



**HAL**  
open science

# L'Hétérogène dans les littératures de langue française

Isabelle Chol, Wafa Ghorbel

► **To cite this version:**

Isabelle Chol, Wafa Ghorbel. L'Hétérogène dans les littératures de langue française. L'Hétérogène dans les littératures de langue française, 2012, Gafsa, Tunisia. L'Harmattan, 2015, L'Hétérogène dans les littératures de langue française. hal-01318882v1

**HAL Id: hal-01318882**

**<https://hal.science/hal-01318882v1>**

Submitted on 25 Jan 2019 (v1), last revised 10 Mar 2019 (v2)

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

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

# **L'hétérogène**

**dans les littératures de langue française**



Textes réunis et présentés par  
Isabelle Chol et Wafa Ghorbel

**L'hétérogène**  
**dans les littératures de langue française**



L'ouvrage réunit les actes du colloque international *L'Hétérogène dans les littératures de langue française* organisé par l'Université de Gafsa (ISEAH), du 5 au 7 avril 2012, en collaboration avec l'Institut Français de Tunisie, et le CELIS (Université Blaise-Pascal). Sa publication a en outre bénéficié de l'appui du CRPHLL (Université de Pau et des Pays de l'Adour). Nous tenons donc à remercier ici l'ensemble des partenaires ayant permis sa réalisation.

Nous remercions plus particulièrement Monsieur Limam Aloui (recteur de l'Université de Gafsa), Monsieur Béchir Larbi (directeur de l'Institut Supérieur des Etudes Appliquées en Humanités de Gafsa), Monsieur Valéry Freland (directeur de l'Institut Français de Tunisie), Madame Pascale Auraix-Jonchière (directrice du CELIS), pour le soutien apporté à la réalisation de cette manifestation, mais aussi Monsieur Chafy Saadaoui (agent administratif à l'ISEAH) pour son aide et sa disponibilité, ainsi que les collègues du département de Français de l'ISEAH, notamment ceux qui ont participé activement à son organisation, Madame Ola Boukadi, Monsieur Amine Ahmed, et Monsieur Bessem Aloui, dont l'efficacité a été précieuse. Enfin, notre reconnaissance va aussi à ceux qui ont animé la réflexion scientifique par leur communication ou par les échanges fructueux alors suscités, avec une pensée particulière aux étudiants de l'ISEAH, très nombreux à assister à ses journées et à manifester leur intérêt.



## AVANT-PROPOS

Le titre du présent ouvrage invite à considérer un concept, l'hétérogène, dans un espace culturel et surtout linguistique délimité, celui où se pratique la langue française. Il s'agit d'en observer la validité, les problématiques qu'il soulève dans son articulation avec ce qui est posé ou présupposé comme homogène. Inscrites dans une approche anthropologique large, en ce qu'elles concernent le sujet dans son rapport à l'altérité et les représentations qui en découlent, les études proposées ici ont pour champ d'observation la littérature et la façon dont elle interroge l'hétérogène, le met en scène et en pratique dans des formes dont la diversité témoigne de la variabilité des contextes et des enjeux.

En effet, l'apparente unité que pourrait laisser entendre la restriction linguistique « de langue française » est contrebalancée par la diversité des contextes culturels ou historiques et des productions, diversité que suppose le pluriel associé au terme « littératures ». En outre, une langue prend sa singularité dans le large spectre ouvert par la variation de ses emplois. L'objectif est donc d'observer comment le discours littéraire est révélateur d'une façon d'envisager et de travailler la différence, voire l'étrangeté qui est au cœur de la création. Le concept d'« hétérogène » suppose de prendre en compte une altérité qui traverse l'expérience du monde et de la langue<sup>1</sup>. Il invite à interroger le concept de différence quant à la valeur et à la place qu'on lui accorde.

De l'idéalisme dialectique de Hegel à la pensée de la « différence » de Derrida, ou du rhizome chez Deleuze, le mouvement de différenciation, qui a parti lié avec l'hétérogène, se trouve reconsidéré comme ce qui participe moins d'une homogénéisation qui en serait le terme que d'un constant devenir. De fait, il peut s'inscrire dans un processus de déterritorialisation tel qu'il a été envisagé du point de vue philosophique et politique par Deleuze

---

<sup>1</sup> Cf. Samia Kassab-Charfi éd., *Altérité et mutation dans la langue. Pour une stylistique de la littérature francophone*, Louvain-la-Neuve, Académia Bruyglant, 2010.



et Guattari<sup>2</sup>. La dynamique de l'hétérogène relève alors d'une mise en question des discours dominants. Et sa dimension critique opère aux différents niveaux esthétique, symbolique et politique. Inscrites dans le champ littéraire, ces différentes conceptions engagent une réflexion sur les enjeux de la création, dont la singularité peut résider dans l'homogénéisation de l'ensemble et/ou dans la mise en scène d'une hétérogénéité partiellement ou complètement irréductible.

Élément perturbateur, voire subversif, manifestant ce qui est tenu comme marginal ou participant de la revendication d'une esthétique de la marge, de la marginalité ou du décentrement, l'hétérogène se conçoit en lien avec l'homogène, dans un processus de transformation et de renouvellement des formes et des idées. Par-delà l'antonymie lexicale, l'étude des relations dynamiques entre l'hétérogène et l'homogène telles qu'elles sont posées ou présupposées par l'œuvre permet de renouveler le champ d'investigation associé à ces notions<sup>3</sup>, ainsi que leur valeur opératoire dans la critique des genres ou l'émergence de formes nouvelles<sup>4</sup>. Elle participe encore d'une recherche sur les représentations de la place du sujet mais aussi de l'œuvre, dans sa dimension esthétique, éthique et politique. Si les questions abordées concernent les formes et le fonctionnement de l'hétérogène dans l'œuvre littéraire, elles permettent aussi de dégager différentes façons de le concevoir ou de le penser.

Inscrit dans une idéologie qui fonde ses valeurs sur le primat de la raison, l'hétérogène pourra correspondre à ce qui n'est plus de l'ordre de l'intelligible ou de la norme. Tantôt réinscrit positivement dans un processus hiérarchisant, qui fera par exemple du mystère une vérité inaccessible à la raison dont il dépasse les limites, tantôt inscrit négativement dans cette verticalité axiologique comme ce qui constitue une menace, il peut encore être exclu du champ des représentations par sa nature foncièrement irréductible au modèle logique ordonné et au discours normé. Pourtant, une

---

<sup>2</sup> Voir à ce sujet les études réunies dans *Déterritorialisation, effet de mode ou concept pertinent*, Ch. Albert et A. Kouvouama éd., Presses Universitaires de Pau, coll. « Espaces, frontières, métissages », 2013.

<sup>3</sup> Les ouvrages récents sur l'hétérogène articulent le plus souvent cette question à celle de l'hétéroclite et de l'hybride. On se reportera notamment pour cette problématique aux ouvrages suivants : J. Bossière éd., *Hybrides romanesques*, Paris, PUF, 1988 ; W. Moser et R. Robin éd., *Dire l'hétérogène*, Laval, Université de Laval, 1990 ; D. Boillet et D. Moncond'huy éd., *Discontinuité et/ou hétérogénéité de l'œuvre littéraire*, Poitiers, *Cahiers Forell*, 1997 ; M. Collomb éd., *Figures de l'hétérogène*, actes du XXVII<sup>e</sup> Congrès de la SFLGC, Montpellier, Université Paul Valéry, 1998 ; *L'Hybride, Cahiers du GERF*, Presses de l'Université de Grenoble 3, 2000 ; *Identité et altérité : l'hybride*, Presses de l'Université de Grenoble 3, 2002 ; C. Lerat éd., *L'hétérogène et l'hétéroclite dans la littérature, les arts et les sociétés d'Amérique du Nord*, Pessac, MSH Aquitaine, 2002 ; D. Butor et W. Geerts éd., *Les Textes hybrides*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004 ; M. Esquerro éd., *L'Hybride : cultures et littérature hispano-américaines*, Paris, Indigo, 2005.

<sup>4</sup> Voir à ce sujet H. Charpentier et V. Fasseur éd., *Les Genres au Moyen Âge : la question de l'hétérogénéité*, revue *Méthodes !*, n° 17, Vallongues, 2010.

pensée de l'hétérogène s'est construite, en réponse notamment à cet ordre des représentations. Sous la plume d'auteurs aussi différents que Sade, Marx, Freud ou Bataille, elle s'accompagne d'une réflexion sur le principe d'aliénation.

Georges Bataille, hétérologue et théoricien de l'hétérologie écrivait, dans « La structure psychologique du fascisme », « Le monde *hétérogène* comprend l'ensemble des résultats de la dépense *improductive* ce qui revient à dire : tout ce que la société *homogène* rejette, soit comme déchet, soit comme valeur supérieure transcendante »<sup>5</sup>. Cette définition ébranle tout système hiérarchique structurant, et qui peut devenir mutilant, en visant à révéler la bipolarité voire la pluripolarité essentielle de l'être : pur et impur, haut et bas, mal et sainteté, abject et sacré, etc. Elle relève du « bas matérialisme » (nous pensons à Sade, avant Bataille) permettant la réintroduction dans le système de pensée de tout ce qui a été longtemps considéré comme déchet de la connaissance, de tout ce que la science ne peut pas penser (ou se refuse de penser) et que la littérature et la philosophie s'approprient.

Une telle conception, dit Georges Bataille, dans une lettre à André Breton, procède à un « renversement complet du processus philosophique qui, d'instrument d'appropriation qu'il était, passe au service de l'excrétion »<sup>6</sup>. Des expériences-limites favorisent l'opération de ce renversement transgressif, en dépassant l'unité artificielle du sujet qu'impose l'homogénéité vers l'identité fusionnelle de toutes ses propensions. Il s'agit d'arracher l'être à l'idéalisme réducteur en le posant comme foncièrement hétérogène, l'ouvrant à l'érotisme, aux excréments, aux rires, aux larmes, à l'inconscient, à la nuit, à la guerre, à la mort, à l'interdit, à l'intouchable, au non-sens, à l'impossible. Le fascisme fait partie de ces expériences-limites, un hétérogène politique installant violence et bestialité au cœur d'un monde aspirant à l'homogénéité démocratique.

Cet ouvrage tente donc de cerner l'inassimilable, l'inexplicable, l'indéfini, l'irréductible de la réalité hétérogène, d'observer son mode d'expression et ses manifestations dans les littératures de langue française, dans sa relation avec ce qui est conçu comme homogène, relevant de la norme, des discours et des représentations hégémoniques.

La première partie concerne les représentations et territoires de l'hétérogène, le terme de « territoires » étant de fait envisagé dans une perspective dynamique en tant qu'espaces propices à l'expérience de l'altérité et du décentrement. Yamen Feki propose une lecture de l'image

---

<sup>5</sup> Georges Bataille, « La structure psychologique du fascisme », dans *Œuvres Complètes, Tome 1*, Paris, Gallimard, 1970, p. 346.

<sup>6</sup> Georges Bataille, « Lettre à André Breton », *Œuvres Complètes, Tome 2*, Paris, Gallimard, 1970, p. 63.

des Sarrasins dans la chanson de geste. Antoine Hatzenberger met en corrélation les « effets du surgissement de l'hétérogène dans quelques récits de voyages fondateurs » et le « traitement de cette nouveauté et de cette étrangeté chez des écrivains s'inspirant de cet exotisme », notamment Montaigne et Ronsard. C'est encore la perspective du voyage qui fait l'objet de l'article de Richard Parisot sur les « écritures nomades » et plus particulièrement celle d'Isabelle Eberhardt. Fadhila Laouani observe la dimension esthétique mais aussi idéologique de l'hétérogène mis en pratique dans l'œuvre du haïtien Frankétienne. Les représentations de l'hétérogène fondent une pensée de ce qui est autre. Dans l'œuvre de Georges Bataille, elle a accompagné une réflexion sur les expériences-limites, et l'introduction de « la matière basse » dans le système de pensée, qu'analyse Wafa Ghorbel.

La deuxième partie du volume concerne les représentations du corps et des identités hétérogènes. L'étude de Dorina Popi prend appui sur la pensée bataillienne pour interroger le rôle du corps du bourreau dans l'économie narrative du roman *Les Bienveillantes* de Jonathan Little. La question de l'identité sexuée est abordée par Mehdi Boujlida à partir de l'étude des contes et nouvelles de Maupassant. Le corps est alors envisagé comme corps de l'écriture dont l'homogénéité apparente est contrebalancée par les représentations de la transgression. La question du corps hétérogène est aussi particulièrement pertinente pour la littérature africaine : à partir de l'œuvre de deux auteurs majeurs (Sony Labou Tansi et Calixte Beyala), Bessem Aloui en montre la dimension à la fois poétique et politique. Marquée par « l'insolence ou la scatologie », l'œuvre de Mohammed Khaïr-Eddine prend forme, selon Adel Habbassi, dans ce qui constitue aussi les « semences de l'être ». La violence de l'érotisme s'inscrit encore dans l'œuvre de Gherasim Luca, comme le montre Charlène Clonts : elle souligne les méandres d'un cheminement qui tente de réinventer la *vie* dans le *vide*. Construit en écho critique à la *Phénoménologie de l'Esprit* de Hegel, le lien dialectique entre identité et non-identité, interroge l'absolu. Cette interrogation est aussi centrale dans *Fin de partie* de Samuel Beckett, dont Faouzi Horchani observe « l'absence du mot » et « l'absence de l'être ». Laurence Olivier-Messonnier aborde le roman contemporain, à partir des œuvres de Boualem Sansal, Pierre Pelot et Marie N'Diaye, en ce qu'elles montrent un rapport de « complémentarité fatale » entre la cellule familiale supposée homogène et la quête d'identité des personnages. Le roman contemporain se trouve traversé par les soubresauts de la différence, et d'une altérité qui, selon Jia Zhao peut prendre la forme de la contradiction accompagnant le questionnement sur l'identité humaine chez Éric Chevillard.

Les précédentes études interrogent les formes et les valeurs que prend la référence à ce qui est posé ou présupposé comme hétérogène. Elles montrent aussi comment la dimension éthique et politique s'accompagne d'une esthétique de l'hétérogène, et comment la pensée de l'hétérogène engage une réflexion sur les formes et l'écriture littéraires. La troisième partie

« Poétiques de l'hétérogène » concerne ainsi plus précisément la façon dont le texte, en ce qu'il suppose une unité minimale construite par le tissage d'éléments différents, donne à voir ou met en scène l'hétérogène linguistique, stylistique ou générique. Françoise Gevrey montre comment l'hétérogénéité est une composante de l'œuvre polémique de Voltaire, en lien avec sa fonction rhétorique et épistémologique. Ola Boukadi analyse comment la figure de la métalepse crée un effet d'hétérogénéité qui déroute la lecture et interroge le genre romanesque, dans *Pharsamon ou les Nouvelles Folies romanesques* de Marivaux, pour lequel le roman picaresque *Dom Quichotte* de Cervantès a servi de modèle. Au contraire, à partir d'une écriture qui se présente comme relativement homogène, celle de Flaubert qui relève selon Proust de cette étrangeté de la langue fondant son originalité, Francis Lacoste étudie l'articulation entre l'hétérogénéité et l'unité de l'œuvre. Jean-Louis Haquette envisage la « fonction heuristique de l'hétérogène dans le champ de la critique littéraire », que révèle le parti-pris de la diversité dans les *Grotesques* de Théophile Gautier. C'est ensuite à une lecture particulièrement déroutante que nous convie Henri Béhar, celle des *Gestes et opinions du Dr Faustroll, pataphysicien* dont il montre l'hétérogénéité spatio-temporelle, narrative et culturelle. Kamel Skander observe que l'hétérogène — le refoulé, l'indésirable, le marginal —, est une « donnée incontournable qui préside à la conception et à l'émergence de l'œuvre » de Michel Leiris, et est au fondement de sa poétique. L'hétérogénéité est ainsi un principe constitutif de l'écriture et de ses enjeux. La *Joie des sept couleurs* de Pierre Albert-Birot permet à Isabelle Chol d'aborder la question de l'hétérogène et du processus d'hétérogénéisation, en lien avec le contexte des expérimentations avant-gardistes du début du XX<sup>e</sup> siècle. La Méthode du Blaireau, telle qu'on la trouve formulée, non sans humour, par Emmanuel Hocquard permet à Jean Khalfa d'analyser plus largement « l'hétérogénie d'une distance par rapport aux discours dominants, c'est-à-dire aux modes de subjectivation contemporains ». Chaïma Ghorbel met en perspective l'hétérogène, dans sa dimension métapoétique ou critique, avec l'écriture autobiographique, celle des *Mots* de Jean-Paul Sartre. Dans le roman contemporain « marqué par la mise en question de l'unité du style », l'hétérogénéité « met en jeu une transformation générique », que montre Mustapha Trabelsi à partir du roman *Villa triste* de Patrick Modiano. Sihem Sidaoui observe l'effacement des frontières génériques et stylistiques, mis au service d'une « poétique de la discordance », chez un auteur francophone tunisien, Anouar Attia, et un auteur français, Antoine Volodine, contemporains.

Ce volume regroupe ainsi des études qui interrogent l'hétérogène dans ses différentes manifestations textuelles (linguistique, sémiotique, stylistique, générique) et thématiques (figures de l'autre, du marginal, du monstre), ainsi que leur fonctionnement ou leurs enjeux au sein de l'œuvre.

Le rapport à la différence et à l'altérité, et donc aussi aux normes et codes, est non seulement abordé en termes de valorisation ou de dévalorisation, mais aussi et surtout en tant qu'il participe de processus inscrivant dans le texte le mouvement de l'histoire individuelle et de l'Histoire collective, celui de l'histoire des formes esthétiques et celui de la généalogie des œuvres, mouvement fait de ruptures, de soubresauts, de tensions ou de transgressions inhérents à l'acte créatif.

Isabelle CHOL  
Wafa GHORBEL

## **TERRITOIRES DE L'HÉTÉROGÈNE**



## **L'hétérogène épique médiéval : laideur physique et religion du Sarrasin dans la chanson de geste**

Yamen FEKI  
Université de Gafsa (Tunisie)

En relatant les exploits de leurs héros chrétiens illustres, les poètes épiques font en sorte de présenter à leur auditoire un monde homogène, harmonieux et bien structuré. Il s'agit d'une « disposition [qui] est bien le reflet du système féodal, une société bien organisée où à chacun sont dévolus une place et un rôle bien définis »<sup>1</sup>. Tout bon guerrier s'attache principalement à exhausser la religion de Jésus et à accomplir son devoir vassalique envers son suzerain, bref à honorer le crédo épique. N'étaient les quelques petits moments de répit dont ils peuvent parfois jouir, on dirait que les héros chrétiens ne « vivent [que] de lutte et d'amour de Dieu »<sup>2</sup>.

Mais aussi régulière et uniforme soit-elle, cette société renferme, malgré tout, quelques éléments endogènes d'hétérogénéité, représentés par les barons révoltés, les traîtres et les guerriers couards<sup>3</sup>. Ceci étant, il est un autre élément d'hétérogénéité, exogène, celui-là, et combien important dans l'économie de la chanson de geste. Nous entendons, bien évidemment le Sarrasin, dont l'immixtion dans le monde chrétien est toujours synonyme de désordre, bien qu'il soit, paradoxalement, à l'origine de l'amorce de l'action épique<sup>4</sup>.

Il faut dire que dans la plupart des épopées, la présence sarrasine est aussi importante que la présence chrétienne ; les deux mondes sont ainsi

---

<sup>1</sup> Hatem Akkari, « Nourriture et manières de table épiques à Nîmes et à Orange », *Alimentation et pratiques de table en Méditerranée*, colloque du GERIM, Maisonneuve et Larose, 2000, p. 114.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>3</sup> Ils mettent tous leurs coreligionnaires en difficulté et conduisent leurs cités à des guerres meurtrières et dévastatrices. La mission du héros est donc d'affronter cela afin de faire régner de nouveau le calme habituel.

<sup>4</sup> Ainsi, la *Chanson de Guillaume* s'ouvre sur les sévices du roi Déramé qui vient, à la tête d'une flotte maritime, mettre le pays à feu et à sang et livrer ses habitants aux pires supplices (cf. v. 16-19). C'est Vivien qui est amené à l'affronter en l'absence de son oncle Guillaume. Dans *Aliscans*, Guillaume, à peine de retour à Orange, après la défaite essuyée à Aliscans, doit aussitôt repartir, sans même avoir mangé, pour réclamer l'aide du roi Louis. Et enfin, dans *Baudouin de Sebourc*, chanson tardive datant du XIV<sup>e</sup> siècle, un messager vient annoncer au roi Ernoul de Beauvais que son frère est assailli et fait prisonnier par les Sarrasins. Le roi est ainsi contraint à quitter sa ville Nimègue pour porter secours à son frère, abandonnant ainsi à leur sort sa femme et ses quatre enfants.



inextricablement liés, et l'univers chrétien est inconcevable sans l'autre entité. C'est la seule façon, pour le héros chrétien, de s'affirmer. Ainsi, aussi étonnant que cela puisse paraître, Guillaume, dans la *Prise d'Orange*<sup>5</sup>, maudit les Sarrasins qui le laissent se reposer<sup>6</sup>.

Aussi bien pour les chrétiens que pour les Sarrasins, dans ce monde, il n'y a pas de place pour l'ennemi, si ce n'est par le biais du paradoxe qui justifie l'existence de l'un grâce à ce qui l'oppose à l'autre. C'est qu'un seul et même espace est convoité, et il constitue le rêve des deux camps. Il s'agit d'un seul lit pour deux rêves<sup>7</sup>. L'affrontement des corps est donc inévitable et il a pour seul but d'éliminer l'autre.

Qu'est-ce qui rend le Sarrasin hétérogène ? Il est hétérogène tout d'abord parce qu'il vient d'un monde tout autre, inconnu du chrétien qui représente la société de référence. Il vient le plus souvent par la mer, univers ignoré des chrétiens et qui suscite une grande peur chez eux<sup>8</sup>. Univers de la peur, oui ; et, qui plus est, univers de la mort. De surcroît, son portrait, formé d'éléments épars, est bien noirci : il fait intervenir à côté du monde humain, le règne animal et le satanisme. Le Sarrasin est également hétérogène parce qu'il adopte la mauvaise religion, celle de Mahomet et que le poète crée en ayant recours à la fois au paganisme, au christianisme et à l'islam, des cultes très différents qui ne se retrouvent conjugués que dans la chanson de geste.

Les adversaires qui affrontent les chrétiens ont une apparence humaine, c'est en tout cas ce que laisse voir leur physionomie. Dans leur description des Sarrasins, les poètes évoquent en effet leurs membres, leurs têtes, leurs yeux, etc. Ceci étant, la couleur noire de la peau ainsi que la disproportion de leurs corps les rapprochent plutôt des créatures monstrueuses.

Il faut savoir qu'au Moyen Âge, « les couleurs jugées anormales, celle en particulier des hommes à peau noire, laissent entrevoir des tendances racistes

---

<sup>5</sup> *La Prise d'Orange*, chanson de geste (fin XII<sup>e</sup>-début XIII<sup>e</sup> siècle). Édition bilingue. Texte établi, traduction, présentation et notes par Claude Lachet, Paris, Champion, 2010. Dorénavant abrégé *P.O.*

<sup>6</sup> C'est en ces termes que le héros se déchaîne sur ses ennemis :

Et Dex confonde Sarrazins et Esclers  
Qui tant nos lessent dormir et reposer,  
Quant par efforz n'ont passee la mer  
Si que chascuns s'i peüst esprover,  
Que trop me nuist ici a sejourner ! (*P.O.*, p. 63-67)

Et que Dieu anéantisse les Sarrasins et les slaves qui nous laissent si longtemps dormir et reposer et, n'ayant pas franchi la mer avec leurs forces, ne permettent pas à chacun de nous de faire ses preuves ! Car rester inactif ici me nuit énormément.

<sup>7</sup> Nous pastichons là le titre du livre d'André Fontaine, *Un Seul lit pour deux rêves. Histoire de la « détente », 1962-1981*, Paris, Fayard, 1981.

<sup>8</sup> Cf. Jean Delumeau, *La Peur en Occident, XIV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles, une cité assiégée*, Paris, Fayard, 1978.

liées à la couleur de la peau »<sup>9</sup>. Or, ce détail chromatique aussi étrange qu'inquiétant pour les chrétiens transparait déjà à travers les noms propres attribués aux personnages sarrasins, car « par le non conuist an l'ome »<sup>10</sup>. Ainsi, certains noms sont-ils formés au moyen d'adjectifs renvoyant à l'idée de noirceur. Citons à titre d'exemple l'adjectif « nuble », signifiant sombre et noir, qui donne naissance à tout un peuple dans le *Roland*<sup>11</sup>, les « Nubles », et qui intervient également dans la formation du nom de Chernuble<sup>12</sup>.

« Quand [ils] citent la couleur noire », les poètes « entendent vraiment qu'elle paraisse la plus foncée possible »<sup>13</sup>, en ayant recours à des comparaisons fort révélatrices. Il n'est donc pas étonnant qu'Abisme soit « [...] neir cume peiz ki est demise »<sup>14</sup> et qu'Ottinelz ait « la char plus noire que cherbon marcheréz »<sup>15</sup>. De même, dans *Aliscans*, le païen Morgans « est plus noirs que arrement triblez »<sup>16</sup>, alors que les guerriers qui constituent le corps de bataille formé par Borel « les chars ont noires plus que n'est pois bouillie »<sup>17</sup>. Ce corps ressemble d'ailleurs à celui commandé par Antoine, un chrétien mis au service des Sarrasins dans *Tristan de Nanteuil*<sup>18</sup>, et qui est formé de guerriers « aussy noir què une cheminee »<sup>19</sup>. Le poète de la *Chanson de Jérusalem*<sup>20</sup>, à son tour, réserve un long passage descriptif à ceux de « Bocident » et affirme entre autres que « plus ont noires les cars que pois ne arement »<sup>21</sup>.

<sup>9</sup> Jacques Le Goff & Nicolas Truong, *Une histoire du corps au Moyen Âge*, Liana Lévi éd., Piccolo, 2003, p. 175.

<sup>10</sup> *Perceval*, traduction de Charles Méla, Paris, Le livre de Poche, Librairie générale française, 2003, v. 560, C'est par le nom qu'on connaît l'homme. Ouvrage dorénavant abrégé *P*.

<sup>11</sup> *La Chanson de Roland*, texte original et traduction par Gérard Moignet, Paris, Bordas, 1969.

<sup>12</sup> Cf. également Corsabrun, Valdabrun et Sorbrun, noms qui apparaissent dans la même chanson. L'aspect de la noirceur est aussi suggéré d'une façon plus explicite dans des noms comme Abisme et Ténébré.

<sup>13</sup> Wilfrid Besnardeau, *Représentations littéraires de l'étranger au XII<sup>e</sup> siècle. Des chansons de geste aux premières mises en roman*, Paris, Champion, Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge, 2007, p. 175.

<sup>14</sup> *R.* 1474, « Il est noir comme poix fondue ».

<sup>15</sup> *Lion de Bourges*, poème épique du XIV<sup>e</sup> siècle, édition critique par William W. Kibler, Jean-Louis G. Picherit et Thelma S. Fenster, Genève, Droz, 1980, v. 27090, « Il a la peau plus noire que du charbon ».

<sup>16</sup> *Aliscans*, texte établi par Claude Régner. Présentation et notes de Jean Subrenat. Traduction revue par Andrée et Jean Subrenat, Paris, Champion, 2007, v. 4551, « Il est plus noir qu'une décoction d'encre ». Ouvrage dorénavant abrégé *Al*.

<sup>17</sup> *Al.* 5322, « au teint plus noir que de la poix bouillie ».

<sup>18</sup> *Tristan de Nanteuil*, chanson de geste du XIV<sup>e</sup> siècle, éditée par Keith Van Sinclair, Assen, Van Gorcum, 1971. Dorénavant abrégé *T.N.*

<sup>19</sup> *T.N.* 13881, « Aussi noirs qu'une cheminée ».

<sup>20</sup> *La chanson de Jérusalem*, Edited by Nigel R. Thorp, Tuscaloosa et London, University of Alabama Press, 1992. Dorénavant abrégé *Ch.J.*

<sup>21</sup> *Ch.J.* 8883, « Ils ont les peaux plus noires que poix ou encre ».

Pour des personnes qui ne sont habituées qu'au teint clair, la couleur noire de la peau fait infailliblement peur. Cette peur est accentuée par d'autres détails physiques anormaux. Il se trouve en effet que le corps sarrasin noir, déjà assez repoussant, est de surcroît monstrueux puisque disproportionné. « Il paraît fréquemment que les difformités physiques sont liées à la démesure : les tailles proposées ou suggérées éloignent les êtres décrits de tout modèle rationnel et les assimilent à des monstres »<sup>22</sup>. Les Éthiopiens du *Roland* sont caractérisés par une difformité manifeste, car « granz unt les nés e lees les oreilles »<sup>23</sup>. Quant aux gens de *Nismes* qui forment le deuxième corps de bataille de l'émir Baligant dans le même texte, ils ont de grosses têtes : « E l'altre de Micenes as chefs gros »<sup>24</sup>. Dans la *Chanson de Jérusalem*, le poète pousse la laideur de l'adversaire et l'inquiétude de l'auditoire jusqu'au bout, décrivant les gens de Gaufre et de Bogre comme des créatures acéphales :

As poitrines lor tiennent li menton et li dent. (*Ch.J.* 8873)

Ils ont le menton et les dents sur la poitrine.

La difformité est le plus souvent doublée de gigantisme, une caractéristique qui devient au fur et à mesure des siècles inhérente aux champions sarrasins. En effet, les armées formées exclusivement de géants sont presque toujours présentes dans les épopées, à commencer par le *Roland*, où le poète évoque le corps de bataille des « jaianz de Malprose »<sup>25</sup>. Dans ce même ordre d'idées, le héros chrétien est dans plus d'une chanson tenu d'affronter un géant dans un combat singulier pour décider de son propre sort et de celui de la chrétienté. Ces créatures sont d'une taille incommensurable.

Dans le *Couronnement de Louis*<sup>26</sup>, Guillaume a tout l'honneur d'affronter le géant Corsolt « qui tant est granz, parcreüz et membrez »<sup>27</sup>. Au cours du

<sup>22</sup> W. Besnardeau, *op. cit.*, p. 170.

<sup>23</sup> R. 1918, « Ils ont le nez grand et les oreilles larges ». C'est la traduction de Gérard Moignet. Ian Short traduit « granz » par « énorme », ce qui rend plus l'effet d'écart à la norme recherché par le poète.

