemples puisés dans le roman de Céline, afin de faciliter la compréhension de la théorie et de l'intégrer plus facilement à mon interprétation.

CHAPITRE 2

L'INITIATION

L'intégralité du roman se présente comme la quête ontologique de Bardamu vers le côté sombre de l'homme. La première partie du récit, qui porte sur la guerre, les colonies et l'Amérique, est en quelque sorte une initiation du narrateur à l'humanité. Elle nous est transmise à travers le regard singulier d'un individu qui se conçoit d'emblée comme un anarchiste. La vision simpliste qu'il a de l'existence au tout début du roman apparaîtra par la suite n'avoir été alors qu'embryonnaire, parce qu'elle émane d'un individu naïf dont toute la perception du monde est encore à construire. Dès son enrôlement dans l'armée et sa participation à la Première Guerre mondiale, la vision évolue et le regard se précise. La suite des événements ne viendra qu'approfondir le regard de Bardamu qui, peu à peu, s'isole des autres hommes pour les juger, tout en essayant, avec plus ou moins de résultats, de trouver sa propre voie. L'initiation s'annonce alors des plus ardues pour un être qui, d'entrée de jeu, ne possède manifestement pas les aptitudes requises pour parvenir à gérer avec acuité et confiance les situations interactionnelles souvent hostiles qui s'imposent à lui.

La première partie s'articule donc sur un double apprentissage : celui, premièrement, d'une lucidité singulière qui offre l'occasion à Bardamu d'appréhender certaines conceptions peu flatteuses concernant l'humanité, et deuxièmement, un apprentissage

complexe visant à reconnaître les aptitudes, les qualités et les comportements qui permettent de survivre dans un environnement perçu dès lors comme néfaste. Cette période, qui en est une de construction de l'identité du personnage, servira mon propos parce qu'elle compose, petit à petit, la figure particulière du médecin que deviendra Bardamu dans la deuxième partie.

Ce chapitre tentera donc de cerner les contours de la conception que se fait Bardamu, à travers ses expériences, de l'homme et de l'existence, de montrer comment cette image affecte ses interactions et comment ces mêmes interactions finissent par ordonner en lui une certaine configuration du rôle à venir. Cette analyse sera bien sûr orientée vers la figure du médecin, en y traquant les indices qui permettront d'envisager le choix de ce rôle plutôt qu'un autre.

2.1. On est puceau de l'Horreur comme on l'est de la volupté

Dès le début de la narration, de la guerre surgit le traumatisme originel qui devient ainsi l'élément déclencheur d'une prise (crise) de conscience éclatante du personnage ; il ne pourra jamais plus se détourner de cette brèche qui s'ouvre en lui. À un premier niveau plus manifeste, la guerre, qui correspond aussi à la fin de sa jeunesse, est un événement-choc qui bouscule sa manière de penser le monde, le fait basculer vers une angoisse existentielle d'où émergera un regard nouveau, pessimiste, sur ce qui l'entoure. Nouveau, bien sûr, par rapport à celui qu'il était au début, ce gaillard frivole qui s'engage uniquement pour parader. Ce cynisme superficiel, qu'il affichait alors, évoluera vers un cynisme plus

conscient et moins extraverti. Son arrivée dans l'âge des hommes s'amorce donc par un froid constat de la condition humaine. À travers les affres de la guerre, ses causes et ses conséquences qu'il ne comprend et ne désire pas comprendre, l'individu lui apparaît soudainement dans toute son évidente insignifiance. Il avoue : « Jamais je ne m'étais senti aussi inutile parmi toutes ces balles et les lumières de ce soleil. Une immense, universelle moquerie » (*V*, p. 12). Le sentiment d'inanité qu'il ressent est en lien direct avec la situation ; ce sont la guerre elle-même et son incompréhension qui le lui confèrent, et non pas encore la totalité de l'existence. Plus loin pourtant, à la toute fin de ses pérégrinations, Bardamu étendra sa vision, il confirmera et assumera alors l'universalité de ce qu'il ne fait pour le moment que découvrir. Pour l'instant, l'intuition reliée à l'inutilité de l'existence individuelle ne fait que s'installer dans sa pensée pour teinter de sa sombre lumière les situations subséquentes. Car la guerre est ce qui initialise l'accouchement du Bardamu à venir, ce qui s'impose à lui comme une incongruité irrationnelle, mais incontournable, s'interposant désormais entre lui et l'humanité. Elle est l'acte originel, créateur d'une image qui déterminera ce qui s'en vient. Il le dit lui-même d'ailleurs : « On est puceau de l'Horreur comme on l'est de la volupté » (*V*, p. 14). La première fois est toujours la plus brutale, c'est celle qui crée l'icône matricielle, et les suivantes ne seront que des répétitions affadies. À travers ses expériences à venir, Bardamu constatera que même si les situations semblent différentes, c'est toujours le même motif qui revient sans cesse. De manière anecdotique, il décèle le perpétuel retour lors de sa relation avec Lola, relation qu'il conçoit comme gênée par la guerre (*V*, p. 50). La guerre sera continuellement employée comme un comparant lors des prochains coups infligés par l'adversité et leur imposera toujours une certaine connotation d'horreur. Plus tard, il rapporte le comportement agressif des hommes

à bord de l'Amiral-Bragueton à cette notion de guerre et il constate l'« angoissante nature des Blancs, provoquée, libérée, bien débraillée enfin, leur vraie nature, tout comme à la guerre » (V, p. 113). En Afrique aussi, dans le fonctionnement même des colonies, il s'interroge : « Fallait-il encore préférer la guerre ? C'était pire bien sûr. C'était pire !... » (V, p. 169). Jusqu'au travail chez Ford qui, non seulement par l'ampleur des bruits métalliques causés par la machinerie, mais aussi par l'espèce de déshumanisation de l'individu coincé par le travail à la chaîne, rappelle cette guerre. Il dit : « On cède au bruit comme on cède à la guerre. [...] On existait plus que par une sorte d'hésitation entre l'hébétude et le délire. Rien n'importait que la continuité fracassante des mille et mille instruments qui commandaient les hommes » (V, p. 226). La standardisation industrielle ramène à la mémoire de Bardamu le sentiment éprouvé en tant que soldat qui, livré comme un automate à des desseins dépassant l'ensemble des individus impliqués, ne peut imposer son individualité et élever sa voix contre ce qui l'écrase. Toutes les récurrences de la guerre dans le parcours de Bardamu montrent l'envergure de la *moquerie* contre laquelle le simple individu ne peut rien, condamné qu'il est à subir l'autorité de l'humanité. La guerre devient donc le motif qui revient chaque fois hanter le personnage sous un nouvel avatar, prétexte alors pour assigner à l'ensemble de ces situations une aura commune d'horreur, l'universalisant du même coup. La guerre apparaît dès le début comme un événement étranger à l'existence quotidienne de Bardamu qui deviendra par la suite une métaphore qui recouvrira l'entièreté de son existence. Il résume très bien à la toute fin de la première partie, plus géographique, du récit : « Y a pas de raison pour que ça finisse. En somme, tant qu'on est à la guerre, on dit que ce sera mieux dans la paix et puis on bouffe cet espoir-là comme si c'était du bonbon et puis c'est rien quand même que de la merde » (V, p. 234). La

guerre est ce qui introduit Bardamu à l'existence. D'un coup, elle le fait passer de l'enfance naïve à la désillusion du monde adulte. Après elle, plus rien ne sera pareil et le retour en arrière, impossible.

À un second niveau, le discours sur la guerre débouche sur une autre dynamique de la réflexion bardamusienne. En plus de porter un traumatisme personnel vers une image globalisante de la réalité, le constat révèle des pôles fondamentaux de l'existence : c'est-à-dire les relations entre la vérité, le mensonge, la mort et la vie. Pour lui, la guerre lève le voile sur ce qu'est réellement l'humanité. La vérité qu'il conçoit est manifestement reliée à la mort. Il affirme : « Dans ce métier d'être tué, faut pas être difficile, faut faire comme si la vie continuait, c'est ça le plus dur, ce mensonge » (*V*, p. 34-35). Le soldat sait qu'il court à la mort, il doit donc se mentir à lui-même s'il veut survivre, avancer à travers la guerre ; et parce que celle-ci est en quelque sorte le dénominateur commun des autres situations à venir dans le parcours de Bardamu, on peut, sans trop forcer, sortir cette image de son contexte et l'interpréter comme une métaphore qui agit sur les autres moments de sa vie. En effet, le civil, l'homme ordinaire, sait comme le soldat qu'il va mourir, mais il ne peut se l'avouer sans cesse, il doit mentir continuellement, ne pas y penser, s'il veut progresser. C'est donc le mensonge qui permet la vie. Il évite à l'homme de se confronter avec lui-même et de se préserver des vraies questions qui, inévitablement, conduisent à la mort. C'est ainsi que Bardamu, revenu du front, constate que la vie continue son cours malgré l'enfer qui persiste au front : « Dans le temps de la guerre, au lieu de danser à l'entresol, on dansait dans la cave » (*V*, p. 48-49). Il y a donc un double mensonge qui, résumé en une phrase, arrive à bien montrer comment l'homme ment aux autres, mais avant tout, à lui-

même. Par la danse et les amusements, les gens se mentent d'abord à eux-mêmes et parviennent à oublier que la mort sévit encore pas très loin, dans les tranchées. Ensuite, il y a mensonge envers autrui, car ces mêmes gens, pour dissimuler leur joie de vivre, se retirent dans les caves pour festoyer à l'abri des regards, alors que tous font la même chose. C'est ainsi que les gens arrivent à cacher aux autres la persistance de leurs habitudes malgré l'inexorabilité de l'époque, et du même élan, à se défendre eux-mêmes contre la cruelle vérité de la guerre et sa proximité en la noyant dans la fête. Ainsi, le Tout-Paris vit dans le refus de voir la vérité alors que lui, Bardamu, est « dans la vérité jusqu'au trognon » (*V*, p. 52). Il regarde autour de lui et constate :

Mentir, baiser, mourir. Il venait d'être défendu d'entreprendre autre chose. On mentait avec rage au-delà de l'imaginaire, bien au-delà du ridicule et de l'absurde, dans les journaux, sur les affiches, à pied, à cheval, en voiture. Tout le monde s'y était mis. C'est à qui mentirait plus énormément que l'autre. Bientôt, il n'y eut plus de vérité dans la ville (*V*, p. 54).

Le retour à la maison n'est donc pas un retour chez soi douillet ; la guerre a transformé l'homme qu'il était et il ne peut en revenir indemne. Son entourage lui apparaîtra désormais toujours contaminé par la réalité qu'il vient de connaître et le contraste entre sa perception et celle plus mensongère qu'il semble détecter chez les autres est flagrant, presque odieux. La guerre le sépare du reste de l'humanité et fonde son isolement. Cependant, pour rien au monde il ne désire retourner au front où règne la vérité ; elle ne pourrait que le tuer. Il commence donc quelque peu à apprécier le confort que procure le mensonge, celui de passer pour un fou, sans toutefois assumer pleinement la posture du menteur. Tout ce qu'il veut, c'est fuir la mort qui est à ses trousses ; la guerre n'est toujours pas terminée et on peut le rappeler d'un instant à l'autre.

C'est ce type de mensonge, qui peut consister en l'adoption d'une espèce de jeu utilisé pour masquer la réalité, qui révèle un premier pas vers l'acquisition d'un rôle. Bien sûr, Bardamu n'en est qu'aux premiers balbutiements ; il n'a fait que concevoir la nécessité, pour la survie de l'individu, ou de l'acteur, de jouer un rôle ainsi que la protection que ce rôle offre face à la cruauté de l'existence. Par contre, il est encore bien loin du médecin qu'il est appelé à devenir, il doit d'abord apprendre ce qu'est le jeu, quelles sont ses exigences et comment on le joue.

Son entrée à l'hôpital s'effectue sous le couvert de la folie. Mais Bardamu est-il bien fou ? Confronté au « Stand des Nations », un présentoir de fête foraine qui évoque une noce sur lequel le participant est invité à vider son fusil à plombs, Bardamu disjoncte et se retrouve aussitôt interné. Rien dans le texte ne pourrait nous faire croire que la folie est simulée, mais le confort qu'il découvre à l'hôpital, la protection qu'elle lui fournit contre la guerre, lui suggèrent d'emprunter et de prolonger pour l'occasion le rôle et la façade du fou « pendant qu'eux seulement ils feraient la guerre » (*V*, p. 61). L'hôpital vient, en quelque sorte, offrir un rempart contre la vérité crue de la guerre. À l'intérieur de ce lieu, Bardamu met le doigt sur une des aptitudes que l'acteur doit maîtriser pour bien mener son rôle parmi les hommes. Il affirme : « Ça prouve que pour qu'on vous croye raisonnable, rien de tel que de posséder un sacré culot. Quand on a un bon culot, ça suffit, presque tout alors vous est permis, absolument tout, on a la majorité pour soi et c'est la majorité qui décrète de ce qui est fou et ce qui ne l'est pas » (*V*, p. 61).

Bardamu touche ici à l'une des clés qui relie l'acteur à son rôle : le culot. Il est ce qui permet à l'acteur de monter sur la scène, de s'avancer devant les autres et d'y prendre la

place qui lui revient. Il contribue efficacement à la crédibilité du rôle devant les autres. Dans ce passage, le culot semble concerner autant ceux qui décident de leur plein gré d'aller se battre au front que Bardamu qui ne se livre pas et demeure caché derrière la mimique du fou. Disposer ainsi globalement du culot, c'est presque prétendre à l'universalité du cynisme. Bardamu serait donc déjà conscient de cette distance entre l'individu et ce qu'il affiche de lui-même, car « tout ce qui est intéressant se passe dans l'ombre, décidément. On ne sait rien de la véritable histoire des hommes » (*V*, p. 64). Quant à la majorité dont il est question, elle n'est que le reflet des valeurs et de la morale d'une époque qui consacre ou non la pertinence du rôle, et le fou est en somme celui qui n'arrive pas à cadrer dans les rôles que juge sains la société. Cependant, le fou peut lui aussi constituer un rôle qui possède sa propre façade et ses propres mimiques, et c'est d'ailleurs de cette façade que se servira pour un temps Bardamu.

Dans le deuxième établissement de santé où il sera dirigé, Bardamu fait la connaissance d'un personnage haut en couleur qui lui sera d'un apport non négligeable pour l'apprentissage du fonctionnement en société : le sergent Branledore. Quoiqu'on puisse, en tant que lecteur, juger le sergent fou, il est très apprécié de ses contemporains et Bardamu ne peut s'empêcher de l'étudier d'une manière attentive. Il précise :

Il avait appris au cours de ces séjours à attirer et puis à retenir la sympathie active des infirmières. [...] il jouissait de la plus haute cote morale. Il le possédait, le truc, lui. Comme le Théâtre était partout il fallait jouer et il avait bien raison Branledore ; rien aussi n'a l'air plus idiot et n'irrite davantage, c'est vrai, qu'un spectateur inerte monté par hasard sur les planches. Quand on est là-dessus, n'est-ce pas, il faut prendre le ton, s'animer, jouer, se décider ou bien disparaître (*V*, p. 90).

Le « truc » de Branledore pour être respecté parmi les fous et le personnel de l'hôpital, c'est d'abord un patriotisme exacerbé, mais ce que Bardamu remarque de plus important, c'est le

ton avec lequel est proféré ce patriotisme ; un ton imposant, péremptoire, qui oblige l'auditoire à faire chapeau bas devant autant de ferveur et d'assurance. La citation fait voir la lucidité tranchante de Bardamu concernant la fracture entre l'acteur et le rôle. Bien plus, il utilise exactement la même métaphore, celle du théâtre, que Goffman développe pour analyser la situation de représentation, et y puise le concept de « ton ». D'abord il y a présence du culot, ce courage de crier haut et fort ses appartenances, sans hésitation et sans tempérance, mais ensuite c'est la manière de dire, le ton, qui rend le rôle si crédible devant les autres. Tellement crédible qu'il devient rapidement contagieux dans tout le service et bientôt, tous les patients appliquent à leur tour les enseignements du sergent. Bardamu remarque : « Au début, tout en copiant Branledore de notre mieux, nos petites allures patriotiques n'étaient pas encore tout à fait au point, pas très convaincantes. Il fallut une bonne semaine et même deux de répétitions intensives pour nous placer absolument dans le ton, le bon » (*V*, p. 91). Du coup, adoptant les manières grossières et braves du soldat, chacun entre dans le rôle qu'on attend de lui et émeut les alentours. Branledore agit donc à titre d'éducateur pour Bardamu, et l'instruit sur le pouvoir que possède l'acteur lorsqu'il rend précisément la note qu'on attend de lui. Pouvoir d'attraction, d'adhésion mais aussi pouvoir d'influencer le comportement des autres. Bien que la note soit juste pour les autres, Bardamu est bien conscient qu'elle n'est que trop fautive pour l'acteur lui-même et que tout cela n'est qu'une comédie. Mais l'humanité exige du mensonge, de la fiction, afin de voiler la vérité et de pouvoir continuer à vivre comme si de rien n'était, comme il l'a constaté à son retour dans la vie civile. Dans ce contexte, le choix par Bardamu de termes provenant du monde du théâtre est judicieux, car il arrive à bien rendre cet effort de falsification de la vérité qu'entretient l'homme. La leçon lui servira à quelques reprises pour se dépatouiller

de certaines situations contraignantes, mais il ne pourra jamais endosser pleinement et de façon permanente cette posture, son degré de cynisme étant bien trop élevé.

Néanmoins pour l'instant, à l'intérieur de l'hôpital, l'exercice est enrichissant car Bardamu pratique la tenue d'un second rôle : le soldat. Bien sûr, il a été soldat et a goûté aux incessantes pluies de projectiles tombant sur le front ; il a vu toutes ces horreurs mais n'a jamais pu, par crainte, tenir courageusement ce rôle ; il ne faisait que méditer sur la question ou encore fomentait, dans l'intimité de sa pensée, de vaines désertions. Étendu dans la sécurité de son grabat, il applique la méthode de Branledore et se met à jouer le vaillant soldat. Car on attend de ce rôle qu'il soit « aussi brave qu'insouciant, et grossier plus souvent qu'à son tour, et que plus il est grossier et que plus il est brave » (*V*, p. 91). Il s'en sert évidemment pour éviter qu'on découvre en lui le déserteur, mais aussi pour émouvoir une jeune comédienne venue réciter des vers à l'hôpital. Devant la belle rouquine qui lui fait parvenir des « vibrations jusqu'au périnée » (*V*, p. 98), il ne peut s'empêcher d'amplifier d'un héroïsme ostentatoire sa participation à la guerre. L'intérêt personnel active alors ce rôle et Bardamu le surjoue même, en quelque sorte. Sa survie d'abord, puis l'attrait pour le sexe féminin, le motivent à prendre un rôle plus actif dans la scène en cours. En compétition ouverte avec Branledore, qui de son côté « en conçoit une vive et tenace jalousie » (*V*, p. 99), il se surpasse d'imagination pour épater la demoiselle qui, émue par le témoignage, fera transcrire en poésie ses plus grands exploits. Ainsi, par intérêt, il réveille en lui le culot et développe le ton nécessaire pour que la représentation fasse mouche et que la spectatrice soit touchée. Bien entendu, l'intérêt est avant tout égoïste, et c'est toujours ainsi que s'affiche le rôle de manière efficace chez Bardamu.

Ajoutons à cet épisode qu'on y retrouve un autre facteur qui procure à la représentation une valeur ajoutée et qui relève indubitablement du théâtre. Seulement, ce n'est pas Bardamu qui le revendique, il l'observe plutôt par la combinaison du poète, qui enjolive ses aventures en les augmentant d'un lyrisme qui émeut la foule, et de la comédienne, qui sait avec brio retransmettre ce lyrisme à l'oral. La représentation de ces récits, inventés par Bardamu, paraissait déjà crédible parce qu'ils étaient soufflés par le culot et par le ton, mais une fois gonflée de lyrisme, il y a consécration des faits, et du coup, assentiment général parmi les spectateurs. De ce simple épisode, le narrateur parvient à bien distinguer comment la simple anecdote, inexistante au départ, ou du moins trafiquée, en vient, une fois engagée dans les voies dramaturgiques (culot, ton, lyrisme), à constituer un événement véridique, accepté comme authentique, mais qui n'est là que pour meubler le vide d'une vérité tout autre. Une fois ce travail de transposition dramaturgique accompli, même le principal intéressé semble en être tout retourné. Bardamu rapporte : « J'étais préparé certes, mais mon étonnement fut réel néanmoins, je ne pus celer ma stupéfaction à mes voisins en l'entendant vibrer, exhorter de la sorte, cette superbe amie, gémir même, pour rendre mieux sensible tout le drame inclus dans l'épisode que j'avais inventé à son usage » (*V*, p. 100). Ainsi, même s'il connaît à la source la fausseté de la représentation à laquelle il assiste, il en demeure tout de même estomaqué, ému. L'épisode montre bien toute la théâtralité du rôle ainsi que le mensonge qu'il cache. On pourrait dire que les trois personnages – le narrateur, le poète et la comédienne – travaillent de concert pour révéler le rôle du soldat qui, en premier lieu, n'est qu'un trouillard. Chacun des trois représente une aptitude à développer afin de permettre la reconnaissance générale du rôle. Bardamu utilise le culot afin de mettre son rôle sur le devant de la scène ; l'aède embellit le rôle du lyrisme

nécessaire pour déclencher dans le public des sentiments de reconnaissance ; et la lectrice ajoute au tout le ton recherché qui rendra la scène parfaite. Le passage montre bien tout le travail de reconstitution qui se terre derrière le rôle ; tout n'est qu'un mensonge, qu'une supercherie mise en scène par des individus qui maîtrisent les rouages du théâtre.

Jusqu'ici, le regard que pose Bardamu sur l'existence est saisi par ce raisonnement portant sur ce qui est vrai et ce qui est faux. La guerre, ou plutôt l'état de conscience qu'a généré la guerre, lui présente l'homme dans sa vérité, celle qui dévêt l'individu d'une certaine envergure pour le montrer sous son vrai jour, un être acculé à ses instincts et destiné à mourir. Afin d'y remédier, il comprend peu à peu l'importance de se réfugier derrière le mensonge qui, lui, permet de vivre. À partir de cette prise de position lui apparaît la nécessité de jouer un rôle – pour l'instant, peu importe lequel, pourvu qu'il s'accorde aux diktats de la *majorité*. Mais, foncièrement, ce rôle ne demeure qu'un masque, qu'une façade le protégeant contre l'autre et le légitimant au sein du mensonge universel. Cela, il ne l'accepte pas encore totalement ; il joue avec conviction lorsque le moment l'exige, mais ne peut souffrir ce masque en permanence. Le périple à bord de l'Amiral-Bragueton le persuadera de la nécessité du mensonge.

2.2. L'Afrique de la vocation

La guerre terminée, Bardamu, qui n'a pas assez d'argent pour aller en Amérique, s'embarque pour l'Afrique où l'on prétend que les colonies offrent de bons postes pour récolter un peu d'argent. Pourtant, d'emblée, il sait très bien quelles odieuses péripéties

l'attendent dans cette Afrique. Avant même d'être arrivé, il annonce :

Pour un paquet de lames « Pilett » j'allais trafiquer avec eux des ivoires longs comme ça, des oiseaux flamboyants, des esclaves mineures. C'était promis. La vie quoi ! Rien de commun avec cette Afrique décortiquée des agences et des monuments, des chemins de fer et des nougats. Ah non ! Nous allons nous la voir dans son jus, la vraie Afrique ! (*V*, p. 112).

La colonie, comme la guerre, appartient à ce qui relève de la *vérité*. Le narrateur présente les choses comme si l'Europe, « sous les grisailles pudiques du Nord » (*V*, p. 113), était la scène d'un grand théâtre, où tout ce que l'on voit n'est que mise en scène, costumes, décors, et où même l'Afrique est exhibée fausement. Alors que la *véritable* Afrique, qu'il va bientôt découvrir, devient en quelque sorte l'arrière-scène, les coulisses cachées au public, comme la guerre ; un lieu où les comédiens se dépouillent de leurs masques et s'affichent tels qu'ils sont réellement. *L'Amiral-Bragueton*, vieux bateau dégingué qui prend Bardamu à son bord, devient alors le théâtre d'une autre expérience anthropologique. Isolés du reste du monde, le bateau et son équipage forment une espèce de huis clos où Bardamu pourra à nouveau pressentir toute l'hideuse vérité de l'homme, vérité harcelante qui s'acharne sur lui alors qu'il n'a pas encore terminé son apprentissage. Aussitôt quittées les eaux européennes, il constate comment les hommes commencent déjà à retirer leurs costumes et affichent leurs vraies couleurs :

[...] leur pourriture envahit la surface dès que les émoustille la fièvre ignoble des Tropiques. C'est alors qu'on se déboutonne éperdument et que la saloperie triomphe et nous recouvre entiers. C'est l'aveu biologique. Dès que le travail et le froid ne nous astreignent plus, relâchent un moment leur étai, on peut apercevoir des Blancs, ce qu'on découvre du gai rivage, une fois que la mer s'en retire : la vérité, mares lourdement puantes, les crabes, la charogne et l'étron (*V*, p. 113).

Une fois de plus, la vérité est associée à la mort (« charogne »), mais plus encore, Bardamu la rapproche du corps et de ses déjections (« biologique », « étron »), de ce qui est sale (« saloperie ») et de ce qui sent mauvais. Tous ces éléments rassemblés évoquent la putréfaction (« pourriture ») qui, elle, ne conduit pas à la mort, mais relève de ce qui est déjà mort ; c'est l'état qui suit la mort. La vérité ne fait plus seulement que mener à la mort, elle est la mort elle-même, déjà là au sein de l'homme en tant que principe inhérent. C'est « l'aveu biologique » ; alors même qu'il croit vivre, l'homme a déjà en lui son propre cadavre en putrescence. Il est donc dépouillé de toute transcendance, il n'est qu'une *viande*, comme aime à le répéter le narrateur, la viande n'étant déjà plus du vivant mais bien de l'organique sur le chemin de la décomposition. De là l'image de l'abattoir plaquée sur celle de la guerre. L'aveu biologique que perçoit Bardamu est aussi, par un jeu de miroir, son propre aveu, le constat de Bardamu d'une humanité qui ne possède rien en elle-même, mis à part ses viscères putrescibles. Déjà, on peut noter le regard clinicien, médical, qui évacue toute psychologie ou métaphysique, pour ne voir que le corps.

Dès le début de la traversée, Bardamu réalise qu'il est différent des autres passagers : il est le seul qui ait payé pour son voyage ; tous les autres, fonctionnaires ou militaires, profitent de la gratuité et le jugent alors d'être « singulièrement effronté, nettement insupportable » (*V*, p. 113). Différent, il se sent bientôt exclu et son isolement, rehaussé par son comportement quelque peu farouche, ne fait que s'accroître. Il avoue après coup (dans le temps de la narration et non dans celui de l'action) qu'il aurait manœuvré autrement s'il avait su, car c'est bien le manque d'expérience, l'ignorance du jeu des relations à bord du bateau, qui lui a nuit. Il en tirera alors des conclusions et va apprendre et peaufiner

davantage l'exercice du rôle, tout en utilisant ses récentes acquisitions, qu'il nomme déjà lui-même « habileté » : « Grâce à certaine habileté, je ne perdís que ce qu'il me restait d'amour-propre » (*V*, p. 114). Pour lui, la perte totale de l' « amour-propre » ne peut être qu'une bonne chose, puisque, dans son cas, il est ce qui le maintient encore dans son retranchement envers les hommes, puisqu'il l'empêche de *jouer le jeu* de l'interaction. Il est, en quelque sorte, ce qui le rattache à la vérité, le retient dans une contemplation béate sans oser agir comme les autres pour s'en défaire, car même s'il comprend l'importance du mensonge pour la survie de l'individu, il ne peut encore l'accepter totalement et enfiler définitivement le costume ; les expériences encore à venir lui permettront alors de renoncer à certaines attitudes, comme l'amour-propre, afin de revêtir plus aisément le costume. Présentement, le relent d'orgueil que Bardamu traîne toujours avec lui l'empêche de sombrer pleinement dans le cynisme, car le vrai comédien, qui est prêt à tout pour que son rôle soit jugé vraisemblable, doit aussi être prêt à laisser son amour-propre au vestiaire, afin qu'il puisse nourrir pleinement les exigences de son public.

Parce que Bardamu est jugé différent et qu'il s'isole, les autres en viennent très tôt à lui suspecter toutes sortes d'identités toutes plus péjoratives les unes que les autres. On commence par le dire maquereau, pédéraste et cocaïnomane avant de supputer chez lui des vocations beaucoup plus détestables, jusqu'à lui imputer la somme des vices que peut contenir l'humanité. Bardamu réfléchit :

Je tenais, sans le vouloir, le rôle de l'indispensable "infâme et répugnant saligaud" honte du genre humain qu'on signale partout au long des siècles, dont tout le monde a entendu parler, ainsi que du Diable et du Bon Dieu, mais qui demeure toujours si divers, si fuyant, quand à terre et dans la vie, insaisissable en somme. [...] "L'immonde" n'échapperait pas à son sort. C'était moi (*V*, p. 114-115).

Ainsi, aux yeux des passagers, Bardamu, qui n'a pas de rôle précis, identifiable selon les codes que la situation requiert, se retrouve ostracisé. Jeté hors des cadres, il devient « l'immonde », l'envers de l'humain, qui cumule sur lui toutes les tares que l'humanité refuse en son sein. Parce que Bardamu n'a pas de rôle reconnaissable, on le chasse de l'humanité et on le réduit à la posture de la « bête » (*V*, p. 118), raison suffisante alors pour pouvoir le traquer. Bardamu devient alors la cible d'une véritable chasse à bord du bateau. Il va jusqu'à employer les termes « corridas » et « toreros » (*V*, p. 118), qui relèvent de la tauromachie, pour décrire la scène. Comme dans un rite sacrificiel, il est le sacrifié dont la mort servira à maintenir sains et saufs les sacrificateurs, garantissant dès lors à chacun le respect et la pérennité de son rôle respectif. Pour le reste de l'équipage, celui qui ne possède pas de rôle précis n'est pas seulement nuisible ou irritant, il menace l'immuabilité même de leurs rôles, car, devenant l'immonde, Bardamu reflète alors tout ce que la tenue même du rôle tente de dissimuler. En fait, sans rôle identifiable, il devient une espèce de case vide dans laquelle les autres projettent tout ce qui est caché derrière le rôle. Tout l'éventail des offenses dont est accusé Bardamu ne relève en fait que de l'horrible vérité de l'homme que Bardamu entrevoit derrière le rôle mensonger. Les passagers plaquent sur le narrateur ce qui reste de l'homme lorsqu'il n'est plus protégé par un rôle identifiable, et cette vision dénudée d'eux-mêmes leur est insupportable au plus haut point, jusqu'à nourrir en eux la volonté de meurtre. Comme dans un rituel sacrificiel, on met à mort la bête en qui sont rassemblés tous les instincts des hommes. Cependant, à la fin, il y aura une inversion du rituel et la bête, par le sacrifice de son amour-propre, joindra le camp adverse.

Au moment de l'attaque finale, Bardamu flaire l'ambiance théâtrale qui accompagne les

gestes des hommes afin de leur donner une certaine envergure : la dame qui s'installe au piano, affublée d'une « robe en guipure de grand appareil » (*V*, p. 119), le capitaine, qui vient saisir Bardamu, portait « son képi le mieux doré, il s'était boutonné entièrement du col à la braguette, ce qu'il n'avait pas fait depuis notre départ ». À quoi Bardamu ajoute: « Nous étions donc en pleine cérémonie dramatique » (*V*, p. 119). L'équipage, qui décide finalement de passer à l'action, d'entrer pleinement dans son rôle face à l'immonde, ne peut qu'imposer à la victime sa propre mise en scène, sa trame sonore, ses costumes... Bien que Bardamu, sans l'avoir vraiment désiré, se retrouve avec l'un des rôles principaux, il ne peut encore l'activer. L'intervention du capitaine, qui lui propose tout bonnement « d'articuler bien haut [ses] griefs » (*V*, p. 119), lui offre la chance ultime de prendre place sur la sellette et de performer enfin.

Bardamu avoue agir ainsi par lâcheté, trait de caractère qui « devient une magnifique espérance à qui s'y connaît » (*V*, p. 120). Par intérêt, pour sa propre survie, il active alors une posture de réaction envers l'attitude d'autrui ; sans y voir nécessairement un rôle, on y décèle tout de même un acquiescement au jeu, comme une volonté de donner ce qu'on attendrait idéalement de lui plutôt que de livrer ses réelles impressions sur la situation en cours. En fait, la stricte vérité le mènerait tout droit à la mort, et la lâcheté d'assumer jusqu'au bout de telles réflexions lui permettra de vivre encore, attitude qui l'amène peu à peu vers l'acceptation du mensonge. Conscient, il note :

Graduellement, pendant que durait cette épreuve d'humiliation, je sentais mon amour-propre déjà prêt à me quitter, s'estomper encore davantage, et puis me lâcher, m'abandonner tout à fait, pour ainsi dire officiellement. On a beau dire, c'est un moment bien agréable. Depuis cet incident, je suis devenu pour toujours infiniment libre et léger, moralement s'entend. C'est peut-être de la peur qu'on a le plus souvent

besoin pour se tirer d'affaire dans la vie. Je n'ai jamais voulu quant à moi d'autres armes depuis ce jour, ou d'autres vertus (*V*, p. 121).

Bardamu vit un moment crucial dans lequel il se dévêt à jamais de son amour-propre et où il consent finalement à renvoyer aux autres l'image que ceux-ci veulent bien y trouver. Il franchit une autre étape sur le chemin de son abdication pure et simple, mais volontaire, de la vérité qui est lourde et contraignante à supporter. Sa connaissance et son côtoiement quotidien nuisent à l'avancement social de Bardamu, ou du moins à sa participation au monde social. Par contre, en quittant son amour-propre, il ne fait que délaissier la vérité dans un but pratique, voire comportemental et stratégique. Intérieurement, ses réflexions demeurent sensiblement les mêmes ; la peur, qu'il classe désormais au premier rang de ses « vertus », existe seulement parce qu'il connaît l'hideuse vérité de l'homme. Donc, issue de son savoir quant à la vérité, la peur amène Bardamu à laisser tomber tout amour-propre afin d'entrer dans le jeu des interactions sociales, en proposant aux autres un rôle identifiable, qui correspond à leurs attentes. Du coup, on passe d'une vive appréhension globale de la vérité à une pratique sociale frauduleuse. Le rôle n'est qu'emprunté, il se retrouve en total porte-à-faux par rapport à la lucidité présente à l'intérieur de l'acteur ; ce passage présente tout le développement d'un cynisme désabusé. L'acteur en vient à se renier lui-même pour pouvoir jouer avec les autres, ou mieux encore, « crâner » comme les autres : « Après tout, c'étaient des vaincus, tout de même que moi ces Matamores !... Ils crânaient encore voilà tout ! Seule différence ! » (*V*, p. 115). Le terme « crâner » parvient à bien symboliser la mise en pratique du rôle : l'acteur se gonfle de quelque chose qu'il n'est pas, se rengorgeant de prétentions qui sont toutes plus insignifiantes les unes que les autres pour celui qui sait la vacuité de l'individu. En crânant, Bardamu obtient la reconnaissance des autres passagers. Pour ce faire, il utilise les techniques acquises antérieurement,

notamment celles de Branledore dont il reconnaît la paternité : « C'était le truc du sergent Branledore » (*V*, p. 121). Ainsi le ton et le lyrisme servent sa cause et teintent son discours d'une aura de confiance que ne peut refuser son auditoire. Il avoue improviser : « Comme je ne savais pas au juste ce que je racontais, sauf à demeurer à toute force dans la note lyrique [...] » (*V*, p. 121). Le fond n'a plus d'importance, seul compte la perfection de la forme. Le reste va de soi. Bardamu joue son rôle à merveille, il trinque au nom de la France et quémande les anecdotes guerrières :

Ce qu'il faut au fond pour obtenir une espèce de paix avec les hommes, [...] c'est leur permettre en toutes circonstances, de s'étaler, de se vautrer parmi les vantardises niaises. Il n'y a pas de vanité intelligente. C'est un instinct. Il n'y a pas d'homme non plus qui ne soit pas avant tout vaniteux. Le rôle du paillason admiratif est à peu près le seul dans lequel on se tolère d'humain à humain avec quelque plaisir (*V*, p. 122).

Il découvre alors une porte d'accès vers une certaine communication avec les hommes, futile certes mais qui lui permet au moins d'échapper à la mort. La vanité qu'il décèle est pour lui inhérente à l'individu, située derrière le rôle ; elle rejoint ce qui appartient à sa conception de la vérité et participe à la dérivation de l'individu vers l'acteur et son rôle. Elle constitue en quelque sorte l'intérêt que l'individu porte à sa personne malgré sa vacuité, mais aussi la volonté de proposer au public une image idéalisée de soi. La vanité fait donc parallèlement partie du processus d'acquisition d'un rôle, par le refus qu'elle incarne de n'être érigée que sur du vide, et par la reformulation de soi qu'elle exhibe devant les autres. Lorsque Bardamu dit que « c'est un instinct », il montre qu'on ne peut retracer la généalogie de ce travers commun à tous les hommes, car il fut toujours déjà là. Apparaît alors dans ce procès du rôle la notion de l'inné ; ainsi, alors même qu'au degré zéro de l'individu se rencontre sa vacuité existentielle, simultanément s'impose une volonté de

rejeter ce vide, de refouler le non-sens en le remplaçant par une multitude de sens qui deviennent, somme toute, insignifiants. Bardamu donc, suite à son hommage enflammé aux passagers qui l'entourent, décide d'ouvrir l'oreille à cette vanité insignifiante qui se présente alors dans l'énumération d'exploits héroïques amplifiés, inventés même. L'écoute attentive et obséquieuse, quoique sarcastique, qu'il accorde à ses bourreaux, lui permet de sortir indemne de la situation angoissante où il est empêtré à bord du bateau. Elle est un outil supplémentaire qui lui offrira d'autres possibilités lors de ses interactions subséquentes. De plus, l'écoute, combinée à ce regard de clinicien mentionné plus haut, est une étape additionnelle vers l'adoption d'un rôle plus précis : celui de médecin. Comme le regard, l'écoute permet le diagnostic, elle offre la possibilité de connaître par les mots les symptômes du mal du sujet observé. Mais j'y reviendrai au prochain chapitre. Pour l'instant, il est bon de comprendre comment s'acquiert chez le personnage un rôle quel qu'il soit. Dans l'épisode de *l'Amiral-Bragueton*, le rôle apparaît comme essentiel à la survie de l'individu, il dissimule la vérité/vacuité devant un auditoire qui refuse d'assumer cette vérité pourtant intrinsèque à chacun. Le rôle protège contre soi, parce qu'il pervertit la conception de sa propre réalité, et contre les autres, car il leur présente une image qu'ils reconnaissent et qu'ils peuvent accepter. Un peu mieux armé dès lors, Bardamu poursuit ses pérégrinations formatrices.

Dès son arrivée dans la colonie de Bambola-Bragamance, Bardamu décrit la vie sous le climat tropical et en vient aussitôt à lui plaquer une certaine similarité avec la guerre : « Carnaval le jour, écumeoire la nuit, la guerre en douce » (*V*, p. 127). Fraîchement débarqué, il reporte déjà la situation sur le dénominateur de la guerre, la ramenant à la

vérité crue de l'homme blanc lorsqu'il se retrouve en-dehors de la grande scène qu'est l'Europe. En Afrique, les bras de la civilisation occidentale ne sont plus assez longs pour retenir l'homme dans un rôle strict et juste, alors le colon s'exhibe sans retenue et laisse affluer ses bas instincts, redevenant, en termes de sauvagerie, pire que l'indigène. Pourtant, même si ces européens ont quitté la grande scène et se retrouvent dans une perspective de coulisse, tout n'est encore que théâtre aux yeux du narrateur, du « carnaval » comme il le dit, dans lequel les institutions de l'empire sont reproduites de manières totalement caricaturées. Devant l'ensemble des mouvements et des agitations déployés par les colonisateurs sous ce soleil de plomb, Bardamu éprouve une impression de parfaite inutilité. Tout tient en place dans l'unique but de maintenir la forme des institutions en elles-mêmes ; le reste, ce qu'elles sont censées assurer, ne découle que des humeurs individuelles. Il dit :

Leur sottise (ils n'avaient que cela) dépendait de la qualité de l'alcool qu'ils venaient d'ingérer, des lettres qu'ils recevaient, de la quantité plus ou moins grande d'espoir qu'ils avaient perdue dans la journée. En règle générale, plus ils dépérissaient, plus ils plastronnaient. Fantômes (comme Ortolan en guerre) ils eussent eu tous les culots (*V*, p. 146).

La colonie est gérée selon les humeurs de chacun – militaires, administrateurs, commerçants – et par leur confrontations réciproques qui finissent toujours, en fin de compte, par se rabattre impunément sur « [...] le nègre et enfin [l]es nègres entre eux » (*V*, p. 125). Chacun ne possède que sa propre sottise, car « ils n'avaient que cela », et sert ses vulgaires ambitions plutôt que d'unir ses forces aux autres dans un but commun. Bardamu rapproche encore ce moment, ou plutôt cette particularité de l'homme de la colonie à celui de l'homme de la guerre, et y ajoute un terme qui sert mon propos, celui de *plastronner*, verbe qui est à peu près synonyme de *crâner*. Ainsi, *plastronner* vient souligner

l'affectation que constitue le rôle par rapport à l'acteur, cet effort déployé afin de vouloir jouer quelque chose pour pouvoir, devant les autres et devant sa propre vanité, être quelqu'un de consistant. Tout ce jeu ne fait que nourrir les aspirations de l'individu à *être* quelqu'un, au détriment de la fonction sociale même du rôle représenté. Plus intéressant encore est le constat général que pose Bardamu en affirmant que plus l'homme se rapproche de la sottise, plus il plastronne, et celui qui en est au plus près serait alors celui qui présenterait le plus d'audace. Le mot « sottise » est aussi digne d'intérêt, car il réfère autant, de par son champ lexical, à l'idiotie et à l'ignorance qu'à l'affectation et à la futilité, et renvoie encore à la vacuité ontologique de l'individu. L'évocation du dernier passage est forte car, en plus, elle développe et articule quelques concepts abordés jusqu'à présent, dont le culot, utilisé comme protection contre le non-sens et volonté d'action et de participation aux interactions sociales. Le meilleur *plastronneur* est celui qui est au plus près de la mort, ou plutôt, si l'on se rappelle le cas de la putréfaction, celui qui a dépassé le stade de la mort, et dans ce cas-ci, qui n'est plus qu'un « fantôme ». Il doit donc redoubler d'ardeur pour parvenir à s'éloigner de la mort déjà là et faire croire qu'il est bel et bien en vie, en chair et en os. Du coup, il devient donc le plus grand *crâneur*, celui dont la distance entre l'individu et le rôle est la plus importante. Le crâneur fait-il pour autant preuve de cynisme ? Ou est-il plutôt inconscient de cet écart ? Difficile de se prononcer. J'opterais plutôt pour dire que Bardamu considère que tous les employés de la colonie ignorent ces conceptions, et qu'il est le seul à découvrir ces atroces vérités. Il déclare : « [...] le blanc lui s'empoisonne, cloisonné qu'il est entre son jus acide et sa chemise en cellular. Aussi malheur à qui l'approche. J'étais dressé depuis l'*Amiral-Bragueton* » (V, p. 146). Le « blanc » est donc coincé entre ce qu'il est concrètement ; rien d'autre que du fluide

organique et la présentation de soi qu'il expose aux autres. En somme, il n'est qu'un acteur, sans épaisseur ni profondeur, sans question ni réponse. Pour Bardamu, il n'est qu'un abruti. Et il ajoute dans la citation que son expérience de navigation lui fut lucrative et qu'il est ainsi en progression, qu'il chemine dans un processus de développement.

Le rôle, pour celui qui est au plus près de la mort, est donc de plus en plus nécessaire afin de s'en éloigner le plus possible. Ne serait-ce pas d'ailleurs la raison pour laquelle Bardamu adoptera bientôt un rôle ? Parce qu'il se sent de jour en jour au plus près de la mort ? Ou simplement plus mort qu'auparavant ? Il est encore tôt pour pouvoir y répondre...

Plus haut, il était question de la métaphore du carnaval pour résumer la perception du narrateur arrivé en terre africaine ; elle prend toute son ampleur lors de la seconde étape du voyage aux colonies : le poste de Topo. En ces lieux, deux personnages principaux servent à entretenir la structure institutionnelle imposée par la mère patrie : le sergent Alcide et le lieutenant Grappa. Chacun des deux éprouve pour l'autre une haine viscérale que l'on retrouve à la grandeur de la colonie entre les différents postes de la hiérarchie coloniale. Le premier possède une milice pendant que l'autre gouverne son tribunal ; chacun est le maître incontesté de sa petite représentation. Le regard de Bardamu ne peut s'empêcher de déceler à travers ces deux représentations loufoques de leurs institutions respectives les gestes et attitudes qui appartiennent en propre au monde du théâtre. Il nous décrit l'exercice matinal et quotidien de la milice de pacotille comme si elle était jouée par des enfants qui s'amuse à la guerre :

[...] j'étais aux premières *loges* pour assister à cette *fantasia*. Jamais dans aucune armée du monde ne *figurèrent* soldats de meilleure volonté. [...] ces primitifs se dépensaient énormément en *s'imaginant* des sacs, des chaussures, voire des baïonnettes et, plus fort encore, *en ayant l'air* de s'en servir. [...] ils n'étaient vêtus que d'un *semblant* de brève culotte kaki. Tout le reste devait être par eux *imaginé* et l'était. Au commandement d'Alcide, péremptoire, ces ingénieux guerriers, posant à terre leurs sacs *fictifs*, couraient dans le vide décocher à d'*illusoires* ennemis, d'*illusoires* estocades. Ils constituaient, après avoir *fait semblant* de se déboutonner, d'*invisibles* faisceaux et sur un autre signes se passionnaient en *abstraction* de mousqueterie. À les voir s'éparpiller, *gesticuler* minutieusement de la sorte et se perdre en dentelles de mouvements saccadés et follement inutiles, on en demeurait découragé jusqu'au marasme. [...] Mais ces conditions implacables [la chaleur] n'empêchaient pas Alcide de gueuler, au contraire. Ses hurlements déferlaient au-dessus de son *fantastique* exercice [...] (V, p. 150).

Les termes que j'ai mis en italiques relèvent d'un champ lexical qui appartient au monde théâtral. Tous ces termes, qui se rattachent à l'illusion et à la fiction, concourent à exposer la facticité des actes de cette milice, bien que, chaque matin, le sergent reprenne l'exercice avec ces soldats qui, par leur formidable volonté, feraient rougir toutes les « armées du monde ». Encore une fois, Bardamu assiste comme spectateur, « aux premières loges », d'une pièce qui se déroule sous ses yeux. De cet angle, il épouse la position qui lui est propre dans la plupart de ses observations portant sur l'homme ; il fait partie du tableau, mais il est tout de même en retrait par rapport à l'action et confie au narrataire ses perceptions. La présentation qui lui est offerte en ce moment n'est pas dépourvue d'un certain effet d'analogie par rapport aux phénomènes qu'il constate sur une plus grande échelle. En élargissant quelque peu la vision soudaine de Bardamu, on peut avec aisance la reporter sur son opinion de l'homme en général. La milice d'Alcide reflète le constat qu'il dénonce, c'est-à-dire la propension de l'homme à fanfaronner dans tous les sens, et ce, dans le seul et unique but de la fanfaronnade elle-même : déplacer du vide pour masquer le vide. Chacun, dans une multitude de gestes et de mimiques inutiles qui n'ont aucune portée et

qui ne changeront rien au fond obscur et commun de l'existence, y croit alors tout de même fermement et y met du sien. Ce consentement général à l'abrutissement décourage Bardamu « jusqu'au marasme ». D'ailleurs, le héros se dirige tranquillement vers un marasme sans retour, vers un découragement absolu qui lui retire peu à peu le sentiment de compassion envers son prochain. Une position de conscience envers l'objet humain qui apporte son lot de conséquences sur l'élaboration du rôle à venir, du moins sur l'attitude vis-à-vis du rôle ; elle renforce de manière déterminante la valeur du cynisme en lui signalant la vanité de toutes choses, de tous mouvements. Et le « découragé jusqu'au marasme » est loin d'être sur le chemin de la réhabilitation. Donc, chaque fois qu'il aura à monter sur les planches, à jouer, à plastronner, ce sera toujours en sachant d'avance la futilité de l'acte. Il sait pertinemment que chacun des gestes qui ont trait de près ou de loin à la façade d'un rôle n'est qu'une pure mécanique qui ne sert qu'à prouver la mécanique même et rien d'autre. Alors, chaque fois qu'il actionnera cette mécanique, il sera pleinement conscient de sa propre vacuité. Jouer le jeu, pour lui, revient donc à avouer son propre abrutissement. Bardamu se retrouve ainsi dans un cynisme quasi immunisé. L'épisode suivant n'est pas près non plus de lui faire changer d'avis.