<sup>24</sup> R. 3221, « Le second, de Misnes aux grosses/énormes têtes ».

<sup>25</sup> R. 3253. Pareillement, dans *Florent et Octavien* (chanson de geste du XIV<sup>e</sup> siècle, éditée par Noëlle Laborde, Paris, Champion, 1991), le Sarrasin Tartaire ne vient pas combattre seul :

Bien .XX.M. joians ot en sa compagnie,  
N'y a celui qui n'ait grandë ache ou congnie. (*F.O.* 5669-5670)

En sa compagnie, il y avait bien vingt mille géants,  
Pas un seul qui n'ait pas hache ou cognée.

<sup>26</sup> *Le Couronnement de Louis*, chanson de geste du XII<sup>e</sup> siècle, éditée par Ernest Langlois, Paris, Champion, 1978 ; *Le Couronnement de Louis*, traduit en français moderne par André Lanly, Paris, Champion, 1983. Dorénavant abrégé *C.L.*

<sup>27</sup> *C.L.* 787, « à la taille démesurée et aux membres puissants ».

combat, le poète rappelle que le païen « [...] tant est granz et parcreüz et lons »<sup>28</sup>. L'énumération, dans le vers 787, de trois adjectifs caractérisant la taille du géant, appuyée par l'adverbe d'intensité « tant », cherche à dire le grand déséquilibre physique entre le champion sarrasin et le héros chrétien. Pour mettre l'accent sur cette idée, le poète recourt à la polysyndète dans le vers 1051 qui, à son tour, comporte un grand nombre d'adjectifs se rapportant à la taille de l'adversaire de Guillaume.

Mais si la taille de Corsolt n'est que suggérée, d'autres chansons sont plus explicites sur la question. Le poète de *Tristan de Nanteuil*, pour ne citer que cet exemple, précise que les géants commandés par Richer sont d'une taille extraordinaire, car :

Ly menres ot de hault, je vous acerteffie,  
xv. piés mesurés, de ce ne doubtés mye. (*T.N.* 13922-13923)

Le moindre avait, je vous l'assure,  
Quinze pieds de hauteur, n'en doutez point.

Le gigantisme a ceci de particulier qu'il éloigne remarquablement les personnages sarrasins du monde humain pour les introduire dans un autre absolument fabuleux. Le Sarrasin se transforme de fait en une créature hétérogène, hybride qui se situe à mi-chemin entre l'homme et l'animal. Dans le champ de bataille, on aperçoit ainsi des guerriers dont la peau est dure comme celle des animaux, c'est notamment le cas de ceux d'Occian le désert décrits par Turoid dans le *Roland* et qui « durs unt les quirs ensemment cum fer »<sup>29</sup>. Les guerriers originaires de « Misne », eux, ne laissent pas d'évoquer les porcs :

Sur les eschines qu'il unt en mis le dos  
Cil sunt seiet ensemment cume porc. (*R.* 3222-3223)<sup>30</sup>

Sur l'échine qu'ils ont au milieu du dos,  
Ils ont des soies tout comme des porcs.

De même, tels certains animaux, les géants d'Antoine dans *Tristan de Nanteuil* se distinguent par une « char velu et barbee »<sup>31</sup>. C'est d'ailleurs ce qui explique l'absence d'armes défensives chez ces guerriers, leur corps étant invulnérable :

---

<sup>28</sup> *C.L.* 1051, « est si grand, si démesuré, si long ».

<sup>29</sup> *R.* 3249, « Ils ont le cuir aussi dur que le fer ».

<sup>30</sup> On entend par « seiet » ici le « poil long et rude des porcins ».

<sup>31</sup> *T.N.* 13382, « Ils ont la peau velue et poilue ».

Sy ne portent armeure ne coustel nē espee. (T.N. 13389)<sup>32</sup>

Ils ne portent aucune armure, ni couteau ni épée.

Mieux encore, ils ne portent aucun habit, comme l'a remarqué Antoine lui-même :

Par Dieu, s'a dist Anthoine, se sont gent desguisee.  
Ilz n'ont souller en pié ne chemise endossee. (T.N. 13902-13903)<sup>33</sup>

Par Dieu, dit Antoine, c'est une fausse gent,  
Ils ne portent ni chaussures aux pieds ni chemise sur le dos.

Poussant l'animalisation à l'extrême, le poète de la *Chanson de Jérusalem* évoque les gens de Bocident qui ont, à la grande surprise de l'auditeur, une saison de reproduction :

Une fois ens en l'an por renovelement. (Ch.J. 8877)

Ils se reproduisent une fois par an.

Jouissant de telles caractéristiques, ces personnages sarrasins n'ont même pas besoin de monture dans le champ de bataille, ils se comportent comme les animaux dans la jungle. Dans le *Roland*, Malprimis de Brigant « plus curt a piet que ne fait un cheval »<sup>34</sup>, et les géants d'Antoine « vont a pié courant de randonnée »<sup>35</sup>. Et pour que le tableau bestial soit complet, les poètes attribuent à leurs personnages un parolage tout à fait incompréhensible de tout humain. Dans le *Roland*, les guerriers d'Occiant et ceux d'Arguille se préparent à l'affrontement avec les chrétiens en émettant des bruits étranges :

Cil d'Occiant i braient e hennissent,  
Arguille si cume chen i glatissent. (R. 3526-3527)<sup>36</sup>

Ceux d'Occiant braient et hennissent,  
Ceux d'Arguille glapissent comme des chiens.

---

<sup>32</sup> Ceux de Misne, par exemple, « [...] n'unt soign de elme ne d'osberc » (R. 3251, « Ils [...] ne se soucient ni de heaume ni de haubert »). Le poète d'*Aliscans* pousse encore le fantasme de l'imagination. En effet, le personnage de Margot de Bocidant est présenté comme enveloppé d'une peau de serpent qui le protège des coups les plus durs. Cf. v. 5937-5939.

<sup>33</sup> Ce détail revient dans la *Chanson de Jérusalem*, où les gens « d'Alfaïn » vivent sans chaussures ni vêtements. En effet, « ainc ne vestirent drap de laine ne de lin ».

<sup>34</sup> R. 890 : « Il court, à pied, plus vite qu'un cheval ».

<sup>35</sup> T.N. 13912, « Ils vont courir à pied impétueusement ».

<sup>36</sup> Cf. également *Le Bâtard de Bouillon*, édition critique par Robert Francis Cook, Genève/Paris, 1972 (TLF. 187), v. 2039-2040.

Les verbes « braire », « hennir » et « glapir », qui se réfèrent respectivement aux cris de l'âne, du cheval et du chien, finissent d'animaliser les Sarrasins.

Créatures tout à fait étranges et effrayantes, certains personnages vont même jusqu'à bouleverser « l'ordre du règne animal »<sup>37</sup>. Sur ce sujet, les poètes semblent intarissables, et le personnage de Tabur de Canaloine que la *Chanson de Guillaume* met en scène nous en offre le meilleur exemple. À côté de son bec, il possède des dents longues et des ongles — entendons bien sûr des griffes<sup>38</sup> :

Lunges lez denz, [...] ;  
Ne porte arme fors le bec e les ungles. (*Ch.G.* 3170-3174)

Il a de longues dents, [...]. Point d'armes sur lui :  
Il n'a que son bec et ses ongles.

Et le poète de la *Chanson de Jérusalem* attribue aux « Espies » des caractéristiques qui en font des animaux hybrides plus proches des monstres :

Biés ont comme bieccaces et testes de gaignon  
Et es piés et en mains ont ongles de lion. (*Ch.J.* 8320-8321)

Ils ont des becs et des têtes de mâtins  
Et dans les pieds et les mains, ils ont des ongles de lions.

Tout comme les gens de Boident qui sont, pour ainsi dire, des « hommes » à corps de singe et à tête de serpent.

Enfin, un dernier détail physique bestial retient toute l'attention et confirme largement le caractère hétérogène des Sarrasins. Avec les cornes frontales attribuées à certains guerriers, les poètes achèvent la déshumanisation de leur adversaire et l'introduisent sans retour dans le monde diabolique. Les géants d'Antoine « deux cornes ont au front »<sup>39</sup>, et les guerriers qui viennent des « puis de Lucions » « cornu sont con molton »<sup>40</sup>. Mais ce sont les « Vachier » qui semblent être les plus

---

<sup>37</sup> Armelle Leclercq, « L'Orient monstrueux dans le premier cycle de la Croisade », *Bien dire et bien apprendre* 26, *Un exotisme littéraire médiéval ?*, Centre d'Etudes médiévales et dialectales de Lille 3, 2008, p. 62.

<sup>38</sup> Le personnage est anthropophage, puisqu'il était prêt à engloutir ses adversaires. Pour sa part, la *Chanson de Jérusalem* évoque les « Gaufre et Bogre, Keneliu » (*Ch.J.* 8871) qui se nourrissent de charognes humaines :

Quant li hom est porris si le manjüe et vent. (*Ch.J.* 8872)

Lorsqu'un homme meurt, ils le mangent.

<sup>39</sup> *T.N.* 13882, « ont deux cornes au front ».

<sup>40</sup> *Ch.J.* 8326, « Ils sont cornus comme des moutons ».

distingués ; en effet, ils possèdent plus que deux cornes : « Tuit sont cornu et derriere et devant »<sup>41</sup>.

La relation entre les Sarrasins et les diables est bien vérifiée dans plus d'une chanson. Ils sont d'ailleurs très souvent assimilés à des diables grâce aux substantifs « deable », « aversier » et « malfé »<sup>42</sup>. Ne dit-on pas en effet dans le *Roland qu'Abisme* tient son bouclier d'un diable, « En Val Metas li dunat uns diables »<sup>43</sup> ? Ne lit-on pas dans *Lion de Bourges*<sup>44</sup> qu'Ottinelz « [...] avoit le visaige droitement d'un maufer »<sup>45</sup>, et « le diable ot au corpz, c'est verteit prouvée »<sup>46</sup> ? *Tristan de Nanteuil* est plus explicite sur la question, si les Sarrasins sont cornus :

[...] Ce sont gent desguisee.  
[...]  
Aux ennemis d'enfer ont créance donnee,  
Nē ilz n'ont aultre dieu, c'est bien chose averee ;  
Pour cē a en la teste chascun tel corne lee. (*T.N.* 13893-13901)

[...] Ce sont de fausses gens.  
[...]  
Ils croient aux diables d'enfer,  
Ils n'ont pas d'autre dieu, c'est une chose sûre ;  
Pour cette raison, chacun d'eux a des cornes sur la tête.

Tels que décrits par les poètes, les Sarrasins conjuguent laideur, monstrosité et satanisme. Ce portrait n'est autre que le reflet de leur nature

---

<sup>41</sup> *Al.* 80, « Tous ont des cornes devant et derrière ». « Aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, tout ce qui ressemble à l'homme sans être homme est considéré par l'Église comme diabolique », Armelle Leclercq, art. cit., p. 61, note 19.

<sup>42</sup> Gombault « est ung vis diable » (*L.B.* 19368). Il est fréquemment dit des Sarrasins que c'est « une gent averse », une « gent adverse », une « gent aversiere », « gent aversier » ou « gent l'aversier ». Cf. W. Besnardeau, *op. cit.*, p. 120 ; 125-126. *Aliscans* dit des Vachier qu'ils sont « noir com aversier » (v. 125) ». Alors que Margot de Bocidant et sa jument sont « noir com arrement » (v. 5927). W. Besnardeau précise que le satanisme « représente le degré ultime du rejet : être diabolique signifie en effet être irrémédiablement en dehors de la sphère humaine chrétienne de référence. », *op. cit.*, p. 173.

<sup>43</sup> *R.*, 1502, « Dans le Val Métas, un diable lui avait donné ce bouclier ».

<sup>44</sup> *Lion de Bourges*, chanson de geste du XIV<sup>e</sup> siècle, éditée par W. W. Kliber, J. L. G. Picherit et Th. S. Fenster, Genève, Droz, 1980. Dorénavant abrégé *L.B.*

<sup>45</sup> *L.B.* 27088, « Il a bien le visage d'un diable ».

<sup>46</sup> Il est bien vrai qu'il a le diable au corps.

Au moment de la mort du Sarrasin, le diable quitte son corps :

Le diable qu'il ot es corpz pour lui norir  
S'an vait droit inellement en la mer saillir. (*L.B.* 27206-27207)

Le diable qu'il avoit dans le corps pour le nourrir  
S'en va tout droit s'élancer dans la mer.

Corsolt fait dire au pape de Rome qu'il ne s'agit pas d'une créature humaine, mais bien d'un démon : « ce n'est pas om, ainz est uns aversiers » (*C.L.* 563). Avant de croiser le fer avec lui, Guillaume n'hésite pas à qualifier son adversaire de « malfé » (*C.L.* 786).

maléfique et de leur égarement spirituel. C'est qu'ils adoptent une fausse religion qu'ils s'obstinent à défendre bien qu'elle soit à l'origine de leurs malheurs.

Hétérogène, la religion sarrasine est une pure création épique qui n'a d'existence que dans le texte épique. Les jongleurs la façonnent de façon à présenter une image arrêtée de l'Infidèle quelle que soit sa croyance, et à condamner de la sorte toute conviction autre que la chrétienne. Or, la première religion à décrier était sans nul doute l'islam, du fait du rapport étroit qui s'était établi entre chrétiens et musulmans lors des longues croisades qui les ont mis face à face. Les auteurs avaient donc l'occasion d'utiliser dans leur création de cette nouvelle religion, réservée aux Sarrasins, les informations peu ou prou exactes qu'ils ont apprises sur les musulmans considérés comme des païens. Il en ressort un islamisme paganismé, mais que le christianisme ne manque pas d'influencer.

Les Sarrasins, qu'on a tendance à identifier généralement avec les musulmans, se réclament comme les héritiers des païens antiques<sup>47</sup>, c'est sans doute pour cette raison qu'ils sont représentés comme polythéistes et idolâtres. Le panthéon sarrasin regorge de divinités qui rappellent incontestablement le polythéisme antique : citons en vrac Apollon, Jupiter, le maître des dieux<sup>48</sup>, Mars, Belzébuth, Ishtar et Pluton qui reviennent fréquemment dans bon nombre de textes épiques. Les Sarrasins vénèrent les idoles de ces dieux, faites de métal précieux et bien parées. Le poète du *Roland* nous apprend qu'Apollin a un sceptre et une couronne<sup>49</sup> alors que le dieu Tervagant est orné d'une escarboucle<sup>50</sup>. C'est également sur la

---

<sup>47</sup> Dans le *Couronnement de Louis*, Galafre considère Romulus et Jules César comme ses aïeux et Rome comme son héritage légitime :

Ci sui venuz en mon dreit eritage,  
Que estora mes ancestre et mes aves  
Et Romulus et Julius Cesaires,  
Qui fist cez murs et cez ponz et cez barres. (C.L. 463-466)

Je suis venu ici dans mon légitime héritage :  
Il me vient de mon ancêtre et de mon aïeul  
Et de Romulus et de Jules César  
Qui fit ces murailles, ces portes et ces défenses.

<sup>48</sup> Dans le *Roland*, ce dieu conduit l'un des personnages sarrasins aux enfers :

E l'arcevesque lor ocist Siglorel,  
L'encanteür ki ja fu en enfer :  
Par artimal l'i cundoist Jupiter. (R. 1390-1392)

Et l'archevêque leur tua Siglorel,  
L'enchanteur qui était déjà allé en enfer :  
Jupiter l'y avait conduit par un sortilège.

<sup>49</sup> R. 2585.

<sup>50</sup> R. 2589.



splendeur des statues des dieux que le roi sarrasin Hurtaut mise pour tenter de convertir le chrétien Amoury dans *Belle Hélène de Constantinople*<sup>51</sup> :

Je croy, se tu les vois com il font a doubter,  
Comment je les ay fait de fin or estofer,  
Le cuer te mouvera selonc le mien penser. (*B.H.C.* 12220-12222)

Je crois que si tu les vois [les idoles], comme ils sont redoutables,  
Et comment je les ai faites de pur or,  
Il me semble que ton cœur s'attendrira.

Le premier texte épique montre les Sarrasins vénérant des idoles qu'ils semblent confondre avec les dieux<sup>52</sup>. S'apprêtant à faire la guerre contre les chrétiens, les païens ramènent leur dieu Mahomet, sur lequel nous reviendrons plus loin, sur le champ de bataille et l'invoquent en plein air afin qu'il leur garantisse la victoire :

Mahumet levent en la plus halte tur :  
N'i ad paien nel prit e ne l'aort. (*R.* 853-854)

On dresse Mahomet sur la plus haute tour :  
Il n'y a aucun païen qui ne le prie et ne l'adore.

S'apprêtant à affronter Charlemagne en combat singulier vers la fin de la chanson, l'émir Baligant fait de même :

Li amiralz mult par est riches hoem.  
Dedavant sei fait porter sun dragon  
E l'estandart Tervagan e Mahum  
E un'ymagene Apolin le Felun. (*R.* 3265-3268)

L'émir est un homme très puissant.  
Devant lui, il fait porter son dragon,  
l'étendard de Tervagan et de Mahomet,  
et une image d'Apollin le félon.

Ceci étant, tout comme les païens antiques, les Sarrasins ont des lieux de culte appelés significativement « mahomerics » et occasionnellement

---

<sup>51</sup> *La Belle Hélène de Constantinople*, Chanson de geste du XIV<sup>e</sup> siècle, édition critique par Claude Roussel, Genève, Droz, 1995. Abrégé *B.H.C.*

<sup>52</sup> « après la profanation des vers 2580-2591, les Sarrasins se plaignent d'abord de ne plus avoir de dieux (v. 2696-2697), ce qui suggère effectivement une complète confusion, mais ne les en invoquent pas moins par la suite (v. 3641) », J. - P. Martin et M. Lignereux, *La Chanson de Roland*, clés concours, lettres médiévales, Atlande, 2003, p. 122.

synagogues<sup>53</sup>, où sont placées les idoles divines dans le plus grand apparat. Après la prise de Saragosse, les chrétiens se chargent de détruire les statues qu'ils trouvent en grand nombre :

Li emperere ad Sarraguce prise.  
A mil Franceis funt ben cercer la vile,  
Les sinagoges e les mahumeries ;  
A mailz de fer e a cuignes qu'il tindrent  
Fruissent les yamgenes e trestutes les ydeles. (R. 3660-3664)

L'empereur a pris Saragosse.  
On fait bien fouiller par mille Français la ville,  
les synagogues, les mahommeries.  
avec des marteaux de fer et des cognées qu'ils empoignent,  
ils brisent les statues et toutes les idoles.

Le poète rajoute qu'il « n'i remeindrat ne sorz ne falserie »<sup>54</sup>, laissant ainsi entendre que le lien étroit qui semble être tissé entre le paganisme antique et la religion des adeptes de Jupiter est confirmé par la pratique de la divination, chère aux Sarrasins. Si le poète de la *Chanson de Guillaume* se contente d'évoquer rapidement la magie attribuée à Guibourc, la femme de Guillaume aux origines sarrasines<sup>55</sup>, celui du *Bâtard de Bouillon* fait la part belle à cette caractéristique. Calabre, ancienne sorcière et prophétesse, prédit la prise de tout le royaume sarrasin d'Orient par les chrétiens<sup>56</sup>, une divination confirmée par un sien parent, le roi Mandas<sup>57</sup>.

Dans ce même cadre, certains rois sarrasins mis en scène par des chansons tardives continuent à adopter cette pratique qui leur annonce le plus souvent leur mort et même l'identité de leurs assassins. C'est notamment le cas de Clariant dans *Tristan de Nanteuil*, « savoit tant d'estourmie »<sup>58</sup> et qui « des ars d'ingromance savoit il la maistrie »<sup>59</sup>. Grâce à un rapport qu'il entretient avec le diable, comme le confirme sa femme Margalie<sup>60</sup>, ce roi sarrasin pratique la magie, ce qui lui garantit l'obtention

---

<sup>53</sup> La *Chanson de Roland* parle plutôt d'une « crute » (crypte), v. 2580. Le lieu de culte est formé sur le nom de Mahomet. Quant à l'allusion aux Juifs, elle permet au poète de critiquer leur religion.

<sup>54</sup> R. 3665, « Il n'y subsistera ni sorcellerie ni hérésie » (traduction de Pierre Jonin).

<sup>55</sup> Ch. G. 2591-2596.

<sup>56</sup> B.B. 896-915.

<sup>57</sup> B. B. 1146-1152.

<sup>58</sup> T.N. 19634.

<sup>59</sup> T.N. 19635.

<sup>60</sup> Elle l'évoque en ces termes :

Et sy suis mariée a ung fel mescreant  
Qui toutes les nuytees va au diable parlant  
Et sy vien devant lui aussy noir qu'errement. (T.N. 22467-22469)  
Je suis mariée à un félon mécréant

d'un savoir sur le futur. Le diable lui indique entre autres le nom du chrétien qui le mettra à mort<sup>61</sup> :

Seigneurs, ce Clarians estoit de grant renon.  
Diabes lui ot dit [...]  
Que nulz ne l'occiroit fors le ber Greveçon. (*T.N.* 19650-19652)<sup>62</sup>

Seigneurs, ce Clariant avait une grande renommée.  
Le diable lui a dit [...]  
Que personne ne le tuera hormis le vaillant Greveçon.

La même scène se répète presque telle quelle dans *Lion de Bourges* où l'on apprend que le roi Gombault se distingue par l'astrologie :

[...] lou cours des estoille aprist et doctrina.  
Et bien savoit sortir ceu qui lli avanrait. (*L.B.* 2810-2812)

[...] il apprit à lire le cours des étoiles.  
Et sut y lire l'avenir.

et qu'il entretient un rapport étroit avec le diable qui lui apprend qu'il trouvera la mort par la main du héros éponyme :

[...] jamaix cilz Gonbaut de mort ne fenirait  
Jusqu'a tant que Lion li anffe l'ossirait. (*L.B.* 2820-2821)

[...] ce Gombault ne mourra jamais  
jusqu'à ce que l'enfant Lion le tue.

Adoptant certains traits caractéristiques du paganisme (polythéisme, idolâtrie et divination), la religion sarrasine ainsi présentée, incorpore en même temps quelques éléments puisés dans un monde tout autre, donnant incontestablement à la loi des païens épiques une nature hétérogène. En effet, l'islam représente pour les poètes une source digne d'intérêt dans leur projet de créer une religion inédite.

Les poètes tirent notamment un parti étonnant du nom du prophète de l'islam, Mahomet. Ainsi, sa fonction de prophète se voit délibérément changée et les auteurs le font figurer dans le panthéon sarrasin<sup>63</sup>. Mieux

---

Qui parle avec le diable chaque nuit

Il se présente devant lui, aussi noir que l'encre.

<sup>61</sup> Le poète tourne son personnage en dérision. En effet, les informations qui lui ont été révélées par le diable sont incomplètes. Gombault ne sait pas qu'il connaît le guerrier qui le tuera puisqu'il est l'un de ses coreligionnaires, et que le nom de Geveçon est son nom de conversion. C'est pour cette raison qu'il était plutôt rassuré au moment de l'affronter.

<sup>62</sup> Se référer également aux vers 19636 à 19642.

<sup>63</sup> Mahomet apparaît le plus souvent comme un dieu, mais le *Couronnement de Louis* semble faire l'exception en en faisant un prophète.

encore, la chanson de geste fait sienne la légende de la mort de Mahomet que les polémistes ont fait circuler tout au long du Moyen Âge, et qui explique, non sans originalité, la violente répulsion que les Sarrasins, tout comme les musulmans, ont pour le porc.

D'aucuns savent que l'islam prohibe la consommation de la viande porcine à travers le texte coranique, et ce pour des raisons de salubrité, soutient-on. Quant aux adeptes de Mahomet, ils tiennent l'animal en aversion parce qu'il est à l'origine de la mort ignominieuse de leur « dieu ». Cette version, chère à la chanson de geste, est rapportée d'une façon détaillée par Guillaume dans le *Couronnement*, et aucun Sarrasin n'ose la récuser :

[...] il but trop par son enivrement,  
Puis le mangierent porcel vilainement. (*C.L.* 851-852)<sup>64</sup>

[...] il but trop et s'enivra,  
puis les pourceaux le mangèrent, ce fut une mort ignoble.

C'est donc incontestablement pour cette raison que la cité sarrasine regorge de provisions de viandes de toute sorte, à l'exception du porc, comme l'explique le *Bâtard de Bouillon* à propos de Babylone :

Mais n'i avoit nul porc, car li paien felon  
N'en mangeroient d'un pour tout l'or Psalemon,  
Pour che qu'il estranlerent sur .j. fumier Mahon. (*B.B.* 5567-5569)

Mais il n'y avait pas de porcs car les félons païens  
N'en mangeront pas un seul pour tout l'or de Salomon,  
Parce qu'ils ont étranglé Mahomet sur un fumier.

Plus étonnant encore, il est un épisode, dans *Tristan de Nanteuil*, décrivant l'acharnement avec lequel l'un des personnages sarrasins, Murgaffier, donne la chasse à un porc, cherchant ainsi une espèce de vengeance symbolique<sup>65</sup>.

---

<sup>64</sup> *Tristan de Nanteuil* rapporte à peu près les mêmes faits :

[...] enyvrer s'alla de vin fort et poignant.  
Sur ung fiens se coucha, ort, et waste et puant,  
Et la endroit l'allerent ly pourcel devorant.  
La mourut wastement dessus ung fiens puant. (*T.N.* 6481-6486)

[...] il s'enivra d'un vin très fort,  
Il se coucha sur un tas d'ordures puant  
Et c'est là que les porcs le dévorèrent.  
Il y mourut honteusement.

<sup>65</sup> *T.N.* 8940-8951.

Les textes épiques évoquent aussi passagèrement d'autres détails puisés dans la religion musulmane pour la discréditer comme le polythéisme<sup>66</sup>, l'impôt de capitation<sup>67</sup> et le paradis de délices que le coran et la tradition prophétique promettent aux fidèles<sup>68</sup>.

Reste à signaler enfin que la religion chrétienne est également représentée dans cette loi hétérogène des Sarrasins. Cette dernière est en effet « conçu[e] à partir du christianisme » en le démarquant ou en en prenant le « contrepied »<sup>69</sup>. Il faut souligner que les Sarrasins possèdent un livre saint qui pourrait rappeler le Coran des musulmans, mais qu'on a tendance à rattacher plutôt à la Bible. En effet, une scène du *Roland* montre un Sarrasin jurer de tuer Roland dans le champ de bataille sur un livre sacré auquel Marsile et ses guerriers semblent accorder une grande importance. Ce n'est sans doute pas sans rappeler le serment que prêtent les guerriers chrétiens sur l'Évangile :

Marsilies fait porter un livre avant :  
La lei i fut Mahum e Tervagan.  
Ço ad juret li Sarrazins espans,  
Se en reregarde troevet le cors Rollant,  
Cumbatrat sei a trestute sa gent  
E se poet, murrat i veirement. (R. 610-615)

Marsile fait apporter devant lui un livre :  
La loi de Mahomet et de Tervagant y était.  
Le Sarrasin d'Espagne a juré que,  
S'il trouve Roland à l'arrière-garde,  
Il se battra avec toute son armée,  
Et que, s'il peut, assurément, Roland y mourra.

Par ailleurs, il est curieux de constater que les païens, qui sont polythéistes comme nous l'avons souligné plus haut, vénèrent une « anti-trinité »<sup>70</sup>, où les poètes ont choisi de placer Mahomet, Tervagant et Apollin<sup>71</sup>, et où Mahomet semble occuper une place de choix<sup>72</sup>, faisant sans doute pendant à Jésus. Les mêmes fonctions sont attribuées aux deux dieux par leurs adeptes respectifs : tous les deux sont considérés comme les

---

<sup>66</sup> F.O. 3649-3666.

<sup>67</sup> *Saladin*, suite et fin du deuxième cycle de la croisade, édition critique par Larry S. Crist, Genève, Droz, 1972.

<sup>68</sup> *Baudouin de Sebourg*, publié par Larry S. Crist [et Robert F. Cook], Paris, Société des anciens textes français, 2002, v. 10557 à 10561.

<sup>69</sup> J.-P. Martin et M. Lignereux, *op. cit.*, p. 124.

<sup>70</sup> J.-P. Martin et M. Lignereux, *op. cit.*, p. 122.

<sup>71</sup> Cette trinité est évoquée 6 fois dans la *Chanson de Roland*.

<sup>72</sup> Mahomet est le dieu le plus cité dans la plupart des épopées. Citons quelques chansons à titre indicatif : 16 occurrences dans le *Roland*, 31 dans la *Prise d'Orange*, 96 dans *Florent et Octavien* (soit près de 82% de l'ensemble des occurrences des dieux) et 92 dans *Lion de Bourges*.

créateurs du monde et ils ont à sauver l'humanité, et tous les deux ont des pouvoirs miraculeux de guérison et de résurrection. L'auditoire est ainsi vivement mis en garde : si la religion sarrasine ressemble à la chrétienne, elle ne mérite que méfiance ; il s'agit d'un miroir déformant qui conduit incontestablement à l'égarement. Quant au salut, c'est le christianisme qui le garantit.

L'hétérogénéité sarrasine dans la chanson de geste semble être vérifiée à plus d'un titre. Introduit brutalement dans une société chrétienne de référence, caractérisée par son homogénéité, l'ennemi sarrasin ne manque pas de surprendre et surtout de faire peur. Voilà qui est confirmé par le portrait inquiétant que le poète se donne le plaisir de peindre. Il s'agit d'un portrait qui regroupe des traits bien hétérogènes : si le Sarrasin garde une apparence humaine, il possède curieusement des attributs animaliers et sataniques ; sans nul doute, une telle créature n'a d'existence que dans le monde épique. De la même façon, la religion attribuée à cet ennemi ne laisse pas de déconcerter. Elle ressemble à des pièces de puzzle qui, ne se ressemblant nullement, peuvent pourtant s'unir pour former un dessin cohérent, quoique trompeur et dont il faut se défier.



## **Par-deçà et par-delà : hétérotopies du Nouveau Monde**

Antoine HATZENBERGER  
ENS de Tunis (Tunisie)  
Centre d'études en rhétorique, philosophie et histoire des idées

*une terre non opposite, mais diverse*  
(André Thevet, *Les Singularités de la France Antarctique*)

*notre monde vient d'en trouver un autre*  
(Michel de Montaigne, « Des coches »)

On peut toujours sans peine s'imaginer aujourd'hui encore combien la découverte des Amériques dut avoir une influence marquante sur les représentations anciennes tout à la fois du monde et de l'homme. Sur l'horizon ouvert par la Renaissance, les choses singulières rapportées du nouveau continent dans les récits de voyage allaient brouiller le stéréotype d'un monde apparemment homogène, fournissant à la littérature et à la philosophie toute une série de nouvelles images et de nouveaux schèmes. D'autres mœurs, d'autres hommes et d'autres femmes, et même une nature différente : les voyageurs perplexes décrivirent ce qu'ils avaient vu dans le Nouveau Monde, mais en accentuant les différences de manière hyperbolique. Et par leurs récits ainsi amplifiés, le nouveau et l'étrange allaient faire irruption — souvent sous les formes du monstrueux et du scandaleux — dans le cadre traditionnel des représentations normées du monde connu.

Repasant de la notion d'hétérotopie problématisée par Michel Foucault, nous nous intéresserons ici aux effets du surgissement de l'hétérogène dans quelques récits de voyage fondateurs (par André Thevet et Jean de Léry), ainsi qu'au traitement de cette nouveauté et de cette étrangeté chez des écrivains qu'étonnèrent ces descriptions exotiques (Montaigne et Ronsard).

### **Hétérotopologie**

Dans la préface de *Les Mots et les choses*, inspirée du texte de Jorge Luis Borges sur les langues artificielles et les systèmes de classification de l'univers<sup>1</sup>, Michel Foucault réfléchissait aux procédés taxinomiques à partir

---

<sup>1</sup> Jorge Luis Borges, « La langue analytique de John Wilkins », dans *Autres inquisitions* (1952), dans *Œuvres complètes*, vol. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993.



de la fiction d'une classification insolite — tirée d'une « certaine encyclopédie chinoise intitulée *Le Marché céleste des connaissances bénévoles* » — divisant les animaux selon un découpage catégoriel en « singulières rubriques », juxtaposant ainsi :

[animaux] appartenant à l'Empereur, [animaux] embaumés, [animaux] apprivoisés, cochons de lait, sirènes, [animaux] fabuleux, chiens en liberté, [animaux] inclus dans la présente classification, [animaux] qui s'agitent comme des fous, [animaux] innombrables, [animaux] dessinés avec un pinceau très fin en poils de chameau, *et cætera*, [animaux] qui viennent de casser la cruche, [animaux] qui de loin semblent des mouches.

Hors de tout regroupement spécifique (par genres, sous-genres et espèces), et en marge de toutes les grandes catégories des systèmes classificatoires, cet ordre surprenant — ou plutôt ce désordre — obéit à une logique de l'hétérogène ou, comme le dit Foucault, de « l'incongru » et de « l'hétéroclite », au sens où tous ces éléments sont comme des choses posées « dans des sites à ce point différents qu'il est impossible de trouver pour eux un espace d'accueil, de définir au-dessous des uns et des autres un *lieu commun* »<sup>2</sup>.

Cette « bizarrerie des rencontres insolites » est solidaire de la conception d'un « espace hétérogène » développée dans la conférence donnée par Michel Foucault au Cercle d'études architecturales de Tunis en 1967. « Nous ne vivons pas dans un espace homogène et vide, mais, au contraire, dans un espace qui est tout chargé de qualités, un espace, qui est peut-être aussi hanté de fantasmes », affirmait-il, distinguant les espaces inversés mais irréels des utopies et les espaces autres que sont les hétérotopies<sup>3</sup>. Parmi les exemples d'espaces de déviation ou de contestation mis en avant par Michel Foucault pour illustrer son hétérotopologie, il y a les colonies, et en particulier les colonies américaines des Jésuites au Paraguay. Ces installations théologico-politiques fascinèrent tout l'Âge classique : on trouvera par exemple l'évocation du « gouvernement de Los Padres » au chapitre XIV du *Candide* de Voltaire et un article « Paraguay » dans l'*Encyclopédie* (tome XI)<sup>4</sup>. Plus généralement, et avant cela, l'Amérique nouvellement découverte et ses habitants avaient constitué dès le XVI<sup>e</sup> siècle un argument en faveur d'une conception hétérogène de la grande société humaine.

En principe, le monde en lui-même devait encore constituer le lieu commun sur le fond unifié duquel s'ordonnaient des classifications claires et

---

<sup>2</sup> Michel Foucault, *Les Mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966, préface.

<sup>3</sup> Michel Foucault, « Des espaces autres » (conférence au Cercle d'études architecturales, Tunis, 14 mars 1967), dans *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, octobre 1984, p. 46-49 (*Dits et écrits*, t. IV, 1994, p. 752-762).

<sup>4</sup> Voir Antoine Hatzenberger, *Rousseau et l'utopie : de l'état insulaire aux cosmotopies*, Paris, Champion, 2012 (chap. 2).

nettes : l'univers que la physique moderne avait par ailleurs constitué à cette époque en espace homogène. Pourtant, au même moment, les récits de voyage aux Amériques semblaient établir d'impressionnantes ruptures de continuité dans la trame naturelle du monde. C'est ce que montrent notamment les récits de deux voyageurs ayant accompagné l'aventure de l'établissement de la colonie brésilienne de Fort-Coligny, implantée en 1555 dans la baie de Guanabara (actuel Rio de Janeiro) par Villegagnon. Que ce soit André Thevet, cosmographe du roi, ou celui que Claude Lévi-Strauss allait considérer comme l'auteur du « bréviaire de l'ethnologue »<sup>5</sup>, le chroniqueur protestant Jean de Léry, l'un et l'autre ont respectivement construit leur récit autour de l'hétérogénéité dont chacun avait pris conscience — c'est-à-dire de la différence entre ce qu'ils nomment « par delà » (le monde connu) et « par deçà » (le Nouveau Monde). Tous deux exposent les singularités du Nouveau Monde. Que ce soit dans *Les Singularités de la France Antarctique* d'André Thevet (1558) ou dans *l'Histoire d'un voyage fait en la Terre du Brésil* de Jean de Léry (1578), toutes les « choses remarquables », les « choses singulières », « étranges », toutes ces curiosités qu'ils mettent en scène sont frappantes, parce qu'elles sont « du tout inconnues par deçà », comme il est dit dans le long titre de Léry, et parce qu'elles semblent d'abord inclassables, tant elles paraissent hétérogènes par rapport aux catégories usuelles des connaissances établies jusque-là.

L'hétérotopie américaine est l'espace des singularités. Les différences s'affirment dans le domaine anthropologique bien sûr, et nos deux auteurs sont célèbres pour avoir fait connaître les scandales de la nudité, du cannibalisme et de la polygamie des Indiens Tupi ; mais l'hétérogène, qui se donne à voir déjà dans la nature elle-même, s'expose surtout dans l'iconographie des bestiaires fantastiques et des herbiers fabuleux d'André Thevet et de Jean de Léry<sup>6</sup>.

### Singularités

Dans *Les Singularités de la France Antarctique, autrement nommée Amérique : & de plusieurs Terres, & Isles découvertes de notre temps*, André Thevet va jusqu'à mettre en question l'unité même de l'espèce humaine, en montrant qu'elle est diverse. En Amérique, l'hétérogène, c'est le singulier, et, pour le décrire, Thevet a recours à une série d'adjectifs récurrents : tout y est « merveilleux » ou « monstrueux », les choses de « par

---

<sup>5</sup> Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, Paris, Plon, 1955, chap. 9, « Guanabara ».

<sup>6</sup> Référence sera faite aux éditions originales de ces textes disponibles sur Gallica. Frank Lestringant a édité les textes d'André Thevet (Paris, Chandeigne, 1997) et de Jean de Léry (Paris, Livre de Poche, 1994), et publié de nombreux travaux sur ce corpus.

delà » sont « étranges », « rares », « diverses », « admirables », et toujours différentes de celles de « par deçà ».

L'Amérique est habitée « de gens merveilleusement étranges, & sauvages », dit-il, « sans foi, sans loi, sans religion, sans civilité aucune, mais vivants comme bêtes irraisonnables, ainsi que nature les a produits, mangeant racines, demeurant toujours nus » (Thevet, p. 27). Ce portrait initial subira bien des retouches, mais ce sont toujours les caractéristiques frappantes qui seront mises en évidence, directement ou sur le mode de la prétérition, comme dans un passage où Thevet répertorie les stéréotypes des difformités des peuples imaginaires « auxquels les oreilles pendent jusqu'aux talons ; [...] avec un œil au front ; [...] sans tête ; [...] n'ayant qu'un pied, mais de telle longueur qu'ils s'en peuvent ombrager contre l'ardeur du soleil » (p. 22).

La première chose notée par André Thevet à propos des Indiens est qu'ils sont anthropophages. Les Sauvages du Brésil vivent nus (p. 29), « se défigurent, & difforment » par des incisions qu'ils se font sur le corps (p. 34), ont « pluralité de femmes » (p. 42), et mangent leurs ennemis (p. 40), ce qui leur confère une insigne originalité, dans la mesure où « il ne se trouve par les histoires, nation, tant soit elle barbare, qui ait usé de si excessive cruauté ». Outre les Cannibales (p. 61), Thevet mentionne aussi les habitants d'autres îles : les « Grandes oreilles » de Haïti, dont les oreilles tirées par de lourds anneaux ont un demi-pied de long (p. 71) — et qui sont peut-être l'origine onomastique des Oreillons zoophiles dans *Candide* —, des Amazones (p. 63), et des Géants qui vivent jusqu'à cent cinquante ans (p. 55-56).

Mais, note André Thevet dans sa préface, l'Amérique « se peut dire la quatrième partie du monde, non tant par l'éloignement de nos horizons, que pour la diversité naturelle des animaux ». Ainsi, dès la traversée, il répertorie les tortues de mer « de merveilleuse grandeur » (p. 14), et il n'aura de cesse de souligner l'infini diversité des poissons, « dont les uns sont fort étranges » (p. 71), et des oiseaux, « de diverses sortes & plumages » (p. 24). Thevet décrit les « fleuves merveilleusement riches de poissons », poissons monstrueux « autant qu'il est possible de voir » (p. 24), dont certains ont « les yeux au bout de la tête, distants l'un de l'autre d'un pied et demi » (p. 26). Les poissons sont « de couleurs si diverses, & en telle multitude, qu'il n'est possible de les nombrer, ou amasser ensemble, comme un grand monceau de blé en un grenier » (p. 20).

À cette hétérogénéité des espèces, s'ajoute l'hétérogénéité des matières traitées par André Thevet, qui se trouvent distribuées sans ordre précis, et mélangées au gré des chapitres. Dans celui qui est consacré à la religion des Amériques, par exemple, sont décrites les différentes sortes de pommes de terre (p. 28). Le chapitre sur la magie décrit l'arbre Ahouaï (p. 36), et celui sur le commerce comprend la description du Toucan (p. 47), oiseau « merveilleusement difforme et monstrueux » ayant le bec aussi long que le

corps, qu'André Thevet cherche à rapprocher par approximation des espèces connues en Europe, le pigeon et la pie, mais sans toutefois y parvenir. En effet, les oiseaux « qui se trouvent par delà » sont « d'autres espèces & fort étranges, tous différents à ceux de notre hémisphère », « choses singulières, & qui n'avait oncques été vues par deçà » (p. 48). L'un est rouge comme du sang de dragon, l'autre vit d'une façon fort étrange, tous sont « différents à ceux de par deçà, tant en corpulence qu'en variété de plumages ».

La bête étrange appelée Haüt, dont la tête est semblable à celle d'un enfant, qu'André Thevet prend comme exemple des « choses rares & singulières, lesquelles Nature n'a voulu être communes à chacun pays », l'amène à dire que « Nature se plaît à faire des choses grandes, diverses, & le plus souvent incompréhensibles aux hommes » (p. 52). Autre créature chimérique : le poisson Manati, « fait à la semblance d'une peau de bouc ou de chèvre, pleine d'huile ou de vin, ayant deux pieds aux deux côtés des épaules avec lesquels il nage », et dont la tête est « comme celle d'un bœuf » (p. 71).

On voit comment André Thevet recourt aux similitudes pour essayer de rendre compte d'un être composite. Les mélanges de genres, les espèces hybrides ou *sui generis*, ces *hapax* de la nature obligent Thevet à réfléchir aux systèmes de classification, tant ce qu'il découvre semble mettre en cause la physique et la logique d'Aristote et de « quelques autres après lui » qui s'étaient « efforcés de chercher la nature des animaux, arbres, herbes & autres choses naturelles », mais, ajoute Thevet, qui n'étaient pas encore « parvenus jusqu'à la France Antarctique » (p. 52).

La flore n'est pas moins étrange que la faune. Thevet doit décrire des « arbres non vus ailleurs qu'en ce pays » (p. 59), et notamment l'arbre nommé Paquouere, « pour la grande vertu & incroyable singularité des choses », dont il dit que « de tels ne se trouve par deçà, non pas en l'Europe, Asie ou Afrique », et qu'il « est paravanture le plus admirable, qui se trouve oncqu' » (p. 33). Quant à l'arbre nommé Vhebehason, « l'on jugerait être ouvrage artificiel, & non de nature » (p. 98).

De l'homme aux arbres, tout est donc *autre* dans l'Amérique selon Thevet : il n'y a pas jusqu'à l'huître de Floride qui ne soit « moult différente des nôtres, tant en couleur, que écaille » (p. 74).

### **Dissemblable**

Le titre de l'ouvrage de Jean de Léry, qu'il convient de citer en entier, annonce la même problématique de l'hétérogène : *Histoire d'un voyage fait en la Terre du Brésil, dite Amérique, contenant la navigation & choses remarquables vues sur mer par l'auteur. Le comportement de Villegagnon en ce pays-là. Les mœurs & façons de vivre étranges des Sauvages Brésiliens : avec un colloque de leur langue. Ensemble la description de plusieurs animaux, poissons difformes, arbres, herbes, fruits, & racines, &*

*autres choses singulières, & du tout inconnues par deçà.* À la fin de sa préface, Léry oriente son étude sur le dissemblable :

ce pays de l'Amérique, auquel, comme je le déduirai, tout ce qui s'y voit, soit en la façon de vivre des habitants, forme des animaux, & en général en ce que la terre produit, étant dissemblable de ce que nous avons en Europe, Asie, & Afrique, pour la plupart, peut bien être appelé monde nouveau à notre égard.

Les Indiens Tupi sont *autres*, par leur apparence et par leurs mœurs. À la première vue des Sauvages, Jean de Léry est frappé par leur nudité, leurs peintures corporelles, leurs lèvres trouées, leurs oreilles percées : « cela les défigure bien fort » juge-t-il (p. 5). Ils vivent vieux, jusqu'à l'âge de cent ou cent vingt ans. Surtout, « chose non moins étrange que difficile à croire à ceux qui ne l'ont vu », enfants, hommes et femmes vivent nus, sans aucune gêne (p. 8), ce qui dépayse beaucoup par rapport aux modes de l'Ancien Monde. Dans la guerre, les Indiens mangent leurs prisonniers, dont ils boucanent la chair, et ils frottent leurs enfants du sang de leurs ennemis (p. 15), ils sont polygames, et parfois sodomites (p. 17) — autant de « choses singulières & inconnues par deçà » (p. 8), comme l'affirmait aussi André Thevet.

Jean de Léry est également impressionné par les tortues « exorbitamment grandes et monstrueuses » et par les poissons volants (p. 3). Comme chez Thevet, la description des animaux butte sur le caractère inclassable de leur nature hybride. Ainsi du Tapiroussou, d'abord présenté comme « demie vache et demi âne », et dont il est dit ensuite qu'il « diffère encore entièrement de tous les deux », ayant la queue très courte et les dents très pointues (p. 10). Cette chimère est représentative de l'ensemble des animaux américains, tous qualifiés de « monstrueux ».

Comme le dit Michel Foucault dans *Les Mots et les choses*, « sur le fond du continu [pensé par l'histoire naturelle], le monstre raconte, comme en caricature, la genèse des différences »<sup>7</sup>. Pour Michel de Certeau, l'hybridité emblématique du tapir de Jean de Léry est le signe de la coupure entre les deux mondes, ancien et nouveau, puisque « les être sauvages répètent en eux la scission qui partage l'univers », et tout ce « spectacle baroque des plantes et des animaux » appelle « une herméneutique de l'autre »<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, p. 170.

<sup>8</sup> Michel de Certeau, « Ethnographie. L'oralité ou l'espace de l'autre : Léry », dans *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard [1975], 2002, p. 257-258 et p. 265.

## Généalogies

Dressant le tableau de l'hétérogénéité du monde, les textes d'André Thevet et de Jean de Léry convergent tous deux vers le problème d'une « hétérogénéologie ». En effet, compte tenu du constat de la diversité des natures — et pas seulement des forces ou des statures, des dispositions ou des ornements — se posait la grande et délicate question de savoir si les Américains pouvaient vraiment, eux aussi, être des descendants d'Adam. Avait-on bien toujours affaire à une même espèce ? Les premiers observateurs avaient été amenés à se le demander tant les différences semblaient grandes, selon la description qu'en donnent André Thevet et Jean de Léry, entre les hommes de « par-delà » et ceux de « par-deçà ».

Certaines des gravures illustrant l'ouvrage d'André Thevet posent implicitement la question de l'homogénéité de la grande famille humaine, par-delà la coupure entre les deux mondes, en représentant des arbres qui évoquent l'image du jardin du Paradis et des premiers humains. Chaque arbre illustrant la description d'André Thevet est en effet encadré par un homme et une femme, rappelant l'image traditionnelle d'Adam et Eve, auxquels s'ajoute un enfant. L'arbre du Cap Vert, aux feuilles de figuier et aux fruits longs de deux pieds (p. 10), comme l'arbre nommé Ahouaï ressemblant à un poirier, aux fruits « beaux à merveille » mais « vénéneux », ont tous deux une branche qui vient s'enrouler autour du tronc comme un serpent. Comme eux, l'arbre Choyne est représenté avec un homme et une femme, dans une composition rappelant beaucoup la symbolique des représentations des arbres d'Éden (Genèse 2), et par exemple les gravures — alors contemporaines — d'Albrecht Dürer.

Dans un chapitre sur la religion, Jean de Léry pose la question de l'origine des Indiens d'Amérique — comme elle a pu se poser par ailleurs pour les habitants des Antipodes et pour les Noirs africains<sup>9</sup>. Pour lui, ils doivent être issus de l'un des trois fils de Noé (Japhet, Sem ou Cham), et il conclut donc que ce sont « pauvres gens issus de la race corrompue d'Adam ». Ils sont donc apparentés, mais néanmoins différents, et presque d'une autre nature.

L'arrière-fond théologique de ce débat — ou mythologique, dans le cas des références aux Anciens — est renforcé par le contexte même de l'expédition de Villegagnon, dont Jean de Léry surtout souligne les enjeux dans le contexte des guerres de religions. En effet, le Nouveau Monde apparaissait alors comme un refuge pour les Protestants. La mission genevoise calviniste dont Jean de Léry faisait partie avait pour motif de

---

<sup>9</sup> Voir Antoine Hatzenberger, « Le corps austral », dans *Corps et cultures*, dir. Ahmed Marouani et Noureddine Chebbi, Tunis, Sahar, 2012, p. 33-44 ; et *L'Afrique indéfinie*, dir. Pierre-Yves Dufeu et Antoine Hatzenberger, Louvain-la-Neuve, Academia, coll. « Sefar », 2012.

« faire une retraite aux pauvres fidèles persécutés » dans l’Ancien Monde (p. 6). André Thevet lui-même avait dû noter le fait de la « variété des religions » en Amérique (p. 28), et Jean de Léry allait attribuer l’échec de l’expédition aux tensions finalement causées par l’hétérogénéité religieuse au sein de la colonie française du Brésil.

### **Un pays infini**

Les figures de l’hétérogène contenues dans les récits ethnographiques d’André Thevet et Jean de Léry allaient irriguer la pensée européenne d’un nouveau courant culturaliste. On peut en relever des traces particulièrement significatives chez Michel de Montaigne et chez Pierre Ronsard.

L’auteur des *Essais* a tiré des descriptions de l’hétérogénéité du monde une leçon de relativisme. Pour Montaigne, l’hétérogène, c’est le divers. Et cette leçon, il la puise précisément en grande partie dans les récits des voyages de Villegagnon au Brésil, dont Thevet et Léry avaient fait la chronique.

Dans l’essai célèbre « Des Cannibales », Montaigne dit avoir longtemps eu avec lui « un homme qui avait demeuré dix ou douze ans en cet autre monde, qui a été découvert en notre siècle, en l’endroit où Villegagnon prit terre, qu’il surnomma la France Antarctique » ; et, ajoute-t-il, « [c]ette découverte d’un pays infini, semble de grande considération ».

En effet, les récits du Nouveau Monde confortent la position morale exprimée dans l’essai « De la coutume » selon laquelle « il ne tombe en l’imagination humaine aucune fantaisie si forcenée, qui ne rencontre l’exemple de quelque usage public » — une position reprise à son compte par Blaise Pascal, qui insistera dans ses *Pensées* sur l’hétérogénéité de fait des mœurs (« Vérité *au-deçà* des Pyrénées, erreur *au-delà* »), contrastant avec l’homogénéité de principe des lois abstraites de la nature<sup>10</sup>. Pour Montaigne, comme pour Pascal, la forme des opinions et des mœurs est « infinie en matière, infinie en diversité » (I, 23).

Parmi les nombreux exemples pris par Montaigne, certains proviennent des récits de voyages aux Amériques, et en particulier celui-ci : « Ici on vit de chair humaine ». Dans ce cas, Montaigne a beau jeu de noter : « voilà des hommes fort sauvages [...] il y a une merveilleuse distance entre leur forme et la nôtre » (I, 31). Dans l’essai du troisième livre « Des cochons », Montaigne reprendra cette question en accentuant davantage les points communs entre les deux mondes, mais en rappelant toujours que l’autre monde semblait alors toujours très nouveau et très différent.

---

<sup>10</sup> Pascal, *Pensées*, 60 (294).

## Un peuple inconnu

Vers 1560, le poète Pierre Ronsard avait également cité l'expédition de Villegagnon dans son « Discours contre fortune », et il avait dédié des poèmes au voyageur André Thevet. Dans un sonnet, il comparait Thevet à Ulysse<sup>11</sup>, et dans une ode, il le présentait comme celui qui a rendu compte de la diversité du monde, étant celui « Qui a vu ce grand univers / Et de longueur et de travers, / Et la gent blanche et la gent noire » ; celui « Qui a pratiqué mille ports, / Mille rivages, mille bords, / Tous sonnans un divers langage, / Et mille fleuves tous bruyants, / De mille lieux divers fuyans / Dans la mer d'un tortu voyage » ; et celui « Qui a décrit mille façons / D'oiseaux, de serpents, de poissons, / Nouveaux à notre connaissance »<sup>12</sup>. Multiplicité et diversité, abondance et différences : Ronsard faisait bien de Thevet l'explorateur de l'hétérogène.

Dans le « Discours contre fortune » (ou « Complainte contre fortune »), Ronsard consacrait le statut hétérotopique de l'Amérique, en accentuant les références symboliques à l'Âge d'or<sup>13</sup>. « Je veux aucunesfois abandonner ce monde, / Et hazarder la vie aux fortunes de l'onde, / Pour arriver au bord, auquel Villegagnon, / Sous le Pole Antarctique a semé votre nom », écrit-il à Odet de Coligny, le frère de l'amiral Coligny, responsable de l'expédition de Villegagnon au Brésil qui avait donné son nom à la colonie française (Fort Coligny). Or, ce qui séduit Ronsard, c'est l'hétérogénéité du monde, la différence qu'il magnifie, et qu'il aimerait voir préservée, entre « le peuple inconnu » de l'Amérique et la civilisation européenne, dont Villegagnon s'était fait l'un des fers de lance. Ce peuple inconnu qui « Erre innocemment tout farouche et tout nu, / D'habit tout aussi nu qu'il est nu de malice, / Qui ne connaît les noms de vertu ni de vice, / De Sénat ni de Roi, qui vit à son plaisir / Porté de l'appétit de son premier désir, / Et qui n'a dedans l'âme ainsi que nous empreinte / La frayeur de la loi qui nous fait vivre en crainte ».

Ronsard valorise donc l'altérité des mœurs et du naturel des Indiens — « Ils vivent maintenant en leur âge doré », écrit-il —, et il reproche à Villegagnon et à ses compagnons leur intention d'homogénéiser l'espèce humaine, à leur modèle, en exportant leur code moral et leur système politique. Le poème de Ronsard est à la fois une apologie de la différence et une prédiction d'un avenir conflictuel entre par-delà et par-deçà, avant de se

---

<sup>11</sup> Pierre Ronsard, Sonnet XXXII, à André Thevet Angoumois, *Sonnets à diverses personnes*, dans *Œuvres complètes*, vol. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, p. 488.

<sup>12</sup> Pierre Ronsard, Ode XXIV, à André Thevet Angoumois, *Le Cinquième Livre des Odes*, dans *Œuvres complètes*, vol. I, p. 910-911.

<sup>13</sup> Pierre Ronsard, « Discours contre Fortune », *Le Second Livre des Poèmes*, dans *Œuvres complètes*, vol. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, p. 777-779.



conclure par un éloge très personnel de la vie heureuse des habitants singuliers de la France Antarctique :

Or pour avoir rendu leur âge d'or ferré / En les faisant trop fins, quand ils auront l'usage / De connaître le mal, ils viendront au rivage / Où ton camp est assis, et en te maudissant / Ironent avec le feu ta faute punissant, / Abominant le jour que ta voile première / Blanchist sur le sablon de leur rive étrangère. / Pource laisse-les là, et n'attache à leur col / Le joug de servitude, ainçois le dur licol / Qui les étranglerait sous l'audace cruelle / D'un tyran, ou d'un juge, ou d'une loi nouvelle. / Vivez heureuse gent sans peine et sans souci, / Vivez joyeusement : je voudrais vivre ainsi.

En comparant ces textes sur l'Amérique — récits de voyage proto-ethnographiques (Thevet et Léry), essais philosophiques (Montaigne) ou poèmes (Ronsard) —, on peut remarquer l'hétérogénéité des positions relatives à la découverte du Nouveau Monde et à ses descriptions. Esquissant l'image du « bon sauvage » qui sera consacrée par Montaigne, l'hétérotopie poétique de Ronsard inverse la perspective ouverte par les récits de Thevet et de Léry, en montrant que ce sont les effets pervers de la civilisation qui ont rendu les hommes hétérogènes à leur propre nature. Mais déjà avec Thevet, le goût de l'insolite s'était parfois retourné sur lui-même, comme le montrent les gravures du paradis américain. Et, avec la retranscription par Jean de Léry d'un « colloque en langage sauvage & français » (p. 21), l'hétérotopie conduisait à l'hétérologie, une « herméneutique de l'autre ». Composante essentielle de l'humanisme de la Renaissance, la fascination des espaces autres et des différences — entre « par-delà » et « par-deçà » — obligeait à une réflexion sur les définitions possibles de l'espèce humaine, à partir de la prise de conscience de sa diversité, de son unité perdue et de l'écart entre ce qu'elle allait devenir et l'image idéalisée de ce qu'elle aurait pu continuer à être.

**Écritures nomades :  
formes de l'hétérogène  
dans l'œuvre d'Isabelle Eberhardt (1877-1904)**

Richard PARISOT  
Université de Franche-Comté (France)  
CRIT

« Née en Suisse en 1877 de parents russes, et devenue Française en 1901 par son mariage, Isabelle Eberhardt meurt dans l'inondation d'Aïn-Sefra à l'âge de 27 ans ». Voilà ce que l'on lit communément lorsqu'on aborde la biographie de cette célèbre écrivaine-voyageuse. On peut ajouter également qu'elle a mené une vie de nomade en Afrique du Nord, sous la fausse identité de Mahmoud Saadi. Sa personnalité se construit sous les influences conjuguées de sa famille (sa mère, ses frères), de son époux Slimane, l'amour de sa vie, et de sa quête d'absolu de soufi, son élan jamais démenti vers le Maghreb, l'Orient, l'Islam et le Désert<sup>1</sup>. Cette construction de l'identité d'Isabelle Eberhardt, se double de la construction d'une œuvre composite fournie, principalement constituée de nouvelles, de récits de voyage, d'un roman inachevé et d'une riche correspondance. Les personnages qu'on y rencontrera sont parfois des marginaux, voire des exclus, souvent des êtres difficilement assimilables, à commencer par l'auteure elle-même, quand elle se met en scène, narratrice et héroïne distanciée et engagée. Le genre même et le style de textes comme *Journaliers*, *Sud oranais*, *Amours nomades*<sup>2</sup> (journaux de voyage ou nouvelles, dans tous les cas une écriture fragmentée) permettent l'affleurement – ou par moments l'irruption brutale – de l'interdit, de l'érotisme, de l'intouchable. Isabelle Eberhardt franchit un cap : on trouve certes chez elle les caractéristiques du récit de voyage traditionnel (description des lieux, des hommes, des mœurs, reportage sur les événements historiques), mais une lecture attentive nous permet de dépasser le cadre des catégories d'une épistémè coloniale et de voir surgir une véritable création littéraire, toute entière nourrie d'interrogations sur le pur et l'impur, le mal et la sainteté, l'abject et le sacré. Dans des espaces souvent situés au seuil du désert, entre un monde structuré et structurant et un domaine moins connu, plus empreint de mystère, plus mouvant, l'auteure

---

<sup>1</sup> Cf. Marie-Odile Delacour et Jean-René Huleu, *Le Voyage soufi d'Isabelle Eberhardt*, Paris, Losfeld, 2008.

<sup>2</sup> Isabelle Eberhardt, *Amour nomades*, Paris, Losfeld, 2002 et 2003.

s'ouvre à l'inassimilable, l'inexplicable, l'indéfini : nous tenterons de montrer, à travers l'étude du genre, de la structure de certains passages, des personnages, des situations, du style, que le thème principal des textes cités reste l'irréductible.

Nous commencerons par évoquer la richesse de la palette d'Isabelle Eberhardt. Elle s'est essayée au roman, à la nouvelle et à cette forme particulière du journalier que l'on retrouve dans l'œuvre éponyme ou dans d'autres écrits comme *Sud oranais* par exemple. De quoi s'agit-il en fait ? C'est une forme littéraire qui emprunte au journal intime, au récit de voyage (puisque l'auteure raconte ses déplacements en Tunisie et en Algérie), à l'autobiographie, puisque la narration correspond aussi à la vie réelle (ou plus ou moins romancée) de l'auteure, à l'essai philosophique ou sociologique, car les réflexions sur la vie de l'être humain et des groupes y sont abondantes.