Invité par Grappa, il assiste à une audience de son tribunal. C'est d'ailleurs Grappa lui-même qui a choisi la journée car « il voulait [l]'étonner [Bardamu] » (*V*, p. 152). Le choix n'est pas gratuit ; le lieutenant veut être vu lorsqu'il joue le rôle qui le met en évidence, en plein au centre de sa pièce, là où il prend toute son envergure, où il est quelqu'un. Car Bardamu note qu'il s'agit bien encore de théâtre : « Tels les miliciens d'Alcide, tous ces êtres semblaient tenir avant tout à s'agiter frénétiquement dans le fictif [...] » (*V*, p. 152).

Bien que les allusions au monde du théâtre soient moins suggestives que celles de l'épisode précédent, la dernière citation projette d'emblée les deux scènes sur un pied d'égalité et reporte les conclusions d'une humanité donquichottesque l'une sur l'autre. Car ici aussi l'on ne s'agit que pour le maintien de la forme elle-même, alors que les jugements rendus dépendent tout simplement de l'humeur du juge Grappa lui-même qui déclare : « Je vais tous les mettre d'accord tout de suite moi ! décida finalement Grappa, que la température et les palabres poussaient aux résolutions » (*V*, p. 153). Plus loin, Bardamu rapporte : « Ça l'agaçait. Ce qui le rendait irritable dans ses fonctions judiciaires, c'était les questions qu'on lui posait » (*V*, p. 154). La formule fait rire lorsqu'on pense que la tâche d'un juge est bien de résoudre les questionnements que deux parties ne peuvent régler entre elles. L'ironie du narrateur montre bien la sottise de ce tribunal qui n'en est un que pour la forme, et rien d'autre.

On voit bien à travers les deux analogies théâtrales relatives à la condition humaine comment opère la désillusion chez le narrateur et comment elle le pousse tranquillement, mais sûrement, vers un désaccord radical avec le reste de l'humanité. Même s'il demeure malgré tout en permanente interaction avec les autres, Bardamu, trop conscient de la fiction dans laquelle est noyé l'individu, ne peut s'empêcher d'être « découragé jusqu'au marasme » et de sombrer dans un froid cynisme qui ne pourra que teinter radicalement le rôle à venir.

Jusqu'à maintenant, le voyage en Afrique a servi mon propos en ce qui concerne l'acquisition d'un rôle, quel qu'il soit. Bardamu, navigant sur l'*Amiral-Bragueton*, a abordé son périple en constatant l'atrocité du visage de l'homme dès qu'il s'éloigne de son

Occident plus *civilisé*. Celui-ci tend à abandonner une certaine étiquette sociale pour se révéler comme il est réellement : un organisme en putréfaction. Le constat fait par Bardamu lorsqu'il expose au narrataire sa thèse concernant l'aveu biologique, postule que l'être humain n'est en somme qu'une viande, rien de plus. Le rôle, emprunté par l'acteur, personnifie cette viande, lui compose une substance qui déborde ce constat, et lui offre une certaine forme *humanisée* qui peut camoufler devant les autres et devant soi cet état de décrépitude. Celui qui refuse de jouer le jeu est alors expulsé par les autres, rejeté au-dehors des murs de la société, car il n'est plus saisissable *humainement*. Suite à ses observations, le narrateur, afin de protéger la viande qu'il est, décide d'entrer sur scène et d'y jouer enfin, et admirablement ; il abandonne alors tout amour-propre en échange d'une adhésion à l'univers du mensonge et glisse tranquillement vers un cynisme toujours plus flagrant. L'expérience des colonies, quant à elle, renforce le cynisme de Bardamu en lui exposant l'ampleur de la sottise et le rapport qu'elle entretient, chez un individu, avec l'assurance déployée dans la représentation en cours, puisque le pire sot est le meilleur plastronneur. Finalement, les deux mises en scène auxquelles assiste Bardamu, la milice et le tribunal, fournissent des métaphores qui incarnent sa perception de l'humanité. L'épisode est donc fructueux pour l'avancement du processus qui mène Bardamu vers l'adoption d'un rôle.

Par ailleurs, l'expérience africaine révèle un autre aspect du cheminement. Si elle a permis à Bardamu de comprendre l'importance du rôle pour la survie individuelle, elle apporte aussi quelques indices qui permettent de préciser peu à peu le choix du rôle à venir. Comme je l'ai mentionné plus haut, on entrevoit quelquefois, à travers les

observations du narrateur et les images qu'il utilise, l'œil du clinicien qui ne voit que de l'organique, du corporel, et on peut aussi percevoir l'oreille qui écoute l'autre, qui enregistre les paroles qui permettent le diagnostic. Car c'est bien un diagnostic, de plus en plus pessimiste, qu'il pose sur l'humanité. D'ailleurs, l'étendue de la maladie dans les colonies est marquante : tous sont malades. Dès son arrivée, le Directeur de la Compagnie Pordurière du Petit Congo l'averti : « Malade ! Moi aussi, je suis malade ! Qu'est-ce que ça veut dire malade ? On est tous malades ! Vous aussi vous serez malade et dans pas longtemps par-dessus le marché ! » (*V*, p. 130). Bardamu lui-même, devant toute la maladie ambiante, retranscrit ce qui se dégage de la populace locale à travers des images qui évoquent la maladie et la médecine : « Quelques officiers promenaient leur famille, attentives aux saluts militaires et civils, l'épouse boudinée dans ses serviettes hygiéniques spéciales, les enfants, sorte pénible de gros asticots européens, se dissolvaient de leur côté par la chaleur, en diarrhée permanente » (*V*, p. 144). Tout ce qui apparaît ici à l'œil de Bardamu est filtré par un regard médical, qui ne perçoit des individus qu'organes et maladies, morbidité et dégénérescence. À propos du Directeur, il dit : « Je n'aurais point cru qu'il existât au monde une carcasse humaine capable de cette tension maxima de convoitise » (*V*, p. 141). On retrouve une multitude d'exemples qui concernent la perception froide et clinique du narrateur. Bardamu, lui-même tend à se laisser dériver vers la maladie, comme si elle lui était salutaire. On l'a vu durant la guerre y chercher refuge et l'utiliser comme un rempart contre la cruauté de l'homme. Maintenant, il maîtrise un peu mieux l'art de se frayer un chemin pratique parmi les hommes, mais la maladie, sans qu'il y ait recours d'une manière volontaire, comme auparavant, demeure une issue potentielle et attrayante, qui le mènera aux portes de l'hôpital de la colonie. Arrivé sur les lieux, il tient

ces réflexions :

Dès qu'on arrive quelque part, il se révèle en vous des ambitions. Moi j'avais la vocation d'être malade, rien que malade. Chacun son genre. Je me promenais autour de ces pavillons hospitaliers et prometteurs, dolents, retirés, épargnés, et je ne les quittais qu'avec regret, eux et leur emprise d'antiseptique. Des pelouses encadraient ce séjour, égayées de petits oiseaux furtifs et de lézards inquiets et multicolores. Un genre "Paradis Terrestre" (*V*, p. 141-142).

La description de l'endroit est abondante de sérénité, elle fleure l'harmonie. Elle détonne même lorsqu'elle est confrontée à la quasi totalité des autres descriptions de lieux. Pas plus loin qu'à la page suivante, on peut lire la description générale de Fort-Gono, tableau qui vaut la peine d'être retranscrit, pour montrer la radicalité du contraste : « La végétation bouffie des jardins tenait à grand-peine, agressive, farouche, entre les palissades, éclatantes frondaisons formant laitues en délire autour de chaque maison, ratatiné gros blanc d'œuf solide dans lequel achevait de pourrir un Européen jaunet » (*V*, p. 143). La différence est criante et expose magistralement la manière dont Bardamu perçoit le site hospitalier : un havre de paix en plein cœur de la jungle. La confrontation entre les deux descriptions permet d'amplifier la portée de l'expression « Paradis Terrestre » dans le premier extrait. Même les lézards, qui auraient très bien pu appartenir à la deuxième description et l'appuyer par le côté repoussant qu'ils signifient habituellement, paraissent à leur place dans ce jardin aux allures édéniques, et participent même à l'égayement général, parce que « inquiets et multicolores » et non pas « agressifs » et « farouches ».

Ainsi, l'hôpital apparaît comme l'endroit rêvé, ou plutôt la cité perdue vers laquelle le narrateur semble toujours vouloir revenir, comme une « vocation ». En lui-même, le terme « vocation » implique un retour à soi, un retour à quelque chose qui est déjà en soi et à quoi on choisit d'obéir. À l'origine, ce terme désigne l'appel de Dieu à retourner vers lui,

qui est le grand tout, la plénitude. La maladie étant ici une vocation, l'hôpital, ainsi présenté, devient donc le lieu du retour à soi, à l'être originel, à l'Éden désormais retrouvé. De plus, il y a dans la citation un autre terme qui mérite une attention particulière par la cohérence qu'il apporte à mon propos. Tous les pavillons visités ont sur le personnage une emprise dont il peine à se détacher: l'« emprise d'antiseptique ». Selon la définition du *Robert*, l'« antiseptique » empêche la putréfaction en détruisant les microbes. Cette simple caractéristique de l'hôpital parvient à elle seule à fournir une opposition de taille à toutes les observations de Bardamu sur l'homme, à savoir qu'il est un être déjà mort, en pleine phase de putréfaction, un amas d'organes qui ne peut éviter sa décomposition puisqu'elle est *déjà là*. En fait, ce qui l'attire en ces lieux, ce ne sont pas les jolies cours égayées, ni les malades passifs, et encore moins le désir de leur venir en aide, non ! De toute manière, la maladie humaine est incurable. Ce qui le charme et l'envoûte, c'est ce climat de douce stérilité, cet univers sanitaire où il est possible d'aspirer à, du moins par les mots, un éventuel sursis dans le processus de dégénérescence. Sursis, car l'antiseptique n'est pas la solution miracle, il ne fait que retarder l'inévitable ; l'hôpital n'est qu'une pause avant de replonger dans le monde barbare. Il le sait lorsqu'il dit : « Tout lugubre qu'était l'hôpital, c'était cependant l'endroit de la colonie, le seul où l'on pouvait se sentir un peu oublié, à l'abri des hommes du dehors, des chefs. Vacances d'esclavage, l'essentiel en somme, et seul bonheur à ma portée » (*V*, p. 145). Encore une fois, les murs de l'établissement lui offrent la protection. Pourtant il n'est pas dupe, il connaît la brièveté du moment, qui n'est qu'une « vacance », mais il demeure que ce lieu est pour lui synonyme de « bonheur », et celui-ci n'est jamais que de passage. Il connaît la chanson ; on en sort tout le temps, un jour ou l'autre. Que ce soit les pieds devant, ou debout mais en partance pour la brousse, la

permanence n'existe pas. Seuls les *miraculés* sont retournés à la mère patrie, mais est-ce bien une consolation ? Ici ou là-bas, c'est être encore parmi les hommes... Le meilleur moyen d'y demeurer de manière régulière ne serait-il pas de substituer à la vocation de malade celle de médecin ? Pour l'instant, le texte ne nous permet pas de donner cette réponse. Par contre, on peut très bien sentir toute la valeur symbolique que revêt l'endroit aux yeux de Bardamu ; c'est un havre, une trêve, un cessez-le-feu dans les perpétuels assauts que dirige l'homme contre lui-même. Peut-être plus important encore, quoique subtil, l'hôpital est le lieu où l'individu, même s'il peut toujours plastronner, est au plus près de la vérité : il n'est qu'un corps toujours et de plus en plus en décomposition. L'hôpital n'a pas le choix d'imposer à quiconque le fréquente cette morbide révélation. Qu'il la refuse ou bien qu'il l'assume, l'individu, confronté à son inanité ainsi qu'à l'impossibilité d'y remédier, est tout de même placé devant l'évidence de sa condition, ce qui suffit à rendre absurde tout le reste de l'existence. L'hôpital est peut-être, comme la guerre, le lieu de la connaissance initiale, excepté peut-être qu'on ne cherche plus à vous tuer, mais plutôt à retarder l'échéance de votre mort. La nuance est des plus vitales pour Bardamu. Quoiqu'il en soit, il tombera effectivement malade, mais ce n'est plus l'hôpital qui l'accueillera...

2.3. L'Amérique des résolutions

Bardamu arrive en continent américain à bord d'un navire dans lequel on l'a vendu comme esclave alors qu'il était en plein délire suite à une fièvre contractée en Afrique. Attiré depuis longtemps déjà par l'Amérique (depuis le « derrière » de Lola du moins [V, p. 54]), il décide, au contraire de ses collègues galériens, de fuir l'équipage pour tenter sa

chance à New York, une ville d'abondance. La proximité de la ville et l'envie de goûter à ce qu'elle renferme gonflent le narrateur d'un esprit frondeur et culotté. À ses acolytes qui le mettent en garde contre sa propension à désirer plus qu'il ne peut espérer pour un homme de sa propre condition et lui prédisent que « [ses] goûts [le] perdront ! » (*V*, p. 186), il réplique qu'ils sont jaloux et qu'ils manquent de courage, puis ajoute à l'adresse du narrataire : « C'était envoyé ça ! J'étais content ! » (*V*, p. 187). Cette fois-ci, il a le courage de répliquer aux autres ; la tentation américaine et les relents de fièvre lui insufflent la vigueur nécessaire pour tenir tête aux autres et atteindre la rive. Il parvient même, une fois capturé, à prouver au commandant de la station ses aptitudes incomparables dans le domaine du dénombrement des puces et, ainsi, à se faire embaucher comme « agent compte-puces » (*V*, p. 189), fonction qu'il remplit avec brio. De plus, il réussit à éveiller de la sympathie chez son supérieur, ce qui, dans son cas, ne s'est pas produit souvent. Bardamu fait donc ici état d'un certain conformisme par rapport à ce qu'on attend de lui. Bien qu'il désobéisse aux conseils des hommes du bateau, il se plie aux exigences de la société : il se dissimule derrière une façade identifiable, celle d'agent compte-puces, il vante ses forces (en l'entendant, le commandant lui dit même de cesser de « palabrer » [*V*, p. 188], verbe qui montre que Bardamu joue, et même surjoue son rôle) et il remplit sans renâcler chacune des tâches relatives à l'emploi. Tout comme la fonction d'agent compte-puces en soi, l'épisode en devient presque surréaliste, il détonne avec l'attitude habituelle de Bardamu. La raison de cette déviation nous est rapidement servie : « Ainsi passèrent des jours et des jours, je reprenais un peu de santé, mais au fur et à mesure que je perdais mon délire et ma fièvre dans ce confort, le goût de l'aventure et des nouvelles imprudences me revint impérieux. À 37° tout devient banal » (*V*, p. 190). Le voilà redescendu à son état

normal. Ainsi, il peut seulement tolérer l'état d'immobilisme à travers la distorsion de la réalité que provoque la fièvre, par l'élévation de la température corporelle ; une fois la fièvre passée, le retour de la lucidité lui inflige le dégoût de ce « confort » et lui réinjecte son anticonformisme coutumier. Tout cet épisode n'est donc dû qu'à la maladie, car aussitôt dissipée, le découragement ne tarde point et, sous les allures d'arrogance que lui offre la ville de New York, il retourne plus lourdement encore à ses humeurs moins enthousiastes.

Tout dans cette « ville debout » (*V*, p. 184) suinte une arrogance sans bornes ; il n'y voit que tentations inexpugnables, solitude à travers la masse et menaces pour sa survie. L'arrogance ostentatoire de cette nouvelle contrée lui permet de pousser plus loin ses observations :

Toujours j'avais redouté d'être à peu près vide, de n'avoir en somme aucune sérieuse raison pour exister. À présent j'étais devant les faits bien assuré de mon néant individuel. Dans ce milieu trop différent de celui où j'avais de mesquines habitudes, je m'étais à l'instant comme dissous. Je me sentais bien près de ne plus exister, tout simplement. Ainsi, je le découvrais, dès qu'on avait cessé de me parler des choses familières, plus rien ne m'empêchait de sombrer dans une sorte d'irrésistible ennui, dans une manière de douceuse, d'effroyable catastrophe d'âme. Une dégoûtation (*V*, p. 203-204).

Ce nouveau monde ne fait pas que le rejeter, il le nie, tout bonnement. Alors que depuis le début de ses pérégrinations il est au courant de l'inutilité de la condition humaine, la confirmation de ses conjectures se dévoile ici, de l'autre côté du monde, dans cet Ouest rempli de faux espoirs : il n'est rien. Cette constatation finalement confirmée, il en retire une « dégoûtation » qui ne peut que le replonger plus profondément dans son marasme antérieur.

Cette confirmation n'est pas la seule qui émane de ses réflexions new-yorkaises. Alors qu'il souffre d'insomnie dans sa petite chambre du *Laugh Calvin*, il réfléchit sur cette Amérique, sur ses citoyens, mais aussi sur lui qui vieillit dans le découragement le plus total, concluant ainsi : « On n'a plus beaucoup de musique en soi pour faire danser la vie, voilà. Toute la jeunesse est allée mourir déjà au bout du monde dans le silence de vérité. [...] La vérité, c'est une agonie qui n'en finit pas. La vérité de ce monde c'est la mort. Il faut choisir, mourir ou mentir. Je n'ai jamais pu me tuer moi » (*V*, p. 200). À l'intérieur de la citation repose l'acquiescement résigné de Bardamu au mensonge, le mouvement décisif qu'il lui fallait faire avant de pouvoir embrasser enfin un rôle quelconque mais définitif. Consentir à la vérité, vivre pour et par la vérité, c'est accomplir l'acte de suicide : c'est mourir sans rechigner, en acceptant sans réplique aucune cette fatalité. Il renonce donc littéralement à la vérité en acceptant décidément le mensonge, non pas parce qu'il y tient ou qu'il y croit ; il l'accepte par défaut, parce que l'autre proposition ne peut être envisageable, et que ce choix, par avance truqué par la mort elle-même, n'en est pas un. Car, si Bardamu accepte de mentir, il sait tout de même qu'il ne fait que retarder l'échéance et le triomphe de la mort. Mentir est l'unique possibilité face à l'évidence de la mort. Ce faux choix aura bien sûr des répercussions sur le rôle à venir, et notamment sur l'écart cynique entre le rôle et l'acteur, car le rôle n'est plus choisi mais imposé. Bardamu avait découvert que la société exigeait à ses acteurs de lui fournir un rôle, et il en avait saisi l'importance lors de son périple sur *l'Amiral-Bragueton*. Désormais, c'est la mort elle-même qui impose sa souveraineté absolue, devant laquelle il ne peut qu'abdiquer en refusant sa vérité...

La décision aura alors un impact sur une rencontre qui survient presque aussitôt après dans le récit : la visite chez Lola, l'Américaine qu'il avait connue lors de la guerre et à qui il désire maintenant extorquer quelque argent. Vers la fin des retrouvailles, qui s'étirent péniblement parce que chacun ne peut visiblement plus supporter l'autre, Lola décide d'accorder à Bardamu ce qu'il est précisément venu chercher afin qu'il s'en retourne. Tout bonnement, il lui demande alors des nouvelles de sa mère, et elle de répondre :

« Elle est malade ma mère [...] »

- D'un cancer au foie... Je la fais soigner par les premiers spécialistes de la ville... Leur traitement me coûte très cher, mais ils la sauveront. Ils me l'ont promis. »

Précipitamment, elle me donna encore bien d'autres détails qui concernaient l'état de sa mère à Chicago. Devenue soudain toute tendre et familière elle ne pouvait plus s'empêcher de me demander quelque intime réconfort. Je la tenais (*V*, p. 220).

Afin de parvenir à ses fins (recevoir plus d'argent), Bardamu profite de la notoriété de ses connaissances en médecine ainsi que du statut qu'elles lui offrent pour déstabiliser Lola, qui elle, pour une fois, vient de s'ouvrir à l'autre, de sortir de son rôle qu'elle tenait depuis le début de la rencontre pour offrir son *vrai* visage, celui de la peur de la mort. Les rôles s'inversent donc et Bardamu se retrouve dans une situation de force qu'il ne peut conserver qu'en maintenant solidement les ficelles du jeu du haut de sa position; en *plastronnant* froidement et efficacement. Il lui chante alors qu'elle mourra sûrement, qu'on ne peut survivre d'un cancer du foie et que les médecins prétendent le contraire seulement pour lui soutirer de l'argent. Peut-être a-t-il raison, mais là n'est pas la question ; à la demande de réconfort qu'exprime Lola, à l'ouverture qu'elle propose, il lui oppose ses propres intérêts, il joue le jeu de celui qui sait pertinemment de quoi il parle, sans même avoir constaté de ses propres yeux. Il joue le rôle du médecin, mais du médecin crapuleux qui n'observe

point les règles d'éthique de son art, qui sert ses propres intérêts plutôt que ceux de son patient ou de ses proches. Il remarque alors les effets de sa mise en scène :

Du coup, elle pâlit jusqu'au blanc des yeux. C'était bien la première fois la garce que je la voyais déconcertée par quelque chose. [...] Ce que je lui disais lui parut brusquement si indéniable, si évident, qu'elle n'osait plus se débattre. Pour une fois, pour la première fois peut-être de sa vie elle allait manquer de culot (*V*, p. 221).

Comme Bardamu le dit plus haut, il la tient bel et bien. En tenant son rôle jusqu'au bout, en la menaçant même de demeurer chez elle toute la nuit à débiter tout ce qu'il savait sur cette maladie (jusqu'à lui lancer : « [...] il est héréditaire, Lola, le cancer. Ne l'oublions pas ! » [*V*, p. 222]), il parvient à gagner la bataille et à écraser l'autre totalement. Alors qu'il avait précédemment pris le parti du mensonge, il l'emporte maintenant cruellement contre une Lola effondrée et terrifiée devant l'évidence de la vérité absolue : la mort. Sous cette lumière, le passage est exquis parce qu'il met en scène l'évolution du narrateur vers un Bardamu triomphant suite à sa conversion définitive au mensonge, alors que Lola exprime l'évolution inverse ; elle qui a toujours eu du « culot » découvre, sous les assauts répétés de son adversaire, l'hideuse vérité de la condition humaine. Il ne faut pas croire pour autant que cette attitude demeurera constante chez le héros, sauf que, pour l'instant, elle lui est bénéfique : « Ça m'a redonné quand même le goût du travail et plein de courage cette solide engueulade » (*V*, p. 222).

À Détroit, la liaison qu'il entretient avec Molly est ce qui apporte le plus de précision à mon propos. La rencontre laissera au cœur de Bardamu la plus grande impression de bonté qu'il puisse retrouver chez une femme ; il conservera pour elle, bien des années par la suite (dans le temps de l'écriture), un sentiment tangible d'un amour réel, ou du moins de ce qui

représente pour lui l'amour. Dès le début de sa relation, il dit : « [...] j'éprouvai bientôt un exceptionnel sentiment de confiance, qui chez les êtres apeurés tient lieu d'amour » (*V*, p. 228). L'amour est incompréhensible pour l'homme, car « c'est l'infini mis à la portée des caniches » (*V*, p. 8). La confiance, sentiment plus concret, plus circonscrit, s'y substitue et le remplace efficacement ; elle émane d'une réelle ouverture à l'autre, d'une empathie qui permet de surmonter le rôle et de pénétrer vers l'être. Ému, Bardamu constate : « Pour la première fois un être humain s'intéressait à moi, du dedans si j'ose le dire, à mon égoïsme, se mettait à ma place à moi et pas seulement me jugeait de la sienne, comme tous les autres » (*V*, p. 229). Bardamu parvient donc à ressentir ce à quoi peut ressembler une véritable communion entre deux personnes, mais aussitôt qu'il en saisit le portée, il la refuse. Tout son enthousiasme s'est envolé, gaspillé dans les bras des femmes qui ont précédé et dans cette vie qui l'a usé. Morose, il confie :

J'y croyais plus ! On devient rapidement vieux et de façon irrémédiable encore. On s'en aperçoit à la manière qu'on a prise d'aimer son malheur malgré soi. C'est la nature qui est plus forte que vous voilà tout. Elle nous essaye dans un genre et on ne peut plus en sortir de ce genre-là. Moi j'étais parti dans une direction d'inquiétude. On prend doucement son rôle et son destin au sérieux sans s'en rendre bien compte et puis quand on se retourne il est bien trop tard pour en changer. On est devenu tout inquiet et c'est entendu comme ça pour toujours. [...] Je l'aimais bien, sûrement, mais j'aimais encore mieux mon vice, cette envie de m'enfuir de partout, à la recherche de je ne sais quoi, par un sot orgueil sans doute, par conviction d'une espèce de supériorité (*V*, p. 229).