On constate parfois un style télégraphique : « Quitté la maison de la rue Bugeaud à 3 heures du matin le 6 mai »<sup>3</sup>, écrit-elle à Marseille le 12 mai 1901. Cela peut se répéter sur plusieurs paragraphes, ainsi, premier paragraphe : « parti hier soir à 4h3/4, sur la mule de N'Tard-Jallah, avec Mohammed El Hadj de Taïbet. Arrivé à Mguétla vers 9 heures » ; deuxième paragraphe : « remarqué, au coucher du soleil, les dunes fauves devenant d'une incomparable teinte dorée, d'une ardeur inouïe », suivent quatre paragraphes au style purement nominal : « Au clair de lune, 1er quartier, blancheurs infinies – Hier soir, malgré un peu de fatigue, impression excellente du premier campement – La nuit, vent presque froid, murmure marin dans la dune – Aube superbe. Levé à 4 heures. Ciel pur, fraîcheur vent assez fort, N.-E. »<sup>4</sup>, etc. Et, en parallèle, on lit des passages absolument lyriques où la description ne suffit plus mais en appelle aux sentiments les plus sublimes ou les plus haineux. Ainsi peut-on lire dans le quatrième journalier, « à Alger, le mercredi 13 octobre 1902, 5h soir : [...] Hier la nuit de lune était d'une splendeur unique. La clarté bleue semblait venir d'en bas, comme une aube qui fût montée de dessous la mer transparente, de dessous la campagne obscure, où seules les blanches villas bleuisaient... »<sup>5</sup>. Quelques jours auparavant, on trouve : « Ce qui empoisonne Ténès, c'est le troupeau des femelles, névrosées, orgiaques, vides de sens et mauvaises. Naturellement, ici comme partout ailleurs, la haine du vulgaire me prend pour cible. En elle-même toute cette boue m'est indifférente, mais elle m'ennuie, quand elle tend à se rapprocher, à monter jusqu'à moi »<sup>6</sup>.

---

<sup>3</sup> Isabelle Eberhardt, *Journaliers*, Paris, Losfeld, 2002, p. 133.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 238.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 234.

Le tissage incessant de tous ces genres, la réapparition sous une autre forme de personnages ou de types humains déjà évoqués dans un autre contexte, le passage toujours surprenant d'un genre à l'autre mais aussi d'un style ou d'un ton à l'autre, tout cela donne effectivement dès la première approche une impression très forte d'hétérogénéité. Bien sûr, Isabelle n'invente ni ne réinvente le journal de voyage : elle sacrifie d'abord aux usages convenus et éprouvés depuis des siècles. Chaque "intervention" est datée, dans les *Journaliers* en particulier. La narratrice ou le narrateur, c'est selon, - nous reviendrons sur ce point -, relate un déplacement, en bateau, en moyen de transport donné, à cheval s'il le faut, avec commentaires à l'appui sur le paysage, la géographie, les villes, les incidents, les événements, les us et coutumes des peuples rencontrés, le tout accompagné de réflexions personnelles sur le voyage et les situations vécues. L'auteure ne renonce pas non plus aux piliers fondamentaux de la littérature de voyage : quête du paradis (le désert ? l'amour ? l'expérience divine ?), d'un Eldorado quel qu'il soit (conquête de nouveaux espaces ?), rencontre avec le (bon) sauvage. Qu'est-ce qui rend alors Isabelle aussi différente ?

Chez elle, vie réelle et œuvre fictive semblent indissociables. À l'instar des grands dandys de l'Europe qu'elle a quittée, elle fait de sa vie sa plus grande œuvre. Sa vie devient, pour reprendre l'expression de Paul Ricœur, « un tissu d'histoires racontées ». Cet enchevêtrement de fiction et de réel est marqué chez Isabelle par un projet dominant : se créer un destin, s'inventer une vie. Cette vie devient œuvre et réciproquement. Page blanche de la vie, page blanche de l'écrivain, autant de vide(s) qu'il s'agit de remplir. On sait qu'elle a été déclarée enfant illégitime, qu'elle ne connaît la Russie, pays de sa mère, que par les livres, la langue maternelle et quelques souvenirs de famille. Tout cela la conduisant très tôt, un peu comme Flora Tristan, à se considérer comme paria, sans patrie. Dès lors il faut se construire et cette construction, sous forme de perpétuelle quête, se double d'une créativité dramatique et parfois mystificatrice. Isabelle va trouver dans les personnages qu'elle rencontre au gré des jours autant de miroirs qui lui renvoient sa propre image - et chaque événement se fictionnalise. Ainsi les nombreux pseudonymes d'Isabelle ne sont-ils pas simplement des noms, ils se placent dans un contexte narratif, prennent vie et deviennent des personnages dans un environnement mi-fictif, mi-réel. Il est important de préciser que ce goût du travestissement lui a été donné voire imposé par son père, et qu'elle n'a pas attendu d'être en Afrique du Nord pour se déguiser en cavalier arabe par exemple. Dans un deuxième temps, il est important de dire qu'Isabelle n'est pas forcément en quête d'une identité ou en tout cas d'une seule identité, mais qu'elle en a plusieurs et entend en prendre possession et les vivre. Elle est le matelot Podolinsky pour entrer en contact avec un marin de Toulon qui se trouve à Alger avec son frère Augustin : on connaît la célèbre photo d'Isabelle en marin où elle affiche d'ailleurs une certaine ressemblance avec

Arthur Rimbaud, au point que certains ont pu prétendre qu'Isabelle était la fille d'Arthur ! Grâce à un subterfuge, Podolinsky devient aussi publiciste. On pense naturellement aux travestissements de Pierre Loti dont Isabelle aime les romans. Le plus souvent elle sera Mahmoud Saadi, personnage qui est dans un premier temps un moyen confortable de se promener habillée en homme à Genève, de parler d'elle au masculin, mais qui deviendra ensuite le personnage-clé de l'intégration au monde de l'Islam, puisqu'elle pourra entrer à la mosquée avec les hommes et recevoir l'initiation de la confrérie de la Quadriya.

Sans doute pourrait-on qualifier ces apparitions d'Isabelle davantage d'hétéroclites que d'hétérogènes. Mais ce qui importe surtout, c'est la 'transcription', comme le dit Brigitte Riéra, dans son étude des *Journaliers* d'Isabelle Eberhardt, citant d'ailleurs Roland Barthes et son étude sur Pierre Loti<sup>7</sup>. On serait tenté de mettre un tiret entre le préfixe « trans » et le mot « scription », tant le contexte s'y prête : en effet le scripteur des *Journaliers*, nous dit Riéra, met en scène, au long de son journal, des nouvelles et romans, une émigrée russe, une fille, une sœur, un aventurier, un matelot, un cavalier arabe, un converti au soufisme, une jeune mariée, un agent de renseignement, un reporter de guerre, une journaliste, une malade...

Cette question du travestissement est indissociable chez Isabelle de la question du genre, et cela s'incarne dans le refus quasi constant de marquer le sexe par des accords grammaticaux, nécessaires et visibles en langue française. Même la rencontre avec Slimène Ehnni est relatée sans marque du féminin en relation avec le je du/de la narrateur/-trice. Quelques exceptions extrêmement rares peuvent signalées, en particulier quand le/la narrateur/trice évoque sa solitude parmi les hommes, comme si tout à coup cette solitude la retransformait en fille, en femme solidaire des autres filles et femmes. Comme le dit très bien Riéra, « plus qu'au déni de l'accord, c'est à l'absence d'accord que le lecteur se trouve confronté »<sup>8</sup>. Le rapt d'identité masculine, transcrit dans l'agencement des mots entre eux et des phrases entre elles, est déjà en soi une irruption de l'hétérogène dans ces textes. La permanence du masculin, percé par l'affleurement du féminin, ce que Riéra appelle « le fragile avènement du genre féminin »<sup>9</sup>, montre une nécessaire altérité : c'est un je en perpétuel devenir dont l'altérité se sauvegarde d'être masculine. Ce mélange des genres grammaticaux du narrateur s'effectue, nous l'avons évoqué dans le cadre d'expériences d'écritures elles-mêmes hétérogènes, dans des genres littéraires variés, mais il se double également d'un brouillage des codes sociétaux et sociaux.

---

<sup>7</sup> Brigitte Riéra, *Journaliers d'Isabelle Eberhardt*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 90-91.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 94.

Dans un univers où l'homogénéité est faite essentiellement d'hétérosexualité, Isabelle aime mêler les genres en amour et en jouer : dans la nouvelle *La zaouïa*, la narratrice, son déguisement aidant, entre dans la sainte zaouïa à l'heure de la prière. Elle peut ainsi écouter les paroles de l'imam et observer les hommes qui se trouvent là. Son ami Ahmed s'adresse à elle en ces termes : « Bon musulman ! Tu es là toi et moi, j'ai encore tardé... bonjour ma bien-aimée ! »<sup>10</sup>. Le travestissement est accepté, l'hétérogène ne peut se réduire à un genre. La narratrice va encore plus loin, quand elle évoque sa relation amoureuse avec Ahmed : « En amour, il était voluptueux et raffiné, semblable à une sensitive que tout contact brutal fait souffrir. Son amour, pour calme et doux qu'il était, n'avait pas moins une intensité extrême... [...] En lui le mâle était presque assoupi [...], il me disait souvent : combien ta nature est plus virile que la mienne... »<sup>11</sup>.

La perception et la représentation de l'autre, de l'étrange étranger, sont rarement dénuées de sensualité. La question est de savoir si cette sensualité se fonde dans une vision imposée par la société de l'époque, une sorte d'exotisme ou d'orientalisme convenu ou si on a affaire là à l'irruption d'une irrégularité. Bon nombre de commentateurs notent qu'Isabelle ne parvient pas à se défaire de certains clichés ou stéréotypes véhiculés entre autres par les acteurs de l'aventure coloniale. Certes on retrouve chez elle, et elle est en cela l'héritière des plus grandes voyageuses des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, de toutes les nationalités et de toutes les cultures, des préjugés et également des images toutes faites, exotiques à souhait. Mais il n'y a là rien de bien anormal. Il arrive qu'on ne puisse repérer un objet, quel qu'il soit, parce qu'il n'a pas été identifié, et inversement, comment être vierge de toute connaissance préalable et s'ouvrir à l'Autre ? Isabelle, occidentale, ouverte à l'Orient, en l'occurrence au Maghreb, Occident de l'Orient, ne peut faire table rase. Elle ne peut balayer d'un revers de main les fantasmes de l'occident, mais, jeu plus subtil, sa prose nous montre qu'elle y arrive parfois.

Au moins a-t-elle, sous l'influence la plus marquée du colonialisme, la franchise d'en parler et de se livrer : un exemple issu du chapitre « Esclaves » – esclaves de Kenadsa – de *Sud oranais*.

L'impression inquiétante et répulsive que produisent sur moi les Nègres provient presque uniquement de la singulière mobilité de leur visage aux yeux fuyants, aux traits tirillés sans cesse par des tics et des grimaces. C'est une impression invincible de non-humanité, de non-parenté animale que j'éprouve puérilement, tout d'abord, en face de mes frères les Noirs<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> Isabelle Eberhardt, *Amours nomades*, Paris, Gallimard, « Folio », 2008, p. 30.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>12</sup> Isabelle Eberhardt, *Sud oranais*, Paris, Losfeld, 2003, p. 181.

Sans doute les termes « puérilement » et « mes frères les Noirs » servent-ils à compenser quelque peu le trouble que le lecteur éprouve aujourd'hui à la lecture du passage, mais si on replace le passage dans le contexte de l'époque, on voit que cette perplexité ou cette répulsion sont des topoï, au même titre que l'antisémitisme, largement répandu dans les récits de voyage de l'époque. Règle fréquente dans le discours « raciste », citer immédiatement l'exception qui confirme la règle, et Isabelle n'y déroge pas quand elle parle du sympathique Ba Mahmadou ould Salem, porte-clefs des esclaves : « Dans l'expression de sa figure et dans ses gestes, comme dans ses traits réguliers, rien de l'homme singe ; grimaçant et rusé, de cette ruse animale qui sert d'intelligence aux Noirs »<sup>13</sup>. Comme toujours on en apprend davantage sur les peurs et les fantasmes d'Isabelle la voyageuse que sur les humains qu'elle décrit. De même, elle se sert du mot « Arabe » pour désigner tout être humain rencontré, ce qui est un des termes employés, avec « indigènes », par les colons de l'époque. Sans qu'il y ait la moindre tonalité de mépris, mais ce n'est pas étonnant quand on connaît l'amour d'Isabelle pour les gens de ce pays. Mais le fait est. Et ce trouble traduit également l'hétérogénéité de cette pensée qui ne se résigne pas à réduire la réalité mais tente de la restituer dans son ambiguïté et sa complexité. On constate bien ici un refus d'emprisonner l'être dans les lettres.

De même, Isabelle Eberhardt peut aussi tomber dans un exotisme de pacotille quand elle évoque les légionnaires et les soldats qui font partie de l'aventure coloniale de l'époque : sous sa plume ils deviennent de véritables héros, mythes vivants, qui, aux portes du désert, sont porteurs d'un souffle quasi mystique ! Rappelons au passage qu'Isabelle travaille souvent pour l'hebdomadaire franco-arabe *L'Akhbar*, fondé par son ami Victor Barrucand et qu'elle est souvent envoyée dans le sud oranais par *La Dépêche algérienne*. Et à l'automne 1903, étouffant à Alger, elle part en reportage dans une région bouleversée par les guerres tribales et l'avancée coloniale, justement. Isabelle, ou plutôt Mahmoud Saadi, enveloppé de son burnous et coiffé de son guenmour, débarque donc dans cette région et elle s'enfonce dans le bled en compagnie des légionnaires avec la bénédiction du général Liautey, commandant de la place d'Aïn Sefra, état-major de ce que Liautey appelle « la pacification des confins algéro-marocains ». Liautey, salué par beaucoup comme l'opposant à la colonisation-assimilation et l'admirateur respectueux de la culture saharienne, protège Si Mahmoud de sa bienveillance<sup>14</sup>. Sur les légionnaires donc, on trouvera des propos qui pourraient à première vue sembler dignes de chansons populaires sur les légionnaires ou de films mythiques du colonialisme exalté, ou simplement romantique, comme *Morrocco* de Josef von Sternberg, réalisé plus tard, en

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p.181.

<sup>14</sup> Marie-Odile Delacour, Postface à *Sud oranais*, Paris, Losfeld, p. 255-257.

1930, avec Marlene Dietrich et Gary Cooper. Mais avec Isabelle rien n'est vraiment jamais aussi caricatural. Elle voue une admiration sans borne à ces hommes, parce que précisément il s'agit d'un « tas de repris de justice, d'évadés du bagne, de sans-patrie,... d'épaves, de naufragés de la vie » qui mène « une dure vie, toujours dans des bleds où on manque de tout et on meurt »<sup>15</sup>. Et quand elle décrit leur arrivée, « par une après-midi claire d'hiver saharien, dans une pâleur, une langueur attristée des choses »<sup>16</sup>, il entre dans cette description une dimension esthétique et quasi éthique qui s'harmonise avec son amour pour cette région :

Puis les légionnaires vinrent, desséchés et tannés, l'œil cave, fiévreux, leurs capotes déteintes et usées, avec leurs vieux équipements fatigués, couverts de poussière. [...] Et ils avaient, eux aussi, dans les yeux, la joie intense de revoir ce coin de Beni Ounif, comme s'ils étaient rentrés dans une capitale de rêve, après des mois d'exil<sup>17</sup>.

On comprend à la lecture de ces lignes que les légionnaires ne sont pas qu'une note exotique supplémentaire : ils font partie intégrante de la beauté de ces lieux, ils témoignent de la grandeur du désert et de la grandeur humaine, ils sont les frères d'Isabelle non seulement dans la joie de retrouver les premières petites villes (« eux aussi », écrit-elle), mais parce que, comme elles, et sans doute sans le vouloir vraiment, ils se recomposent un corps et une âme grâce à ces lieux : « Dans l'âpreté inouïe de leur vie, dans la menace et la splendeur morne des horizons désertiques, sur cette terre berceuse et mortelle, les soldats prennent une autre allure et sur leur passage, on n'a pas envie de sourire »<sup>18</sup>. Le désert est ici, certes, image de mort possible, mais aussi image de vie maternelle. Les « choses de la mort » sont proches (une balle marocaine, une fièvre), elles donnent à la vie au désert un goût inoubliable.

En outre il est intéressant de comparer, quand on en dispose, les différentes versions des manuscrits d'Isabelle à propos des légionnaires, car souvent une sorte d'euphémisation s'introduit dans le remaniement du texte, comme dans le passage consacré au dimanche au village<sup>19</sup>. Alors que la version définitive présente « un tirailleur barbu » qui emprunte des foulards de soie rouge pour imiter « la danse des filles du djebel Amour, [...] leurs déhanchements lascifs et le frisson artificiel de leur chair », les premières notes ne laissaient aucune place à la barbe, ce qui rendait l'image encore plus « féminine ». De même si c'est « par besoin de mouvement et d'ivresse » que

---

<sup>15</sup> Isabelle Eberhardt, *Sud oranais*, op. cit., p. 84.

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> Isabelle Eberhardt, *Notes de route Maroc, Algérie, Tunisie*, Paris, Le voyage littéraire, François Bourin éditeur, 2011, p. 60-61.



« les soldats jouent et luttent, se roulant avec fureur sur les bancs, sur les nattes, comme des enfants », les premières notes évoquent le « besoin de crisper leurs mains avides sur de la chair vivante » et leurs luttes se déroulent « avec de grands cris », aucune allusion à une quelconque candeur enfantine ! Le texte initial est bien plus marqué, on y voit l'expression d'une sensualité, voire d'une sexualité sauvage, telle qu'Isabelle l'aime, celle qui lui fait dépenser follement sa jeunesse et sa force vitale, sans le moindre regret. A cette lutte des légionnaires correspond chez l'auteure-narratrice une lutte interne entre forces centripètes et centrifuges, d'où finalement l'hétérogène centrifuge sort vainqueur.

Mais cette jouissance physique correspond aussi à une pleine jouissance dans et par l'art... Isabelle rend beau ce qu'elle touche. C'est d'ailleurs l'une des caractéristiques de son écriture que de finir par magnifier les personnages qu'elle rencontre et qu'elle aurait sans doute jugés différemment si elle était restée fidèle à la logique coloniale. Prostituées ou futures prostituées elles aussi sont ainsi recréées, et cette recréation se fait par – et en même temps contribue à – la réintégration de ces parias, de ces exclues : ainsi, la petite Fathma<sup>20</sup>, qui, avec ses petits camarades, noirs pour la plupart, comme le précise l'auteur, a « déjà appris à mendier des sous aux officiers qui passent ». Fathma « peut avoir onze ans. Son corps impubère, d'une souplesse féline, disparaît sous des loques de laine verte, retenues sur sa poitrine frêle par une superbe agrafe en argent repoussé, orné de corail très rouge et d'une forme rare ». Jusque-là, on n'est pas loin de la description à l'orientaliste d'une scène de rue, bien faite pour amuser le lecteur occidental qui trouve ainsi le cliché de l'enfant mendiant (soumis financièrement et économiquement au colon, soldat ou autre) et à celui de la petite fille promise aux occidentaux de passage. Isabelle n'hésite pas à évoquer d'ailleurs les « yeux de caresse et les lèvres déjà voluptueuses » de Fathma et à dire que, « dans peu d'années, Fathma sera très belle et très impudique ». Mais – et c'est là tout l'art mais aussi toute la grâce d'Isabelle, grâce acquise dans cette région justement -, Fathma va prendre la main d'un roumi, un officier, entre ses menottes tièdes, et lui dire, avec un sérieux troublant : « Je t'aime beaucoup, ya sidi ! ... Elle ajoute, voyant que l'homme avait pris sa caresse pour un désir d'avoir plus de sous : Je t'aime comme ça pour Dieu... ». On pourrait se croire chez Alphonse Daudet, tant tout cela semble convenu et dégoulinant de bons sentiments. Isabelle ajoute un commentaire légèrement troublant, décalé même : « Étrange petite créature, qui est comme l'âme charmante mais décevante et fugitive des ruines rougeâtres »... Les adjectifs « étrange », « décevante », « fugitive » jettent un flou sur cette scène ; rien n'est décidément simple, qu'est-ce qui est étrange et décevant, cet esprit de soumission, les méfaits du colonialisme ? Qu'est-ce qui est étrange et fugitif ? cet amour sans condition, la résistance des sentiments

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 55-56.

humains ?... Bien sûr, le lecteur aura tôt fait de classer, selon sa culture. Néanmoins le mot perdure. Isabelle, elle aussi, tente de résister à son propre vocabulaire d'occidentale. Mais quel que soit le vocabulaire, la passion et la fougue d'Isabelle priment. Et ses personnages féminins en témoignent : comme Achoura qui, après avoir regardé « le trafic de son corps comme le seul gage d'affranchissement accessible à la femme » veut « vivre au grand jour et ne plus avoir honte de ce qu'elle est » et trouve pour son amour « des trésors de délicatesse d'une saveur un peu sauvage »<sup>21</sup> ; comme Melika aussi qu'un amour déçu pousse à se prostituer avec des hommes vulgaires<sup>22</sup>. Échappées et ruptures qui sont autant de brèches dans l'homogénéité du corpus colonial.

En conclusion, on peut dire qu'Isabelle parvient souvent à exprimer avec bonheur l'hétérogénéité complexe et riche de sa personnalité. Ce qu'elle vise en fin de compte, c'est l'ivresse de la vie et des choses et les dernières lignes de la nouvelle *La Zaouïa* illustre bien cette quête : « C'était une ivresse sans fin. Tantôt l'ivresse de mon âme dans ce pays merveilleux, sous ce soleil unique et les envolées sublimes de la pensée vers les régions calmes de la spéculation, tantôt les douces extases mêlées à de la mélancolie, les extases de l'art, cette quintessentielle et mystérieuse jouissance des jouissances »<sup>23</sup>.

---

<sup>21</sup> Isabelle Eberhardt, *Amours nomades*, *op. cit.*, p. 37-40.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 33.



## ***L'Oiseau schizophone de Frankétienne, ou le devoir d'indocilité***

Fadhila LAOUANI  
Université de Manouba (Tunisie)

*Là où la règle se transgresse, là apparaît l'écriture.*  
(Roland Barthes)

La problématique de l'hétérogène sera d'abord interrogée, ici, dans sa dimension esthétique-idéologique. Nous tenterons de l'envisager dans sa nature particulière avant d'analyser ses manifestations spécifiques dans le livre du poète haïtien Frankétienne *L'Oiseau schizophone*<sup>1</sup>.

Basé sur le principe de la diversité et de la multiplicité, l'hétérogène ramène inlassablement le clivage ou la rupture. Il s'inscrit dans une conception de refus de la solution idéaliste de l'Un dans sa dimension transcendante et partant rassurante. Ce rejet s'il s'enracine dans une vision tragique du monde et ou de l'Histoire n'en est pas pour autant un désaveu de la vie. Son intention, manifestement subversive, porte l'enjeu de la désintégration dans une forme de « désublimation » percutante.

La surenchère dans les marques de la provocation rompt avec toute tentative de la fonction identificatrice qui joue un rôle de médiation entre le texte et ses lecteurs. Les multiples ruptures, voire la dislocation, du discours se renforcent grâce à l'outrance liée aux matériaux hybrides chargés d'ambiguïté ce qui entraîne l'entreprise scripturale dans des formes de transgressions extensibles à tous les niveaux textuels.

Si le mécanisme de base d'une telle démarche suppose une forme de négativité surdéterminée, il met aussi en relief, sur le plan philosophique et ontologique, cette totale contingence de l'Être qui va se déployer en autant d'éclats générateurs d'une intense vitalité. La frénésie des gestes destructeurs, par un retournement radical, les mue en ostentations hyperboliques du principe vital que nourrit précisément la fièvre dionysiaque. Le morcellement du sujet est ainsi compensé par la puissance de l'euphorie de l'expérience du dépassement des limites. Le cataclysme ontologique, par l'énergie même qu'il dégage, libère l'existence du fardeau des finalités autant symboliques qu'esthétiques.

Si l'hétérogène confirme les pulsions agressives, son accumulation chaotique ouvre la voie à la réactivation d'une représentation du monde sans

---

<sup>1</sup> Frankétienne, *L'Oiseau schizophone*, Paris, Jean-Michel Place, 1998. Toutes les références à cette œuvre et cette édition.

cesse renouvelée car, entre comédie et tragédie, la redondance de l'éphémère et du divers insuffle, par delà l'angoisse, une libération de l'énergie vitale pour un vrai gai savoir. Dans une telle entreprise, la question du risque est déterminante, elle joue de la transgression dans une visée esthétique convoquant de manière ostentatoire la morbidité, la disparité et la dispersion comme pratiques essentielles et répliques créatrices à la négativité du monde.

Aborder l'œuvre du poète haïtien Frankétienne pour illustrer le thème de l'hétérogène semble s'imposer de soi, tant son expérience scripturale est atypique, n'entrant dans aucune catégorie et à plus forte raison dans aucun genre. Débordant les limites de la langue, elle intègre toutes sortes d'autres matériaux, qui, disséminés dans le corps du texte, confirment le désir insensé du poète de transcrire le désordre, le désarroi et l'ample désir dans un souffle sans cesse déporté entre néant et révélation.

Cette écriture errante nous a plus d'une fois sollicitée mais sa prolixité, entre démembrement et ressassement constant, nous ramenait vers le malaise d'une mémoire en lambeaux s'exprimant dans une insoutenable dérive du sens qui ouvre sur des territoires dangereusement mouvants et totalement insaisissables pour une approche méthodiquement structurante.

D'une certaine manière, c'est peut-être l'encombrement de cette œuvre, qui se nourrit conjointement de ses négations et de ses affirmations, qui l'inscrit dans la ligne d'horizon de l'indéchiffrable de « ce dire ensemble de la raison démente ».

Ce livre aux contours d'abîme avance sur une trajectoire indécidable tant l'effort de forer la mémoire tend vers l'illimité des hymnes d'après-mort. Inséparable de la blessure de la parole confisquée, harcelée, étouffée, l'écriture de Frankétienne tourne à la volubilité, au vertige des mots « d'outre-silence » à la lisière d'un destin indéfinissable.

### **Le démantèlement**

Dans sa distribution paginale, *L'Oiseau schizophone* est un texte à la fois chaotique et babélien. La subversion commence par la fragmentation du livre-poème en d'innombrables segments entre lesquels s'intercalent de multiples dessins qui sont autant de suspensions du débit torrentiel du texte ; s'ajoutent au support iconographique le nomadisme des mots sur la page et la diversité des formes et des tailles des lettres.

Entre ludisme et audace de déstructuration méthodique Frankétienne laisse libre cours à son inventivité pour aboutir à ce « livre ivre et libre » comme le décrit son auteur.

Bien sûr nous pouvons convoquer le Dadaïsme pour essayer d'inscrire Frankétienne dans la lignée des poètes iconoclastes qui ont emprunté les pistes les plus inattendues de la créativité. En effet, comme ces poètes des

limites, l'artiste Haïtien est mû par la rage de révéler et les profondeurs du désastre et la puissance de l'art à colmater les brèches d'un vécu tragique.

En suivant l'exemple de la révolte poétique et artistique des créateurs qui ont promu l'art comme seul espace digne d'être habité, Frankétienne « écorché vif » par la laideur du quotidien a élu domicile au cœur d'une création multiforme et de ce fait même impossible à juguler.

Entre délire et densité, la poésie prône une liberté totale qui la rapproche de l'indéchiffrable. Au pays du cauchemar absolu, seul le décentrement peut faire office de pratique poétique du sabotage. Alors le poète s'adonne à la « fêtaise » de tous les sens. Dans la recherche de « l'irressemblance » qui permet d'échapper à l'appât du conformisme et du compromis, Frankétienne valide la folie créatrice et brouille les cartes des certitudes meurtrières.

La bigarrure du texte l'arrime à l'exaltation des cultures caraïbes où se mêlent et se fécondent les apports de tant de civilisations. Frankétienne revendique la liberté totale du créateur qui construit une œuvre d'art rebelle dans la pure tradition du marronnage qui est rupture avec tous les esclavages. L'intérêt pour le mélange des arts est une mise en scène de la perturbation des frontières établies entre les différents espaces de la création.

Face aux dessins, le lecteur est tenté d'en faire l'illustration du texte qui précède et de voir dans l'image une extension du sens, mais une telle attitude, outre qu'elle privilégie l'écrit et ramène le livre vers un conformisme sclérosant, fige la pratique de Frankétienne, pratique qui se veut mouvement continu et dynamique créatrice. En effet, le poète et peintre haïtien précurseur du spiralisme tend, dans son œuvre, à effacer les frontières non seulement entre les genres littéraires mais également et surtout à solliciter l'art pictural pour marquer plus amplement son désir d'expression totale et infinie.

L'effet volontaire de suspension et d'apparent désordre vient brouiller les codes en les jouant les uns contre les autres. L'abondance de telles ruptures rend les articulations particulièrement difficiles. Plus exactement, en déplaçant les cloisons entre les différentes productions créatives, le poète fait vaciller les repères tenus avec lesquels le lecteur tente de baliser son parcours dans le maquis d'un texte toujours hanté par la représentation conflictuelle et dynamique de la réalité d'une île en « mourance ». La permanence de ces « trouées » accentue les difficultés de cerner cet univers poétique. Elles seraient même une forme d'annulation de quelque entreprise de renouer avec des catégories antérieures. Les marques systématiques d'hybridation débridée imposent la manifestation de foyers multiples de sens et qui vont assumer, sur divers plans, des formes de manifestations de significations parallèles et ou contradictoires. De fait, *L'Oiseau schizophone* appelle la fracture et le sabotage permanent comme expression de la liberté créatrice totale.

L'utilisation systématique de multiples supports contribue à mettre en lumière la revendication d'une écriture hybride, métissée, hautement créole.

Au hasard des pages, s'imposent la valeur esthétique des matériaux hétéroclites qui composent l'œuvre et lui offrent à la fois son originalité et sa forte charge de provocation voire de destruction volontaire de tout héritage culturel inscrit dans la conformité aux modèles antérieurs.

L'œuvre tend à son lecteur une forme dissonante et partant déroutante, insaisissable. Indomptable, elle le pousse vers des angles inattendus de significations où il se voit frôler « pays comme un cauchemar » (p. 169) par « l'esthétique du chaos absolu » (p. 17).

Si le premier versant visible du livre est la matrice du désastre et de la catastrophe, le deuxième, dans son excès même, dit le syndrome de la violence et de la brutalité subies par l'île « en mourance »

*L'oiseau schizophone* est un livre-fleuve en crue qui charrie dans son impétuosité tous les matériaux qu'il arrache sur son passage. Le texte, dans ses pérégrinations frénétiques, semble exacerber la violence décrite par les mots et ce par la greffe intempestive de toutes sortes de discours intercalés qui sont les marques visibles d'une transgression multiforme. La multiplicité des bribes narratives, poétiques et ou iconographiques aboutit à une sorte de contamination du texte par la rage de l'expression totale et simultanée de tout ce qui se bouscule dans l'esprit du créateur.

En effet, de telles altérations de la continuité matérielle du texte s'opposent à la saisie immédiate du sens (d'un sens) et impliquent, par l'enchevêtrement de plusieurs codes, une superposition de significations qui, par leur abondance même, font obstacle à une lecture linéaire confrontée à la fragmentation, à la diversité ou à l'incertitude. L'acte de lecture se mue alors en un constant réaménagement de significations toujours provisoires et nécessairement incomplètes.

Les risques de déperdition dus à cet exercice systématique de démantèlement sont d'ailleurs accentués par la multiplication des seuils de « commencement » qui sont à la fois étapes de construction et constant péril d'effritement. Ces lieux de césure rendent sensibles, au ras du texte, ces pensées en lambeaux, ces voix éphémères, ces précipices de l'Histoire insulaire.

### **Les paliers provisoires : écriture en mouvance d'une île en mourance**

La tentation est grande, devant un texte aux cheminements multiples et secrets de s'accrocher à la théorie de l'éclatement. Cette optique nous permet, dans un premier temps, d'insister sur l'élasticité de l'écriture, évitant dans ses multiples démarrages le piège d'une continuité qui en diluerait l'intensité. La succession de séquences, de longueurs variables, à la fois autonomes et constamment confondues avec d'autres par l'absence de ponctuation, confère à l'œuvre à la fois sa singularité, sa densité et « son inquiétante étrangeté ».

Le livre en acquiert une dynamique aux confins du pari impossible d'assumer simultanément la fascination d'une parole infinie et l'impitoyable expérience d'une fuite en avant langagière pour combler le vide existentiel.

Ce recommencement perpétuel se greffe sur la hantise du figement « de l'île en mourance » « en perpétuelle partance » (p. 425). Le texte apparaît parfois comme une tentative de dire la détresse devant la catastrophe individuelle et collective que l'île Mascarogne vit au quotidien, comme le montre la page 424 :

**Catchapicas et poignards. Foënes et dérapines et méliacines. Javelots et machettes. Baïonnettes et fusils. Bazookas et mitrailleuses. Bombes et roquettes. Boulets de canons et lance-flammes. Cadavres en lambeaux. Viscères en bouillie. [...]** Toute une floperie de saloperies et de déchets hétéroclites s'accumulaient dans l'île Mascarogne. Un capharnaüm infernal. Un marais de miasmes. Un labyrinthe d'horreurs et de cauchemars quotidiens. Tantôt sournoise, tantôt scandaleuse, la machinerie de la mort travaillait à plein temps au tissage et à la couture des tragédies sanglantes.

**Désormais tout**

**Non –Stop**

Peut arriver

Peau

Sauvage

**La SAGA des mots**

**prend forme humaine**

**Il me semblait vivre à rebours. Un espace de stupeur s'ouvrait à la densité des ombres qui s'entassaient autour de moi.**

Face au Mal infini, plutôt que de sombrer dans le gouffre et le néant de l'Histoire avortée, Frankétienne choisit l'aventure de la révolte, certes désespérée, mais toujours moyen prodigieux d'arrachement à l'impuissance et à l'échec. Cette force de refus qui anime l'œuvre s'enracine dans l'obsession du dégoût originel, elle s'invente contre la morbidité et les hantises sans cesse exacerbées de la lente agonie et de la mort.

Face à l'Intolérable, le poète s'abandonne, se nourrit de l'enthousiasme d'une anarchie radicale qui implique un insatiable besoin de virulence car toute immobilité reconduit l'atmosphère mortifère et les soumissions ambiantes insupportables.

Cet ensemble, furieusement dynamique, entretient l'illusion que la parole poétique, dans son exaltation, est en mesure de faire échec à une réalité pesant de tout le poids du silence...La vigueur qui traverse sans répit



l'ensemble de l'œuvre se justifie par l'intention d'échapper à cette dépersonnalisation du silence.

Nommer toutes choses procède d'un désir exacerbé de reconquête d'un espace confisqué. La saisie sur le vif d'une vie « sclérosée » clame l'imminence du désastre en même temps qu'elle en est le démenti. Une volupté évidente semble découler de cette capacité entêtée du poète à remporter la bataille d'une joute délirante.

Cette écriture buissonnière, et hautement déstabilisante, semble, pour Frankétienne, la seule réponse possible « aux muets sanglots » de l'île soumise à « la démence meurtrière » du « laboratoire abattoir », à « l'éloquence insidieuse de la mort, la gratuité du sang. » (p. 415).

La rage du poète, pour imposer sa voix autant contre celle des politiques médiocres et sanguinaires que contre les littératures conformistes, lénifiantes et par là même anémiées, le pousse vers ce projet d'une écriture tellurique où les bris dénouent le semblant de cohésion qui reconduit nécessairement le discours dominant.

La hantise de s'engluer dans les ornières des verbes apprivoisés lui font définitivement choisir l'écriture en perpétuelle transhumance qui sonne les cloches d'un éveil constant jusqu'à l'insupportable violence d'un dire qui frise parfois les lieux impossibles.

La boulimie expressive de Frankétienne éclate en autant de nœuds où l'œuvre, en constante mouvance, trouve de nouveaux branchements pour dire à la fois le cauchemar et la constante effervescence pour éviter les balisages serviles ; d'où ces changements brusques aussi bien de la typographie que des « thèmes » qui surgissent au gré des pages ou même des paragraphes. La mémoire broussailleuse s'étoile sur la page :

*Incatisable conscience                      leur fugace par*  
*Où saigne la nuit                                      capharnaüm ardent*  
*Je dénombre les décombres les déchirures et les cassures*  
*L'obscur syntaxe du doute.*

(p. 340)

La rage d'une expression multiforme est ainsi à la fois étincelle de vie pour lutter contre « la nuit d'un si mauvais silence » et la traduction de ce prodigieux appétit d'une création inapaisable parce que se nourrissant d'un imaginaire si riche, si incandescent et si sauvage qu'il est toujours emporté, par delà les horizons habitables, vers des lieux inédits, inconnus.

## La tentation du corps frénétique

L'humiliation, le dédain et le mépris alimentent un discours furieusement pulsionnel, et plus l'avilissement de l'île s'accroît et son annihilation se fait insistante plus le poète éprouve le besoin de faire une démonstration érotique qui frise le grotesque. La langue crue est aussi bien une exploration lexicale qu'une contestation, par les mots, d'un discours phallogocentrique qui tente, par la terreur physique, de dominer les corps et les esprits du peuple soumis à « la démence meurtrière ».

Contre « L'étalon Jolibois Saint-Phallus, dévergouleeuse bête sexuelle » (p. 369) qui sévit dans l'île soumise à sa férule, Frankétienne fait usage de l'amplification ironique, moyen rhétorique implacable pour tourner en dérision les hommes au pouvoir qui se prévalent aussi d'une puissance sexuelle hors du commun. L'espace textuel est alors saturé par l'explosion des potentialités sexuelles des étalons tropicaux :

Quelle puissance canonnière, quelle énergie d'apocalypse et quelles flammes infernales irriguaient les veines guerrières de Jolibois Saint-Phallus pour qu'il fut capable de draguer en une demie journée des dizaines de chenaux obstrués de calanfouques, de déchouquer en un court laps de temps plusieurs hectares de baguidis sauvages et de brûler, à la fulgurance des éclairs caraïbes, de vastes forêts de bayahondes et d'immenses étendues broussailleuses ! En deux temps trois mouvements, il défrichait, sarclait, bêchait, creusait, semait, arrosait et aspergeait de la liqueur blonde et de neige parfumée des kilomètres carrés de golandes montagneuses pour les fertiliser à la ronde-badine.

Ce super géniteur empalait quotidiennement sans aucun signe de fatigue une brochette de jeunes femelles pubères méticuleusement sélectionnées par Réginette Soupier. (p. 370).

Sur l'île soumise au désastre, la dictature passe par la soumission des corps et le triomphe de la puissance sexuelle du chef. En faisant l'inventaire exhaustif des ébats monstrueux du chef, en en faisant un obsédé sexuel, Frankétienne dévoile un autre aspect des dérives et turpitudes dues au pouvoir totalitaire.

L'ironie ne rend que plus insupportables encore les avanies des despotes qui ont hérité non seulement le pouvoir mais également les manières des anciens maîtres. La boulimie sexuelle contamine le texte qui suit la frénésie du rythme battant des ébats grotesques du dictateur. Les orgies du maître sont alors l'occasion d'une critique féroce du culte du super étalon qu'il revendique.

La férocité assassine des hommes au pouvoir ne peut se décliner que dans le registre du loufoque susceptible de révéler leur vilénie et l'outrance de leur « rage sexuelle » :

La première dame se réchauffait la main gauche aux vapeurs jaillissantes de sa fougère enflammée, tandis qu'elle manitousait, de l'autre main, à chatouiller le manchon spongieux, la manivelle du grand castif dont l'épi bourgeonnait en durcissant outre mesure sous les doigts de sa *digne épouse*. (p. 318).

« La guerre du vocabulaire » (p. 425), comme l'annonce Frankétienne, est une plongée dans l'enfer quotidien du peuple qui s'enlise dans l'agonie annoncée. La voix rocailleuse du poète s'arrache au silence de l'accablement meurtrier pour dire, par la fougère du verbe poétique, l'abîme infini du drame de son île et sa farouche survie.

Mais si du côté « des puissances du mal » les corps en débordements libidinaux sont montrés dans leur ridicule exhibition voire exhibitionnisme à l'échelle fantasmagorique, ceux des petites gens sont pour ainsi dire absents ou quand ils apparaissent c'est en creux, souvent de manière fantomatique. Car, comment dans l'humiliation constante et les répressions sanglantes se maintenir debout ?

Sous le coffrage de la misère et de la peur, une joncherie de corps délabrés, une impitoyable bousculade de bidonvilles défaitillés déboudarés débodonnés, on eût dit les ravages d'un cyclone zinglindoux à travers la désolation et les saragailles d'un horrible champ de bataille. (p. 66)

Seule la parole frénétique et continue du poète peut maintenir ce souffle de vie. L'ouragan qu'elle véhicule charrie une telle charge de vie qu'elle est capable d'insuffler « une moisson d'étincelles » aux damnés de la terre. Et plus son verbe est violent, impitoyable, plus il brise les artifices et les maléfices amassés depuis des siècles. L'extension infinie de ce champ de bataille verbal annonce la déstructuration méthodique du marasme quotidien.

La conception anarchique de la page ajoute une touche supplémentaire aux multiples bouleversements auxquels le poète haïtien soumet l'écriture et qui sont autant de signes quant à son impossible domestication. La danse frénétique des lettres sur la page remet en question la tradition d'une écriture linéaire et orientée de gauche à droite. Cette démarche scripturale, si Frankétienne n'est pas le premier à l'emprunter, il est un des rares à la pousser vers des limites extrêmes de l'ébranlement du sens. Ces « jeux » opèrent une transformation de la manière d'appréhender le texte et attirent l'attention du lecteur en le sortant de la norme éditoriale. En ébranlant l'ordre scriptural d'inscription des mots sur la page, ces déplacements arrachent le récepteur aux habitudes de lecture passives et introduisent à la fois une forme d'anarchie et une dose d'ironie ludique. Le poète convoque, certes, la pratique d'une certaine avant-garde, qui va des lettristes aux surréalistes, mais c'est surtout sa dimension de défi à la norme qui doit être retenue. Ces bouleversements « visuels » introduisent le chaotique et l'hétérogène dans le code paginal qui se veut stable. Cette pratique permet

d'ailleurs de mettre en valeur chaque mot sorti du cadre et de la forme habituelle. Cette visibilité par le fractionnement appelle une autre lisibilité et dépasse par là même la perception esthétique courante. Si elle favorise l'incohérence, elle s'articule néanmoins sur le projet global de l'œuvre de Frankétienne qui entreprend de déjouer toutes les références stables en ce qu'elles ont de convenu, de figé, de mortifère.

L'esprit inventif du poète haïtien introduit le trouble à tous les niveaux de son œuvre et fait ainsi converger, par cette expérience du divers, ses objectifs poétiques et politiques. Contre la rationalité typique de l'esprit occidental, Frankétienne promeut une vision alimentée par la diversité des cultures caraïbes où le principe logique de non contradiction n'est pas de mise. La radicalité dans le refus de la norme est une invite à l'expérimentation de voies nouvelles et la cristallisation de cette recherche qui mêle quotidien et sublime, originalité et résurgence de pratiques héritées de la culture populaires d'Haïti.

Cette prose poétique spasmodique peint, par sa forme-sens, l'ivresse de l'énergie vitale aux confins de la mort. Cette écriture de l'excès, à l'agencement imprévisible, se fait l'écho d'une colère lyrique. La virulence qui la nourrit pulvérise toute continuité, et le texte, aux flux à chaque fois recommencés, devient consignation des irruptions aigues d'une parole galopante acharnée à exhiber les terribles espaces où rode la mort d'un peuple.

Inlassablement, le poète raconte les traumatismes, les frustrations, les effondrements collectifs. L'espace textuel, encombré par la permanence de l'antagonisme, se métamorphose lui-même en machine verbale vorace qui se dilate jusqu'à la dislocation jubilatoire. La véhémence rhétorique, aux confins de la fureur, débouche sur une écriture d'une liberté inouïe.

Cette frénésie parolière mine, par l'énergie qu'elle dégage, toute image idéologique stéréotypée. En s'engageant dans les territoires du désastre et pour décrire les contours improbables de l'infamie, Frankétienne a inventé une machine de guerre pour amplifier les résonances du désespoir.

Sa prose poétique s'enivre aux sources de ce théâtre originel, de ce traumatisme et se perd, toujours plus loin, dans les méandres ténébreux de ce labyrinthe où l'histoire du naufrage de l'île propage les ondes de la tragédie qu'un dire pluriel tend à sauver de l'oubli.

## **Babel poetica**

*Je tends mes mains brûlantes à la graphie du fleuve  
dans l'encre prémonitoire de l'errance onirique. (p. 388)*

La virulence verbale double ou redouble les ruptures abruptes que nous avons relevées. Le dispositif langagier lui-même s'organise dans des « rassemblements » très hétérogènes, extrêmement visibles et qui instaurent

une grande forme d'incertitude quant à la possibilité de construire, même provisoirement, un sens. L'errance des mots, s'inscrivant de surplus dans un espace incertain, fragmenté, conduit à une forme de bégaiement littéraire où le corps déchiqueté du texte narre à sa manière l'inénarrable torture de l'histoire individuelle et collective.

Dans cette perspective, seule l'exagération, l'outrance et l'hétéroclite permettent d'insérer une constante qui devient elle-même un critère de lisibilité. Autrement dit, la déformation par le trop plein transforme la surcharge de cette situation limite en marques textuelles. La prolixité infinie du ressassement est comme traversée par des fulgurances qui autorisent la découverte de la circulation d'une signification sous-jacente. Ainsi du retour et de l'innommable de la torture et de son antidote l'oiseau étoilise scandent le livre qui dit « les sept colliers de malheurs [qui] nous enserrant les reins [et] les sept ceintures de douleurs [qui] nous déchirent les entrailles » (p. 23) mais aussi

l'étrange lumière, le superbe oiseau cheval, l'effraïque serpent flèche, la mystérieuse étoilise, venue d'une autre terre, la belle zilozanana dit-on, lieu d'extase infinie, paradis des dieux, l'îlamouramah des arômes, l'hymamourvâna des éclatants miracles. (p. 210).

La poétique du divers laisse affleurer, par l'effet du choc et du voisinage entre différents champs lexicaux, une transformation en profondeur avec pour résultat la transgression, l'annulation de toute prétention de repères préexistants, antérieurs. Cette traversée souveraine des langues creusant les limites de chacune les ouvre toutes à la mouvance de la cacophonie qui en déjoue la pesanteur.

Créant autant de ponts que de puits, cette écriture dévoratrice présente sous l'apparence de la déperdition une de ses lignes force. Le jeu de la dérive n'est qu'un trompe l'œil de l'expérience du dépassement du code tout en sachant qu'on y est rivé.

La déambulation linguistique chez Frankétienne relève, peut-être, du fol espoir d'une poésie translinguistique au risque de basculer dans le chaotique. Ce motif supplémentaire de transgression de la loi – cette fois linguistique – démystifie les notions figées d'ordre, de modèle et de référence.

Le poète crée et organise sa matière scripturale dans une sorte de montage surréaliste. L'écriture est visiblement en exode au dessus des obstacles et des territoires...vers une exploration aléatoire où les imprévus forment le cœur de l'objet littéraire devenu « immaîtrisable » et ravi de ce flux générateur :

Nous nous enfonçons de plus en plus dans la déborverie du thérival où flormeillent des grouillements de betelles. Des abucrines blêmes se traînaient dans les champs mornes et vides, puis marbourinaient dans les gornailles muettes à la lueur des nufreilles. (p. 323)

Le passage du français, langue officielle et scolaire, au créole, langue populaire enracinée dans la résistance, est en soi une prise de position poétique et politique. Frankétienne, en véritable créateur, s'empare de cette pluralité linguistique pour en faire la marque de son parti pris poétique. Jouant de toutes les gammes qui lui sont offertes, il s'essaie au cambriolage des langues pour les mixer, les dérouter et attirer son lecteur, surtout francophone, vers les succulences toute charnues du créole. Frankétienne peut alors s'adonner en toute liberté à sa propre création lexicale ajoutant ainsi ses néologismes à la multiplicité des langues héritées de l'histoire de son île carrefour culturel. Car comment un lecteur, même autochtone, se reconnaîtrait-il entre les bribes de la langue caraïbe, les traces mnésiques des dialectes africains des esclaves, les bris du français des colons et les propres créations d'un poète polyglotte, de « cette race parolière » (Ponge) pour qui la poésie se conjugue avec la plongée dans les profondeurs des rythmes innés. Elle renoue, à ce moment là, avec l'indomptable souffle vital pour nous offrir, par ce marronnage linguistique, une autre forme d'indocilité. Alors les sons prennent le relais du sens et octroient au texte une force explosive qui est déjà effacement des langues figées, des langues de bois sclérosantes et mortifères.

Déjà dans son premier roman, *Mûr à crever*, Frankétienne annonce son intention d'employer « le dialecte des cyclones fous [...] le patois des pluies furieuses [...] et le langage des tempêtes hystériques » (p. 15).

L'écriture du poète haïtien en acquiert une vitalité terrifiante, l'absence de lignes de démarcation entre les différents types de discours met en scène cette souffrance jusqu'à l'obsession d'une énonciation métastatique qui excède toutes les possibilités d'une saisie même provisoire d'un univers stable. La volubilité génératrice d'une production verbale « incontenable » est peut-être à lire comme stratégie pour colmater la perte de soi. L'écriture de l'excès serait de ce point de vue une forme de mise en scène, de dramatisation, de ce « dessaisissement » insoutenable de l'être.

L'enjeu de ce « déchaînement » est, à proprement parler, situé au cœur d'une peur de la paralysie de la pensée par la contrainte de l'étau du silence. Le poète s'entête à forcer le clivage initial, à le pousser jusqu'aux limites de l'intolérable dans le but de se dérober au figement mortifère d'un centre fixe, fixant.

Mais ce faisant, il se condamne au vacillement dû à la fuite, prélude au vertige ou carrément à la perte, au manque. L'expérience de l'intensité redouble la tension qui culmine dans un épuisement du sujet, atteint sa dissolution même, et du coup, par l'abolition de l'unité, et par ce dérèglement ouvre la voie à l'émergence de l'Autre soi-même c'est-à-dire l'inconscient qui, procédant de la dérive, accentue les points de fuite et la pulvérisation du sens.

De cette dialectique de l'enflure épique et de la rotation autour d'un vide initial se niche le projet fascinant d'une invention verbale, seul barrage

contre la mort. Se soutenir par la conquête des mots et l'exploration fastidieuse des recoins de la souffrance relève chez Frankétienne du désir d'appriivoiser, de colmater la faille perpétuelle du monde et des choses.

Le choix du déploiement verbal, toujours dans l'hyperbole comme constante stylistique, est en soi une confession qu'en dehors de ce discours infini s'étend le désert de l'impuissance. Se trouve peut-être là la contradiction d'une telle entreprise livrée par son trop plein lui-même à devenir le théâtre de sa propre négativité. Cet itinéraire poétique qui fait passer au premier plan un quasi enregistrement du monde mais par bribes, navigue entre jubilation et profondes marques de désintégration.

Cette double expérience n'est-elle pas un moyen de brouiller à loisir les cartes et peut-être de dissiper de manière spectaculaire toute velléité chez le lecteur de ramener la plurivocité du texte à la voix du poète. L'outrance des matériaux hétéroclites est une stratégie d'arrachement à une lecture qui, malgré tous les déplacements, s'empresserait de rétablir les marques d'une certaine référentialité.

La diversité des formes de dislocation tend vers une dé-substantification du réel et l'installation du texte poétique dans la seule optique d'une auto-génération, le jouant ainsi contre le monde, l'Histoire et le sens au risque d'une rupture totale de la communication.

La démarche de l'écrivain est de garder constamment son œuvre sous la menace de la suspension et le lecteur sur le qui-vive... Cette forme de contestation portée par un verbalisme excessif flirte avec les rivages de la folie et du non sens. Habillée par l'hallucination elle vire aussi au cauchemardesque qui ramène le risque de sombrer dans la folie mais c'est là qu'intervient l'Histoire qui soutient l'écriture et empêche son irrémédiable éparpillement car Frankétienne, plus que tout autre, se veut un écrivain public qui s'adresse à nous à partir de son « cœurritoire », magnifique mot-valise où le poète haïtien lie dans son œuvre son parcours personnel et celui de son pays, indissolublement unis grâce à une créativité lexicale des plus subversives. Son univers poétique implanté dans un territoire plurilinguistique et pluriculturel ne pouvait s'épanouir que dans l'hétérogène d'un « chaosmos », source vive d'un Babel poétique dont sa magicriture est l'expression la plus accomplie.

Mais n'est-ce pas cela le plus haut degré de l'ébranlement libérateur où l'art devient vraiment affaire de vie pour ruser avec la mort.

Mes investigations de caractère universitaire et intellectuel ont, malgré mes précautions, réduit en cendres la flamme de ce texte irrépressible. Pour des raisons méthodologiques j'ai ramené ses bris vertigineux, ses éclats, sa force de scandale, ses scintillements piquants et brûlants qui m'ont bouleversée, vers des tracés rectilignes, dans une tentative de ramener les éparpillements, les morcellements vers un corps homogène, lisible, dicible.

En essayant de dévoiler ses secrets d'écriture, j'ai peut-être contribué à apprivoiser l'impétuosité de cette œuvre hors norme, source inépuisable de mémoire, de subversion et de rêves, véritables barrages contre le silence. Que cet acte ne soit qu'un bref arrêt dans l'onde de propagation de son intense cruauté.





## **Bataille et l'hétérologie : « science de ce qui est tout autre »**

Wafa GHORBEL  
Université de Gafsa (Tunisie)  
Unité de Recherche en Poétique Théorique et Pratique

Si la littérature et la philosophie ont eu de tout temps un rapport équivoque avec l'hétérogène à cause de la difficulté de l'appropriation intellectuelle de l'interdit, du déchet, de l'irreprésentable, du non intégrable, de l'informe – l'appropriation étant le contraire de l'excrétion – Georges Bataille a voulu mettre un terme à cet équivoque en sortant radicalement du cercle fermé de la tyrannie de l'homogène que représente le système fermé du savoir, et en inventant, en 1930, le concept, ou plutôt l'« anti-concept » voire « préconcept »<sup>1</sup> de l'« hétérologie »<sup>2</sup> dans le cadre de la polémique engagée avec les surréalistes et plus particulièrement avec André Breton. Le deuxième écrivain taxe le premier – qu'il qualifie de « philosophe-excrément » – de complaisance dans le sale, l'abject et le morbide. Quant au premier, il se moque ouvertement de l'angélisme de celui qu'il appelle « vieux bénisseur<sup>3</sup> », en menaçant « d'aller vomir [...] sur [ses] barricades de fleurs<sup>4</sup> », donc de détruire la « belle » entreprise littéraire du surréaliste, en la souillant.

En effet, Georges Bataille a voulu, à travers ses écrits théoriques et fictionnels, imposer la présence incontestable et essentielle d'« une matière basse<sup>5</sup> » constituant ce qu'il appelle « le bas matérialisme », altérant ainsi l'analogie et l'unité du monde tels que les conçoit Breton. La réalité n'est plus un ensemble harmonieux partant, dans un élan idéaliste « asservissant »,

---

<sup>1</sup> Je parle d'« anti-concept » parce que l'homogénéité comme structure définie et finie est ce qui détermine le concept alors que l'anti-concept se réfère à ce que la raison homogénéisante et unifiante ne peut pas véritablement saisir. Il sape ou renverse le concept. Quant au "préconcept", il désigne la phase qui précède la conceptualisation de l'existence, l'étouffement de la matière par la logique : « La matière donc asphyxiée par la raison et la conscience homogène, Bataille recourt à une réalité préconceptuelle, la seule apte à révolutionner les modalités ordinaires de perception et à accéder à l'excès du sens commun et normalisé », Andrea Papanikolaou, *Georges Bataille : Érotisme, imaginaire, politique et hétérologie*, Paris, Praelege, 2009, p. 121.

<sup>2</sup> Le mot est de Bataille Georges Bataille, « La valeur d'usage de D. A. F. de Sade (Lettre ouverte à mes camarades actuels) », *O.C. II*, Paris, Gallimard, 1970, p. 62.

<sup>3</sup> Georges Bataille, « Lettre à André Breton (2) », *O.C. II, ibid.*, p. 53.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> Georges Bataille, « Le bas matérialisme et la gnose », *O.C. I*, Paris, Gallimard, 1970, p. 225.

du bas vers le haut<sup>6</sup>, mais un tout hétérogène fondamentalement décomposé, où le haut et le bas ne s'opposent plus, ne s'excluent plus, et où les antagonismes les plus éloignés se touchent jusqu'à la fusion, la confusion, une confusion qui verse, cette fois-ci dans le « négatif sans emploi », sans attente, sans fin. « La notion de *corps étranger* (hétérogène) permet de marquer l'identité élémentaire *subjective* des excréments (sperme, menstrues, urine, matières fécales) et de tout ce qui a pu être regardé comme sacré, divin ou merveilleux »<sup>7</sup>, explique Bataille. Ainsi les formes les plus nobles et les plus basses s'entremêlent arrachant l'être au positivisme utilitaire idéaliste et réducteur, lui offrant l'inappropriable. Affronter ce qui « jusqu'ici était regardé comme l'avortement et la honte de la pensée humaine »<sup>8</sup>, voilà la tâche hardie de l'hétérologie bataillienne. Se réappropriant sa « part maudite », réintégrant la décomposition essentielle de son être, l'homme peut enfin renouer avec sa nature aussi bien ordurière<sup>9</sup> que transcendante (une transcendance athéologique) en accomplissant des expériences-limites qui l'ouvrent sur le non-sens, le non-savoir, l'inconnu, l'impossible.

À plusieurs reprises, dans ses écrits théoriques, Georges Bataille tente de définir<sup>10</sup> l'hétérologie, science de l'hétérogène. Nous lisons l'une de ces définitions en note de bas de page, dans « La valeur d'usage de D. A. F. de Sade » :

Science de ce qui est tout autre. Le terme d'*agiologie* serait peut-être plus précis mais il faudrait sous-entendre le double sens d'*agios* (analogue au double sens de *sacer*) aussi bien *souillé* que *saint*. Mais c'est surtout le terme de *scatologie* (science de l'ordure) qui garde dans les circonstances actuelles

---

<sup>6</sup> « Il y a d'ailleurs lieu de remarquer que la valeur morale indiscutée du terme *bas* est solidaire de cette interprétation systématique du sens des racines : ce qui est *mal* est nécessairement représenté, dans l'ordre des mouvements, par un mouvement du haut vers le bas », Georges Bataille, « Le langage des fleurs », *O.C. I, ibid.*, p. 177.

<sup>7</sup> Georges Bataille, « La valeur d'usage de D. A. F. de Sade (Lettre ouverte à mes camarades actuels) », *O.C. II, op. cit.*, p. 59.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>9</sup> « Saint Augustin exprimait ainsi le caractère inavouable des chairs qui sont anonymement à notre source : *inter faces et urinam nascimur*, disait-il (nous sortons d'entre les ordures [note : *Nous naissons entre les fèces et l'urine.*]). Mais nous ne pouvons jamais savoir si ces ordures, d'où nous sortons, sont elles-mêmes ignobles à nos yeux, ou si elles nous paraissent telles pour la raison que nous en sortons. », Georges Bataille, *L'Histoire de l'érotisme, O.C. VIII*, Paris, Gallimard, 1976, p. 52.

<sup>10</sup> J'emploie le verbe « définir » avec précaution puisque les anti-notions batailliennes sont glissantes et, qu'étant substantiellement informes et instables, elle ne supportent pas, dans leur mouvance, la réduction à un sens univoque, le classement académique définitif, la nomination sécurisante, la représentation catégorisante.