Une fois cette porte ouverte sur la nuit, il ne peut plus la refermer. Molly est là, toute tendue vers lui et il ne peut accepter, car il a choisi le mensonge et la poursuite de la nuit. Ses expériences ont fait de lui ce qu'il est et il ne peut retourner en arrière, il est condamné à continuer, privilégiant désormais son « vice » à tout ce que Molly peut lui offrir de réconfort. À ses côtés, il se sent comme un traître envers lui-même :

À force de douceur persuasive, sa bonté me devint familière et presque personnelle. Mais il me semblait que je commençais alors à tricher avec mon fameux destin, avec ma raison d'être comme je l'appelais, et je cessai dès lors brusquement de lui raconter tout ce que je pensais. Je retournai tout seul en moi-même, bien content d'être encore plus malheureux qu'autrefois parce que j'avais rapporté dans ma solitude une nouvelle façon de détresse, et quelque chose qui ressemblait à du vrai sentiment (*V*, p. 230).

On lui offre une nouvelle vie, une chance de sortir de son marasme, mais lui se referme, d'une manière consentante cette fois, heureux de ce malheur. Comme l'adhésion précédente au mensonge, Bardamu prend une décision qui influencera son avenir. Le refus de la générosité de Molly lui indique ce qu'il est et ce qu'il cherche dans l'existence. Tranquillement, son « destin » se dessine à travers ses choix et lui apparaît mieux défini, même s'il demeure sombre. Il revient à l'homme de se fonder lui-même à travers ses décisions – ce qui demeure une illusion car c'est la vie ou la *nature* qui lui a imposé ce choix. Même si ses décisions composent son malheur, il retire tout de même un orgueil satisfait à croire qu'il en est le responsable. Si la vie impose ce « fameux destin », il en tient à lui de le poursuivre, d'accomplir cette « raison d'être ». Après toutes ses déambulations, il perçoit maintenant à quoi il est destiné, ce que lui résume bien Molly : « Vous en êtes comme malade de votre désir d'en savoir toujours davantage... Voilà tout... Enfin, ça doit être votre chemin à vous... Par là, tout seul... C'est le voyageur solitaire qui va le plus loin... » (*V*, p. 235). Juste avant de la laisser, il pense : « J'avais de la peine, de la vraie, pour une fois, pour tout le monde, pour moi, pour elle, pour tous les hommes. C'est peut-être ça qu'on cherche à travers la vie, rien que cela, le plus grand chagrin possible pour devenir soi-même avant de mourir » (*V*, p. 236). Molly a très bien su lire en lui. Il est le « voyageur solitaire » qui veut toujours en savoir plus sur la misérable condition humaine. Il doit continuer son chemin seul afin de poursuivre son investigation. S'il avait

accepté l'offre de Molly, le confort de cette vie lui aurait été comme une mort par stagnation ; la confiance qu'elle avait tant à lui donner aurait anéanti son destin et tué l'homme qu'il est devenu. Il doit donc continuer de chercher. La compassion universelle, voire christique, qu'il évoque dans la dernière citation apporte l'objet de cette recherche existentielle : s'assurer enfin que les hommes sont tous au même point d'inanité et de vacuité. Une fois la constatation réalisée, on ne peut plus qu'éprouver de la pitié pour soi-même et pour tous et ainsi *devenir soi-même*, c'est-à-dire un être de vérité qui n'a plus à porter de rôles pour masquer son vide, car il sait pertinemment le vide intégral et uniforme et ne ressent donc plus aucune peur. De la révélation de cette vérité survient, bien sûr, la mort, mais acceptée cette fois...

De la confrontation avec l'Amérique, il retiendra donc ses deux grandes décisions (ou abdications) qui font de lui l'homme qu'il est devenu. Sans être pour autant terminé, le processus d'individuation, en constant progrès depuis le début du récit, a fait de lui un homme prêt à épouser un rôle, à condition qu'il soit dans le prolongement de sa « raison d'être ». Ainsi, les partis pris d'accepter le mensonge définitivement et de se fermer volontairement à toutes tentatives extérieures de pénétrer sa détresse caractériseront forcément le rôle à venir. Bardamu a dû plier sous le poids funeste de la contrainte, mais il ne peut se départir de ses cicatrices causées par l'expérience qui font de lui un individu singulier.

2.4. Récapitulation

De sa participation à la guerre jusqu'à sa rencontre avec Molly à Détroit, Bardamu subit une transformation significative dans la perception de l'existence. Il passe d'une vision quelque peu naïve de la vie à une conception globale contraignante qui finit par imposer au personnage ses lois et, par conséquent, développer chez lui des aptitudes de résilience qui lui permettront de survivre sous ce joug. Bien qu'au départ l'on sentît déjà en lui un certain cynisme lorsque, fanfaronnant, il s'apprêtait à s'enrôler, cette attitude, accompagnée alors d'une superficialité un peu bravache s'est, à travers les multiples expériences, muée en un cynisme plus profond, consenti, irrémédiable et pessimiste. La progression s'est accomplie à travers des choix, mais aussi et surtout par les renoncements volontaires et définitifs qu'une existence perçue de manière aussi inéluctable et impitoyable ne peut qu'impliquer.

Dès le début, la guerre est l'élément déclencheur qui met en branle le processus de transformation ; elle est l'image instigatrice sur laquelle tous les événements subséquents viennent se refléter, la dotant alors d'une ombre accablante qu'elle porte au-dessus de l'entièreté de l'existence comme une métaphore absolue. Lors de cette expérience initiatique jaillit dans la pensée du narrateur une intuition : l'individu en soi n'est rien, il ne sert à rien et ne peut rien devant cette mort en puissance. La mort est l'ultime vérité, le reste n'est que mensonge ; un énorme théâtre servant à masquer ce que l'homme n'ose s'avouer. Ainsi, pour vivre, l'homme n'a guère le choix que de mentir : d'abord à lui-même, en s'empêchant, par toutes sortes de distractions, de penser à cette ignoble vérité ; ensuite

aux autres, afin de leur dissimuler son propre néant. S'érigent alors entre les multiples individus de la société des façades qui permettent à chacun de nier cette vacuité intime et universelle. Ces façades relèvent donc de rôles identifiables socialement, avec lesquels les individus peuvent circuler de relations en relations, et confèrent à l'ensemble de l'humanité des airs de mise en scène. Cependant, pour quelqu'un comme Bardamu, tout n'est pas aussi simple. La même lucidité qui lui a permis d'observer ces principes le rend quelque peu allergique à cette société qui prône le mensonge. Mais surtout, Bardamu ne possède pas les aptitudes nécessaires au bon comédien pour pouvoir jouer de façon satisfaisante cette pièce où chacun semble avoir déjà compris sa place. À la suite de quelques situations d'entraînement, telle sa rencontre avec Branledore, il apprend que le culot, ce courage de s'appropriier le devant de la scène, ainsi que le ton sur lequel l'on présente le rôle sont des facteurs décisifs qui déterminent la crédibilité de l'acte et du rôle revendiqué.

À bord de l'*Amiral-Bragueton*, il comprend l'importance pour la survie de l'individu en société de se prémunir d'un rôle bien identifié, afin de ne pas heurter les illusions des autres en leur renvoyant leur propre néant. Lors de cet épisode, il abandonne définitivement son amour-propre, qui lui est de trop lorsque vient le temps de mentir. En Afrique, le profond découragement qu'il nomme le « marasme » prend forme. L'attitude, qui se concrétise devant les représentations absurdes de la milice dévouée d'Alcide et le tribunal ridicule de Grappa, s'agglutine au caractère du personnage et vient s'appuyer sur le constat toujours croissant d'une existence sabordée à l'avance qui ne vit qu'à travers la fausse représentation.

Quant à l'Amérique, elle apporte au narrateur les confirmations nécessaires à l'adoption d'un rôle quelconque. Solitaire dans la cité de New York qui l'écrase et le nie, il se convainc de sa néantisation sans possibilité d'appel. Il consent alors à vivre dans le mensonge sans réserve car il ne peut concevoir de se tuer. Dès lors, il décide de se fermer à jamais à toute tentative externe de réconfort et de poursuivre inlassablement son « destin » qu'il perçoit de plus en plus comme incontournable : investiguer toujours plus loin les sombres visages de l'homme miné par sa propre existence.

De ce point de vue, le choix du rôle de médecin semble alors judicieux car il permet de poursuivre cet objectif à un niveau plus rapproché de l'individu que ne l'offrait la perspective socio-géographique du voyage. Elle lui a montré l'étendue globale de la sinistre condition de l'homme, tandis que la médecine, parce qu'elle procure la possibilité d'entrer chez les gens et de pénétrer leur intimité personnelle (leur corps et leur psychologie) et relationnelle (l'entourage du patient), propose au narrateur un nouvel angle d'investigation. Par contre, même si le choix de ce rôle peut sembler n'être ici qu'une volonté narrative afin de poursuivre le but du personnage, les détails relatifs à l'adhésion apparaissent tout au long de l'aventure de la première partie du récit. Dès son retour de guerre, il possède déjà une attirance marquée pour la maladie et les invalidités qui procurent à l'individu, par le séjour à l'hôpital qu'elles accordent, une trêve dans l'acharnement de l'homme contre l'homme. Lors de son passage en Afrique, l'établissement hospitalier devient même le lieu du retour vers le « Paradis », moment/lieu passager qui lui offre non pas tant la sérénité qu'un répit avant de retourner dans la guerre qui, elle, gronde toujours au dehors, où qu'il soit. Plus encore, alors qu'il réalise que l'homme n'est, dans sa

condition même, qu'une matière en putréfaction, qu'un simple cadavre voué à la décomposition, l'hôpital, par l'atmosphère « antiseptique » qu'il répand, s'avère être le lieu où un éventuel mais temporaire sursis est alloué. Cette attirance, qui provient du possible ajournement de la sentence inique et irrévocable prononcée contre l'homme, le rapproche donc tranquillement de la profession médicale. De plus, la dernière rencontre avec Lola achève de le convaincre de l'aura d'autorité que confère le statut de docteur.

Ainsi, tout en cheminant vers la compréhension de la nécessité d'un rôle et son consentement, Bardamu voit poindre petit à petit le visage même du rôle qui conviendra le mieux à sa personnalité et à la tâche qu'il s'est donnée d'accomplir. Reste à savoir comment il s'en servira...

CHAPITRE 3

LE RÔLE

À la toute fin du périple aux États-Unis, Molly a bien averti Bardamu sur la nécessité de réfléchir à son avenir et de trouver un moyen d'y parvenir. Elle lui avait lancé : « Réfléchissez-y bien ! Il faudra que vous trouviez à manger de retour là-bas, Ferdinand... Et ailleurs vous ne pourrez plus vous promener comme ici à rêvasser pendant des nuits et des nuits... » (*V*, p. 235). Le message était clair et il semble avoir été reçu ; le narrateur, désormais apte à endosser un rôle, ne perd pas trop de temps à tergiverser et termine ses études de médecine. La seconde partie du récit s'ouvre donc sur Bardamu qui a trouvé, en la qualité de médecin, un rôle spécialisé qui lui permet de survivre.

Dans le chapitre précédent, je me suis appliqué à montrer non pas la manière dont est « performé » le rôle, mais comment l'acteur l'acquiert progressivement et comment le processus s'accomplit à travers divers choix et renoncements qui se sont imposés au cours des multiples expériences qui ont jalonné son existence. Ce processus d'individuation, dans le sens où l'individu trouve son identité par rapport aux autres, fut analysé au cours de ce chapitre. Goffman définit ces préliminaires par le terme de « socialisation anticipatrice » :

En effet, en apprenant à jouer nos rôles dans la vie réelle, nous réglons nos propres productions grâce au fait que, sans en être bien conscients, nous commençons à nous familiariser avec la routine de ceux à qui nous nous adressons. Et, lorsque nous finissons par être capables d'exécuter correctement une véritable routine, nous pouvons le faire en partie grâce

à une « socialisation anticipatrice », qui tient à ce que nous avons déjà, au cours de notre apprentissage, expérimenté la réalité qui est précisément en train de devenir réelle pour nous (*M*, p. 73).

Sans pour autant avoir atteint un statut de maître en la matière, Bardamu a appris à évaluer cette réalité à partir de sa position, à force d'observations, et en y ayant adjoint une manière propre de fonctionner à travers les multiples interactions. Car, toujours selon Goffman, « ce qui semble être exigé de l'acteur, c'est qu'il apprenne suffisamment de bouts de rôle pour être capable d' « improviser » et de se tirer plus ou moins bien d'affaire, quelque rôle qui lui échoie » (*M*, p. 74). De plus, il énonce ailleurs que « [...] le processus de socialisation non seulement transfigure, mais encore il stabilise [...] » (*M*, p. 59).

On retrouve donc dans l'adoption de la figure de médecin un Bardamu transfiguré (en apparence du moins car il conserve une manière propre de penser et d'agir) et socialement stabilisé, puisqu'il est désormais contenu derrière une façade reconnaissable par le reste de la société. Mais maintenant qu'il a arrêté son choix sur un rôle qui lui permet de persévérer dans sa quête personnelle, comment l'utilise-t-il ? Comment applique-t-il cette nouvelle façon d'appréhender l'existence ? Emploie-t-il ce masque à des fins sincères ou bien transporte-t-il toujours cette aura de cynisme qui n'a jamais cessé de croître en lui depuis le début de ses aventures ? Poser la question c'est presque y répondre. Par contre, il convient de dépasser la simple supposition et d'approfondir le questionnement pour éclairer plus convenablement la nouvelle position sociale choisie par le narrateur.

Désormais, je m'appuierai sur les théories de Goffman pour m'aider à concevoir plus précisément le *comment* de l'*être* et de l'*agir* du médecin Bardamu. Ses antécédents ainsi que les conceptions existentielles qui en découlent teintent nécessairement le *social role* et

lui procurent une singularité qui mérite l'analyse. Pour le lecteur, le récit autodiégétique offre alors une ouverture vers la subjectivité du héros, brèche qui lui permet d'observer la dynamique même de l'acteur caché derrière le personnage perçu par les autres personnages. De manière un peu moins chronologique que dans le dernier chapitre, j'analyserai la dualité acteur/rôle qui s'installe chez Bardamu à travers trois tableaux ; d'abord dans sa fonction de médecin de banlieue à la Garenne-Rancy ; ensuite par son implication dans la famille Henrouille ; et finalement, dans son expérience au sein d'une équipe de travail dans un asile. Bien sûr, le tout s'articulera en conséquence des conclusions tirées de la première partie du *Voyage*, car il ne faut jamais perdre de vue que le narrateur est avant tout lancé dans une quête personnelle qui consiste à traquer la misérable condition humaine dans ses moindres recoins.

3.1. La Garenne-Rancy

Les débuts de la carrière médicale sont difficiles pour le nouveau médecin. Bardamu s'installe dans la banlieue pauvre de Rancy. Aussitôt débarqué, il affiche sur sa porte ce qui servira d'introduction à son public et officialisera son décor : sa plaque. Bien que banale, l'enseigne procure à son propriétaire un certain prestige. Par contre, la falsification de la façade étant toujours à envisager, la population a besoin de preuves supplémentaires, elle exige donc une authentification par le responsable du commissariat qui, aussitôt, certifie la bonne et due forme du nouveau docteur et déclare : « Il a déposé son diplôme, c'en est un » (*V*, p. 238). Le diplôme est ainsi le signe que l'individu est bel et bien passé par le parcours habituel de transformation du simple individu en un spécialiste attitré et le rôle peut alors

être accepté par le public comme officiel. Le diplôme, comme le mentionne Goffman, est le symbole mérité d'une distinction sociale :

[...] il existe une sorte de « rhétorique de l'apprentissage », au moyen de laquelle les syndicats, les universités, les firmes, et autres organisations chargées de délivrer brevets, patentes et autorisations d'exercer, demandent à leurs membres actifs de se soumettre pendant un certain temps à une formation initiatique, en partie pour maintenir un monopole, mais en partie aussi pour donner l'impression que le praticien diplômé, patenté, est un être que son apprentissage a refaçonné et qui se distingue maintenant des autres hommes (*M*, p. 50).

Autant que la formation en soi, le diplôme apparaît comme l'élément de l'appareillage symbolique du décor qui éloigne tout soupçon quant à la provenance du médecin et lui permet d'agir selon le titre conféré. La « rhétorique de l'apprentissage » n'est alors qu'une manière approuvée de contrôler l'octroi de la spécialisation concernée et offre à la personne qui possède le titre l'apparence d'avoir acquis l'étendue des connaissances requises pour exercer la profession. Quant à Bardamu, loin d'être dupe de cette façade professionnelle, il connaît très bien la valeur de ses études lorsqu'il déclare : « Elle est bien défendue la Science, je vous le dis, la Faculté, c'est une armoire bien fermée. Des pots en masse, peu de confiture. Quand j'ai eu tout de même terminé mes cinq ou six années de tribulations académiques, je l'avais mon titre, bien ronflant » (*V*, p. 237). D'entrée de jeu, il considère de manière dépréciative la corporation à laquelle il vient d'adhérer. Les études qu'il a complétées lui semblent après coup dénuées de consistance ; alors que la Faculté donne d'elle-même une image rigide qui lui confère une certaine profondeur, Bardamu la dénigre en la délestant de sa prétendue substance. De plus, il adjoint à son titre l'épithète « ronflant », terme péjoratif qui accuse l'apparat même du titre et toute sa pompeuse éloquence. Le fait de déprécier sa profession avant même d'avoir commencé à la pratiquer

annonce bien le degré de cynisme de l'acteur envers son propre rôle ; derrière la façade se cache un comédien qui sait pertinemment la vacuité de sa position sociale ainsi que la prétention à laquelle elle renvoie. Néanmoins, il ne renie pas pour autant ses années d'étude qui lui ont permis d'élargir et d'approfondir son regard sur la vie, acuité nécessaire pour celui qui s'est donné comme mandat de traquer la noirceur de l'existence :

Les études ça vous change, ça fait l'orgueil d'un homme. Il faut bien passer par là pour entrer dans le fond de la vie. Avant, on tourne autour seulement. On se prend pour un affranchi mais on bute dans des riens. [...] Avec la médecine, moi, pas très doué, tout de même je m'étais bien rapproché des hommes, des bêtes, de tout. Maintenant, il n'y avait plus qu'à y aller carrément, dans le tas. La mort court après vous, faut se dépêcher et faut manger aussi pendant qu'on cherche et puis passer en dessous la guerre par-dessus le marché (*V*, p. 240).

Ainsi, bien avant que Bardamu envisage d'utiliser ses connaissances nouvelles dans l'exécution d'un rôle sincère concourant au bon fonctionnement de la société, il les détourne afin qu'elles servent son propre intérêt, sa quête individuelle, sans pour autant omettre la possibilité de pouvoir gagner sa croûte. Le rôle apparaît alors littéralement comme une façade qui protège le narrateur en dissimulant aux autres son ambition première, qui est d'investiguer la condition humaine. Goffman, distinguant l'acteur sincère du cynique, spécifie que « [...] l'acteur peut chercher à entraîner l'adhésion de son public en visant des fins qui n'ont en définitive aucun rapport avec l'idée que le public a de l'acteur ou de la situation. Quand l'acteur ne croit pas en son propre jeu, on parlera alors de cynisme [...] » (*M*, p. 25). Bardamu se détache donc de son *social rôle* ; il lui sert principalement à approcher la population, à l'observer d'un œil différent, dans une relation plus engagée envers l'autre qu'auparavant, sans toutefois s'oublier dans des actes de pure sincérité. Par contre, comme le souligne Goffman par la suite, l'acteur peut se promener

d'un pôle à l'autre sur cette ligne qui définit sa conviction (*M*, p. 28). C'est pourquoi, quoique très rarement, on peut remarquer Bardamu qui se dévoue et s'oublie presque à sa tâche, comme lors de la maladie de Bébert, le petit voisin atteint d'une « espèce de typhoïde maligne » (*V*, p. 277).

Même s'il sait à l'avance l'inéluctabilité de sa mort, Bardamu se surpasse pour tenter de sauver Bébert. En vain, il prodigue tous les soins usuels : « [...] les bains, le sérum... le régime sec... les vaccins... » (*V*, p. 277). Malgré tout, il ne fait qu'effectuer « [...] une fois de plus les deux ou trois menus simulacres professionnels qu'on attendait [...] » (*V*, p. 279), avouant ainsi la supercherie de la façade. Ces simagrées renvoient à la façade, elles sont les gestes qui authentifient le rôle représenté. En nommant ses gestes « simulacres », Bardamu réaffirme son cynisme envers sa fonction ; il sait l'inutilité de ses gestes, mais il doit continuer de les accomplir s'il veut *sauver la face* devant son public, car abandonner reviendrait à admettre l'imposture de sa position au sein de l'équipe abstraite que constitue l'ensemble des médecins. Il pousse encore plus loin son rôle en se rendant à l'Institut Bioduret Joseph afin de recueillir les conseils de collègues plus expérimentés dans le domaine. Par contre, ne nous leurrions point, le zèle du narrateur est encore et toujours empreint d'un intérêt tout personnel. Sachant la mort imminente de l'enfant, il ne fait, par ses manières et apparences de médecin engagé, que protéger ses arrières : « Ainsi, j'aurais tout fait, tout tenté, même les bizarreries et s'il mourait Bébert, eh bien, on n'aurait peut-être rien à me reprocher » (*V*, p. 279).

Il peut être aisé d'avancer que s'il ne tenait pas autant compte de l'opinion publique, Bardamu renoncerait aussitôt. Cependant, il connaît par expérience le traitement que l'on

réserve à celui qui abandonne son rôle et se retrouve dans la position de l'*immonde* (comme l'Amiral-Bragueton mentionné dans le chapitre précédent). Il poursuit la routine exigée afin d'éviter la rancune de la population. On voit donc à travers cet épisode, cas-limite où le narrateur s'est le plus investi parce que le mourant est un enfant (« On n'est jamais très mécontent qu'un adulte s'en aille, ça fait toujours une vache de moins sur la terre, qu'on se dit, tandis que pour un enfant, c'est tout de même moins sûr. Il y a l'avenir » [V, p. 283]), que le cynisme, à la remorque de l'intérêt personnel, l'emporte toujours. Comme il le verra plus loin, le jeu en valait la chandelle : « Tout le monde était du même avis décidément dans le quartier, que je m'étais donné bien du mal pour sauver le petit Bébert, que c'était une fatalité seulement, que je m'étais bien conduit en somme, et ça c'était presque une surprise pour tout le monde » (V, p. 294). En admettant qu'il s'est « bien conduit », il laisse supposer qu'il a agi en considération d'une reconnaissance par le public, et qu'il l'a obtenue. Le public a perçu dans la représentation donnée par Bardamu les signes qu'il s'attendait à recevoir d'une personne de son statut : Bébert est mort, mais Bardamu n'y est pour rien car il a su jouer, dans cette mise en scène funèbre, son rôle sans fausse note, contrairement à ce que son public supposait de lui auparavant. Goffman, à ce propos, signale : « Dans les cas où le public doute secrètement de la réalité qu'on cherche à lui imposer, il a tendance à ne laisser passer aucun des défauts, même minimes de la représentation, et à voir dans chacun d'eux le signe que le spectacle tout entier est mensonger » (M, p. 55). Dans cette citation portant sur l'importance de la cohérence de l'expression, Goffman corrobore la volonté de Bardamu d'effectuer parfaitement sa routine, car son public, dubitatif, ne cesse d'épier ses moindres gestes depuis le début de sa carrière afin de pouvoir le discréditer.