(spécialisation du sacré) une valeur expressive incontestable, comme doublet d'un terme abstrait tel qu'*hétérologie*.<sup>11</sup>

L'ouverture de l'eschatologie sur la scatologie, du saint sur le souillé, du haut sur le bas, et *vice-versa*, dans la double postulation de l'existence humaine intimement liée au sacré, constitue le domaine de ce concept « hors-concept », de cette science « hors-science ». Bataille expose la spécificité de cette « Théorie hétérologique de la connaissance »<sup>12</sup>, une connaissance du non-savoir indomptable aussi bien par la science que par la philosophie. Il développe un peu plus loin, toujours dans « La valeur d'usage de Sade » :

Lorsqu'on dit que l'hétérologie envisage scientifiquement les questions de l'hétérogénéité, on ne veut pas dire par là que l'hétérologie est dans le sens habituel d'une telle formule, la science de l'hétérogène. L'hétérogène est même résolument placé hors de la portée de la connaissance scientifique qui par définition n'est applicable qu'aux éléments homogènes. Avant tout, l'hétérologie s'oppose à n'importe quelle représentation homogène du monde, c'est-à-dire à n'importe quel système philosophique. De telles représentations ont pour but de priver autant que possible l'univers où nous vivons de toute source d'excitation et de développer une espèce humaine servile apte uniquement à la fabrication, à la consommation rationnelle et à la conservation des produits.<sup>13</sup>

Au même titre que le surréalisme, Georges Bataille rejette ainsi la philosophie – hormis celle qu'il appelle « philosophie impossible »<sup>14</sup>, la sienne propre et celle de Maurice Blanchot, tous deux héritiers de Sade, philosophe de la nuit et père acéphale de l'hétérogène –, considérée comme système de pensée structuré, clos, achevé, donc réducteur<sup>15</sup> et assujettissant, incapable de rendre compte des « phénomènes physiques artificiellement isolés »<sup>16</sup>. C'est, également, contre l'« idéalisme gâteux »<sup>17</sup> hégélien que

---

<sup>11</sup> Georges Bataille, « La valeur d'usage de D. A. F. de Sade (Lettre ouverte à mes camarades actuels) », *op. cit.*, p. 61-62. (C'est Bataille qui souligne).

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 62-63.

<sup>14</sup> « Mais avant tout, la philosophie est le sens de l'impossible, mais que la philosophie dans la mesure où elle est impossible cesse d'avoir quoi que ce soit de commun avec la philosophie formelle qui domine. L'impossible dans ce sens est plutôt exprimé par Blanchot et par moi. Blanchot a écrit sur Sade. Moi-même... [...]. Le côté commun de Blanchot et de Bataille, la renonciation à la philosophie formelle menant à une philosophie impossible », Georges Bataille, *L'Impossible, O.C. III*, Paris, Gallimard, 1971, p. 521.

<sup>15</sup> « Comme la doctrine hégélienne est avant tout un extraordinaire et parfait système de réduction, il est évident que c'est seulement à l'état réduit et émasculé qu'on retrouve les *éléments bas* qui sont essentiels dans la gnose », Georges Bataille, « Le bas matérialisme et la gnose », *op. cit.*, p. 221.

<sup>16</sup> Georges Bataille, « Matérialisme », *O.C. I, op. cit.*, p. 180.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 179.

s'érige l'hétérologie bataillienne, sans jamais constituer une doctrine fixe de substitution. Bataille formule clairement l'un de ses reproches à l'égard du philosophe allemand dans son article « Le bas matérialisme et la gnose » :

[...] chez Hegel, le rôle [...] [des *éléments bas*] dans la pensée reste un rôle de destruction, alors même que la destruction est donnée comme nécessaire à la constitution de la pensée. C'est pourquoi lorsqu'on substitua à l'idéalisme hégélien le matérialisme dialectique (par un renversement complet des valeurs, en donnant à la matière le rôle qu'avait la pensée) la matière n'était pas une abstraction mais une source de contradiction.<sup>18</sup>

Seul un « bas matérialisme », un matérialisme radical « *excluant tout idéalisme* »<sup>19</sup> reposant sur l'interprétation directe, immédiate et concrète des phénomènes bruts exclus, psychologiques, sociaux et physiques, et opposant le non-savoir au savoir absolu, peut assumer la nature fondamentalement hétérogène de l'existence humaine en y intégrant la force irréductible et immanente du négatif et en donnant le moyen d'échapper à « la séduction inéluctable produite par l'impulsion générale de bas en haut »<sup>20</sup>. Georges Bataille l'explique dans « Le langage des fleurs » :

Il ne faudrait pas moins, pour détruire l'impression favorable [de la pureté angélique et lyrique des fleurs], que la vision fantastique et impossible des racines qui grouillent, sous la surface du sol, écœurantes et nues comme la vermine.<sup>21</sup>

Ne sont-elles pas, en dépit de leur merveilleuse et majestueuse beauté extérieure « puisée[s] à la puanteur du fumier »<sup>22</sup> vers lequel elles retournent rapidement quand elle « pourrissent » et flétrissent sous l'effet du soleil ? « La plus idéale est rapidement réduite à une loque de fumier aérien »<sup>23</sup>, comme l'observe Bataille. Composante naturelle, à l'image de la fleur, l'homme obéit au même « principe »<sup>24</sup> d'hétérogénéité. Quel que soit le degré de sa pureté, noblesse, élévation, quelques idéales que peuvent être ses aspirations, il finit, à son tour, par « recourir à son ordure primitive »<sup>25</sup>. Ne « naissons [-nous pas] entre les fèces et l'urine »<sup>26</sup>, comme l'a exprimé Saint Augustin repris par Georges Bataille ?

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 180. (C'est Bataille qui souligne).

<sup>19</sup> *Ibid.* (C'est Bataille qui souligne).

<sup>20</sup> Georges, Bataille, « Le langage des fleurs », *op. cit.*, p. 177.

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 176.

<sup>24</sup> « Principe » est un autre mot récusable quand il s'agit de la pensée bataillienne.

<sup>25</sup> Georges, Bataille, « Le langage des fleurs », *op. cit.*, p. 176.

<sup>26</sup> Voir la note de bas de page n° 8 de cet article.

Dans son article « Le gros orteil », un de ses premiers écrits, l'écrivain développe cette analyse anti-idéaliste de l'être humain, mettant à nu son agitation continuelle entre deux ordres de séduction souvent confondus : « la basse séduction », d'un côté, et « celle que causent la lumière et la beauté idéale » que nous pourrions appeler « séduction élevée », de l'autre. Il insiste sur le mouvement de va-et-vient brutal<sup>27</sup>, irrésolu, déchirant, entre les deux :

Bien qu'à l'intérieur du corps le sang ruisselle en égale quantité de haut en bas et de bas en haut, le parti est pris pour ce qui s'élève et la vie humaine est erronément regardée comme une élévation. La division de l'univers en enfer souterrain et en ciel parfaitement pur est une conception indélébile, la boue et les ténèbres étant les *principes* du mal comme la lumière et l'espace céleste sont les *principes* du bien : les pieds dans la boue mais la tête à peu près dans la lumière, les hommes imaginent obstinément un flux qui les élèverait sans retour dans l'espace pur. La vie humaine comporte en fait la rage de voir qu'il s'agit d'un mouvement de va-et-vient de l'ordure à l'idéal et de l'idéal à l'ordure.<sup>28</sup>

« Comme, par son attitude physique, l'espèce humaine s'éloigne *autant qu'elle peut* de la boue terrestre »<sup>29</sup>, Bataille, hétérologue, n'hésite pas à l'y ramener, à étaler son arrogance plus bas que ses pieds, la rabaisant, dégradant son idéalisme.

À côté de ces différentes manifestations explicites et directes de l'hétérogène dans les articles déjà mentionnés et bien d'autres écrits conceptuels, chacune des très nombreuses situations composant ses œuvres fictionnelles constitue une dramatique mise à nu – mise à l'épreuve – de la nature multiple de l'existence, une mise en scène crue et cruelle de cette même hétérogénéité. Se voulant le poète de la volonté de l'« Impossible », de « la haine de la poésie »<sup>30</sup> dans sa dimension idéaliste, fadement lyrique<sup>31</sup>, belle<sup>32</sup>, éminente, volubile, intellectualisée, utile, servile (notamment quand elle s'engage), Bataille fait de ses récits le reflet de la totalité souverainement hétérogène de l'être en les vouant à la « basse séduction », au « bas matérialisme », à la « dépense improductive », au « principe de

---

<sup>27</sup> Cf. Georges Bataille, « Le gros orteil », *O.C. I, op. cit.*, p. 204.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 200-201. (C'est Bataille qui souligne).

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 203. (C'est Bataille qui souligne).

<sup>30</sup> Ces deux notions sont également les intitulés successifs du même livre : *L'Impossible* publié en 1962, paru d'abord sous le titre *La Haine de la poésie* en 1947. « La volonté de l'impossible » est également le titre d'un article paru d'abord dans *Vrille*, « La peinture et la littérature libres » en 1945, puis reparu dans les *O.C. XI, Articles 1, 1944-1949*, Paris, Gallimard, 1988, pp. 19-23.

<sup>31</sup> « Je n'aimais pas les fadeurs du lyrisme », Notes de *L'Impossible*, *O.C. III, op. cit.*, p. 513.

<sup>32</sup> « La poésie qui ne s'élève pas au non-sens de la poésie n'est que le vide de la poésie, que la belle poésie », *ibid.*, p. 220.

perte »<sup>33</sup>, autant de catégories qui se rejoignent, se recourent et se confondent souvent dans la même ardeur dilapidatrice, aussi bien de l'être que de l'écrit qui s'efforce de le dire.

Des expériences-limites, équivalentes à des opérations tragiques de la perte de soi, du déchirement de l'être – dans « un dépassement intolérable »<sup>34</sup> de ses propres limites au voisinage de la nuit – illustrent l'hétérogénéité bataillienne de façon poétique, ou apoétique, indirecte, détournée<sup>35</sup>, cette fois-ci, dans ce que Bataille appelle « dépense symbolique »<sup>36</sup>. Excès érotiques, éclats de rires, crises de larmes, mouvements excrétoires incontenables, débordements guerriers et révolutionnaires, folie, pratiques sacrificatoires, poésie, mort, autant d'élan impulsifs, ouvrant l'existence aux dimensions de « tout ce qui est », voire à ce qui excède « tout ce qui est »<sup>37</sup>. Ces expériences ne se différencient pas des activités que Georges Bataille appelle « les dépenses improductives »<sup>38</sup>, dans son article « La notion de dépense ». « Les diverses formes énumérées [...] constituent un ensemble caractérisé par le fait que dans chaque cas l'accent est placé sur la *perte* qui doit être la plus grande possible pour que l'activité prenne son véritable sens »<sup>39</sup>. Examinons quelques unes de ces manifestations poétiques de l'hétérogène à travers l'observation de la mise en scène de certains exercices de l'excès.

---

<sup>33</sup> « Le principe de la dépense improductive » et « le principe de la perte » sont notamment développés dans « La notion de dépense », *O.C. I, op. cit.*, pp. 302-320.

<sup>34</sup> « L'être nous est donné dans un dépassement intolérable de l'être, non moins intolérable que la mort », Georges Bataille, Préface à *Madame Edwarda*, *O.C. III, op. cit.*, p. 11.

<sup>35</sup> « Le sens de cet article [« Le gros orteil »] repose dans une insistance à mettre en cause directement et explicitement ce qui séduit, sans tenir compte de la *cuisine poétique*, qui n'est en définitive qu'un *détournement* (la plupart des êtres humains sont naturellement débiles et ne peuvent s'abandonner à leurs instincts que dans la *pénombre poétique*) », Georges Bataille, « Le gros orteil », *op. cit.*, p. 204. (Je souligne, à chaque fois).

<sup>36</sup> « Les productions de l'art [...] sous leur forme majeure, la littérature et le théâtre, qui constituent la seconde catégorie [celle de la dépense *symbolique*, par opposition aux dépenses *réelles*], provoquent l'angoisse et l'horreur par des représentations symboliques de la perte tragique (déchéance ou mort) », Georges Bataille, « La notion de dépense », *op. cit.*, p. 307. (C'est Bataille qui souligne).

<sup>37</sup> « *Tout ce qui est, est plus que ce qui est* », *Madame Edwarda*, *O.C. III, op. cit.*, p. 12. (C'est Bataille qui souligne).

<sup>38</sup> « La seconde part [de l'activité humaine, à côté de celle de l'activité productive servant à la conservation de la vie] est représentée par les dépenses dites improductives : le luxe, les deuils, les guerres, les cultes, les constructions de monuments somptuaires, les jeux, les spectacles, les arts, l'activité sexuelle perverse (c'est-à-dire détournée de la finalité génitale) représentent autant d'activités qui, tout au moins dans les conditions primitives, ont leur fin en elles-mêmes. Or, il est nécessaire de réserver le nom de *dépense* à ces formes improductives, à l'exclusion de tous les modes de consommation qui servent de moyen terme à la production », Georges Bataille, « La notion de dépense », *op. cit.*, p. 305.

<sup>39</sup> *Ibid.* (C'est Bataille qui souligne).

L'érotisme et la mort, intrinsèquement et indissociablement liés, « ne sont que les moments aigus d'une fête que la nature célèbre avec la multitude inépuisable des êtres, l'un et l'autre ayant le sens du gaspillage illimité »<sup>40</sup>, explique Bataille dans *L'Érotisme*. Relevant de l'improductif et opposés au principe d'économie utile du travail, du projet, du calcul, de la pensée, ils constituent les expériences-limites les plus démesurées et rendent particulièrement et simultanément compte de l'hétérogénéité de l'être, au-delà des limites du possible. Le narrateur de *Madame Edwarda*, Pierre Angélique, nom à connotation fortement religieuse<sup>41</sup> désignant pourtant un « apôtre du mal »<sup>42</sup>, rencontre une prostituée, Edwarda, l'espace d'un court récit érotique et vit avec elle, aux frontières de la mort, une passion débordante intensément libidinale, doublée d'une dimension mystique, où les deux formes d'extase se confondent rendant impossible la distinction du haut et du bas, du céleste et du chthonien, du divin et du bestial, du spirituel et du charnel, du sacré et du tellurique :

Je serrai Edwarda dans mes bras, elle me sourit : aussitôt transi, je ressentis en moi un nouveau *choc*, une sorte de silence tomba sur moi de haut et me glaça. J'étais élevé dans un vol d'anges qui n'avaient ni corps ni tête, faits de glissements d'ailes, mais c'était simple : je devins malheureux et me sentis abandonné comme on l'est en présence de DIEU.<sup>43</sup>

Tout un paradigme inattendu de l'élévation spatiale et spirituelle prend forme lors de cette communication homme/femme (« haut », « élevé », « vol d'anges », « ailes », « DIEU »), produisant un « choc » – « la réalité hétérogène [étant] celle de la force ou du choc »<sup>44</sup> – et favorisant l'abolition des oppositions, de la hiérarchie, de la suprématie du haut par rapport au bas. Il ne s'agit aucunement d'inverser les positions pour instituer une nouvelle dictature du bas, mais d'une suppression radicale de la différence entre les deux pôles habituellement antagoniques, de l'identité des deux dimensions de l'être : la prostituée est Dieu – « Tu vois, dit-elle, Je suis DIEU... »<sup>45</sup>, au moment où elle ouvre sa fente, sa « plaie vive »<sup>46</sup> – la déchirure, la fêlure, le vide, l'absence caractérisant les deux (la femme et Dieu). Cette équivalence ne pouvant être saisie par la raison, elle peut être appréhendée par la folie seule, sans jamais se laisser complètement maîtriser, définir, fixer, une folie qui n'a pas le sens d'une maladie mentale, mais celui du non-sens. Le

<sup>40</sup> Georges Bataille, *L'Érotisme*, O.C. X, Paris, Gallimard, 1987, p. 64.

<sup>41</sup> Pierre Angélique a également été utilisé comme pseudonyme par Bataille lors de la publication des récits constituant *Divinus Deus* (*Madame Edwarda*, *Ma Mère*, *Charlotte d'Ingerville* et *Sainte*).

<sup>42</sup> Claude Lévesque, « Nom propre et identité sexuelle dans les récits de Georges Bataille », *Trans : revue de psychanalyse*, n° 9 (*L'Artefact*), Montréal, 1997-1998, p. 78.

<sup>43</sup> Georges Bataille, *Madame Edwarda*, O.C. III, op. cit., p. 20. (Je souligne).

<sup>44</sup> Georges Bataille, « La structure psychologique du fascisme », O.C. I, op. cit., p. 347.

<sup>45</sup> Georges Bataille, *Madame Edwarda*, O.C. III, op. cit., p. 21.

<sup>46</sup> *Ibid.*



narrateur ouvert sur le délire que lui offre l'extase – une autre expérience-limite – et abandonné à ce qu'il appelle une « longue attente de la mort »<sup>47</sup>, formulée dans un long passage métaphorique parenthétique, manifestation d'un hétérogène textuel :

[...] Je ne puis concevoir de sens qui ne soit « mon » supplice [...]. Et pour l'instant : non-sens ! M. Non-Sens écrit, il comprend qu'il est fou : c'est affreux. Mais sa folie – ce non-sens – comme il est tout à coup devenu « sérieux » : serait-il là justement « le sens » [non, Hegel n'a rien à voir avec l'« apothéose » d'une folle...]. Ma vie n'a de sens qu'à condition que j'en manque ; que je sois fou [...].<sup>48</sup>

Pierre Angélique et Edwarda, accomplissant leur amour « sur le seul mode de la perte »<sup>49</sup>, perte de l'être, du sens, de l'espoir, du but, forment une « communauté négative » essentiellement vouée à l'échec, une communauté hétérogène que rien ne rassemble hormis le désœuvrement, le gaspillage improductif et illimité d'énergie, le sacrifice de soi dans l'autre, permettant la réinvention du sacré, un sacré acéphale, athéologique, hors-tête, hors-raison, hors-Dieu, où l'angoisse, la déchirure, l'horreur vomissent dans un même jet irrépressible le christianisme et la pensée.

Dans *Le Bleu du ciel*, roman annonciateur de la Seconde Guerre Mondiale doublée d'un bouillonnement permanent des désirs, aucune accalmie n'est envisageable. La fusion de Dirty<sup>50</sup> et de Tropmann, à Trèves est le parfait mariage d'Eros et de Thanatos, de la lumière et de la nuit, du froid et de la fièvre, de la terre profonde et du ciel vide, mariage célébré dans une fête religieuse du dénudement de l'être et de la chair, en l'absence de Dieu :

À un tournant du chemin un vide s'ouvrit au-dessus de nous. Etrangement, ce vide n'était pas moins illuminé, à nos pieds, qu'un ciel étoilé sur nos têtes. Une multitude de petites lumières, agitées par le vent, menaient dans la nuit une fête silencieuse, inintelligible. Ces étoiles, ces bougies, étaient par centaines en flammes sur le sol : le sol où s'alignait la foule des tombes illuminées. [...] Dorothea se rapprocha de moi. Longuement, elle m'embrassa dans la bouche. Elle m'enlaça me serrant violemment [...]. Nous étions toujours au-dessus des tombes. Dorothea s'ouvrit, je la dénudai jusqu'au sexe. Elle-même, elle me dénuda. Nous sommes tombés sur le sol meuble et je m'enfonçais dans son corps comme une charrue bien manœuvrée s'enfonce dans la terre. Nous étions frappés de stupeur, faisant l'amour au-dessus d'un cimetière étoilé. Chacune des lumières annonçait un

---

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>49</sup> Maurice Blanchot, *La Communauté inavouable*, Paris, Minuit, 1983, p. 71.

<sup>50</sup> Dirty est une prostituée qu'il n'a jamais été question de rétribuer.

squelette dans une tombe, elles formaient ainsi un ciel vacillant, aussi trouble que les mouvements de nos corps mêlés. [...]. Je dis en bégayant à Dorothea : – ...mon squelette... tu trembles de froid...tu claques des dents... [...]. Soudain j'enlaçais ses reins nus. [...] À ce moment, nous avons glissé sur un sol en pente. [...] Si je n'avais, d'un coup de pied, pas arrêté ce glissement, nous serions tombés dans la nuit, et j'aurais pu croire, émerveillé, que nous tombions dans le vide du ciel.<sup>51</sup>

Quand s'élever devient synonyme de tomber, quand l'absence de Dieu devient religion, quand remplir et se remplir de l'autre devient se vider de soi, l'homme peut faire enfin l'expérience de sa totalité, mais une totalité hétérogène étrangère à tout système.

Par ailleurs, « La même horreur éloigne dans la même nuit la fonction sexuelle et l'excrétion »<sup>52</sup>, note l'écrivain dans son *Histoire de l'érotisme*. L'érotisme bataillien, principalement anal, fondamentalement lié à l'excrétion, renforce la dimension hétérogène de l'être. Lord Auch<sup>53</sup>, pseudonyme de Bataille pour *Histoire de l'œil*, synonyme de « Dieu aux chiottes » ou de « Dieu se soulageant », W.-C., titre d'un récit dont le manuscrit a brûlé, lié au souvenir de son père, aveugle, paralytique, se soulageant<sup>54</sup>, lui aussi, *L'Anus solaire*, écrit théorique autour de la création d'un nouveau sacré anal, Dirty, prostituée « sale », personnage du *Bleu du ciel*, Soutane sale et madame Hanusse, personnages de *L'Abbé C.* (« abaissé », avili ?)<sup>55</sup> : l'analité est au cœur des désignations choisies par l'écrivain, et la déjection au centre de l'action sacrificielle. Opposée à l'homogénéité de l'appropriation<sup>56</sup>, elle répugne l'homme, pourtant,

---

<sup>51</sup> Georges Bataille, *Le Bleu du ciel*, O.C. III, op. cit., p. 481-482.

<sup>52</sup> Georges Bataille, *L'Histoire de l'érotisme*, O.C. VIII, Paris, Gallimard, 1976, p. 52.

<sup>53</sup> « Le nom de Lord Auch se rapporte à l'habitude d'un de mes amis : irrité, il ne disait plus "aux chiottes !" , abrégéait, disait "aux ch" ". Lord en anglais veut dire Dieu (dans les textes saints) : Lord Auch est Dieu se soulageant », Georges Bataille, « W.-C. (Préface à *l'Histoire de l'œil*) », *Le Petit*, O.C. III, op. cit., p. 59.

<sup>54</sup> « Ce qui m'abat davantage : avoir vu, un grand nombre de fois, chier mon père. Il descendait de son lit d'aveugle paralysé [...]. Il descendait péniblement (je l'aidais), s'asseyait sur un vase, en chemise, coiffé le plus souvent d'un bonnet coton », *ibid.*, p. 60.

<sup>55</sup> Voir Claude Lévesque, « Nom propre et identité sexuelle dans les récits de Georges Bataille », *Trans : revue de psychanalyse*, op. cit., p. 84.

<sup>56</sup> « Le processus d'appropriation se caractérise ainsi par une homogénéité [...] de l'auteur de l'appropriation et des objets comme résultat final alors que l'excrétion se présente comme le résultat d'une hétérogénéité et peut se développer dans le sens de l'hétérogénéité de plus en plus grande en libérant dont l'ambivalence est de plus en plus accusé. C'est ce dernier cas que représente, par exemple, la consommation sacrificielle sous la forme élémentaire de l'orgie, qui n'a d'autre but que d'incorporer des éléments irréductiblement hétérogènes », Georges Bataille, « La valeur d'usage de D. A. F. de Sade (Lettre ouverte à mes camarades actuels) », O.C. II, op. cit., p. 59-60.

indissociable de sa nature<sup>57</sup>. Bataille condamne celui-ci à la regarder en face, à l'assumer, en le poussant à dépasser sa honte, à délaissier son arrogance et à aller voluptueusement à la rencontre de sa souillure, son « tout autre ». Dans *L'Abbé C.*, Charles quittant, sa maîtresse, après une nuit de désordre sexuel, trouve des excréments dans la rue :

Dehors, au petit jour, à mes pieds, je trouvai une saleté devant la maison, sous la fenêtre d'Eponine.

Je pensais au dément qui l'avait déposée et me demandais pour quelle absurde raison.

(Mais la chose était d'accord avec un effondrement sans limites.)<sup>58</sup>

Les déchets excrétés devant la fenêtre de la chambre où le couple a communiqué, toujours négativement aux limites de la mort, sont l'œuvre de l'abbé Robert (appelé également Soutane sale), frère jumeau de Charles et pareillement séduit par Eponine. L'excrétion serait signe de jouissance face au spectacle qui s'est offert à son regard, la nuit, à travers la fenêtre. Le saint et le démoniaque, l'immaculé et le sale sont de nouveau affranchis de la hiérarchisation erronée de l'ordre de la morale et précipités dans le même débordement « sans limites » des instincts, chargé de risque d'« effondrement », de chute dans l'inconnu du dedans ouvert sur le « dehors ».

À l'improductif de l'excrétion physique, souvent expression du rejet d'un ordre se voulant immuable, résistance à tout classement artificiel, s'ajoute une autre forme de déchets se répandant dans l'ensemble de l'œuvre de Bataille. Il s'agit du rire, présenté par l'écrivain comme « pratique de la scatologie intellectuelle », une réaction lointaine du domaine intellectuel « dont le mécanisme [...] atteint immédiatement l'hétérogénéité concrète » :

*À partir du moment où l'effort de compréhension rationnelle aboutit à la contradiction, la pratique de la scatologie intellectuelle commande la déjection des éléments inassimilables* ce qui revient à constater vulgairement qu'un éclat de rire est la seule issue imaginable, définitivement terminale, et non le moyen, de la spéculation philosophique.<sup>59</sup>

---

<sup>57</sup> « L'homme semble seul à avoir *honte* de cette nature, dont il vient, et dont il ne cesse pas d'être partie », Georges Bataille, *L'Histoire de l'érotisme*, O.C. VIII, op. cit. p. 52. (C'est Bataille qui souligne).

<sup>58</sup> Georges Bataille, *L'Abbé C.*, O.C. III, op. cit., p. 309.

<sup>59</sup> Georges Bataille, « La valeur d'usage de D. A. F. de Sade (Lettre ouverte à mes camarades actuels) », O.C. II, op. cit., p. 64. (C'est Bataille qui souligne).

Équivalent des larmes et des déjections, le rire fait violemment irruption dans le récit, produisant une faille, une nouvelle déchirure tragique, dissolvant l'être et l'écrit, les ouvrant à leur perte. Dans *Ma Mère*, par exemple, des éclats de rire ne cessent de retentir rythmant l'inceste et définissant de nouvelles lois de communication entre mère et fils, homme et femme, généralement a-discursives, déraisonnables, fiévreuse juxtaposition de la nudité de deux plaies déversant l'une dans l'autre dans un isolement essentiel. Témoin du vide du ciel – « De quoi rire ici-bas, sinon de Dieu ? »<sup>60</sup>, s'interroge Pierre – le rire devient morale à la place de la morale, une morale de l'excès, du désordre, de l'inassimilable, de l'inavouable, de l'hétérogène.

Reste, pour clore cet exposé, sans pour autant achever la réflexion, une autre forme d'hétérogène illustrée dans les récits batailliens, d'ordre politique cette fois-ci : le fascisme. En 1933, en pleine montée du mouvement, Georges Bataille écrit « La structure psychologique du fascisme », un texte auquel j'ai souvent fait référence tout au long de cette contribution, dans lequel « il se sert de l'hétérologie pour penser ce que le marxisme n'avait pas réussi à penser : les superstructures sociales, et tout particulièrement celle du fascisme, qu'il distingue du bolchevisme. Hitler et Mussolini sont hétérogènes »<sup>61</sup>, contrairement aux politiciens démocrates qui s'efforcent d'homogénéiser le monde, de résoudre ses différences. Au nom du dépassement de l'impuissance de la raison et des régimes homogénéisants, et en contradiction avec la politisation quasiment totale du milieu littéraire à cette époque (ce qui explique en partie le retard de la parution de l'œuvre écrite en 1935 et publiée en 1957), Bataille « en appelle à la violence et à une organisation affective de la société »<sup>62</sup> en manifestant une attitude sympathisante à l'égard du fascisme, à travers Henri Troppmann, le personnage principal du *Bleu du ciel*. Celui-ci, en effet, fait preuve d'un certain collaborationnisme indirect avec le fascisme contre les positions de certains de son cercle d'amis. Mené par sa bestialité incontrôlable, ses pulsions destructrices, son goût impétueux pour la violence et son penchant prononcé pour la mort, « parce que la vie n'est pas aussi lumineuse de sang que la mort »<sup>63</sup>, il affiche sa fascination pour le régime nazi, étreignant Dirty couverte sous son manteau d'« une robe de soie d'un rouge vif, du rouge de drapeaux à croix gammée »<sup>64</sup>, et avoue

---

<sup>60</sup> Georges Bataille, *Ma Mère*, O.C. IV, Paris, Gallimard, 1971, p. 237.

<sup>61</sup> Michel Bousseyroux, « Hétérologie de l'abject », *L'en-je lacanien*, n° 5, Toulouse, Érès, 2005, p. 48.

<sup>62</sup> Peter Collier, « *Le Bleu du ciel*, psychanalyse de la politique », in *Georges Bataille, actes du colloque international d'Amsterdam (21-22 juin, 1985)*, Jan Versteeg (dir.), Amsterdam, Rodopi B. V, 1987, p. 57.

<sup>63</sup> Georges Bataille, *Le Bleu du ciel*, op. cit., p. 487.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 484.

disposer « d'un rare sang-froid »<sup>65</sup> face au spectacle « obscène » et « terrifiant » des enfants nazis, « à cette marée montante du meurtre »<sup>66</sup> : il est « resté debout regardant ces haineuses mécaniques, aussi calme que devant un mur de pierre »<sup>67</sup>.

Tous ces enfants nazis [...] paraissaient en proie, raides comme des triques, à une exultation de cataclysme : devant eux, leur chef, un gosse d'une maigreur de dégénéré [...] marquait la mesure avec une longue canne de tambour-major. D'un geste obscène, il dressait cette canne, pommeau sur le bas-ventre (elle ressemblait alors au pénis d'un singe démesuré, décoré de tresses de cordelettes de couleur) ; d'une saccade de sale petite brute, il élevait alors le pommeau à hauteur de la bouche. Du ventre à la bouche, de la bouche au ventre, chaque allée et venue saccadée, hachée par une rafale de tambours. Ce spectacle était obscène. Il était terrifiant [...]. Chaque éclat de la musique, dans la nuit, était une incantation, qui appelait à la guerre et au meurtre. [...] je regardais au loin... une armée d'enfants rangée en bataille. Ils étaient cependant immobiles, mais en transe. Je les voyais, non loin de moi, envoûtés par le désir d'aller à la mort. Hallucinés par des champs illimités où, un jour, ils s'avanceraient riant au soleil : ils laisseraient derrière eux les agonisants et les morts.<sup>68</sup>

L'allégresse de Troppman ne semble pas moins grande que celle de ces enfants nazis. Dans le passage ci-dessus, l'exhibition de la violence et de l'obscénité du nazisme est faite dans un langage à forte connotation voire dénotation sexuelle, la sexualité étant toujours indissociable de la mort, les deux annonçant la Seconde Guerre mondiale, dans leur intensité outrancière et leur force sacrificielle. Entouré de communistes révolutionnaires anarchistes, d'ouvriers insurgés dont il finance la revue (plus par culpabilité que par conviction, en tant que bourgeois oisif), Troppmann se contente de quelques gestes de compassion sans jamais chercher à s'infiltrer dans la partie hétérogène (les groupes du bas, les prolétaires étant considérés également comme déchets inintégrables dans le système de penser). Le militantisme politique ne lui convenant pas, il s'engage définitivement dans une recherche haletante et insatiable du désir à travers ses expériences érotiques indéfiniment recommencées.

Les positions de Troppman ressemblent étonnamment à celles vers lesquelles évoluera la pensée de Georges Bataille. Ce dernier, bien qu'antifasciste, membre du « Cercle communiste démocratique » au début des années 1930, et cofondateur en 1935 de *Contre-Attaque* avec André Breton, mouvement antinationaliste, anticapitaliste s'apparentant idéo-

---

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 487.

<sup>66</sup> *Ibid.*

<sup>67</sup> *Ibid.*

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 486-487.

logiquement au marxisme, finit par récuser toute forme d'engagement sapant la souveraineté de l'intellectuel. *Contre-Attaque* évolue, d'ailleurs, dans le même sens, celui d'une fièvre collective où règne « une excitation organisée de façon délibérée »<sup>69</sup>, prônant, sur le plan pratique, « la violence la plus totale [...] clairement présentée comme arme de prédilection pour renverser les « esclaves » et atteindre l'exaltation collective désirée »<sup>70</sup>. C'est cette nouvelle orientation qui est à l'origine du différend opposant André Breton à Georges Bataille. D'ailleurs ce dernier passe en 1936 de *Contre-Attaque* à *Acéphale*, société secrète et revue antichrétienne, essentiellement nietzschéenne, mise en scène du déchaînement de la violence, inclination indéniable chez l'homme. Ce groupe, à travers la réhabilitation de la violence, de l'horreur et du dégoût, cherche à réinventer le sacré, un sacré athéologique résistant à l'homogénéité asservissante imposée par les temps modernes. Seul ce nouveau sacré sera « capable de conjurer la fascination fasciste des chefs, et l'apathie aveugle des masses »<sup>71</sup>, de dépasser le rapport capitaliste utile au monde et l'homogénéisation communiste éliminant toute différence souveraine de l'être.

En définitive, l'hétérogène semble homogénéiser involontairement les écrits de Georges Bataille, en dépit de leur diversité, communiquant avec les autres anti-notions sur lesquelles repose sa pensée : non-savoir, non-sens, impossible, acéphalité, déraison, informe, improductif, perte, absence, vide, difficilement définissable en dehors de toutes ces catégories qui versent dans une négativité qui se veut affranchie de toute utilité, de tout projet. Pourtant, peut-on réellement parler d'absence de projet, de système, même si la pensée s'efforce d'investir au-delà ou en deçà de la raison, même si elle se laisse complètement envahir par la matière ? « La matière, en effet, ne peut être définie que par la *différence non logique* qui représente par rapport à l'*économie* de l'univers ce que le *crime* représente par rapport à la loi »<sup>72</sup>, explique Georges Bataille dans « La notion de dépense ». Il le reformule dans « La structure psychologique du fascisme » : « Il est nécessaire, [...] de constituer une connaissance de la *différence non explicable*, qui suppose l'accès immédiat de l'intelligence à une matière préalable à la réduction intellectuelle »<sup>73</sup>. Science de la différence non logique ou non explicable, de ce qui est tout autre, du rejet de l'inassimilable, l'hétérologie bataillienne

---

<sup>69</sup> Robert Stuart Short, « Contre-Attaque », in *Entretiens sur le surréalisme*, Ferdinand Alquié (dir.), Paris-La Haye, Mouton, 1968, p. 157.

<sup>70</sup> Frédéric Aribit « "Un peu de tenue quand la mort menace", Georges Bataille et le Collège de Sociologie », communication pour le colloque *Le Collège de sociologie : crise d'une avant-garde*, Chambéry, septembre 2008, (actes à paraître aux Presses Universitaires de Savoie), <http://f.aribit.free.fr/> (PDF), p. 6.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>72</sup> Georges Bataille, « La notion de dépense », *op. cit.*, p. 319.

<sup>73</sup> Georges Bataille, « La structure psychologique du fascisme », *op. cit.*, p. 345.

cherche à libérer les pulsions, les violentes énergies de rupture (érotisme, mort, rire, fascisme, etc.), en ébranlant toute forme de soumission à l'univocité, à l'unité conceptuelle contre tout idéalisme académique et en annonçant le retour de l'irrationnel et du sacré.

## **CORPS ET IDENTITÉS HÉTÉROGÈNES**





## **Figures de l'hermaphrodisme dans les nouvelles de Guy de Maupassant**

Mehdi BOUJLIDA  
Université de Gafsa (Tunisie)

Selon la *doxa*, l'appartenance sexuelle est une notion fondamentale de l'identité individuelle et collective. En d'autres termes, l'identité de l'être humain est inévitablement sexuée. Mais, dans notre corpus de référence, cette considération semble être tournée en dérision. La figure de la femme phallique, usurpatrice de la virilité, est un leitmotiv des récits de Maupassant. L'image convenue des délicatesses et faiblesses féminines est subvertie au moyen d'une abondante variété de signes symboliques. Inversement, les attributs de la féminité peuvent être ceux de l'homme aussi. L'hétérogène consiste ainsi à subvertir dans le texte les traits distinctifs de cette identité sexuée en introduisant des figures androgynes : *Histoire Corse*, *Le Parapluie*, *Bombard*, *Mademoiselle Fifi*, *Boitelle*, *Tribunaux Rustiques*, *Monsieur Parent*, *L'Épingle*<sup>1</sup>, entre autres, témoignent de la récurrence de cette subversion suffisamment récurrente pour devenir un élément de la poétique de Maupassant.

Il s'agira de montrer que l'androgynie favorise dans le texte une poétique de l'hétérogène par la complexité de la représentation des deux sexes. Nous allons donc mettre l'accent sur la structure antithétique qui caractérise la question de l'androgynie sexuel. La contradiction entre les désirs phalliques et les délicatesses féminines énonce l'insolubilité de l'identification sexuée. Ce sont là les marques de l'androgynie chez les personnages de Maupassant dont l'identité relève d'une logique des signes qui renverse les figures conformistes.

D'abord, la figure du soldat, telle qu'elle est collectivement reçue, met en valeur certains aspects de la virilité. Ainsi, dans *Mlle Fifi*, dans sa première apparition, l'officier Wilhem d'Eyrick est décrit comme un homme « fier et brutal avec les hommes, dur aux vaincus, et violent comme une arme à feu »<sup>2</sup>. Mais quelques lignes après, Maupassant ajoute :

Depuis son entrée en France, ses camarades ne l'appelaient plus que Mlle Fifi. Ce surnom lui venait de sa tournure coquette, de sa taille fine qu'on

---

<sup>1</sup> Nos références à Maupassant renvoient à *Contes et nouvelles* (tome I ou II), édition établie par Louis Forestier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1974.

<sup>2</sup> Guy de Maupassant, *Mademoiselle Fifi*, tome I, *ibid.*, p. 386.

aurait dit tenue en un corset, de sa figure pâle où sa naissante moustache apparaissait à peine, et aussi de l'habitude qu'il avait prise, pour exprimer son souverain mépris des être et des choses.<sup>3</sup>

L'association des propriétés antithétiques, masculine et féminine, dans le portrait du personnage, témoigne de ce qu'Ali Abassi décrit comme une « indécidabilité entre le faux et le vrai, comme les symptômes de la bisexualité chez le héros hybride »<sup>4</sup>. Ces caractéristiques prédicatives antithétiques sont ainsi conformes aux schèmes prégnants de la figure mythologique de l'Hermaphrodite telle qu'elle est évoquée dans *Les Métamorphoses* d'Ovide<sup>5</sup>. Hermaphrodite est devenu androgyne suite à une baignade dans le *Salmacis*, fleuve doté d'un pouvoir maléfique qui effémine les hommes. Le texte de Maupassant représente lui aussi une sorte de *Salmacis* au sens où l'androgyne affecte les personnages masculins sous plusieurs figures : corpulence masculine à esprit féminin, esprit masculin dans une corpulence féminine, hommes dominés et asservis par leurs femmes, hommes dont l'élocution est féminine, etc.

L'androgyne du personnage est mis en évidence par l'écriture. La norme du genre, masculin et féminin, comme celle du choix sexuel, homme ou femme, est ainsi troublée. Citons ces quelques exemples tirés de *Mlle Fifi* :

[...] *le Marquis*<sup>6</sup>, *Wilhem d'Eyrik*, un tout petit blondin fier et brutal avec les hommes, dur aux vaincus, et violent comme une arme à feu<sup>7</sup>

*Mlle Fifi*, entrée la première, battait des mains avec délire<sup>8</sup>

chaque jour il [...] suppliait le commandant de le laisser faire<sup>9</sup>

*Mlle Fifi* avait pris Rachel sur ses genoux, et, s'animant à froid, tantôt il embrassait follement les frisons d'ébène de son cou, humant par le mince intervalle entre la robe et la peau la douce chaleur de son corps et tout le fumet de sa personne ; tantôt à travers l'étoffe, il la pinçait avec fureur, la faisant crier, saisi d'une férocité rageuse, travaillé par son besoin de ravage. Souvent aussi, la tenant à pleins bras, l'étreignant comme pour la mêler à lui.<sup>10</sup>

En deux minutes, *Mlle Fifi* fut morte.<sup>11</sup>

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 386-387.

<sup>4</sup> Ali Abassi, *Stendhal hybride*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 95.

<sup>5</sup> Ovide, *Les Métamorphoses*, Paris, Flammarion, Garnier, 1993.

<sup>6</sup> Comme dans la suite de ce travail, c'est nous qui soulignons.

<sup>7</sup> Guy de Maupassant, *Mademoiselle Fifi*, *op. cit.*, p. 386.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 387. C'est nous qui soulignons pour chacune des citations.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 390.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 392-393.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 390.

D'après les accords, la pronominalisation et le code anthroponymique, nous constatons que le même personnage est présenté simultanément sous les deux genres. Un même anthroponyme désigne à la fois le masculin et le féminin. Ainsi, le texte met en action un processus de subversion de l'écriture. Celle-ci trahit une force amalgamant le masculin et le féminin, et brouille dans l'esprit du lecteur l'opération de l'accord, entraînant enfin une sorte d'anamorphose du personnage en question. Il s'opère alors une relation analogique entre le corps et l'écriture : une mise en scène du travestissement associe l'hétérogénéité du corps et l'hétérogénéité de l'écriture. La poétique de l'androgynie peut se lire comme une sorte de transformation de l'espace textuel en un espace hétérogène.

Ces fragments constituent alors un corps textuel excentrique qui signale les limites de la lisibilité. On retrouve ici ce que Amancio Tenaguillo Cortazar commente comme « la fonction ultime de l'hétérogène : figurer l'irreprésentable, l'illisible »<sup>12</sup>. L'écriture montre que les « erreurs de la nature » se transforment en des erreurs textuelles, que le lecteur perçoit à tout coup. Cette confusion des sexes, traduite textuellement par une confusion des genres, met en scène une corrélation entre le récit et la diégèse. La structure romanesque est basée sur un polymorphisme autant corporel que textuel.

Le personnage de Mlle Fifi n'obéit pas à la distinction naturelle entre homme et femme, et se place dans une indistinction déconcertante. C'est un prototype maupassantien des êtres doubles qui naissent de la fusion entre une masculinité douteuse et une féminité inaccomplie. Cette malformation corporelle dite de *contre-nature* entraîne une malformation psychologique. Chez Ovide, elle a conduit Hermaphrodite à se venger en exigeant des dieux de rendre efféminés tous les hommes se baignant dans le fleuve *Salmacis*<sup>13</sup>. Chez Maupassant, Mlle Fifi se « réfugie » dans un sadisme confinant au cannibalisme :

Il appuyait longuement les lèvres sur la bouche fraîche de la juive, la baisait à perdre haleine ; mais soudain il la mordit si profondément qu'une traînée de sang descendit sur le menton de la jeune femme et coula dans son corsage.

Encore une fois, elle le regarda bien en face, et, lavant la plaie, murmura : « ça se paye, cela ». Il se mit à rire d'un rire dur. « Je payerai », dit-il.<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> Amancio Tenaguillo Cortazar, « Le corps hétérogène : modernité baroque du roman contemporain », in *Figures de l'hétérogène*, Montpellier, Publications de l'Université Paul Valéry, 1998, p. 113.

<sup>13</sup> Pour réaliser la vengeance d'Hermaphrodite, Hermès et Aphrodite ont procédé par un retour en arrière dans l'univers de l'anthropologie et ont rendu androgyne toute personne sortant du fleuve.

<sup>14</sup> Guy de Maupassant, *Mademoiselle Fifi*, *op. cit.*, p. 393.

De telles pratiques compliquent davantage la question de l'identité sexuelle et les rapports entre sexes qui en découlent. Les apparences et le désir, bien qu'ils s'opposent, se rencontrent dans un érotisme pervers<sup>15</sup>.

Par ailleurs, la transgression généralisée par l'intermédiaire de l'androgynie comme figure de l'hétérogène se produit grâce à la technique du travestissement de la voix. Nous relevons un grand nombre de personnages masculins qui ont une voix de femme. Sa résonance douce, son usage presque exhibé pourraient bien être le résultat d'une subversion biologique qui n'a cessé de qualifier les héros de Maupassant. Dans *Châli*, l'amiral de la Vallée « prononça de sa voix de vieille femme : "j'ai eu, moi, une petite aventure d'amour, très singulière" »<sup>16</sup>. De même Mlle Fifi « emploie à tout moment la locution française – fi, fi donc, qu'il prononçait avec un léger sifflement »<sup>17</sup> et chaque jour « il suppliait le commandant de le laisser faire " Ding-don-don ", une fois, une seule petite fois pour rire un peu seulement. Et il demandait ça avec des grâces de chatte, des cajoleries de femme, des douceurs de voix d'une maîtresse affolée par une envie »<sup>18</sup>.

Dans ce dernier exemple, l'analogie établie entre la voix du personnage masculin et les « douceurs de voix d'une maîtresse affolée par une envie » montre que l'écriture de Maupassant met en valeur l'érotisme par la transcendance du principe de l'identité sexuée. Dans une logique de surenchère, l'élément analogue évoque à la fois un *paroxysme* et un *paradoxisme*<sup>19</sup>. Paroxysme de l'acte d'effémination ; paradoxisme de l'avidité de la femme et de la déchéance de la virilité. La sexualité chez Maupassant, note Pierre Bayard, « est pour une bonne part de l'ordre de la contradiction »<sup>20</sup>. En effet, ces représentations incompatibles montrent que la question de l'hétérogénéité sexuelle se présente au moyen d'une structure antithétique.

On remarquera que l'évocation de la célèbre chanson populaire *Ding-don-don* renforce la figure de l'androgynie par une sorte d'hybridation textuelle. Rappelons tout d'abord que *Ding-don-don* est une ronde grivoise et féminine par excellence, chantée par les filles des Forges en Haute Normandie qui était sous l'occupation allemande pendant la guerre Franco-prussienne de 1870. Dans cette ronde, les filles célèbrent l'amour clandestin et se moquent des prêtres. Elle est évoquée ici non pour simplement

---

<sup>15</sup> Au sujet de l'érotisme pervers, voir Gérard Bonnet, *Les Perversions sexuelles*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je », 2001.

<sup>16</sup> Guy de Maupassant, *Châli*, tome II, *op. cit.*, p. 83.

<sup>17</sup> Guy de Maupassant, *Mademoiselle Fifi*, *op. cit.*, p. 386-387.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 390-391

<sup>19</sup> Nous utilisons ces deux concepts conformément à la définition qu'Ali Abassi leur donne. *Paradoxisme* « au sens de : comportement paradoxal transgressif. À ne pas confondre avec la figure de discours proposée par P. Fontanier ». Et *Paroxysme*, c'est « au sens de : accumulation graduelle jusqu'à un degré ultime », Ali Abassi, *Stendhal hybride*, *op. cit.*, p. 28.

<sup>20</sup> Pierre Bayard, *Maupassant juste avant Freud*, Paris, Minuit, 1994, p. 181.

assimiler ce personnage à ces chanteuses, mais surtout pour assurer son transfert d'un camp vers un autre : du camp des hommes à celui des femmes. Cette entrée virtuelle dans la troupe de filles chanteuses symbolise la rupture catégorique avec le sexe masculin.

Duchoux, dans la nouvelle qui porte son nom, est un autre exemple de héros à la voix féminine. Mais, à la différence des personnages précédents, il a la « qualité » d'un bâtard. La bâtardise, on le sait, caractérise un grand nombre de protagonistes de Maupassant, et quand elle s'allie avec les autres tares, elle crée une nouvelle image de l'androgynie. Il semble que la perversion sexuelle des parents accouche d'une perversion de l'identité sexuée chez les « rejetons ». En d'autres termes, un autre type de rapport de causalité s'établit entre les notions de déchéance morale et de déchéance physique. *Duchoux* raconte l'histoire du baron de Mordiane qui, déchiré par la solitude et la vieillesse, se souvient de son fils abandonné après sa naissance, chez une famille aux environs de Marseille. Lorsqu'il le rencontre, il s'étonne de sa ressemblance avec sa mère :

Il avait devant lui leur fils, *qui disait, en faisant sonner les finales comme des notes de métal* :

« Ce terrain-là, monsieur, c'est une occasion unique... »

Et Mordiane se rappelait l'autre *voix, légère comme un effleurement de brise, murmurant* :

« Mon cher aimé, nous ne nous séparerons jamais... »

Et il se rappelait ce regard bleu, doux, profond, dévoué, en contemplant l'œil rond, bleu aussi, mais vide de ce petit homme ridicule qui *ressemblait* à sa mère, pourtant...

Oui, il lui *ressemblait* de plus en plus de seconde en seconde ; il lui *ressemblait par l'intonation*, par le geste, par toute l'allure ; il lui *ressemblait comme un singe ressemble à l'homme* ; mais il était d'elle, il avait d'elle mille traits déformés irrécusables, irritants, révoltants. Le baron souffrait, hanté soudain par cette *ressemblance* horrible, grandissant toujours, exaspérante, affolante, torturante comme un cauchemar, comme un remords !<sup>21</sup>

Dans *Duchoux*, la voix féminine du personnage masculin est due à l'hérédité. Cependant, à la différence des héros zoliens, Duchoux n'hérite pas des tares de ses parents. Mais sa dégénérescence est une sorte de monstruosité qui l'attache au physique de sa mère, en le privant de sa virilité. Le verbe « ressembler » fonctionne dans ce dernier extrait comme un déictique pour le lecteur, lui permettant de reconnaître le héros efféminé. On comprend, dès lors, la fortune de cet outil de la comparaison utilisé à six reprises dans le même paragraphe. Cet exemple met en scène une nouvelle figure de la monstruosité de la nature. Comme l'illustration de ce que Roland

---

<sup>21</sup> Guy de Maupassant, *Duchoux*, tome II, *op. cit.*, p. 1001. C'est nous qui soulignons.

Barthes appelle le code gnomique<sup>22</sup>, cette figure de l'androgynie semble renverser la logique du célèbre proverbe « tel père tel fils », pour en donner une nouvelle version mieux adaptée aux personnages de Maupassant : « Telle mère, tel fils ». Ici, le « il » et le « elle », le fils et l'amante se constituent l'un par l'autre au regard du narrateur qui examine, jusqu'à la jouissance, la réversibilité de leurs traits. Il les trouve quasiment identifiables l'un à l'autre, à tel point que la présence physique de l'enfant devient une véritable revivification de la figure de la mère. Voué au renversement de la logique biblique, le corps masculin est condamné à se perdre, à fusionner dans le corps féminin. De la séparation avec soi à la fusion avec l'autre, se dessine l'enjeu d'une identité complexe qui, d'un point de vue narratif, suit le mouvement d'un passage du « il » vers le « elle ».

Si la représentation de l'homme peut être caractérisée par une féminisation excessive, celle de la femme peut être marquée par une virilisation notable. Le pouvoir subversif du phallus est en effet un aspect particulier de l'esthétique de Maupassant. Nous montrerons par quels moyens le phallus peut devenir l'apanage de la femme : comment, à travers ses mises en scène symboliques, sa vénération métaphorique, il prend la place de pivot dans les nouvelles et devient le motif de la création romanesque.

À ce sujet Pierre Danger précise que chez Maupassant, « dans toute femme il y a toujours un dard prêt à surgir, à révéler une virilité soudaine, impérieuse et impitoyable, à renverser l'image convenue de douceur et de soumission »<sup>23</sup>. La métaphore du « dard » utilisée dans cette citation n'est pas sans rapport avec les connotations phalliques des objets évoqués dans les nouvelles. Cette image subversive de la féminité qui fait des héroïnes des instruments cruels est inspirée par une forte dose de misogynie, reconnaissons-le, et, par ailleurs, accentuée du fait que l'homme ne paraît plus à même de remplir ses fonctions. *L'Héritage* est parmi les nouvelles qui illustrent l'obsession du nouvelliste pour ce sujet. Dans l'*excipit* de cette nouvelle, Mme Lesable et son amie Mme Torchebeuf, causant tranquillement au bord de la Seine, aperçoivent un canot que le narrateur décrit de la manière suivante : « Un canot venait doucement. Deux femmes, ramant, traînaient deux gaillards couchés au fond. Une d'elles cria vers la berge : " Ohé ! Ohé ! Les femmes honnêtes ! J'ai un homme à vendre, pas cher, voulez-vous ?" »<sup>24</sup>.

---

<sup>22</sup> Selon Roland Barthes, les signifiés d'un texte doivent se classer suivant cinq codes : le code herméneutique, le code sémique, le code symbolique, le code proaïrétique et le code gnomique. Ce dernier est axé, entre autres, sur la sagesse, le savoir, les composantes culturelles. Voir Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Le Seuil, coll. « Tel Quel », 1970, pp. 25-28.

<sup>23</sup> Pierre Danger, *Pulsion et désir dans les romans et nouvelles de Guy de Maupassant*, Paris, Librairie Nizet, 1993, p. 92.

<sup>24</sup> Guy de Maupassant, *L'Héritage*, tome II, *op. cit.*, p. 67.

Métaphoriquement, la rame et le geste de ramer évoquent le phallus et la scène érotique. Le signifiant montre, en l'occurrence, l'action d'éclat d'une virilité d'emprunt et le triomphe du signe sur la chose. Ainsi, le verbe « ramer » peut témoigner d'une dimension sexuelle de la langue : par le sens du mouvement, ce verbe donne à la rame-phallus une proximité corporelle et une vitalité en mimant la trépidation du corps masculin envahi de désir et de jouissance. Au moyen de cette métaphore, le phallus prend une extension plus saisissante, parce qu'associé à l'élément aquatique. Il n'est pas présenté uniquement comme une force charnelle, mais allié aussi avec une image obsédante qui attire le lecteur vers un ailleurs plus fantaisiste. Grâce à l'élément aquatique, qui a toujours suscité une attraction érotique particulière chez Maupassant, la rame-phallus est dotée d'un aspect beaucoup plus symbolique.

Dans cet exemple, le canot se transforme en un espace scénique, le lecteur en spectateur et le nouvelliste en dramaturge qui compose ce canot-texte, l'organise, crée et matérialise la phallocratie féminine à travers la structure même du récit. Le canot-texte est voilé d'un mystère que l'on ne peut pénétrer : ces hommes sont-ils, à la fois, virilisés et féminisés ? L'emploi du terme « gaillard » n'est-il pas, en l'occurrence, un moyen de concrétiser cette opposition par l'écriture ? En effet, « gaillard » est un mot à connotation érotique presque évidente. Il signifie, selon Pierre Guiraud, « un homme vigoureux, vif, [...] être en disposition amoureuse »<sup>25</sup>. Or, l'espace scénique et textuel montre que ce terme est doté des sèmes féminins. Si l'on en croit Antoine Furetière qui, dans *L'Énéide travestie*<sup>26</sup>, attache presque systématiquement le comportement féminin à la mollesse et Ali Abassi qui rappelle que, selon la psychanalyse, est désigné « comme féminin un comportement passif, soumis, masochiste, intuitif et réceptif, et comme masculin un comportement actif, assuré, sadique, intellectuel et perspicace »<sup>27</sup>, on comprend que l'emploi du terme gaillard ne peut être qu'ironique. Le nouvelliste n'avait aucunement l'intention d'attribuer à ces hommes des qualités viriles, parce que l'organisation du mouvement des personnages met en évidence le dynamisme des femmes contre l'engourdissement des hommes : l'acte de ramer nécessite inévitablement un corps érigé et une grande force musculaire, situation qui s'oppose bien évidemment à l'état des hommes couchés au fond du canot. Nous dirons simplement que la forte présence phallique de la femme, si elle ne conduit pas à une transformation du masculin en féminin, engendre un genre trouble.

Dans sa mise en récit, la femme phallique s'impose par la crudité du langage et le statut que le nouvelliste lui donne dans le texte. Elle est le sujet des actions : « traîner », « vendre ». En effet, le verbe « traîner », quand il est

---

<sup>25</sup> Pierre Guiraud, *Dictionnaire érotique*, Paris, Payot, 2006, p. 357.

<sup>26</sup> Antoine Furetière, *L'Énéide travestie*, (1648-1653), Paris, Librairie des Lettres.

<sup>27</sup> Ali Abassi, *Stendhal hybride*, op. cit., p. 99.



employé transitivement, établit toujours une relation de possession, d'autorité ou de supériorité entre le traîneur et la chose traînée. D'un point de vue physique, le traîneur doit forcément devancer l'objet traîné. Par conséquent, l'emploi de ce verbe symbolise la dépendance et l'annexion du deuxième au premier. Il est frappant de constater que le *Robert*, quand il définit ce verbe, se réfère à Maupassant par la citation : « elle traînait bon gré, mal gré, son mari à ces divertissements »<sup>28</sup>. Cette citation s'inscrit parfaitement dans la logique de notre analyse de la femme phallique au sens où elle illustre le même rapport de dépendance : le traîneur est une femme et l'objet traîné est un homme. Elle montre également la fréquence d'utilisation de ce verbe dans les écrits de Maupassant, et que son apparition est souvent liée à un tel rapport entre l'homme et la femme. C'est comme si ce verbe devenait une métaphore de la domination féminine.

En possédant les rames, les canotières de *L'Héritage* s'emparent symboliquement du phallus, ce qui rend la présence des hommes dérisoire. L'idée de s'en débarrasser s'impose, d'où l'insertion finale de la proposition marchande (« J'ai un homme à vendre, pas cher, voulez-vous ? »). L'homme s'est transformé aux yeux de la femme-maître en un pur objet et utilisé à cette fin. Il n'est plus dépouillé seulement de ses attributs virils mais aussi de sa personnalité, de sa nature humaine. Nous pourrions également évoquer, dans ce sens, Simon Bombard, dans la nouvelle qui porte son nom. Ce personnage obéit aux ordres de sa femme qui lui fixe même l'heure de son coucher : « "Oh ! Simon, nô allons nô coucher" qui faisait aller Simon vers le lit comme un chien à qui on ordonne à la niche »<sup>29</sup>. Maupassant revient encore sur ce même sujet dans *Autres Temps* et *Tribunaux Rustiques*, deux nouvelles qui évoquent la même histoire, celle d'une femme qui fait venir un homme pour lui faire un enfant, contre une somme d'argent. Peu après, il s'est avéré que l'homme est incapable de la féconder et donc d'accomplir son contrat avec elle. L'homme est donc doublement humilié : par l'impuissance sexuelle et par l'esclavage. La domination féminine est conçue, selon cette logique esclavagiste, comme une pratique paroxystique et perverse.

Dans *Mademoiselle Fifi* nous retrouvons une autre figure de la femme phallique, mais cette fois la suprématie féminine passe par la mise à mort du mâle. C'est ainsi que Rachel, une prostituée invitée par des officiers prussiens à un grand festin, va tout bouleverser quand ceux-ci commencent à injurier les Français, vaincus pendant la guerre Franco-prussienne. Rachel ne trouvera rien de mieux pour faire taire l'officier allemand que de lui planter un couteau dans le cou. L'orgie se transforme donc en un bain de sang :

---

<sup>28</sup> *Le Petit Robert*, Paris, 2007.

<sup>29</sup> Guy de Maupassant, *Bombard*, tome II, *op. cit.*, p. 368.

Affolée de rage, elle saisit sur la table un petit couteau de dessert à lame d'argent, et si brusquement, qu'on ne vit rien d'abord, elle le lui piqua droit dans le cou, juste au creux où la poitrine commence.

Un mot qu'il prononçait fut coupé dans sa gorge ; et il resta béant, avec un regard effroyable.<sup>30</sup>

Dans cette violence de l'écriture, la meurtrière devient une figure du violeur, les lieux du plaisir sexuel, ceux de l'assassinat. Les mots, ici encore, sont en jeu avec le désir sadique et le corps violé. Si l'on admet la connotation phallique du « couteau », l'indication accessoire « à lame d'argent » symbolise la vénération du phallus. Mais, que ce soit une femme qui se l'approprie rend son caractère masculin douteux. Il n'est donc plus glorifié pour sa constance et son immuabilité virile, mais pour son aptitude à se déplacer d'un sexe à un autre. Le phallus, apparaît, en effet, comme l'élément instigateur à la création romanesque. Ainsi, Maupassant fait de ce qui est normalement scandaleux, inavouable et démuné d'esthétique, le motif de cette écriture.

Pour l'accomplissement du viol, le mot « creux » fonctionne dans le récit comme un symbole vaginal évident. Dans son *Dictionnaire érotique*, Pierre Guiraud le définit comme « sexe de la femme [...] métaphore fondamentale. Tout creux, tout objet creux est un vagin en puissance »<sup>31</sup>. En effet, le processus rituel de l'acte sexuel est fixé sur l'opération de pénétration qui est matérialisée textuellement par l'enfoncement du couteau dans le creux du cou. L'agencement des informations dans ce récit renforce les précisions relatives à l'acte de pénétration par l'intermédiaire des adverbes, comme « droit » et « juste » qui mettent en évidence les mouvements centripètes convergeant au *creux-vagin*.