Dès l'arrivée de Bardamu, la population de Garenne-Rancy, public des représentations du médecin, répugne à employer ses services. Auprès des autres médecins des environs, la façade que présente Bardamu est suspecte, voire incompatible avec un titulaire du rôle médical qui se respecte ; elle souffre de certaines carences qui lui nuisent et le couvrent d'une réputation de pastiche par rapport aux autres médecins.

Comme le mentionne Goffman, la façade est constituée de deux aspects : le décor et la façade personnelle, elle-même divisée en deux, soit l'apparence et la manière. Il note que : « La façade n'est autre que l'appareillage symbolique, utilisé habituellement par l'acteur, à dessein ou non, durant sa représentation » (*M*, p. 29). Ainsi, la plaque apposée sur la porte est un élément du décor du médecin, elle permet, symboliquement, d'annoncer et d'attester la représentation qui aura cours derrière la porte du cabinet. Le cabinet, dans son ensemble, avec sa salle d'attente dépourvue de toute prétention qui ne possède que « [t]rois chaises et un guéridon à trois pieds » (*V*, p. 293), fait aussi partie des éléments du décor qui confirment la représentation donnée. Cependant, le récit rapporte plus fréquemment les visites à domicile que les séances au cabinet. Le décor ne pouvant être transporté, l'apparence et la manière, aussi présentes à l'intérieur du décor, permettent de déplacer la représentation ; la façade personnelle devient alors une espèce de décor ambulant. Les diverses routines et techniques médicales, comme celles exercées sur le corps agonisant de Bébert, relèvent de l'apparence ; elles indiquent la position sociale de l'individu et sa place dans la représentation en cours. La manière, quant à elle, désigne plutôt le style que prendra la représentation. Par exemple, Bardamu avoue lui-même « [a]voir l'air servile et désarmé » (*V*, p. 244), affichant une manière de tenir son rôle qui ne concorde pas tout à

fait avec ce que s'imagine son public du rôle en question. L'attitude compromet donc le déroulement normal de la représentation et provoque dans le public une réaction de méfiance et même de mépris envers sa personne. D'ailleurs, Bardamu en fait lui-même la remarque lorsqu'il dit : « J'étais trop complaisant avec tout le monde, et je le savais bien. Personne ne me payait. [...] Les gens se vengent des services qu'on leur rend » (*V*, p. 244). La bonté envers l'autre lui vaut d'être honni de la part de son public. Pour eux, un médecin digne de son rôle doit se faire respecter en exigeant qu'on le paie, sinon le geste gratuit devient un service et le serviteur est toujours dans une position de dominé par rapport à celui qu'il sert. Il y a donc une chute de la position sociale et l'acteur, qui ne sait porter convenablement son rôle, se retrouve à la merci de l'opinion du public. C'est d'ailleurs ce que lui reproche hardiment la tante de Bébert : « C'est pas malheureux tout de même Docteur, de pas savoir se faire payer ! Comment voulez-vous que les gens vous respectent ?... On paye comptant au jour d'aujourd'hui ou jamais ! » (*V*, p.264). Au lieu d'imposer aux autres la manière voulue par son rôle, Bardamu se laisse marcher sur les pieds. L'acteur qui éprouve de la difficulté à tenir son rôle correctement voit alors sa crédibilité s'effiloche petit à petit. Par contre, il est très lucide, il connaît la cause ; c'est un manque chronique de culot, une peur toujours présente de prendre les devants de la scène, qu'il traîne encore derrière lui. Il raisonne :

C'est le culot qui me manquait au fond pour exercer la médecine sérieusement. Quand on me reconduisait à la porte, après que j'avais donné à la famille les conseils et remis mon ordonnance je me lançais dans des tas de commentaires rien que pour éluder l'instant du paiement quelques minutes de plus. Je ne savais pas faire ma putain. [...] J'en avais tout de même bien besoin moi des vingt francs. Quelle honte! J'aurai jamais fini d'en rougir (*V*, p. 264-265).

Il ne peut être sincère dans l'exécution de son rôle car il refuse d'être un fourbe, ce que

justement, les autres lui reprochent. Pour lui, jouer parfaitement et totalement sa représentation, avec le culot nécessaire, reviendrait ni plus ni moins à se prostituer, et ce, pour des gens qui n'en ont même pas les moyens. Bien qu'il agisse avec cynisme, il ne peut le pousser jusqu'au bout de son rôle ; la honte de voler le pauvre au nom des « honoraires » (V, p. 265) l'emporte et il fléchit sous son poids. Sa quête de débusquer la misère humaine partout où elle se trouve ne peut que faire poindre en lui un sentiment d'humanité qui répugne à voler le pauvre. Alors qu'il croit avoir définitivement renoncé à son amour-propre, certains relents de celui-ci persistent encore, le taraudent et l'empêchent de jouer à fond son personnage au détriment des autres. Le retour de l'amour-propre, qu'il avait tenté de refouler, est la cause de sa honte ; s'il l'avait réellement éliminé, il n'y aurait plus de conflit d'intérêt personnel et le médecin n'éprouverait donc plus aucun embarras à se faire payer. Il est en quelque sorte victime de son *propre* amour-propre.

L'irrésolution dans la manière de conduire son rôle lui cause donc des problèmes très concrets, d'ordre financier, qui entraînent alors d'autres conséquences qui ébranlent sa façade et sapent la crédibilité de son rôle. Certains gestes, que la nécessité lui fait poser, portent préjudice à son image ; il doit donc les dissimuler en mentant sur leur fondement. Ainsi, contraint de vendre son buffet pour pouvoir vivre, il explique à son entourage qu'il a besoin d'espace pour aménager un « studio de culture physique » (V, p. 264). Plus subtilement encore, il préfère acheter son lait à la pénombre afin d'éviter le regard sarcastique du public qui découvrirait que Bardamu n'a pas de domestique (V, p. 264), situation inappropriée pour un docteur supposé recevoir des honoraires. Ces actions déguisées servent à sauvegarder le plus possible une façade déjà bien précaire. Comme

l'observe Goffman : « Si quelqu'un se propose d'exprimer des normes idéales au cours de sa représentation, il doit dissimuler ou renoncer à toute action incompatible avec ces normes. Une conduite inadéquate qui procure en elle-même, d'une façon ou d'une autre, des satisfactions, continue, en règle générale, à être pratiquée en secret » (*M*, p. 46). Pour Bardamu, la satisfaction consiste à pouvoir manger et se loger et les moyens pour y parvenir doivent être accomplis furtivement afin d'écartier les soupçons qui gêneraient le maintien de la représentation, car il suffirait que le public découvre le déficit financier du médecin pour se prouver la discordance de fond entre l'acteur et le rôle qu'il revêt et ainsi discréditer l'ensemble de la représentation. Parce que, comme le souligne Goffman : « Peut-être la partie la plus importante de l'appareillage symbolique propre à chaque classe sociale consiste-t-elle dans les symboles, liés au statut, à travers lesquels s'exprime la richesse matérielle » (*M*, p. 41). Toutes les infractions commises contre l'étiquette de son personnage rongent la façade personnelle de Bardamu, font du tort à sa représentation et incitent le public de Rancy à reléguer ce médecin à un ordre plus vague de la hiérarchie médicale. Dès lors, à défaut d'être crédible, le public le condamne à des tâches jugées inopportunes pour un médecin qui serait plus digne de sa fonction. Le suspectant de n'être pas à la hauteur de son rôle ou de le jouer de manière incorrecte, bref, de se positionner en marge de la convenance, quelque part entre l'*immonde* et le personnage à la façade conforme et légitime, le public lui destine alors des cas douteux qui, eux aussi, représentent des situations jugées embarrassantes pour le titulaire du rôle de patient concerné et/ou son entourage. On voit donc que, plutôt que de rejeter l'acteur qui peine à remplir dûment la fonction théâtrale que l'on attend de lui, le public le détourne de son affectation première pour l'utiliser dans des circonstances plus appropriées à sa manière,

situations qui doivent donc elles aussi demeurer discrètes. En somme, le manque de cohérence de Bardamu et l'inadaptation chronique qu'il éprouve envers son *social role* servent sa quête principale, qui est de s'enfoncer toujours plus loin dans les situations ténébreuses.

La posture de médecin *interlope* de Bardamu lui procure alors des tâches plus ingrates, car elles sont plus souvent clandestines. La tante de Bébert, moyennant quelque pourboire, le réfère à une famille dont la fille en est à un troisième avortement, lequel, comme les précédents, s'étire en complications désastreuses. Bardamu se retrouve alors au sein d'une situation conflictuelle où les rôles deviennent plus indistincts et tendent à s'altérer. Il découvre des gens aux prises avec un désagrément qui, s'il était éventé, pourrait nuire grandement à la façade de la maisonnée. La famille, quant à elle, connaît la situation peu reluisante du médecin. Chacun des partis est donc dans la connaissance d'une « région » divergente de l'autre qui contraste avec la définition de la situation habituelle et plus officielle. Avec Goffman, on pourrait dire que le narrateur, de par sa situation, a accès à une région postérieure, aussi nommée *coulisse*, qui, d'ordinaire, devrait demeurer fermée à toute intrusion étrangère. Pour expliquer en quoi consiste la région postérieure, il faut tout d'abord mentionner que la famille forme une équipe qui se définit alors comme « tout ensemble de personnes coopérant à la mise en scène d'une routine particulière » (M, p. 81). D'ordinaire, l'équipe met en scène la routine qui consiste à offrir à son public la meilleure image possible d'elle-même pour ne pas briser l'unité de sa façade. L'endroit où se déroule la routine est la région antérieure. Il précise :

On peut considérer la représentation dans une région antérieure comme un effort pour donner l'impression que l'activité déployée dans

cette région maintient et concrétise certaines normes que l'on peut répartir en deux grandes catégories. La première concerne la façon dont l'acteur traite le public pendant sa conversation avec lui ou pendant ces échanges de gestes qui sont le substitut de la parole. On considère parfois ces normes comme une affaire de politesse. La seconde catégorie de normes concerne la façon dont l'acteur se comporte pendant qu'il se trouve dans le champ visuel ou auditif du public sans pour autant être nécessairement en conversation avec lui. On utilisera le terme de « bienséance » pour désigner ce second groupe de normes [...] (*M*, p. 106).

Le second groupe est lui-même divisé en deux : d'abord les normes morales, qui sont intrinsèques à la culture elle-même, comme le respect de la vie privée d'autrui, ensuite les normes instrumentales, qui concernent les actions qui découlent de la position par rapport aux autres, comme le fait que Bardamu se doit de poser certains gestes en regard du devoir que lui impose son rôle. La région postérieure, quant à elle, est la région : « [...] où l'on peut observer les faits dissimulés. On peut définir une région postérieure ou coulisse comme un lieu, en rapport avec une représentation donnée, où l'on a toute latitude de contredire sciemment l'impression produite par la représentation » (*M*, p. 110).

Dans le cas qui nous intéresse, la région postérieure est délimitée par des frontières physiques, comme les murs de la maison, mais aussi par la situation contraignante de l'avortement qui dévoile la famille dans sa fragilité la plus déconcertante. L'attitude non conforme du médecin Bardamu autorise donc la pénétration de cette aire qui, autrement, devrait demeurer voilée. À deux reprises, il conseille à la mère de la patiente le transport immédiat à l'hôpital, puisqu'il ne possède pas le nécessaire pour secourir la jeune femme en perte constante de son sang. La mère refuse aussitôt, au détriment même de sa fille, et invoque alors l'ébranlement de leur façade familiale : « Quelle honte ! L'hôpital ! Quelle honte, Docteur ! À nous ! Il ne nous manquait plus que cela ! C'est un comble ! » (*V*, p. 261). L'épisode montre bien la position en porte-à-faux de Bardamu par rapport à

l'organisation médicale qu'il représente : alors qu'il possède le même droit de pratiquer que ses confrères, l'instabilité de sa façade le rend admissible à des régions auxquelles ceux-ci ne peuvent avoir accès. La famille aurait bien pu contacter le Docteur Frolichon, médecin réputé et plus officiel de Rancy, ou bien simplement se diriger directement à l'hôpital, comme le recommande Bardamu, où d'autres médecins qualifiés se seraient occupés de la situation. Toutefois, afin d'éviter le déshonneur, seul un médecin controversé et vulnérable peut être introduit dans ces coulisses. Bardamu n'est donc pas un médecin régulier, il est l'ambassadeur de sa fonction pour les cas litigieux.

La mise en scène derrière la mise en scène (les coulisses comme arrière-scène de la représentation) se trouve alors désorganisée, car elle sort des cadres reconnus d'une représentation qui aurait lieu dans les normes. Et, à travers le désordre ambiant, Bardamu raconte l'événement en s'appuyant encore une fois sur des termes de théâtre, mû par une volonté métaphorique de montrer tout le déploiement du jeu des apparences pour arriver à voiler la réalité. Ainsi, le père de famille, surpris en pleine situation de faiblesse, ne parvient pas à trouver sa place :

Lui ne devait pas avoir son attitude prête encore pour la circonstance. Peut-être attendait-il que les événements se précisassent avant de se choisir un maintien. Il demeurait dans des sortes de limbes. Les êtres vont d'une comédie vers une autre. Entre-temps la pièce n'est pas montée, ils n'en discernent pas encore les contours, leur rôle propice, alors ils restent là, les bras ballants, devant l'événement, les instincts repliés comme un parapluie, branlochants d'incohérence, réduits à eux-mêmes, c'est-à-dire à rien. [...] Mais la mère, elle, le tenait le rôle capital, entre la fille et moi. Le théâtre pouvait crouler, elle s'en foutait elle, s'y trouvait bien et bonne et belle (*V*, p. 260-261).

Alors qu'on aperçoit le père dans un état proche de la neurasthénie, dépourvu de tout rôle, de toute efficacité, la mère s'avance et prend les devants de la scène. Pourtant, c'est le

médecin qui devrait occuper cette place ; si l'on fait appel à cette figure dans ces moments, c'est bien pour qu'elle donne sa représentation, qu'elle accomplisse ce qu'elle a à faire devant les autres, qui ne sont qu'un public. Mais ici, les rôles s'inversent et Bardamu s'incline devant la force de la représentation de cette femme « [e]n transe de bêtise inquiète » (*V*, p. 260). La prestance scénique de la femme est tellement imposante qu'elle éclipse sa fille et la relègue presque à un élément du décor, où elle n'est plus qu'un prétexte à authentifier le rôle de plaignante que s'est donné sa mère. Bardamu rend compte de la scène :

Le côté théâtral du désastre en tout cas l'enthousiasmait. Elle accaparait de ses trémolos douloureux notre petit monde rétréci où nous étions en train de merdouiller en chœur par sa faute. On ne pouvait songer à l'éloigner non plus. Je l'aurais cependant bien dû tenter. Faire quelque chose... C'était mon devoir, comme on dit. Mais j'étais trop bien assis et trop mal debout » (*V*, p. 262).

La mère est tellement présente que son personnage écrase littéralement celui qui aurait dû tenir le premier rôle. Il sait qu'il a un « devoir » à faire, mais il n'y parvient pas ; chaque fois qu'il brandit « l'hôpital », elle le rabroue. Il ne lui reste plus qu'à reproduire ses « simulacres », comme dans le cas de Bébert, « sentir son pouls » (*V*, p. 263), constater et puis rien. On le reconduit ensuite à la porte et on lui donne ses vingt francs en le faisant promettre de ne rien révéler de l'incident. Son rôle dans l'événement fut purement passif, figuratif même. Il a été appelé seulement pour représenter l'autorité médicale sans qu'il puisse dire ou faire quoi que ce soit, simplement pour satisfaire la bonne conscience de la famille qui a tout de même consulté un médecin.

Bardamu appartient à l'association des médecins, mais il apparaît plutôt comme un strict « représentant », car le véritable travail de médecin est souvent évacué de

l'événement et Bardamu rabaissé à la position de figurant certifié. En revanche, l'obstruction faite à son rôle lui permet de s'incruster d'une manière autorisée dans les régions postérieures, lieux compromettants qui sont les plus révélateurs pour sa quête.

Une autre famille fait un jour appel à Bardamu afin d'ausculter un jeune enfant illégitime. Atteinte dans son honneur, la famille a recours au narrateur car, par sa réputation, il ne représente pas une menace pour eux. Cependant, la manière dont Bardamu conduit la représentation tranche avec la précédente puisque, pour une fois, c'est lui qui décroche de la pièce, si l'on peut dire. Alors qu'il procède aux diverses manutentions routinières imposées par la pratique, l'enfant commence brusquement à hurler. Bardamu, dans un état psychologique trouble suite au retour de Robinson, perd de sa contenance et laisse l'acteur prendre le dessus sur son rôle. Il avoue : « Une autre idée aussi sans doute dut déterminer ma sottise conduite. Excédé, je ne sus me retenir de leur faire part tout haut de ce que j'éprouvais en fait de rancœur et de dégoût depuis trop longtemps, tout bas » (*V*, p. 273). Il révèle alors le fond pessimiste de sa pensée à un public déconcerté et apeuré. Ainsi, il s'affranchit des limites imposées par son rôle pour faire part de la *vérité* qui gît en son for intérieur et qui devrait y demeurer pour éviter la rupture de la représentation. Goffman écrit à ce sujet : « En général, le passé d'un acteur et le cours ordinaire de son existence actuelle contiennent au moins quelques faits qui, si l'on en faisait état au cours de la représentation, discréditeraient ou pour le moins affaibliraient les prétentions que l'acteur s'efforce de présenter comme faisant partie de la définition de la situation » (*M*, p. 198). L'« état de franchise » (*V*, p. 274), comme Bardamu le mentionne lui-même, change donc la situation en cours et renvoie l'acteur vers la posture de l'immonde. Aussitôt, le

public, qui le déclare fou, le rejette violemment de la maison. Bien que peu fier, le narrateur reconnaît qu'il a cherché volontairement à provoquer cette rupture « [...] en [se] faisant une espèce de scène brutale à [lui]-même » (*V*, p. 274). Goffman corrobore les faits : « L'expression courante "faire une scène" est heureuse parce qu'en effet ces ruptures font surgir une nouvelle scène. L'interaction précédente, et normalement attendue, entre les deux équipes, se trouve soudain écartée de force, et un nouveau drame se substitue irrésistiblement à elle » (*M*, p. 199). Bardamu annonce alors qu'il sait ce qu'il faut et ne faut pas faire pour conserver la crédibilité du rôle. Une fois de plus, il utilise le rôle et ses frontières pour relancer toujours plus loin l'enquête personnelle, son vice. Il affirme : « Ainsi, avais-je calculé : Je verrais bien à titre expérimental tout le scandale qu'on peut arriver à se faire en une seule fois ! Seulement on n'en finit jamais dans le scandale et l'émotion, on ne saura jamais jusqu'où on sera forcé d'aller avec la franchise... » (*V*, p. 274). Consciemment, il manifeste de la franchise, néfaste à la survie sociale, pour tester les bornes du rôle et offrir une image qui détonne avec la cohérence supposée de la représentation. Car, comme le souligne Goffman, il n'existe pas plusieurs définitions d'une situation :

Ce qui importe ici, ce n'est pas que la définition momentanée, provoquée par une maladresse, soit en elle-même particulièrement répréhensible, mais c'est plus simplement qu'elle est *différente* de la définition officielle. Cette différence introduit une divergence extrêmement gênante entre la définition officielle et la réalité, car c'est précisément le propre de la définition officielle d'être la seule possible (*M*, p. 55).

Bardamu, avant tout, a donc voulu observer les conséquences infligées par de telles conditions sur la représentation. Il a mis en jeu son rôle même de médecin pour nourrir sa nature assoiffée de vérité. Seulement, il s'aperçoit bien vite que cette avenue est sans issue

et qu'elle est toujours « à recommencer entièrement » (*V*, p. 274). On ne le surprendra donc plus à sortir aussi spontanément et volontairement de son rôle.

Un peu plus tard, on le fait venir à « la maison du commissariat » où se déroulent deux drames : un cancéreux sur ses dernières minutes et une fausse couche qui n'en finit plus. L'épisode est présenté comme un combat entre trois parties : Bardamu, le Docteur Omanon, médecin du cancéreux, et une sage-femme, chacun luttant pour pouvoir soutirer aux clients l'argent de la consultation. En arrivant sur les lieux, Bardamu déclare : « La sage-femme énorme et blousée mettait les deux drames en scène, au premier, au troisième, bondissante, transpirante, ravie et vindicative. Ma venue la mit en boule. Elle qui tenait son public en main depuis le matin, vedette » (*V*, p. 300). Encore une fois, l'action est décrite sous les allures d'une pièce de théâtre. Plutôt que de travailler de concert, et préserver ainsi la façade d'une équipe représentant le monde médical, chacun joue pour soi dans le mépris des autres. Pendant que la sage-femme est au troisième étage à s'occuper de la fausse couche, Bardamu en profite pour s'immiscer chez le cancéreux, pas nécessairement pour le sauver, car il sait sa mort imminente, mais pour remporter les honoraires en jeu. Débarque alors le Docteur Omanon qui invective Bardamu. Celui-ci remonte alors en haut, fait une piqûre à la femme et redescend aussitôt pour constater la mort du malade et la perte des vingt francs, envolés avec Omanon. Il repart donc pour le troisième étage où s'engage une prise de bec entre les deux protagonistes. Bardamu, rassemblant tout son aplomb, pense :

On aurait presque dit qu'elle gagnait son pognon à me contredire. Mais j'étais là, tant pis, faut s'en foutre qu'elle soye contente ou pas ! Plus de fantaisie ! J'en avais pour au moins cent balles si je savais m'y prendre et persister ! Du calme encore et de la science, Nom de Dieu ! [...] La

sage-femme attend de son côté que je patauge en plein, que je me sauve et que je lui laisse les cent francs. Mais elle peut courir la sage-femme ! Et mon terme alors ? Qui c'est qui le payera ? (V, p. 301).

Le combat pour déterminer qui prendra le devant de la scène l'emporte alors sur la pratique réelle du devoir relié aux rôles en question, comme si la guérison des malades n'était plus le but même de la pratique médicale mais que celle-ci devenait plutôt un moyen pour acquérir de l'argent, récompense qui serait alors l'unique fin de la vocation médicale. En effet, bien avant la souffrance et la misère contenues dans l'événement, la rivalité professionnelle prend toute la place et éclipse les vrais drames de la maison. Le cynisme envers le rôle est donc encore très présent et empêche le dévouement total à la cause médicale. Cependant, Bardamu, même armé d'audace envers la sage-femme, se dégonfle et renonce finalement sous l'effet de la fatigue et de l'hésitation angoissée du mari à envoyer sa femme à l'hôpital. S'inclinant, il dit :

C'était cent francs de perdus pour moi, voilà tout ! Mais n'importe comment avec cette sage-femme j'aurais eu des ennuis... C'était couru. Et d'autre part, je n'allais tout de même pas me lancer dans des manœuvres opératoires devant tout le monde, fatigué comme j'étais ! « Tant pis ! que je me suis dit. Allons-nous-en ! Ça sera pour une autre fois... Résignons-nous ! Laissons la nature tranquille, la garce ! » (V, p. 303).

Peu importe la santé du patient, Bardamu n'a pas eu l'argent, « voilà tout ». Il n'essaie même pas de sauver la femme en tentant une opération sur place parce qu'il est exténué. En fait, vu que l'opération se déroulerait « devant tout le monde », il craint que la fatigue lui nuise et l'empêche de l'effectuer correctement, situation qui porterait encore plus atteinte à sa façade déjà suffisamment discutable. Il préfère lâcher prise et se retirer, quitte à perdre cent francs qui pourront être perçus ailleurs, plutôt que de *perdre la face* inutilement. Il laisse donc la femme aux bons soins de la « nature », et exprime du même coup

l'inefficacité du travail de la sage-femme à pouvoir apporter de l'aide à la patiente.

Par la suite, Bardamu est « nommé à la consultation d'un petit dispensaire pour les tuberculeux » (*V*, p. 333). L'obtention du poste peut apparaître alors comme une certaine promotion sociale, mais Bardamu, toujours empreint de cynisme, considère froidement la chose : « Il faut appeler les choses par leurs noms, ça me rapportait huit cents francs par mois » (*V*, p. 333). Ici, nulle ambition ni volonté altruiste, seule la stabilité financière le convainc amplement d'accepter ce travail. Cette occasion lui permet cependant de pénétrer dans un univers paradoxal qui lui révèle une autre facette de la misère humaine. Ainsi, il s'aperçoit que les tuberculeux ne souhaitent pas être guéris, ils préfèrent de loin l'état de maladie et la pension qu'elle implique. Devant eux, Bardamu abandonne jusqu'à la manière typique du rôle de médecin d'encourager positivement le patient. Il fait cette réflexion :

J'avais peu à peu perdu la mauvaise habitude de leur promettre la santé à mes malades. Ça ne pouvait pas leur faire très plaisir, la perspective d'être bien portants. Ce n'est après tout qu'un pis-aller d'être bien portant. Ça sert à travailler le bien portant, et puis après ? Tandis qu'une pension de l'État, même infime, ça c'est divin, purement et simplement. [...] Ils restaient là devant moi, souriants comme des domestiques quand je les questionnais, mais ils ne m'aimaient pas, d'abord parce que je leur faisais du bien, ensuite parce que je n'étais pas riche et que d'être soigné par moi, ça voulait dire qu'on était soigné gratuitement et que cela n'est jamais flatteur pour un malade, même en instance de pension (*V*, p.334-335).

Encore une fois, l'impression que sa représentation n'est pas tout à fait reconnue, parce que l'argent lui fait défaut, compromet son rôle tout en lui permettant de poser un constat supplémentaire sur la condition humaine : les malades qui sont pauvres désirent demeurer malades. Bien que son rôle lui offre la possibilité d'entrer en contact plus intime avec les autres, il est rarement le bienvenu ; plutôt que d'apprécier la venue du médecin, en sa qualité de sauveur, on le déteste et le méprise. Ainsi, même avec un rôle identifiable, et

supposé être socialement honorable, Bardamu peine à trouver une situation confortable par rapport aux autres. Alors qu'auparavant on le rejetait parce qu'il ne représentait aucune position sociale saisissable, maintenant, à défaut de l'exclure, on le tolère mais sans plus ; son public décèle toujours chez lui le manque de conviction qui empêche le rôle d'être joué impeccablement. Bien sûr, dans le dernier exemple, les malades le haïssent pour les soins qu'ils ne souhaitent pas, mais aussi parce qu'ils sont insultés par la pauvreté évidente de Bardamu et qu'il soit « si serviable, si dévoué » (*V*, p. 335). L'affabilité lui est défavorable en ce qu'elle ne colle pas avec l'image ordinairement acceptée par l'ensemble de la population ; une figure de cet ordre affublée de manières qui conviennent mieux à un domestique brise l'impression générale de la représentation et, dans ce cas-ci, entraîne le mépris.

Dans ces conditions, Bardamu semble avoir quelques difficultés à porter convenablement le rôle choisi. Son cynisme, qui, dès les études, prédomine dans sa manière d'agir, le contraint d'accomplir sa représentation sans pouvoir y apporter la conviction et la cohérence nécessaires à son bon déroulement. Il s'ensuit que son public, à l'affût des moindres maladresses de l'acteur ou discordances entre lui et son rôle, ne perd pas de temps à constater l'inconsistance de la représentation et à reléguer ce personnage à une position marginale dans la hiérarchie de l'organisation médicale. Ces faiblesses amèneront Bardamu à être considéré comme une espèce dégradée de médecin qui peut alors être utile pour s'occuper des cas ambigus qui provoquent, dans la façade des équipes concernées, des conflits d'image. Par ailleurs, les opportunités déviantes qui, conséquemment, s'offrent au controversé médecin, apportent à l'acteur des sources

nouvelles pour approcher plus profondément le fond de l'existence humaine qui se cache bien souvent derrière les apparences.

3.2. Le cas Henrouille

La prédisposition de Bardamu à attirer les cas suspects l'amène sur le seuil d'une maison qui influencera fortement sa destinée. La famille Henrouille, qu'il rencontre pour la première fois lors de ses consultations à Rancy, constitue un cas particulier qui provoquera la suite des événements jusqu'à la fin du récit. Il mérite à lui seul une partie de ce chapitre.

Bardamu est mis en contact avec la famille Henrouille par l'intermédiaire de la tante de Bébert qui sait reconnaître les situations adaptées au genre de médecin qu'il est. Bardamu n'est pas dupe, il énonce : « La tante à Bébert les avait sans doute mis bien en confiance à mon égard et leur avait raconté qu'il n'y avait pas dans tout Rancy un médecin aussi miteux... Qu'on m'aurait comme on voudrait... C'est pas Frolichon à qui on aurait offert un boulot semblable ! C'était un vertueux celui-là ! » (*V*, p. 257). Décidément, la pauvreté de Bardamu est bien évidente et son caractère servile et dévoué, reconnu à la ronde, l'entraîne dans des recoins indignes d'une figure respectable. Il se compare même désavantageusement à Frolichon, car il sait fort bien qu'il n'est pas du même acabit. D'ailleurs, lorsque Bardamu raconte les problèmes de pression artérielle de Jules Henrouille, on comprend que celui-ci possède déjà un médecin ordinaire qui a diagnostiqué et tenté de traiter les troubles. Cette fois, si Bardamu est convoqué, c'est qu'il y a anguille sous roche. En fait, le ménage des Henrouille, petits rentiers et retraités,

entretient, à l'intérieur d'une mesure au fond du jardin, la mère du mari. Bardamu se rend alors très tôt compte de la raison de sa visite : « Ils voulaient savoir si je pouvais pas la faire tenir tranquille leur vieille rien qu'avec des médicaments... Mais ce qu'ils désiraient encore plus, au fond (elle surtout, la bru), c'est que je la fasse interner la vieille une fois pour toutes... » (*V*, p. 254). Il est donc appelé sur les lieux à titre de *spécialiste* qui possède l'autorité nécessaire pour valider les dires de la bru concernant l'état mental défaillant de la vieille femme. Le spécialiste, selon Goffman, constitue un rôle contradictoire dans l'interaction, parce qu'il ne fait pas partie de la représentation habituelle mais détient sur elle des informations. Dans le cas présent, Bardamu comprend vite, à la vue de la belle-mère, qu'elle n'est pas folle, au contraire : « Du dedans, elle ne paraissait rien redouter, elle semblait absolument certaine de sa tête comme d'une chose indéniable et bien entendue, une fois pour toutes » (*V*, p. 255). Se révèle alors au narrateur le complot ourdi par le couple pour des raisons d'économie. L'information recueillie place le spécialiste dans une position avantageuse par rapport à l'équipe. Goffman explique :

Concrètement, il semblerait que les spécialistes ne peuvent guère prendre en charge les besoins d'un acteur individuel sans acquérir autant sinon plus d'information destructive sur certains aspects de sa représentation qu'il n'en possède lui-même. Les spécialistes ressemblent à des membres de l'équipe en ce qu'ils apprennent les secrets du spectacle et l'observent depuis les coulisses. Toutefois, à la différence des membres de l'équipe, le spécialiste ne partage pas le risque, la responsabilité et la satisfaction de présenter devant un public le spectacle auquel il a contribué. Enfin, à la différence encore des membres de l'équipe, s'il apprend les secrets des autres, les autres n'apprennent pas les secrets correspondants qui le concernent (*M*, p. 148).

Si le spectacle consiste à confirmer la sénilité de la vieille femme, Bardamu se retrouve bel et bien dans une situation privilégiée par rapport au couple Henrouille ; il détient le secret sur le complot (qui vise à pouvoir louer l'espace rendu libre par le départ de la belle-mère)

pendant qu'eux n'apprennent rien de bien menaçant sur lui, sauf ce qu'ils savent déjà. La position qu'il occupe lui offre un certain pouvoir et il y voit bientôt la possibilité du chantage. Aussitôt, il réfléchit : « Pendant qu'ils se chamaillaient je me représentais le billet de mille francs que je pourrais encaisser rien qu'à leur établir le certificat d'internement » (*V*, p. 257). Pour un médecin qui éprouve de la misère à faire respecter ses honoraires, le voilà subitement les pieds plongés dans la corruption. Cependant, l'intrusion soudaine et enflammée de la vieille dans la pièce où discutent les trois conspirateurs décourage brusquement toute velléité de Bardamu. Car, à l'encontre de la définition du « spécialiste » émise par Goffman et de ses différences par rapport aux membres de l'équipe, Bardamu participe à la fausseté du spectacle en l'authentifiant. Il risque alors, tout comme les Henrouille, d'être démasqué et d'échouer en prison. La vieille femme elle-même le rappelle à la réalité et le menace : « T'auras beau faire et beau mentir !... Tu m'auras pas, petit vendu !... C'est eux qui iront avant moi, les salauds, les détrousseurs de vieille femme !... Et toi aussi canaille, t'iras en prison que je te dis moi et dans pas longtemps encore ! » (*V*, p. 257). Les simples paroles de la vieille suffisent à le dissuader et le pressent de partir.

La posture de spécialiste fait ici défaut à Bardamu, car il ne l'envisage pas dans une visée professionnellement éthique. Les Henrouille le laissent pénétrer dans leur honteuse coulisse parce qu'ils savent la nature dévoyée et vénale du médecin. Par contre, cet aspect de son rôle pourrait justement lui attirer des ennuis si jamais quelqu'un venait à découvrir la supercherie, de sorte que l'ensemble de la représentation serait alors terni, voire ruiné. C'est pourquoi il n'ose pas se servir de son autorité pour satisfaire son besoin d'argent.

Sans parvenir à rallier du premier coup Bardamu à leur projet, les Henrouille le recroise plus tard par le biais de Robinson qui réapparaît dans le quartier et s'arrête souvent au cabinet du médecin, où il fait la rencontre de la vieille Henrouille. Son emploi dans les acides le rend quelque peu faible des poumons et aigre devant l'existence. Communiquant son dégoût, il révèle au narrateur la manière qu'il a de percevoir le rôle du médecin : « Toi, quand j'y pense, t'as le bon bout. Tu vends tes bobards aux crevards et pour le reste, tu t'en fous... T'es pas contrôlé, rien... T'arrives et tu pars quand tu veux, t'as la liberté en somme... T'as l'air gentil mais t'es une belle vache tout dans le fond !... » (*V*, p. 298). Le postulat froidement asséné frappe Bardamu, qui réplique et traite Robinson d'« injuste ». Pourtant, en regard de l'analyse présente, la vérité sur le rôle jaillit à travers les propos, tout y est : mentir dans le seul et unique but de survivre et présenter une façade conciliante pendant que derrière le masque se terre l'immonde. La perspicacité de Robinson va encore plus loin et, lors d'une rencontre ultérieure, il annonce qu'il aurait apprécié être infirmier :

- Parce que, tu vois, les hommes quand ils sont bien portants, ils vous font peur... Surtout depuis la guerre... Moi je sais à quoi ils pensent... Ils s'en rendent pas toujours compte eux-mêmes... Mais moi, je sais à quoi ils pensent... Quand ils sont debout, ils pensent à vous tuer... Tandis que quand ils sont malades, y a pas à dire ils sont moins à craindre... Faut t'attendre à tout, que je te dis, tant qu'ils tiennent debout. C'est pas vrai ?

- C'est bien vrai ! que je fus forcé de dire.

- Et alors toi, c'est-y pas pour ça aussi que tu t'es fait médecin ? » qu'il m'a demandé encore.

En cherchant, je me rendis compte qu'il avait peut-être raison Robinson (*V*, p. 306).

Encore une fois, les propos de Robinson sur le compte de Bardamu recourent les observations du précédent chapitre, selon lesquelles les lieux où l'on traite les malades ainsi que les malades eux-mêmes constituent un havre dans l'existence du narrateur, une

trêve qui lui permet de souffler provisoirement à l'abri de la méchanceté des hommes.

Quant aux Henrouille, ils ont poursuivi et développé leurs manigances et ont engagé Robinson pour assassiner la vieille. En fait, il doit construire un clapier où l'on disposera un explosif destiné à tuer, comme par accident, la grand-mère. Malencontreusement, Robinson sera la victime de son propre attentat et sera grièvement blessé au visage, notamment aux yeux. Évidemment, le seul médecin possible à pouvoir intervenir est Bardamu. À partir de ce moment, il entre de plain-pied dans les coulisses des Henrouille et rejoint l'équipe en devenant complice de leur magouille. Bien qu'il n'ait commis aucun geste répréhensible, il connaît la vérité sur l'accident. De plus, le fait qu'il s'occupe de Robinson l'inclut d'une certaine manière dans le complot. Comme il le mentionne : « C'était une de ces histoires qu'on ne pouvait vraiment raconter à personne » (*V*, p. 324). Bardamu, demeurant pour le public ordinaire de Rancy le médecin qui joue sa représentation habituelle chez le public restreint que forment les Henrouille, appert être en fait de mèche avec ceux-ci, tout en évitant minutieusement d'être remarqué par le reste du public, sinon la représentation échouerait et le complot serait alors connu de tous. Goffman décrit cette catégorie de rôle contradictoire :

Un comparse est quelqu'un qui agit comme s'il était un membre ordinaire du public mais qui est, en fait, de connivence avec les acteurs. Plus précisément, ou bien le compère fournit au public un modèle visible du type de réponse que les acteurs attendent, ou bien il fournit la réponse du public nécessaire à un moment donné pour le bon déroulement de la représentation. [...] Un comparse est donc quelqu'un qui a l'apparence d'être simplement un membre du public parmi les autres et qui utilise sa duplicité cachée au bénéfice de l'équipe qui donne la représentation (*M*, p. 142).

Bardamu est le « comparse » idéal des Henrouille pour le présent cas litigieux : le côté ambigu rendu par sa position dégradée de médecin mais aussi par sa vénalité fait de lui la

personne toute désignée pour aider les Henrouille à soigner Robinson, pendant que sa figure de spécialiste peut servir à flouer le public curieux en lui fournissant une image mensongère qui préserve la représentation. Bardamu utilise donc encore une fois son rôle à des fins autres que la médecine ; la posture de comparse lui permet d'approcher les sombres secrets de la famille, et il en est pleinement conscient :

On avait eu beau prendre bien des précautions, les gens du quartier s'étaient mis à bavarder quand même, à tort et à travers. [...] Y a pas à dire, nous étions environnés de soupçons. [...] Parvenus en plein au milieu des récifs, le moindre doute suffirait à présent pour nous faire chavirer tous. Tout irait alors craquer, se fendre, cogner, se fondre, s'étaler sur la berge. Robinson, la grand-mère, le pétard, le lapin, les yeux, le fils invraisemblable, la bru assassine, nous irions nous étaler là parmi toutes nos ordures et nos sales pudeurs devant les curieux frémissants. Je n'étais pas fier. Ce n'est pas que j'aye rien commis, moi, de positivement criminel. Non. Mais je me sentais coupable quand même. J'étais surtout coupable de désirer au fond que tout ça continue. Et que même je n'y voyais plus guère d'inconvénients à ce qu'on aille tous ensemble se vadrouiller de plus en plus loin dans la nuit (*V*, p. 331).

L'extrait présente tous les acteurs qui figurent dans l'équipe clandestine, ainsi que les éléments qui composent leur coulisse et qui les unissent dans ce complot raté. Tout cet amalgame (l'équipe et sa façade) risque de se briser si jamais la vérité éclate au grand jour. Bardamu connaît la fragilité de la représentation. Il sait que, parce qu'elle manque de crédibilité, elle attire autour d'elle de plus en plus de suspicion et que les conséquences de l'ébruitement de leurs liens peuvent leur être funestes. Par contre, le rôle de comparse, bien qu'il menace le peu de crédibilité qui lui reste de sa façade, lui tient à cœur. Sans en être fier, il « désire » l'état de controverse dans lequel il baigne en accompagnant les Henrouille dans leur déchéance. La figure de médecin apparaît donc ici comme un alibi qui procure à Bardamu l'occasion de chausser le rôle de comparse, condition qui s'avère d'une indéniable utilité dans la poursuite de son destin.

Le recours aux rôles contradictoires que sont le spécialiste et le comparse rend Bardamu encore plus apte à poursuivre sa quête intime. Ainsi donc, c'est encore en pervertissant son rôle officiel qu'il parvient à ses fins. Dans l'épisode qui suit, il endosse encore une fois le rôle de comparse, en divisant l'équipe même qui vient de se former : d'un côté, Robinson et la vieille, de l'autre le couple Henrouille et Bardamu.

Avant tout, précisons qu'un nouveau personnage jaillit subitement dans le bureau de Bardamu et décide de joindre les rangs de l'équipe. Attiré lui aussi par l'argent, l'Abbé Protiste, avec l'aide de Bardamu, veut aider le ménage Henrouille à se débarrasser de son fardeau. D'entrée de jeu, il fait remarquer au narrateur sa piteuse renommée : « Avec d'infinies précautions il aborda le sujet malin de ma réputation médicale dans les environs. Elle aurait pu être meilleure, me fit-il entendre, ma réputation [...] » (*V*, p. 337). L'Abbé sait comment atteindre le médecin : il l'attaque dès le départ sur le point faible de sa façade : sa renommée. Bardamu sait alors immédiatement qu'on le réclame pour une tâche douteuse : « Je me gardais bien de l'interrompre, mais j'attendais avec patience qu'il vienne aux faits de sa visite » (*V*, p. 338). En effet, la bru Henrouille ayant raconté l'incident à l'Abbé Protiste, ils ont mis au point un stratagème visant à envoyer Robinson et la grand-mère s'occuper des visites touristiques de quelques catacombes dans le Midi, à Toulouse. Il échoit donc à Bardamu de jouer le négociateur auprès de Robinson afin de lui faire valoir les bénéfices du voyage pour sa convalescence. Du coup, il se crée une fracture au sein même de l'équipe composée récemment : devant la représentation que le couple organise en secret avec Protiste et Bardamu, Robinson et la vieille se trouvent éjectés dans l'équipe opposée. Le bureau médical, où le docteur et le curé fomentent un plan pour convaincre

Robinson, devient alors la région postérieure de la représentation qui aura lieu dans la chambre de Robinson. Bardamu est donc encore une fois le comparse des Henrouille. Comme le disait Goffman dans sa définition du « comparse », Bardamu cherche à obtenir de Robinson, devenu le public, l'acquiescement dont a besoin l'équipe pour poursuivre la représentation, c'est-à-dire l'envoi des deux personnes à Toulouse. Il décrit lui-même son rôle en ces termes : « J'avais qu'à exciter Robinson sur le Midi en lui assurant qu'il n'y avait pas climat meilleur pour les blessures de ses yeux, qu'il serait là-bas on ne peut mieux et qu'en somme il avait bien de la veine de s'en tirer à si bon compte. C'était le moyen de le décider » (*V*, p. 342). Soupesant l'argent qu'on lui promet pour *accomplir* cette scène, Bardamu redouble d'ardeur et exécute avec brio ce que l'on attendait de lui, il réussit même à se gonfler de ce « culot » (*V*, p. 343) qu'il a d'ordinaire tant de difficultés à revêtir. Il avoue par la suite que la posture de comparse qu'il utilise contre Robinson relève de la trahison (*V*, p. 344). Cependant, il ne semble pas le moins du monde ressentir de culpabilité ; il a été loyal envers lui-même en exécutant ce geste pour la rémunération, pour son propre intérêt. Alors qu'il avait raté mille francs lorsqu'il avait refusé de faire interner la vieille Henrouille, il empoche maintenant le double en exilant et la vieille, et Robinson. Pour une rare occasion, sa malchance est fructueuse.

Quelques mois plus tard, Bardamu visite le couple Henrouille pour demander des nouvelles. À son arrivée, il est surpris de constater le mari alité, agonisant. Comme toujours, il prodigue, en apparence, les soins escomptés : « Je l'écoutais battre son cœur, question de faire quelque chose dans la circonstance, les quelques gestes qu'on attendait » (*V*, p. 374). L'imminence de la mort amène le narrateur à jouer, une fois de plus, un rôle

contradictoire qui n'a pas encore été utilisé : « l'intermédiaire ». L'homme et sa femme sont les seuls rescapés de l'équipe initiale et Bardamu, après avoir participé à la division entre les époux et la vieille ainsi qu'entre les époux et le duo formé par Robinson et la vieille, devient à présent le pivot autour de qui se fragmente le couple. Goffman explique :

L'intermédiaire apprend les secrets des deux parties et donne à chacune d'elles l'impression véridique qu'il gardera ses secrets ; mais il a tendance à donner à chaque partie l'impression mensongère qu'il est plus loyal envers elle qu'envers l'autre. [...] Parfois encore, comme dans le cas de l'agent matrimonial, l'intermédiaire peut servir à transmettre des propositions qu'il serait gênant d'accepter ou de refuser si elles étaient formulées directement (*M*, p. 144-145).

L'intermédiaire est, comme les rôles contradictoires précédents, un rôle qui permet aux acteurs d'obtenir certaines informations du public sans pour autant avoir à en divulguer des personnelles qui pourraient être contrariantes pour la représentation. Ainsi, le rôle du spécialiste accréditant la folie de la vieille était censé protéger le couple contre les remontrances de la vieille Henrouille. Les recours au comparse leur permettaient de camoufler leurs manigances en les recouvrant par ce rôle qui aidait au bon déroulement de la pièce. Quant à l'intermédiaire, il sert de pont communicationnel qui évite aux deux époux de se révéler franchement l'un à l'autre. Pendant que son mari gît sur son grabat, la femme attire Bardamu vers elle et lui murmure :

« Faudrait [...] que vous lui fassiez enlever son râtelier... Il doit le gêner pour respirer son râtelier... » Moi, je voulais bien qu'il l'enlève en effet son râtelier.

« Mais dites-le-lui donc vous-même ! » que je lui ai conseillé. C'était délicat à faire comme question dans son état.

« Non ! non ! ça serait mieux de votre part ! qu'elle insiste. De moi, ça lui ferait quelque chose que je sache...

- Ah ! que je m'étonne, pourquoi ?

- Y a trente ans qu'il en porte un et jamais il m'en a parlé...

- On peut peut-être le lui laisser alors ? que je propose. Puisqu'il a l'habitude de respirer avec...

- Oh non ! je me le reprocherais ! » qu'elle m'a répondu avec comme une certaine émotion dans la voix... (V, p. 375).

On apprend alors que les deux époux ont des secrets l'un envers l'autre : s'il cache à sa femme avoir un râtelier, elle, de son côté, lui dissimule le fait qu'elle le sache. Elle envoie alors l'intermédiaire Bardamu sur le terrain pour réclamer, sous prétexte d'une plus grande souplesse respiratoire, l'étouffant dentier. Le mari répond aussitôt qu'il l'a jeté aux toilettes afin de perpétuer ce qu'il croyait ignoré de sa femme, « [u]ne coquetterie en somme » (V, p. 375). Jusqu'ici le passage paraît anodin, mais la posture d'intermédiaire du narrateur permet de bien percevoir toute la sournoiserie inexorable de la femme ; lorsque Bardamu revient avec la réponse du mari, elle le houspille et lui annonce que le râtelier était en or. Ainsi, même devant la mort de son mari, la femme ne peut faire fi de son avarice, son caractère est toujours plus fort que tout ; son obsession de l'argent la rend presque aveugle au drame réel qui se déroule. Encore une fois, le rôle de médecin sert de moteur et engendre un rôle secondaire, plus subtil, qui autorise le personnage à sonder le cœur même de l'humaine condition pour y trouver ce qu'il cherche.

Plus loin dans le récit, Bardamu visite Robinson et la vieille à Toulouse, où tout semble aller pour le mieux: la vieille s'occupe d'une cave remplie de cadavres et excelle dans le rôle de guide, pendant que la vision de Robinson s'améliore de jour en jour. De plus, il a trouvé une femme, Madelon, et prévoit l'épouser. Concernant la figure du médecin, le passage n'a pas grand intérêt, car l'épisode se déroule sous couvert d'une visite entre amis dans laquelle le rôle est évacué. Cependant, Bardamu va tout de même se servir de son statut de médecin, tout en l'embellissant, dans le but de rehausser son prestige devant un

public qu'il considère supérieur.