Il est également frappant de constater que, dans ce contexte de création, il y a des mots qui ont un sexe et non pas une catégorie ou un genre. Ils sont dotés d'une dimension érotique, voire pornographique qui peut influencer l'ordre paradigmatique. Citons par exemple le verbe « vit » qui, sur le plan sémantique, n'a qu'un rôle mineur dans la phrase. Mais ce qui importe est ailleurs, c'est le signifiant pris indépendamment de la chaîne narrative : « vit »<sup>32</sup>, en se plaçant textuellement entre l'objet-symbole « couteau » et l'action « piquer », semble troquer sa nature de verbe contre celle du substantif masculin signifiant le phallus.

Mais, l'important dans la représentation du phallus chez Maupassant n'est pas tant son genre que son aptitude poétique à faire surgir l'héroïsme et les émotions dans le récit. D'après les exemples analysés, il apparaît que le phallus n'est plus envisagé sous un aspect restreint, strictement masculin,

---

<sup>30</sup> Guy de Maupassant, *Mademoiselle Fifi*, tome I, *op. cit.*, p. 395.

<sup>31</sup> Pierre Guiraud, *Dictionnaire érotique*, Paris, Payot, 2006, p. 260.

<sup>32</sup> Vit (nm) : du « latin *vectis*, "levier, barre", litt. pénis », *Le Petit Robert*, nouvelle édition millésime, 2013.

mais qu'il sert à mettre en place une réalité autre, différente : la déchéance de la suprématie stéréotypée de la masculinité au profit de la domination féminine.

Dans la fin de *Mademoiselle Fifi*, les expressions qui décrivent la mort décrivent simultanément et symboliquement le sexe. Ce sont aussi les mêmes expressions qui permettent de multiplier les significations et semer la confusion entre masculinité et féminité. Parallèlement, la bouche qui était au début de la nouvelle, le premier organe à montrer le sadisme de l'homme comme expression de sa perversion sexuelle lorsqu'il mordait la femme jusqu'à la blesser, est le premier organe à annoncer sa propre mort : « Un mot qu'il prononçait fut coupé dans sa gorge ». La mort du soldat, assassiné par la prostituée, est un autre indice d'une mort symbolique de la suprématie masculine sur ce qui est considéré depuis longtemps comme deuxième sexe.

La métaphorisation phallique des objets et des gestes permet donc de questionner la norme aussi bien dans la tradition romanesque que dans ses incidences éthiques. Ce que Maupassant dépeint à travers la fréquence des images du phallus comme attribut féminin, c'est une écriture paradoxale qui consiste à se détourner de la norme par l'hétérogène. Cet érotisme paradoxal vénère le phallus (magnificence, supériorité) et l'oppose aux normes doxiques et naturelles, à la fois. Parler d'un phallus féminin peut paraître au lecteur, à première vue, quelque peu inadmissible, un non-sens.

Cependant, la dialectique romanesque du sens et du non-sens débouche souvent, chez Maupassant, sur un renversement de perspective : ce n'est plus l'hétérogénéité, mais c'est peut-être l'homogénéité qui est vue sous l'angle de la négativité. L'hétérogénéité n'est plus regardée comme un écart par rapport à la norme ou une dénaturation de la forme, puisqu'elle est un investissement de la forme. En revanche, la norme, par son immuabilité et son intemporalité, est définie comme écart par rapport à l'hétérogénéité, ou, ce qui revient au même, absence du sens. L'hétérogène est, en ceci, l'excès du sens.

## ***Les Bienveillantes* : les voix du corps**

Dorina-Loredana POPI  
Université de Limoges (France)  
Université de Craiova (Roumanie)

« Le corps représente ce en quoi la pensée plonge ou doit plonger, pour atteindre à l'impensé, c'est-à-dire à la vie. Non pas que le corps pense, mais obstiné, têtu il force à penser ce qui se dérobe à la pensée » écrit Gilles Deleuze<sup>1</sup>. La représentation du corps dans *Les Bienveillantes*<sup>2</sup> appelle un autre type de lecture du livre et ouvre de nouvelles pistes de compréhension. Comme Jonathan Littell l'a reconnu dans son entretien avec Richard Millet, son roman a une dimension bataillienne par les évocations de la fécalité, les scènes de déchéance et la présence de l'œil pinéal. Plus particulièrement, le chapitre « Air » qui « est un condensé de [...] lecture de Bataille »<sup>3</sup>.

Georges Bataille révèle la nature informe de l'être que l'homme cherche à dénier, à masquer, à quitter. Le concept d'informe est un élément important du plaidoyer contre l'uniformisation de la pensée humaine et la standardisation de la compréhension du monde. C'est précisément la nature informe du bourreau qu'un lecteur attentif des *Bienveillantes* découvre d'un bout à l'autre du roman dont le personnage principal, bien qu'ancien SS enrôlé dans le processus d'extermination des Juifs, est en contradiction avec les principes du nazisme. On perçoit à tout moment la fragilité idéologique de cet esthète plus enclin à la philosophie, à la musique et à la littérature qu'aux dogmes racistes du régime. Maximilien Aue est, par ailleurs, déterminé par son corps et subordonné à ses pulsions. Lui, dont le statut social devrait être celui d'un dominant, subit le poids de la matière qu'il ne réussit plus à maîtriser. Par contre, son esprit s'élève parce qu'il est attiré par la culture. La fracture entre le corps et l'esprit constitue une donnée qu'il est important de constater dans notre démarche, parce qu'elle permet de déceler des traces d'humanité dans l'histoire personnelle du narrateur.

La réalité du corps apparaît en filigrane sous la réalité historique et mythologique du roman. Il faut donc prendre en compte le corps autour duquel s'échelonnent les étapes de l'organisation du moi. Julia Kristeva place les latences pulsionnelles inconscientes qui tourmentent le narrateur au centre d'une sensibilité consciente. Le corps d'Aue réagit à la violence

---

<sup>1</sup> Gilles Deleuze, *Cinéma 2, L'image-temps* cité in Anthony Wall, *Ce corps qui parle, pour une lecture dialogique de Denis Diderot*, Montréal, XYZ éditions, 2005, p. 15.

<sup>2</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006.

<sup>3</sup> Richard Millet, « Conversation à Beyrouth », in *Le Débat*, n° 144, Paris, Gallimard, mars-avril 2007, p. 24.

infligée à l'homme par l'homme. Julia Kristeva attire l'attention sur l'importance du perceptif dans l'approche du personnage :

[...] contrairement au médiocre Eichmann, *il sent*, et il élucide brillamment ses sensations : magnifiques sont les pages sur les paysages du Don et du Caucase, sur les colonnes de poussières qui accompagnent les troupes dans la steppe, les neiges, sur les baignades dans l'eau de la Volga [...]. Dans la même logique, il arrive au narrateur de réagir à la brutalité humaine, mais sa réaction n'est que *viscérale* : vomissant et déféquant sans fin, ce dont il nous rend compte méticuleusement [...].<sup>4</sup>

Le corps du bourreau, tel qu'il est projeté par Jonathan Littell dans l'espace narratif, est cause de souffrance, d'inconfort, de malheur. Il est soumis à des supplices qui tiennent du coprologique et de la sexualité minoritaire. Le concept de fluidité présent dans le vomi, le sang du bourreau comme celui des victimes, la semence contredit et mine le concept de race pure, de corps sans défaut, de beauté sans faille fondant l'idéologie nazie et servant de justification à la race aryenne qui voulait anéantir tout un peuple.

Une lecture à la lumière des propos de Bataille et centrée sur l'hétérogénéité ainsi que sur l'œil pinéal, permet de suivre le trajet interprétatif du corporel. Elle nous permettra de définir le statut du bourreau narrateur que Littell met en scène et, du même coup, d'étudier l'impact que peut avoir un tel personnage sur la transmission du message de l'auteur, message qui, en outre, s'inscrit dans la lignée de la pensée de Georges Bataille : « Nous ne sommes pas seulement les victimes des bourreaux : les bourreaux sont nos semblables »<sup>5</sup>. La première partie de notre étude, centrée sur la thématique du corps hétérogène se déclinera en trois axes : le corps inassimilable, le corps étranger et l'hétérogène érotique. La deuxième partie portera sur la problématique de l'œil pinéal comme marque de la différence et signe de la transcendance par la sexualité.

## **Le corps hétérogène**

### *Le corps inassimilable*

En nous référant, pour éclairer l'espace du récit littellien, aux concepts de réalité homogène et hétérogène proposés par Georges Bataille dans « La structure psychologique du fascisme », nous voyons apparaître le statut de bourreau hors norme de Max Aue.

---

<sup>4</sup> Julia Kristeva, *De l'abjection à la banalité du mal*, conférence avec Jonathan Littell, auteur du roman *Les Bienveillantes*, invité par le Centre Roland Barthes (Université Paris-VII), à l'ENS, le mardi 24 avril 2007.

<sup>5</sup> Georges Bataille, « Réflexions sur le bourreau et la victime », in *Œuvres complètes XI*, Paris, Gallimard, 1970, p. 266.

D'après Bataille, « le terme même d'hétérogène indique qu'il s'agit d'éléments impossibles à assimiler »<sup>6</sup>. Max Aue est un homosexuel, au passé incompatible avec celui d'un homme de race aryenne étant donné l'origine de sa mère. Il est donc bien l'élément incongru d'un système qu'il menace. C'est ce que Jean Bessière note : « Il contredit l'ordre qu'il représente et qu'il instaure [...]. Faire de celui qui désigne l'ennemi un étranger – il est homosexuel et meurtrier – dans l'ordre que construit l'opposition entre amis et ennemis, expose l'artifice, la fragilité, le mensonge de cet ordre. »<sup>7</sup>

Inconscient, rêves, impuretés sont de l'ordre de l'hétérogène<sup>8</sup> donc tout ce que le conscient refoule et qui refait surface chez Aue, dans la corporéité comme dans les songes et les fantasmes. Les forces désordonnées des pulsions s'emparent du nazi dans un enchevêtrement de registres où rêves et réalités, relèvent de l'hétéroclite. La violence, la démesure, le délire, la folie, tout cela brise le cours régulier de la vie et compromet l'homogénéité paisible. Le nazisme et la Shoah sont les marques d'une hétérogénéité qui, étendue à l'ensemble d'une société, devient normalité. Et au sein de cette normalité, parmi les autres bourreaux, Max Aue fait tache. C'est la note discordante dans le paysage de la tuerie. « Ma tête se met à rougir comme un four crématoire »<sup>9</sup>. Cette phrase repérable dans le premier chapitre, tout comme la projection sur le mode imaginaire du suicide ou des attaques terroristes, préfigurent les scènes troublantes imposées par le narrateur à un lecteur qu'il qualifie de frère humain : « lambeaux »<sup>10</sup> du corps déchiqueté par le souffle d'une bombe qui décoreraient son bureau, « les paquets de chair [...] projetés [...] dans la soupe dominicale »<sup>11</sup>. Les tourments de son esprit qui met en doute les motivations de la « solution finale » se manifestent dans les souffrances de son corps en proie à la dissolution. De surcroît, les rêves qui parsèment son périple à travers l'Europe tissent d'autres mailles de cette réalité parallèle. En avançant vers Berlin qui s'effondre, Aue subit la déliquescence psychique et physique. Les réactions de son corps symbolisent l'écroulement d'un univers. Il ne sait plus pourquoi il lutte.

Les malaises physiques du narrateur reviennent chaque fois qu'il reprend des tâches dont il met en question le bien fondé. Ainsi, lors de la Shoah par balles, des troubles physiques lui ôtent tout plaisir de manger. Le corps rejette ce qu'il ingurgite. On peut y voir, bien sûr, un signe de révolte. Les refus de la pensée ponctuent en effet le rythme des vomissements. À

---

<sup>6</sup> Georges Bataille, « Structure psychologique du fascisme », in *Articles (La critique sociale), Œuvres complètes I, Premiers écrits 1922-1940*, Paris, Gallimard, 1970, p. 344.

<sup>7</sup> Jean Bessière, *Qu'est-il arrivé aux écrivains français ? d'Alain Robbe-Grillet à Jonathan Littell*, Loverval, Éditions Labor, 2006, p. 86.

<sup>8</sup> Georges Bataille, *Articles (La critique sociale)* in *Œuvres complètes I, op. cit.*, p. 344.

<sup>9</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes, op. cit.*, p. 14.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 14.

Stalingrad, par ailleurs, l'évocation du bas du corps se prolonge en d'interminables épisodes d'explosion anale.

Les scènes de défécation manifestent la destruction du corps, la faiblesse, le mou, coordonnées de l'univers juif d'après l'analyse faite par Littell dans son essai *Le Sec et l'humide*, ayant à la base les théories de Klaus Theweleit, philosophe allemand. Les Allemands, pour renaître, veulent anéantir leur identité en détruisant les Juifs avec qui ils ont des points communs. Le corps d'Aue devient le corps du Juif qui doit assurer la transfiguration. Les fantasmes, le sadomasochisme du chapitre « Air » sont à envisager comme les manifestations du désir d'anéantir la réalité. Par les supplices qu'il impose à son corps, Aue veut sortir des limites de son identité.

### *Le corps étranger*

L'hétérogénéité peut s'observer tant sur plan physique que psychique. Les actes de l'officier qui se livre à la tuerie sont en contradiction avec son esprit qui cherche les justifications du génocide. Cette opposition se manifeste sous forme de rejet corporel. Les pensées d'Aue vont à la dérive. Son corps lui échappe. Étranger aux autres, il devient étranger à lui-même. Cette rupture interne remonte à la perte de l'amour gémellaire et incestueux qu'il avait pour sa sœur. Elle est accentuée quand il participe aux massacres et entre en contact avec les corps des victimes dont les souffrances se réverbèrent dans son propre corps. Les victimes broyées, morcelées, embrasées sont autant d'hypostases de la souffrance du nazi. Le devenir du corps suit le parcours dans le monde de l'horreur. Sciure de bois, cendres emportées par le vent après l'incinération, verre, les matières sous les formes desquelles est présenté le corps d'Aue renvoient aux trois éléments de l'imaginaire bachelardien, à savoir, la terre, l'air et le feu et prolongent la thématique de l'hétérogénéité. La vulnérabilité est constamment présente et rendue sensible dans la précarité physique d'Aue. On le voit de manière saisissante dans la scène du baiser de la Juive qui va mourir. Souiller le corps qu'il va mettre à mort provoque la souffrance du SS. Son esprit de juriste plongé dans l'horreur est anéanti par le regard clair et lumineux de l'innocence. L'image de la Juive pendue, de son corps violenté, détachée – Littell place la photo représentant une juive pendue à l'origine de l'acte d'écriture – se transforme en obsession. Elle ne cessera de hanter l'imaginaire du bourreau. La trahison du corps démantelé préfigure le renoncement : « Je gisais les membres brisés et sans force »<sup>12</sup>. L'image itérative du corps défait relève de l'univers de la mort dont font partie le sage juif ayant trouvé son repos dans la tombe, la fille pendue et d'autres corps de victimes juives.

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 747.

Après sa blessure, Aue renaît et vit autrement. Ce changement est marqué, tout d'abord par la redécouverte de son corps. Le regard qu'il porte sur lui-même capte l'image d'un corps morcelé. Le corps, « la souche identitaire de l'homme »<sup>13</sup> révèle dans son cas une identité oscillatoire : « dans un miroir, je regardais pour la première fois mon visage : à vrai dire je n'y reconnaissais rien [...] ce visage ressemblait à une collection de pièces bien ajustées, mais provenant des puzzles différents »<sup>14</sup>. La dispersion du moi doit être rattachée à l'impossibilité d'avoir une vision unifiée de ses actions. Aue n'arrive ni à s'unifier, ni à s'intégrer dans un milieu. Inadaptable, il est tenu à l'écart. Le frère incestueux est renié. « Mon visage fondait comme une cire déformée par la chaleur de ma laideur et de ma haine, mes yeux luisaient comme deux cailloux plantés au milieu de ces formes hideuses et insensées »<sup>15</sup>. La perception du caractère difforme et grotesque de son visage traduit un psychique marqué par la violence de ses ressentiments vis-à-vis de ses responsabilités dans le génocide.

Par ailleurs, le narrateur n'occulte pas les failles idéologiques ni la corruption du système nazi dont les disproportions et les incohérences manifestent la dépravation. Mandelbrod, le cerveau du mouvement, en est le meilleur exemple. Ce nazi au nom juif, au corps difforme et aux flatulences nauséabondes rappelle le bas grotesque rabelaisien. Corporaliser pour rabaisser et mêler le corps au monde prend chez Jonathan Littell des significations particulières dans la représentation du nazi. Les personnalités historiques importantes font l'objet de comparaisons inspirées du bestiaire : Blöbel a la « tête nue d'un vautour, ressemblance encore accentuée par son nez en forme de bec »<sup>16</sup>, Eichmann, « un oiseau de proie, petit, mais furtif »<sup>17</sup>, Bierkamp est affublé d'un « petit visage de loutre »<sup>18</sup>. Or, tous ces animaux sont des prédateurs.

D'après Bataille, l'hétérogénéité est signe d'une existence qui vaut en soi tandis que l'homogénéité est celui d'une existence qui dépend d'autre chose qu'elle<sup>19</sup>. L'officier nazi évolue en tant qu'élément hétérogène, il échappe au groupe qu'il a intégré. Critique depuis le début par rapport à la politique nazie des tueries en masse, Aue essaie de s'en démarquer. Après Stalingrad, il décide de se référer davantage à lui-même pour ses choix professionnels. Ainsi, exprime-t-il haut et fort son désir de trouver un poste dans les relations internationales. Les déictiques *nous* et *on* deviennent *je* : « Moi aussi, m'étais-je dit, il est temps que je fasse quelque chose pour moi, que je

---

<sup>13</sup> David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité* (1990), Paris, PUF, 2008, p. 12.

<sup>14</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, *op. cit.*, p. 403.

<sup>15</sup> *Ibid.* p. 740.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 526.

<sup>19</sup> Georges Bataille, *Articles (La critique sociale)*, *op. cit.*, p. 342.



songe à moi-même »<sup>20</sup>.

Échouant à réaliser un programme destiné à améliorer la vie des Juifs dans les camps, Aue plonge dans la dépression. Le corps devient refuge et limite à la fois. La fureur contre son corps devenu trop étroit pour contenir ce qu'il ressent, se canalise dans la voie sexuelle et anale. Le dédoublement accentue l'ambiguïté identitaire, comme le montre la scène où un miroir renvoie à Maximilien Aue l'image de la réalité. Il ne se reconnaît pas dans le type « avachi, fatigué, maussade, au visage gonflé de ressentiment »<sup>21</sup>. Par contre, le miroir, frontière poreuse entre réel et fantastique, fait apparaître sa sœur dans toute sa beauté.

### *L'hétérogène érotique*

Les scènes du chapitre « Air » semblent influencées par la pensée de Bataille pour qui érotisme et mort sont liés : « C'est [...] du fait que nous sommes humains, et que nous vivons dans la sombre perspective de la mort que nous connaissons la violence exaspérée, la violence désespérée de l'érotisme »<sup>22</sup>. Conscient du dérisoire de sa vie, le SS s'adonne à un érotisme violent, pour rejoindre le corps de sa sœur et retrouver le sien. Le corps souffrant se ranime dans une fureur érotique. L'espace clos de la maison est transposé ensuite dans l'espace de son propre corps, ultime limite à franchir. Cette insularisation servirait à fuir l'horreur. Il s'agit de quitter le milieu social, puis son corps. De surcroît, mort et sexualité se côtoient dans le récit du nazi qui visite Auschwitz. Ses rêves chargés de toute la souffrance qu'il a ressentie à la vue de l'Enfer vont transformer cette peine en expériences sexuelles perverses.

L'importance visible des composantes anales dans la représentation corporelle touche de près à la problématique de la différence, de l'étrangeté. Aue, par les relations homosexuelles cherche à compenser le manque du corps de sa sœur. L'éloignement et l'absence de son père l'ont privé de l'environnement où le garçon découvre les gestes et les actions de l'homme adulte. Aue n'a donc pas pu le connaître. Sa sexualité ne s'est pas définie par rapport à des interdits. « La triangulation familiale » qui, pour Gilles Deleuze, représente le « minimum de condition sous lequel un moi reçoit les coordonnées qui le différencient à la fois quant à la génération, quant au sexe et quant à l'état »<sup>23</sup>, n'a pas fonctionné dans son cas. Son géniteur n'étant pas là, Aue n'a pas connu et intériorisé l'interdit de l'inceste comme la défense de prendre la place du père. La différenciation, le détachement du couple

---

<sup>20</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, op.cit., p. 422.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 806.

<sup>22</sup> Georges Bataille, *Les Larmes d'Éros*, in *Œuvres complètes X*, Paris, Gallimard, 1987, p. 586.

<sup>23</sup> Gilles Deleuze, Felix Guattari, *L'Anti-Édipe*, Paris, Minuit, 1972, p. 92.

gémellaire deviennent impossibles. Dès lors, il préfère devenir lui-même femme plutôt que d'épouser une autre personne que sa sœur.

### **L'œil pinéal**

L'œil pinéal inscrit le personnage dans le domaine de la différence et lui donne accès à un autre niveau de la réalité. Cet organe nous apparaît comme marque de la différence et voie vers la connaissance. Il renvoie aux ténèbres de la Shoah :

J'avais le sentiment [...] que le trou dans mon front s'était ouvert sur un troisième œil, un œil pinéal, non tourné vers le soleil, capable de contempler la lumière aveuglante du soleil, mais dirigé vers les ténèbres, doué du pouvoir de regarder le visage nu de la mort.<sup>24</sup>

Ce troisième œil permet à Aue d'atteindre le réel, mais non sans souffrir. Le tourment spirituel se traduit en supplices physiques. L'œil occupe une place majeure dans le registre de l'horreur, sous la forme de *l'œil de la conscience*<sup>25</sup>. Il se rapporte à la quête de sens qui traverse le récit du SS. Pour l'officier nazi, le trou laissé dans sa tête par la balle opère une scission. La blessure ouvre, pénètre le corps du bourreau et le projette hors du corps social. La contemplation qui précède cet accident se mue en désir de démarcation. Le juriste de l'horreur, devenu encore plus conscient de son incongruité, cherche à s'évader. Le chapitre « Air » constitue une affirmation de son individualité.

L'œil embryonnaire dont chaque homme dispose au sommet du crâne, cette glande que Georges Bataille élève au rang de vision de la voute céleste, redéfinit la condition humaine<sup>26</sup>. La vision verticale de l'œil pinéal de Max Aue transcende l'horizontalité à laquelle sont réduits les autres humains<sup>27</sup>. Elle s'y oppose également. La différence se marque tant au niveau des perceptions qu'à celui de l'adhésion idéologique. La blessure qui ouvre l'œil pinéal d'Aue lui révèle la distorsion de son esprit et les atrocités auxquelles il a été confronté. Son acharnement à décrocher un poste qui l'éloigne des massacres montre bien le divorce entre sa nature et ses actes suivant encore la logique du processus entamé. L'épisode de l'œil pinéal tourné vers la conscience éveillée montre la connaissance de l'horreur, par l'horreur, d'une part, et par l'amour, d'autre part. L'érotisme à valeurs mortifères vainc l'interdit. Max Aue essaie de dépasser sa condition par le corps et de s'en

---

<sup>24</sup> Jonathan Littel, *Les Bienveillantes*, op. cit., p. 410.

<sup>25</sup> Georges Bataille, *Œil*, in *Œuvres complètes I, Premiers écrits 1922-1940*, Paris, Gallimard, 1970, p. 188.

<sup>26</sup> Georges Bataille, *Dossier de l'œil pinéal*, in *Œuvres complètes II, Écrits posthumes 1922-1940*, Paris, Gallimard, 1970, p. 37.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 43.

absoudre par l'érotisme. Le corps est tout à la fois refuge, échappatoire, espoir, il y cherche le pardon.

Tout d'abord, l'œil pinéal isole Aue des autres et sépare son moi de son corps. Le jeu du visible et de l'invisible ponctue ainsi le récit. Dans une autre perspective, le corps comble un vide. L'incursion dans le monde nazi a laissé des traces dans l'esprit du SS. Incertain, incohérent dans l'application des règles, il cherche refuge dans l'espace des rêves, des délires et des fantasmes qui lui ouvrent la voie vers la libération. Le corps du bourreau exposé, exhibé, devient le paramètre de ses tourments face à l'horreur et le seul élément de stabilité. Ce corps qui l'ancre dans la réalité déstabilisante de la guerre, et qui se déstabilise suite aux incessants stimuli agressifs de la guerre, apparaît comme une limite, une dernière frontière à dépasser. L'épisode « Air » placé sous le signe de la dissolution montre qu'Aue tente de dépasser les limites posées par son corps dont la valeur est testée par l'éros. Les délires érotiques sont comme des envols vers un au-delà rassurant. Tout ce que l'amoureux incestueux inflige à son corps montre son désir de rompre avec un monde devenu étranger.

Qui plus est, le troisième œil du bourreau sert de miroir. Il dévoile un autre aspect du sujet, invitant le lecteur à essayer de déjouer les apparences, à démasquer le personnage, à découvrir l'intériorité humaine d'Aue. « Je regardai mon visage : il était calme, mais derrière ce calme la peur avait tout effacé. Je fermai les yeux [...] je vacillais [...]. »<sup>28</sup> Le miroir est aussi dédoublement. Pour Aue, capable d'analyser ses actions de l'extérieur, l'existence devient un spectacle : « Ma réflexion elle-même n'était qu'une façon de me mirer, pauvre Narcisse qui faisait continuellement le beau pour moi-même, mais qui n'étais pas dupe »<sup>29</sup>. L'incomplétude gémellaire entraîne l'échec de l'image spéculaire. Sa sœur étant absente, il se renie, il ne se reconnaît pas dans le miroir. Tout le chapitre « Air » recèle ses vains essais de se recomposer, de se retrouver en se rapprochant de soi, en fantasmant sur celle qui le complète, en l'imaginant à côté de lui, à sa place, en portant, en touchant ses vêtements. Il tente de chasser le vide. Le miroir et les eaux qui créent un reflet le mènent vers elle. Le verbe « contempler » dans le chapitre « Air » change de sens. Il ne désigne plus la perception d'une réalité qui apparaît sous les yeux, mais l'acte de faire naître un univers rêvé. Le corps de Una, la sœur jumelle dont il cherche l'amour, surgit grâce au regard du troisième œil qui, chargé d'autres valeurs, assure le lien avec le monde des mirages.

Aue ouvre son troisième œil sur le monde. Son nouveau regard lui révélera les absurdités dérangeantes d'un univers qui le broie. Sa métamorphose physique prend des dimensions cosmiques. Son réveil après l'accident porte des marques de transfiguration. Le regard blessé par une

---

<sup>28</sup> Jonathan Littel, *Les Bienveillantes*, op. cit., p. 410-411.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 414.

boule de feu, les contrées de blancheur qui l'accablent deviennent les premiers signes d'une nouvelle vie. : « Ma pensée du monde devait maintenant se réorganiser autour de ce trou. [...] je me suis réveillé et plus rien ne sera jamais pareil »<sup>30</sup>. L'œil pinéal lui ouvre le chemin des ténèbres. Son vécu traumatisant lors des exactions en Ukraine et des luttes à Stalingrad surgit à travers des visions sombres de tout ce qui l'entoure :

[...] œil pinéal [...] doué du pouvoir de regarder le visage nu de la mort, et de le saisir ce visage, derrière chaque visage de chair, sous les sourires, à travers les peaux les plus blanches et les plus saines, les yeux les plus rieurs.<sup>31</sup>

L'œil relie la réalité du monde perçu et la vision projetée comme réponse à ce que la rétine a enregistré. Dès lors, on peut une fois de plus souligner le décalage qui caractérise Max Aue. Tous les ponts vers les autres sont coupés. Le rendant capable de voir au-delà du réel, l'auteur confère à son personnage une place particulière dans la bureaucratie nazie qu'il veut démasquer. Différent, Aue saisit ce qu'un SS, aveuglé par l'obéissance n'aurait pas vu. Il voit la dégradation et il fait voir. Les symboles du regard parcourant le texte d'un bout à l'autre prennent le contrepied de la politique des meurtriers, à savoir la dissimulation, la capacité de soustraire leurs terrifiantes actions aux regards et aux savoirs des autres.

Je me regarde ou voulais pouvoir me regarder : non pas avec un regard narcissique, ni avec un regard critique, qui fouille les défauts, mais avec un regard qui cherche désespérément à saisir l'insaisissable réalité de ce qu'il voit – un regard de peintre si vous voulez.<sup>32</sup>

Le regard est, on le voit, passage obligé entre réception et transmission de la réalité. Cette définition formulée par Aue prolonge la perspective de la caméra qui enregistre impassiblement le déroulement des événements. La réalité est difficile à définir, car le personnage vit dans un monde qui s'effondre. Son monde à lui, dépourvu d'amour, ne subsiste en tout cas que dans et par l'imagination.

Par ailleurs, la métaphore du regard renvoie à une autre dimension de l'œil pinéal. Georges Bataille y décèle une fonction virile liée à l'activité érectile du corps<sup>33</sup>. Face au monde réel perdu par une humanité indigne, ce qui reste à Aue tient à son amour. Mais cet amour ne peut être accompli que par le biais des fantasmes. Son délire érotique est abandon et fuite du réel. Le regard dépasse les limites, désobéit aux lois de l'espace et du temps. Dans une scène que nous pouvons qualifier d'inspiration batallienne, l'œil acquiert

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 404.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 410.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 821.

<sup>33</sup> Georges Bataille, *Dossier de l'œil pinéal*, *op. cit.*, p. 38.

les dimensions d'une troisième présence. Le sexe de la femme, transformé en organe visuel rencontre l'œil pinéal du bourreau dans un éblouissant rayonnement. De la sorte, si Aue a difficilement atteint le savoir par ses expériences de SS, il découvre la sublimation dans ses expériences corporelles. Dans le questionnement perpétuel qui accompagne le parcours du nazi, cette scène traduit l'ouverture du corps et des sens, la nymphose attendue, la découverte d'une voie vers la vérité : « [...] je fouillais les profondeurs de son corps de mon troisième œil rayonnant, tandis que son œil unique à elle rayonnait sur moi et que nous nous aveuglions mutuellement [...] »<sup>34</sup>. Néanmoins, les deux lumières s'annulent réciproquement, les limites ne peuvent être transgressées, la recherche de la vérité prend fin. D'ailleurs, la quête d'Aue était déjà vouée à l'échec. Le symbole de la Gorgone, sous lequel apparaît le sexe de la femme, fige tout espoir de réussite. La voie du corps échoue. La figure de la