Invités à bord d'une péniche où célèbre un petit groupe de bien nantis, Bardamu, Robinson et Madelon, tranquillement désinhibés par l'alcool, prennent peu à peu leurs aises et se laissent aller à la fête. Voyant Robinson qui tend à enjoliver les fonctions qu'il occupait en Afrique, se gratifiant du titre d'« Ingénieur Agronome de la Compagnie Pordurière » (*V*, p. 404), Bardamu, plutôt que de le contredire, poursuit le jeu avec entrain et en ajoute sur sa propre condition :

Ainsi trouvai-je bon de leur révéler, pour justifier mon invitation malgré tout, j'en avais chaud à la tête, qu'ils venaient d'inviter en ma personne, l'un des médecins les plus distingués de la région parisienne ! Ils ne pouvaient pas s'en douter ces gens-là d'après ma mise évidemment ! Et à la médiocrité de mes compagnons non plus ! Mais aussitôt qu'ils connurent mon rang, ils se déclarèrent enchantés, flattés, et sans plus attendre, chacun d'eux se mit à m'initier à ses petits malheurs particuliers du corps ; j'en profitai pour me rapprocher de la fille d'un entrepreneur, une petite cousine bien râblée qui souffrait précisément d'urticaire et de renvois aigres pour un oui, pour un non. [...] On a tous honte de sa viande mal présentée, de sa carcasse déficitaire. Je ne pouvais pas me résoudre à leur montrer ma vérité ; c'était indigne d'eux comme mon derrière. Il me fallait faire coûte que coûte bonne impression (*V*, p. 405).

La représentation frauduleuse en cours ici n'éveille aucun soupçon dans le public, très réceptif. Pourtant, comme le mentionne Bardamu, sa façade personnelle est déficiente ; mais peut-être la griserie du festin et le bon vin plaident-ils en faveur du bon maintien de l'« impression ». Le mensonge sur sa condition permet alors un rapprochement. D'abord, il y a le rapprochement physique avec le corps de la jeune fille, car le médecin, de par la nature de son travail, peut se permettre plus facilement la promiscuité sans qu'elle soit jugée inconvenante. Le rehaussement qu'il insuffle à sa posture réelle de médecin le place donc sur un pied d'égalité avec les gens qui l'entourent et lui offre la possibilité d'approcher

au plus près cette catégorie d'individu à laquelle il n'appartient pas. Le point intéressant est qu'il prétend agir ainsi non pas pour se protéger des autres, mais bien par altruisme, par respect envers la dignité des hôtes, car le pauvre ne doit pas indisposer le riche. Bien sûr, l'ironie est derrière toute cette citation : Bardamu se sent encore plus vide devant la richesse qu'il ne l'est devant la pauvreté. Aussi ressent-il le besoin d'ennoblir sa condition pour pouvoir interagir avec ces gens d'un niveau plus élevé, interaction qui, somme toute, ne demeure que du vent, puisqu'elle est fondée sur du vide, du mensonge. Bien que le rôle fût jusqu'à présent, pour Bardamu, un moyen pour entrer en relation avec autrui, les possibilités ne sont pas infinies ; devant le riche, le rôle de petit médecin médiocre achoppe et il doit mentir sur son propre rôle afin d'accéder à la sphère supérieure. Alors que, préalablement, il considérait le rôle comme un accoutrement appartenant au domaine du mensonge, il lui faut maintenant construire du mensonge sur du mensonge pour pouvoir atteindre les rangs plus élevés de la société. Corollairement, il s'ensuit que plus haute est la position sociale, plus vaste est la supercherie. Bien que Bardamu, dénué de toute ambition, ne brigue pas ici un poste supérieur, il cherche pourtant à être reconnu et apprécié par ses hôtes et joue ainsi selon leurs valeurs, pour ne pas les brusquer et risquer l'éjection. À ce propos, Goffman écrit :

Dans la plupart des sociétés, il semble exister un système de stratification dominant et, dans la plupart des sociétés stratifiées, on idéalise les positions supérieures et on aspire à passer des positions inférieures aux positions supérieures. Cette attitude ne traduit pas simplement le désir d'avoir une situation prestigieuse, mais aussi le désir de se rapprocher du foyer sacré des valeurs sociales établies. Comme on le constate couramment, l'ascension sociale implique que l'on donne des représentations appropriées ; les efforts que font les individus soit pour s'élever soit pour éviter de déchoir supposent aussi qu'ils consentent à des sacrifices pour maintenir la façade. Une fois que l'on a acquis le répertoire symbolique approprié et que l'on s'est familiarisé avec son

manièrement, on peut l'utiliser à embellir et à donner de l'éclat aux représentations quotidiennes, en leur conférant un style socialement valorisé (*M*, p. 41).

Bien établie à Rancy, la mauvaise réputation de Bardamu l'empêche d'ajouter du lustre à sa représentation. Par contre, à Toulouse, il peut prétendre à quelque chose de supérieur. Il sait déjà que le rôle de médecin consiste bien plus souvent en la reproduction simulée d'une gestuelle reconnue par le public qu'en une réelle intervention. Il connaît par cœur le « répertoire symbolique » du rôle et ose donc le jouer devant ce nouveau public en l'augmentant d'une couche de vernis. Tout à son aise, il fabule : « À leurs questions, je me mis à répondre par des trouvailles, comme tout à l'heure Robinson au vieux monsieur. À mon tour j'étais envahi de superbe !... Ma grande clientèle !... Le surmenage !... Mon ami Robinson... l'ingénieur, qui m'avait offert l'hospitalité dans son petit chalet toulousain... » (*V*, p. 405). Bardamu, appuyé par son *coéquipier*, « embellit » donc et « donne de l'éclat » à sa représentation en ornementant sa façade de propos tous plus fictifs les uns que les autres, mais qui demeurent dans le *ton* du rôle présenté. Ce type de mensonge dépasse donc le mensonge plus primaire nécessaire pour sa survie ; il est émis délibérément et sert des fins beaucoup plus superficielles, il ne vise, comme le mentionne Goffman, qu'à éprouver une certaine complaisance mondaine, à se sentir hissé vers le haut et vers ce « foyer sacré » reconnu de tous. Ici, la métaphore théâtrale atteint presque son apogée puisque l'acteur, par-dessus son rôle distinctif, rejoue ce rôle de façon pleinement idéalisée, et de manière totalement cynique ; il s'approche ainsi au plus près de l'acteur réel qui joue au vrai théâtre. Mais ce moment ne durera que quelques heures, dans lesquelles il pourra goûter l'allégresse des classes supérieures.

La dernière journée du voyage à Toulouse nous montre cependant un médecin bien loin de ses exigences professionnelles. Alors qu'on réclame Bardamu au caveau où, paraît-il, la vieille a déboulé l'escalier et « s'est cassé un os dans la tête » (*V*, p. 413), il préfère fuir son devoir, appréhendant quelque accident volontaire ; présomption qui s'avèrera fondée par la suite. Quoiqu'il ait à maintes reprises utilisé son rôle afin de côtoyer des situations sordides, cette fois il abdique et, à la dérobée, se retire pour s'éloigner le plus rapidement possible des lieux du « crime ». Du point de vue de la quête intime ainsi que du rôle de médecin, l'esquive semble être une volte-face déraisonnable ; mais lorsque l'on se place du côté de l'individu apeuré qu'est Bardamu, la défilade paraît couler de source. En effet, le geste délibéré de Robinson le rapproche trop près de l'*immonde vérité* de l'homme ; Bardamu est un corrompu, mais pas au point de collaborer au meurtre. La fuite est donc envisagée comme seule issue possible...

Des mois plus tard, bien que Bardamu se dirige vers Rancy, et jusque devant le pavillon des Henrouille, la rencontre avec la bru, seule survivante de la famille, n'aura pas lieu. À la dernière minute, il se rebiffe et tourne les talons. Il commente :

Je m'étais trompé en cherchant à la revoir. Là, devant chez elle, je découvrais soudain qu'elle n'avait plus rien à m'apprendre... [...] J'étais arrivé plus loin qu'elle dans la nuit à présent, plus loin même que la vieille Henrouille qui était morte... On était plus tous ensemble... On s'était quittés pour de bon... Pas seulement par la mort, mais par la vie aussi... [...] Elle n'avait pas assez d'instruction pour me suivre à présent la fille Henrouille... Du caractère ça oui, elle en avait... Mais pas d'instruction ! C'était ça *le hic*. Pas d'instruction ! C'est capital l'instruction ! Alors elle pouvait plus me comprendre, ni comprendre ce qui se passait autour de nous, aussi vache et têtue qu'elle puisse être... Ça ne suffit pas... (*V*, p. 462).

L'épisode avec les Henrouille se termine donc par le constat de l'inutilité de la poursuite de la relation. Qu'ils aient été complices, même copains dans une certaine mesure, ne suffit

plus à prolonger la communication. La fille Henrouille n'a désormais plus aucun bénéfice à apporter à la quête de Bardamu. Ce passage témoigne clairement de ce qui fut recherché par le narrateur dans cette aventure : l'apprentissage par la révélation de la nature humaine à travers les vicissitudes d'une famille. Maintenant qu'il a observé tout ce qui lui fallait, il n'a plus besoin d'elle. Plus encore, le manque d'instruction de la bru la rend inapte à poursuivre plus loin la relation avec Bardamu. L'instruction qui les sépare est aussi cette même instruction qui lui a fourni le rôle de médecin ; celle reçue par l'école de la vie d'abord, mais aussi celle plus officielle obtenue lors de ses études. Le rôle, amené par l'instruction, est donc encore une fois mis au service du pèlerinage existentiel de Bardamu à travers la vie. Les possibilités offertes lui ont permis de pénétrer considérablement l'intimité de la famille vers des régions qui, autrement, lui auraient été refusées. Il a profité du rôle plus officiel de médecin pour le décomposer en différents sous-rôles plus fallacieux (le spécialiste, le comparse et l'intermédiaire) qui ont contribué efficacement à sa volonté de savoir. À travers toute l'aventure avec les Henrouille, Bardamu n'a pas pratiqué réellement la médecine (mis à part peut-être les soins apportés à Robinson lors de l'attentat raté), il s'est contenté de *représenter* le médecin en procurant aux divers événements une façade officialisée requise par les situations, comme la nécessité d'une signature du médecin pour authentifier la folie de la vieille Henrouille. Alors que, à la suite de la chute de la vieille, on le requiert enfin pour ses aptitudes médicales pratiques, il se dérobe à son devoir et fuit Toulouse. Quant au passage relatant le dîner à bord de la péniche, bien qu'il ne concerne pas directement les Henrouille, j'ai cru bon de l'insérer ici car il se déroule lors du voyage à Toulouse et, d'une certaine manière, il montre aussi comment Bardamu se sert frauduleusement de son rôle pour approcher les gens. En augmentant la valeur véritable de

son rôle, il parvient à se faire accepter parmi une compagnie d'individus qui lui sont supérieurs socialement et peut ainsi étendre ses observations sociologiques à un autre niveau.

3.3. Le rôle parmi les pairs

Dès son retour de Toulouse, Bardamu est rebuté à l'idée de retourner à la vie de médecin de banlieue : « J'y songeai bien pendant un instant, malgré tout, mais comme fin des fins seulement et bien à contrecœur » (*V*, p. 414). Une rencontre avec Parapine change alors sa destinée et lui permet d'aborder une autre facette des circonstances offertes par le monde de la médecine ; il est mis en contact avec Baryton, le patron d'un asile, qui l'embauche aussitôt. Le nouvel emploi, même s'il est bien en dessous des compétences de Bardamu, l'entraîne vers de nouvelles expériences où le rôle est exploité différemment, puisqu'interviennent les interactions entre collègues d'une même équipe. Cependant, avant d'analyser plus en profondeur ce milieu de travail, il est utile de rapporter la première rencontre avec le confrère Parapine. On découvre d'abord Serge Parapine lorsque Bardamu se rend à l'Institut Bioduret Joseph pour recueillir quelques informations concernant la typhoïde de Bébert. Vieille connaissance qui date des études, Parapine apparaît alors comme un savant renommé dans le monde de la recherche. Bien qu'il ne soit pas médecin, les deux personnages proviennent du même domaine et se considèrent sur un pied d'égalité. La visite de Bardamu à l'Institut lui donne une idée de la hiérarchie présente dans le monde de la connaissance ; devant son confrère, Parapine se confie en toute « franchise » (*V*, p. 284), étalant tout son dégoût pour son supérieur et le mépris envers son

factotum. Une fois de plus, Bardamu emprunte un rôle contradictoire, il devient un « confident ». Goffman définit le rôle ainsi :

Les confidents sont des personnes à qui l'acteur avoue ses fautes, en expliquant de son plein gré pourquoi l'impression donnée pendant une représentation n'était rien de plus qu'une impression. En général, les confidents sont placés à l'extérieur et ne participent que par procuration à l'activité des régions postérieure et antérieure. [...] Une personne à qui une autre se confie, à la différence du spécialiste, ne fait pas métier de recevoir des confidences ; elle accepte l'information sans accepter d'honoraires, comme un témoignage de l'amitié, de la confiance et de l'estime que son informateur éprouve à son égard (*M*, p. 153-154).

Ainsi, comme le mentionne Goffman, Parapine dévoile les fautes qui parsèment la représentation des chercheurs, à laquelle il participe, en les dénigrant sans scrupule, excepté en présence de Jaunisset le supérieur :

À sa vue, Parapine pâlit encore si possible davantage et changea nerveusement de conversation, hâtif de me témoigner tout de suite tout le dégoût que provoquait en lui la seule vue quotidienne de ce Jaunisset par ailleurs universellement glorifié. Il me le qualifia ce Jaunisset fameux en l'espace d'un instant, de faussaire, de maniaque de l'espèce la plus redoutable et le chargea encore de plus de crimes monstrueux et inédits et secrets qu'il n'en fallait pour peupler un bain entier pendant un siècle (*V*, p. 283-284).

Le recours à l'hyperbole, dans la dernière phrase, montre l'ampleur du dénigrement de Parapine pour la représentation à laquelle il participe. S'il s'attaque ici à son patron, ailleurs il condamne avec la même verve toute l'organisation scientifique. À travers ses déclarations livrées gratuitement, Parapine semble percevoir Bardamu comme un être digne de confiance. D'ailleurs, le narrateur dira à propos de leur séparation : « Et nous nous quittâmes vraiment bons amis » (*V*, p. 286), constat qu'il n'a pas l'habitude de formuler à la suite d'une rencontre. Ainsi, comme lors des précédents rôles contradictoires, Bardamu découvre une image de la représentation à laquelle il ne devrait pas avoir accès habituellement. Le rôle de *confident* le conduit directement dans les coulisses, où il peut

connaître les dessous de la représentation sans courir de risque, alors que Parapine, dans le rôle opposé du délateur, dissimule ses propos lorsque se pointe son patron, dans la crainte d'être entendu et de compromettre éventuellement sa situation au sein de l'équipe. L'anecdote donne un avant-goût à Bardamu de la position de l'acteur qui fonctionne en équipe.

Dès son embauche à l'asile nommé la « Maison de Santé », Bardamu se retrouve dans une posture organisationnelle où il n'a plus la même liberté que lui permettait le rôle de médecin de banlieue. Par contre, les responsabilités diminuent, le salaire aussi, mais les avantages sont tangibles et il sait l'apprécier :

Nous n'étions dans son Asile qu'à peine rémunérés, c'était vrai, mais par contre nourris pas mal et couchés tout à fait bien. On pouvait s'envoyer aussi les infirmières. C'était permis et bien entendu tacitement. Baryton, le patron, n'y trouvait rien à redire à ces divertissements et il avait même remarqué que ces facilités érotiques attachaient le personnel à la maison. Pas bête, pas sévère (*V*, p. 415).

En échange d'une certaine dépendance, les besoins nécessaires semblent assurés et la nature peu exigeante de Bardamu, satisfaite. Par contre, il n'est plus le seul titulaire de la représentation, il participe dorénavant à une mise en scène qui le dépasse, qui unit une quantité d'acteurs par un lien dramaturgique resserré. Bien sûr, lorsqu'il était médecin, il faisait tout de même partie d'un ordre professionnel, mais la correspondance était beaucoup moins palpable. Quant à l'équipe formée avec les Henrouille, la nature des rapports rendait la relation moins concrète, plus glissante. L'équipe de Baryton représente un ensemble d'acteurs officialisé, organisé et professionnel, dans lequel chacun des participants possède un rôle défini en lien avec le bon déroulement de la représentation plus générale donnée par l'asile. Dans la dernière citation, on sent déjà l'importance de la hiérarchie dans ce type

de représentation ; tout est sous le contrôle du patron, qui est le directeur de la représentation. La participation à l'équipe comprend même des clauses informelles ; la promiscuité sexuelle est tolérée, mais on évite de répandre la chose au dehors, vers un public qui pourrait en être choqué parce qu'une telle institution doit préserver sa façade. Les murs de l'asile encerclent la coulisse et des actes peuvent donc être commis entre les membres sans poser de problème pour la représentation. Goffman décrit l'équipe en termes de coopération entre les membres :

Pour qu'une représentation ait de l'effet, il est important, on l'a vu, que l'on cache et que l'on tienne secrètes l'ampleur et la nature de la coopération qui permet cette représentation. Une équipe n'est donc pas sans analogie avec une société secrète. Le public se rend compte, évidemment, que tous les membres de l'équipe sont unis par un lien qu'aucun membre du public ne partage. [...] Toutefois, les gens qui font partie du personnel d'un établissement ne sont pas membres d'une équipe en raison de leur statut de personnel, mais seulement en raison de la coopération qu'ils entretiennent en vue de soutenir une définition donnée de la situation. Les employés, dans nombre de cas, ne feront aucun effort pour cacher qu'ils sont membres du personnel, mais ils forment une société secrète, une équipe, dans la mesure où ils gardent le secret sur la façon dont ils coopèrent pour maintenir une définition particulière de la situation (*M*, p. 103).

La définition de Goffman insiste sur le secret qui retient les membres ensemble parce que, selon lui, toute équipe, quelle qu'elle soit, soustrait à la vue une partie de ses liens communs. Ainsi, bien que les employés de l'asile ne cherchent jamais à dissimuler qu'ils sont des employés, certaines facettes de leurs rapports demeurent cachées au public. Par contre, la façade de l'équipe doit demeurer saisissable pour le public, elle doit être entretenue de manière à promouvoir l'adhésion du public à sa représentation ; même, si de l'intérieur, les membres trouvent dérisoires quelques aspects de leur décor, une fois en scène dans la région antérieure, c'est-à-dire en pleine représentation, ils doivent taire les propos divergents afin de ne pas porter préjudice à la définition de leur situation. Dans le

cas de l'asile, en plus du public extérieur à l'établissement, comme les familles des patients, les gens des alentours ainsi que les autres asiles concurrents, on trouve un public plus restreint à l'intérieur même de l'édifice : les fous, comme les appelle Bardamu. Il fait d'ailleurs la remarque suivante :

Il s'empressait Baryton, guidé par Parapine, de se mettre au goût du jour, au meilleur compte bien sûr, au rabais, d'occasion, en solde, mais sans désespérer, à coups de nouveaux engins électriques, pneumatiques, hydrauliques, sembler ainsi toujours mieux équipé pour courir après les lubies des petits pensionnaires vétilleux et fortunés. Il en gémissait d'être contraint aux inutiles appareils... d'être obligé de se concilier la faveur des fous mêmes... (*V*, p. 423).

Le public exige donc de la représentation qu'elle soit conforme à ses attentes, au grand dam du directeur de l'équipe. Bardamu a donc maintenant officiellement intégré une organisation et participe à un front commun contre un public précis. Il partage les secrets, mais aussi les commentaires, les réflexions internes et les propos rarement favorables portant sur le public. L'incorporation de son rôle à une entité plus large lui permet de considérer le monde non plus à partir d'un point isolé, mais à travers la vision d'un groupe, même s'il garde encore sa personnalité.

Les premiers temps de Bardamu à l'asile se déroulent sous la tutelle de Baryton et son rôle d'équipier se forge en lien avec cette figure d'autorité. Le patron impose son pouvoir dans les lieux et on le sent à travers le récit. Situé à un même niveau hiérarchique que Bardamu, Parapine, plutôt reclus comme personnage, s'éclipse et abandonne toutes les discussions à son confrère, qui devient alors le centre d'intérêt conversationnel du patron. Bardamu est conscient d'être tout à fait disposé pour la tâche. Il sait d'abord qu'il ne « posséd[e] pas [lui], comme Parapine, une indifférence absolue pour [s]e défendre » (*V*, p. 431) et il ajoute :

En principe, pour toujours et en toutes choses j'étais du même avis que mon patron. Je n'avais pas fait de grands progrès pratiques au cours de mon existence tracassée, mais j'avais appris quand même les bons principes d'étiquette de la servitude. [...] Un gentil assistant en somme, tout à fait économique et pas ambitieux pour un sou, pas menaçant (*V*, p. 421).

Il est tout désigné pour être apprécié de Baryton, il va même jusqu'à apprendre à jouer aux échecs « rien que pour lui faire plaisir » (*V*, p. 430). L'attitude de domestique de Bardamu, alors qu'elle lui nuisait dans la première partie du récit et aussi lors de la pratique en banlieue, lui sied très bien à l'asile et lui est même bénéfique ; pour une rare fois, il se sent à sa place : « En ce qui me concernait, pour l'instant, le métier d'assistant chez lui, me semblait tout à fait acceptable » (*V*, p. 427). Quant à Baryton, il semble apprécier Bardamu qui devient vite son confident. Il ne rejette même pas son vice concernant les femmes.

Bardamu en explique la cause :

Il n'était point mauvais que Baryton me considérât dans mon ensemble avec quelque mépris. Un patron se trouve toujours un peu rassuré par l'ignominie de son personnel. L'esclave doit être coûte que coûte un peu et même beaucoup méprisable. Un ensemble de petites tares chroniques morales et physiques justifie le sort qui l'accable. La terre tourne mieux ainsi puisque chacun se trouve dessus à sa place mérité. [...] Il ne lui aurait pas déplu à Baryton que j'aye été un peu recherché par la police. C'est ça qui rend dévoué (*V*, p. 428).

Le renoncement à tout amour-propre permet à Bardamu d'acquiescer les bonnes grâces de son patron et d'en devenir rapidement le préféré.

Bien que Bardamu ait avoué se sentir confortable dans la position d'assistant, au fil des mois, l'omniprésence du patron, ses interminables conversations oiseuses, semblent s'avérer de plus en plus difficiles à supporter ; il laisse donc entendre qu'il présage de se débarrasser de Baryton. Sans donner de plus amples indices, il avertit : « J'ai fini tout de même par le faire disparaître. Ça m'a demandé bien du génie ! » (*V*, p. 431). Ainsi, sans

qu'il ne possède encore un plan bien arrêté, il informe tout de même le lecteur que la suite des événements comporte un certain degré de préméditation. Sous prétexte de la nécessité pour sa fille d'apprendre l'anglais, Baryton sollicite des cours auprès de Bardamu, qui comprend très vite l'astuce. Bientôt, l'enseignement est complètement destiné au père qui n'en rate pas une miette. Bardamu, devant autant de dévouement, trouve l'occasion de se désencombrer pour un temps de son supérieur et lui parle de voyage en Angleterre. L'homme mord à l'hameçon et, un jour, communique son abandon de l'asile pour son départ vers une nouvelle vie.

L'annonce se déroule en privé, dans le bureau de Baryton, où il expose sa décision ainsi que le nouveau rôle qu'aura à jouer Bardamu en son absence. Le narrateur, ému, confie : « La décision à laquelle il s'était arrêté m'était au contraire entièrement favorable ! Or il m'arrivait si rarement d'être surpris par un sort favorable que je ne pus m'empêcher de verser quelques larmes... » (*V*, p. 437). Bardamu se voit accorder la direction de l'établissement. Lors de cet épisode, les deux personnages se trouvent presque à égalité. Bardamu est celui qui, par son enseignement et ses anecdotes de voyage, a ouvert la voie à la nouvelle vie de Baryton et, de plus, il est le futur directeur. Baryton est le directeur actuel qui s'apprête à découvrir le voyage. Les rôles usuels étant dissous, la discussion se déroule à travers un langage empreint d'un degré de perfection et d'une affabilité dont Bardamu ne fait nul usage ailleurs dans le récit. Des phrases lancées par Bardamu, telles que : « Peut-être, cher monsieur Baryton, [...] que ces sortes de vacances impromptues que vous vous disposez à prendre ne formeront-elles en définitive qu'un épisode un peu romanesque, une bienvenue diversion, un entracte heureux, dans le cours un peu austère

certes de votre carrière ? » (*V*, p. 438) et bien d'autres donnent à l'allure du dialogue une saveur d'ironie. Quant aux réponses tout aussi pompeuses de Baryton, elles le présentent non plus dans une position de supériorité envers Bardamu, mais dans une situation d'amitié. « Par les effets d'une argumentation légèrement transposée... gentiment latérale » (*V*, p. 438), Bardamu tente de convaincre Baryton de revenir sur sa décision, sans pour autant désirer la révocation. Baryton ne démord pas et cède son rôle à Bardamu. Le transfert des charges évoquent le changement réciproque d'un rôle pour l'autre. Cependant, le nouveau directeur, enfin soulagé du poids de l'ancien, ne possède peut-être pas tous les atouts nécessaires pour la bonne gérance du poste...

La promotion de Bardamu, au départ accueillie comme avantageuse, comporte son lot d'inconvénients. D'abord, la façade de l'équipe est ébranlée : « Ainsi que nous l'avions prévu, l'absence du patron fut commentée tout à fait méchamment dans Vigny même et aux environs. Il valait mieux pour l'avenir de l'Institut que nous ne donnions désormais sur les motifs de cette absence qu'un minimum d'explications, aussi bien devant nos malades, qu'aux confrères des alentours » (*V*, p. 444). Comme le mentionnait Goffman, l'équipe a ses secrets et doit tout faire pour les garder afin de conserver une définition de la situation convenable. « L'avenir de l'Institut » est en rapport direct avec la manière dont l'équipe gère sa façade et le public doit en savoir le moins possible sur les tribulations internes. De médecin à directeur, Bardamu passe donc d'une situation où il n'avait à s'occuper que de sa propre représentation à une autre qui exige la coopération de tout un ensemble de gens afin de maintenir la crédibilité qui concerne désormais l'ensemble des employés de l'asile.

Bientôt, Parapine et Bardamu regrettent Baryton : « C'était de trop pour nous. Nous n'étions pas des ambitieux, ni l'un ni l'autre et on s'en foutait nous des possibilités d'avenir. C'était un tort d'ailleurs » (*V*, p. 446). Si d'autres atteignent cette position avec l'acharnement de l'ambition, Bardamu y est parvenu par la servitude nécessaire à sa survie, et la vision d'avenir lui fait défaut dans ce nouveau rôle. Il finit tout de même par assumer sa position et accomplit sa tâche en ne fournissant que le minimum. Au lieu de courir les aubaines à la recherche d'équipements nouveaux, comme au temps de Baryton, Bardamu déclare : « D'ailleurs nous ne nous mîmes pas en frais d'imagination. Le système Baryton des " Crétins au cinéma " nous occupait suffisamment. Des économies, la maison n'en réalisait plus beaucoup » (*V*, p. 459), alors que Baryton plaçait l'économie au-dessus de tout. À la longue, les deux collègues finissent par s'adapter à leur situation, chacun s'occupant de ses affaires :

Parapine accomplissait posément et silencieusement son service technique à mes côtés. [...] J'étais amené à décider à peu près seul les petits arrangements matériels et administratifs que la situation quotidienne réclamait. Il m'arrivait de commettre quelques gaffes, Parapine ne me les reprochait jamais. On s'accordait ensemble à coups d'indifférence. D'ailleurs un roulement suffisant de malades assurait le côté matériel de notre institution. Réglés les fournisseurs et le loyer, il nous restait encore largement de quoi vivre [...] (*V*, p. 459-460).

Avec le temps, la routine s'installe, chacun semble trouver sa place, et la position de Bardamu, sans trop de responsabilités accaparantes, révèle désormais un rôle fait sur mesure pour lui. Un peu plus loin, il affirme :

Quand on pensait, Parapine et moi, à la situation d'où on était sortis et à celle qui nous était échue chez Baryton, on ne se plaignait pas, on aurait eu bien tort, parce qu'en somme on avait eu une espèce de chance miraculeuse et on avait tout ce qui nous fallait aussi bien au point de vue de la considération que du confort matériel (*V*, p. 465).

Bardamu a enfin trouvé le juste équilibre dans un rôle où il n'éprouve plus le regard toujours haineux d'un public qui le suspecte et qui, en plus, pourvoit à ses besoins vitaux. Au sein d'une équipe dans laquelle il joue un rôle jamais remis en question, parce que les coéquipiers se montrent indifférents l'un envers l'autre sans pour autant se manquer de respect, il apparaît comme serein, protégé du reste du monde tout en y apportant sa contribution.

3.4. Récapitulation

Dès le commencement de sa carrière, Bardamu embrasse cyniquement le rôle de médecin ; déjà, lors de ses études, il avait perçu et souligné la prétention des sciences. Néanmoins, il comprend l'apport des études dans la poursuite de sa quête personnelle, mais aussi dans l'obtention d'un rôle qui lui permette cet approfondissement existentiel. Pour lui, seule l'instruction offre la possibilité d'accroître ses connaissances et d'élargir l'expérience de la condition humaine. L'individu sans instruction vit les mêmes situations, mais il ne peut les interpréter de manière aussi lucide. Dans cette perspective, le manque d'instruction de la femme Henrouille est la seule caractéristique qui empêche Bardamu de la revoir ; elle est allée au bout d'elle-même, de sa nuit, tandis que lui avance toujours. La relation n'est dès lors plus concevable.

Bardamu utilise donc son nouveau rôle à des fins toutes personnelles. À travers un profond cynisme, le rôle de médecin lui apparaît dépourvu d'une réelle capacité d'agir positivement sur la santé des gens ; tous les actes qu'il exécute semblent n'être que des

simulacres répétés pour actualiser une routine reconnue par le public mais qui ne donne aucun résultat concret. Les gestes doivent être perpétrés afin d'afficher une façade crédible devant les autres. Ainsi, Bardamu effectue toutes les actions possibles pour guérir Bébert alors qu'il sait très bien la futilité de celles-ci devant la mort inévitable du petit. Par contre, il doit persister à accomplir la routine pour éviter que l'entourage ne le juge négativement. Quant au handicap visuel de Robinson, Bardamu ne le soigne pas nécessairement ; c'est d'abord l'attrait de l'argent qui le pousse à l'envoyer dans le Midi, sans qu'il croie à une quelconque rémission. Robinson finit par guérir, mais ce n'est pas grâce à la science de Bardamu.

On finit tout de même par juger Bardamu et par lui accoler l'étiquette du faussaire. Les ennuis qu'il éprouve dans la manière de conduire son rôle, comme ses difficultés à se faire respecter, lui imposent une image de médecin peu recommandable. Le public fait alors appel à lui lorsque les situations sont elles aussi inconvenantes. Sans pour autant combler ses lacunes financières, la position du médecin interlope lui offre alors la possibilité d'étendre son regard sur des situations peu enviables pour un médecin respecté mais plus qu'intéressantes pour le mandat que Bardamu s'est donné. Il devient le médecin dégradé, situé quelque part entre le rôle bien défini et accepté de tous et l'immonde que partout l'on rejette. Cette ambiguïté est donc néfaste pour son rôle public de médecin mais très avantageuse pour ses visées privées d'investigateur de l'existence.

Bardamu entre dans la vie des Henrouille grâce à la réputation qu'on lui reconnaît désormais. Il partage alors leur existence en s'appropriant divers rôles contradictoires. À l'aide des rôles du spécialiste, du comparse et de l'intermédiaire, il parvient à trouver sa

place au sein d'une équipe qui, peu à peu, se désagrège jusqu'à s'étioler complètement. Les rôles que Bardamu y joue étant contradictoires, il ne fait pas réellement partie de l'équipe ; il ne représente pour les Henrouille qu'un moyen d'accomplir les actes nécessaires à la poursuite de leur plan. Pour Bardamu, ces différents rôles, rendus possibles grâce à la dégradation de son rôle principal de médecin, lui permettent d'assister de l'intérieur au déclin d'une famille et des effets de la misère humaine sur l'humain lui-même et ses proches. Il est le témoin privilégié d'une équipe qui se mine elle-même, ne pouvant échapper à son sort. En cela, le rôle de médecin le rend spectateur d'une réelle tragédie.

L'embauche de Bardamu à l'asile lui propose une perspective différente de l'appartenance à une équipe ; plutôt d'y participer de manière contradictoire comme avec les Henrouille, il adhère désormais à l'équipe en devenant membre à part entière des employés d'une institution. Cette fois, il peut voir réellement le fonctionnement d'une équipe évoluant sous la férule d'un directeur qui s'impose comme le responsable de la cohésion de celle-ci. Bardamu, empli de servilité et de dévotion, se sent tout à son aise dans le poste d'inférieur et parvient à y trouver une espèce de paix. Plus tard, une fois promu, il éprouve quelques difficultés dans l'exécution de la tâche de directeur mais, avec le temps, il parvient enfin à trouver la position où il est à son mieux: la position au sein d'une équipe permet le partage de la façade et réduit la responsabilité personnelle. Là où chacun s'occupe de ses affaires et laisse l'autre agir sans le juger, où la confiance est réciproque et le danger partagé, Bardamu peut enfin vivre sans toujours risquer de perdre la face.

CONCLUSION

Quand on observe de près les multiples situations sociales qui interviennent dans la vie de Bardamu, on détecte assez aisément que le narrateur lui-même les interprète souvent sous un angle dramaturgique. Que ce soit dans la présentation donquichottesque de la milice d'Alcide ou encore dans celle plus tragique de la famille aux prises avec un avortement qui tourne au fiasco, la narration semble souvent se détacher de la réalité de la scène en cours par une distance ironique amenée par les métaphores théâtrales utilisées par Bardamu. Ainsi, bien avant que nous posions sur le texte les outils d'observation de Goffman, Bardamu possède déjà un regard analytique qui s'apparente à la manière de Goffman mais qui vise un but poétique plutôt que théorique.

Le recours de Bardamu au théâtre pour traduire les événements peut trouver son origine dans l'expérience même qui le fonde : la guerre. Dès l'incipit, le narrateur démontre une attitude plutôt simplette à l'égard de la guerre dans laquelle il s'engage sans trop de réflexion. Rapidement, cet événement lui révèle une perspective de l'existence à laquelle il n'avait jamais songé : la guerre est la vérité, elle symbolise la condition misérable et inutile de l'individu et sa mort inévitable. Tout le reste n'est plus qu'une énorme mascarade servant à camoufler la vérité. Le théâtre, par le voile qu'il porte sur le réel, représente alors un thème de choix et ouvre le rideau sur un monde falsifié qui nie ses propres fondements. Car, comme l'apprendra Bardamu à ses dépens, si la vérité c'est la mort, pour vivre il doit

donc mentir.

L'expérience de la guerre apporte à Bardamu des connaissances nouvelles dont il ne pourra plus se défaire et qui teinteront fortement toutes les situations à venir. Tout se rapporte désormais à la guerre ; elle est inscrite en creux dans l'individu même et apparaît chaque fois qu'il essaie d'être lui-même. L'épisode de l'*Amiral-Bragueton* montre bien ce qui se passe lorsque Bardamu ne se recouvre pas d'un *personnage* et qu'il s'expose lui-même, c'est-à-dire comme rien de bien précis ni bien identifiable: le reste de l'équipage le traite d'immonde et veut l'assassiner. L'équipage ne peut tolérer que Bardamu soit dépourvu de toute fonction précise car il leur montre par là le vide qu'est véritablement chacun d'eux. On préfère alors éliminer le messenger plutôt que d'assumer la vérité. À partir de ce constat, la nécessité du rôle apparaît au narrateur comme un atout primordial.

L'autre pôle fondamental de la vérité bardamusienne est exposé par le concept de la maladie. Vers la fin de son récit, Bardamu remarque : « En pensant à présent, à tous les fous que j'ai connus chez le père Baryton, je ne peux m'empêcher de mettre en doute qu'il existe d'autres véritables réalisations de nos profonds tempéraments que la guerre et la maladie, ces deux infinis du cauchemar » (*V*, p. 418). Après de multiples expériences et observations, la condition de l'homme, selon lui, repose sur ces ultimes vérités que sont la guerre et la maladie. Les deux ont pour corollaire la mort et elles ne peuvent que la rappeler à l'individu, sans aucun artifice. La maladie apporte de plus l'idée de putréfaction qui est toujours *déjà présente* chez l'homme et qui lui annonce sa finitude toujours en progression. Au-delà de ces absolus donc, plus rien ; l'homme n'est que guerre et maladie et le reste n'est qu'une couche de superficialité qui ne sert qu'à recouvrir son inavouable

immonditude.

Le mensonge est donc pour Bardamu l'ensemble des moyens utilisés pour dissimuler les « profonds tempéraments » et pour permettre à l'individu de vivre sans avoir toujours à revenir vers l'inéluctabilité de sa condition. Le rôle choisi par Bardamu et toutes les observations reliées au monde du théâtre sont donc des masques nécessaires à la perpétuation de la vie. Mais pourtant le mensonge aussi finit par miner l'homme :

La grande fatigue de l'existence n'est peut-être en somme que cet énorme mal qu'on se donne pour demeurer vingt ans, quarante ans, davantage, raisonnable, pour ne pas être simplement, profondément soi-même, c'est-à-dire immonde, atroce, absurde. Cauchemar d'avoir à présenter toujours comme un petit idéal universel, surhomme du matin au soir, le sous-homme claudicant qu'on nous a donné (*V*, p. 418).

Être soi-même, selon Bardamu, c'est être « immonde », et l'individu passe sa vie à recouvrir ce fait à l'aide de mécanismes théâtraux imposés par la société. Le masque, ou le rôle, est donc ce qui dissimule la véritable condition, mais il est aussi ce qui « fatigue », ce qui finit par miner l'existence de l'individu par l'ampleur du travail employé à l'unique tâche de mentir. D'une manière ou d'une autre, Bardamu est coincé. Néanmoins, comme il « faut choisir, mourir ou mentir » (*V*, p. 200) et qu'il refuse le suicide, il n'a pas le choix d'accepter de jouer un rôle.

Tout le récit de Bardamu est une tentative d'atteindre les fondements de l'humanité, de percevoir ce qui se cache derrière les apparences et qui relève de la noirceur de l'homme. Aux États-Unis, à travers sa relation avec Molly, moments qui furent probablement les plus heureux de sa vie, il comprend qu'il n'est pas fait pour le confort que procure l'amour : tout cet aura de paix et de confiance endort sa vraie nature et le détourne de sa « raison d'être » (*V*, p. 230). Il découvre alors que son destin est de traquer la sombre vérité de la

condition humaine partout où elle se terre. Ainsi, il veut continuer à vivre en épousant un rôle et le mensonge qui en découle inévitablement, mais il ne peut se résigner à abandonner la poursuite de la vérité.

Si la vérité repose sur les « deux infinis du cauchemar », Bardamu ne peut d'aucune façon tolérer le premier. Il récuse la guerre dans sa totalité. Hospitalisé, il lance à Lola :

[J]e refuse la guerre et tout ce qu'il y a dedans... Je ne la déplore pas moi... Je ne me résigne pas moi... Je ne pleurniche pas dessus moi... Je la refuse tout net, avec tous les hommes qu'elle contient, je ne veux rien avoir à faire avec eux, avec elle. Seraient-ils neuf cent quatre-vingt-quinze millions et moi tout seul, c'est eux qui ont tort, Lola, et c'est moi qui ai raison, parce que je suis le seul à savoir ce que je veux : je ne veux plus mourir (*V*, p. 65).

Pour lui, la guerre représente la mort directe, instantanée ; il ne peut supporter l'idée de l'humanité écrasant sous son poids l'individu. Il se réfugie aussitôt dans l'autre versant de la vérité, soit la maladie, et riposte à l'incompréhension de Lola par un « vivent les fous et les lâches ! » (*V*, p. 65). À partir de ce moment, s'installe entre Bardamu et la maladie une relation d'attraction qui se développe au fil du récit et qui semble fournir à cette facette de la vérité une atmosphère différente de la première. Si, pour Bardamu, les deux motifs représentent des retours vers l'origine de l'homme, les lieux qui les évoquent sont, quant à eux, perçus différemment. Le champ de bataille apparaît au narrateur comme une sorte d'enfer où tout n'est que feux et viandes saignantes. Même si cette expérience est la première du récit, elle demeure le pire traumatisme qu'a pu subir Bardamu ; les événements subséquents, bien que difficiles, ne seront que des pâles copies de celui-ci. L'hôpital, quant à lui, est perçu de manière bien contrastante. Alors qu'en France, au retour de la guerre, il joue le rôle de refuge, en Afrique le site jaillit comme une réminiscence du paradis perdu, une oasis de paix, quoique temporaire, qui fournit à son occupant une trêve

dans l'existence. Lors de ce voyage, Bardamu dit ressentir la maladie comme une vocation : il entend en elle un appel l'attirant vers elle, comme si la vérité, à travers la maladie, tentait de le ramener à elle. À la fin du récit d'ailleurs, l'hôpital devient le lieu même où Bardamu trouve enfin un équilibre suffisant à sa vie.

Même si la maladie semble séduire Bardamu, le recours à une maladie chronique afin de poursuivre sa vie n'apparaît pas comme un choix possible, puisque, tôt ou tard, il devra retourner dans la *guerre*. Par contre, le rôle de médecin comporte bien des avantages reliés à la personnalité du narrateur et aux attentes qu'il a envers son destin. Tout d'abord, il est un rôle reconnu qui permet le jeu dans une multitude d'interactions. Il possède aussi un lien évident avec la vérité par le côtoiement quotidien de la maladie qui, de plus, demeure le seul aspect de la vérité tolérable par Bardamu. Mais, plus encore, il devient, dans ses mains, un outil qui sert à approfondir la quête existentielle qu'il s'est proposée. La manière lacunaire dont il joue le médecin, manière qui n'est qu'une conséquence de ses expériences passées, lui permet d'évoluer vers un autre type de voyage : il peut dorénavant délaissier l'aventure géographique et l'observation sociologique de différentes cultures pour passer vers un tourisme plus restreint, plus psychologique, qui lui permet d'entrer chez les gens et de prendre position parmi eux. La figure du médecin offre donc à l'acteur Bardamu la possibilité de pénétrer des univers interactionnels qui lui seraient fermés autrement, et la manière hors-norme qu'il a de pratiquer le place inévitablement dans des situations controversées qui servent positivement le but qu'il poursuit. Le rôle devient donc réellement un déguisement puisqu'il sert à couvrir l'intérêt premier de Bardamu, qui est de constater la condition humaine dans ses moindres retranchements.

Mais par-dessus tout, Bardamu, recherche une position où il peut continuer ses recherches personnelles tout en connaissant une certaine sécurité matérielle ainsi qu'une aisance en tant qu'individu qui interagit au sein d'une société. Cette harmonie, qu'on est tenté de croire qu'il désespère de trouver depuis le début de ses péripéties, il l'atteint finalement dans la fonction de directeur intérimaire de l'asile. La charge lui permet enfin de connaître une vie assez stable dans laquelle ses besoins essentiels sont satisfaits ; elle garantit la poursuite de la vérité à travers son travail avec les malades tout en lui procurant une position sociale où la responsabilité de sa façade se retrouve partagée au sein d'une équipe qui travaille de concert à maintenir la crédibilité nécessaire au bon maintien de l'image. Seul, Bardamu éprouve de la difficulté à agir d'une manière que le public conçoit comme étant convenable. À l'intérieur d'une équipe, les tâches sont divisées et lui reviennent alors celles qu'il peut gérer sans pour autant avoir à régir l'entièreté de la représentation. La position est alors tout indiquée pour lui et il le reconnaît.

Au départ, je me posais la question à savoir qu'est-ce qui pouvait motiver un être aussi pessimiste à endosser une fonction aussi empreinte d'humanisme. En fait, il n'est nullement question d'humanisme chez Bardamu mais bien d'égoïsme : tous les mobiles qui le mènent vers l'adoption du rôle de médecin plutôt qu'un autre sont essentiellement reliés à ses intérêts personnels. Nulle part on ne retrouve une volonté franchement avouée de parvenir à aider les autres ou encore à amoindrir le sort pitoyable de l'humanité ; Bardamu sait trop bien la vanité de telles conceptions. Tout ce qui l'incline vers cette fonction n'est que le désir de vivre, donc de se protéger contre les autres, mais aussi de se nourrir physiquement, et ensuite, par l'apport cognitif que le rôle peut apporter, de progresser dans

sa quête existentielle. Le rôle, bien qu'orienté vers la société, vient donc servir des visées assurément individualistes.

Je peux désormais répondre à un autre questionnement qui s'est manifesté dès le commencement de mon travail : la société observée par Bardamu, par la contrainte qu'elle exerce sur l'individu et qui le force à agir socialement selon des compétences reconnues, nierait-elle cet individu ? Dès l'expérience de la guerre, il est clair pour Bardamu que l'individu n'est rien et il le réalise par l'inutilité qu'il représente devant les volontés de l'humanité. Surpris dans sa plus pure individualité, il est l'immonde, celui qui n'est même pas du monde. Pour exister, une humanité ainsi perçue doit donc nier l'individu qui lui rappelle trop brutalement ce qu'elle est en vérité. Cependant, par le cynisme qu'il promène tout au long de ses interactions et par la distance qui en résulte d'avec son rôle, Bardamu parvient tout de même à conserver une personnalité qui lui est propre. Bien sûr, il doit se défendre et protéger son véritable individu en le dissimulant, mais il demeure qu'il continue d'agir selon ses intérêts personnels, camouflés derrière un rôle qui, en apparence, dessert des fonctions commodes socialement. Dans le récit, il dit un jour avoir abandonné tout amour-propre, mais, comme je l'ai montré, c'est encore un regain de celui-ci, aussi minime soit-il, qui l'empêche de se fondre entièrement dans l'exécution mécanique d'une routine comme pourrait le faire un acteur totalement sincère. Ainsi, au fond de lui persiste un individu singulier qui agit selon sa quête, tout en adhérant, en surface, au mensonge afin de pouvoir survivre. Oui, la société nie l'individu, selon Bardamu, mais l'individu existe tout de même : socialement, il n'y a que le rôle (ou les rôles), mais ce qui se terre derrière ce rôle, c'est-à-dire l'immonde et sa vérité, agit et dirige.

En somme, même si du récit se dégage une atmosphère des plus sombres et fatalistes, il n'en demeure pas moins que le narrateur est finalement parvenu à trouver un espace social qui, à défaut d'être idéal, lui semble être confortable. Néanmoins, il est évident que cette zone de confort n'est pas le fruit d'une recherche libre et épanouissante mais plutôt l'une des seules issues de secours disponibles face à une multitude de contraintes et de renoncements. Les expériences ont amené Bardamu à réduire ses attentes face à l'existence et cette position confortable qu'il acquiert en fin de parcours est plutôt le résultat d'une lente résignation qu'un choix libre et éclairé. Malgré tout, Bardamu réussit finalement à combler ses principaux besoins qui, après les années et l'expérience, sont devenus beaucoup plus modestes. De toute manière, semble nous dire le narrateur, si la vérité c'est la mort et que je dois absolument mentir pour vivre, je peux vivre humblement en diminuant mes appétences et en me restreignant au strict minimum. De cette façon peut-être, le mensonge sera moins dense et lourd à porter et l'inexorabilité de la vérité plus facile à supporter. C'est pour Bardamu une manière harmonieuse de vivre dans le premier tout en demeurant toujours aux aguets de la seconde.

BIBLIOGRAPHIE

- CÉLINE, Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2004, 505 p.
- GOFFMAN, Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne. La présentation de soi*, Paris, Minuit, 2006, 256 p.
- BONICCO, Céline, *Goffman et l'ordre de l'interaction Un exemple de sociologie compréhensive*, [PDF], [<http://edph.univ-paris1.fr/phs1/bonitto.pdf>] (20 mai 2010), 129 p.
- MIROUX, Pierre-Marie, *Matière et lumière : La mort dans l'œuvre de Louis-Ferdinand Céline*, Paris, Société d'études céliniennes, 2006, 436 p.
- QUINN, Tom, *The traumatic memory of the Great War, 1914-1918, in Louis-Ferdinand Céline's Voyage au bout de la nuit*, UK, The Edwin Mellen press, 2005, 393 p.
- FLAMBART-WEISBART, Véronique, « La guerre, sans conteste, ça porte aux ovaires », *Actes du seizième colloque international Louis-Ferdinand Céline, Céline et la guerre*, Société d'études céliniennes, Caen, 30 juin-2 juillet 2006, Paris, pp 139-150.

- SCHILLING, Gilbert, « Images et imagination de la mort dans le Voyage au bout de la nuit », *L'Information littéraire*, vol. 23, 1971, pp. 68-75.

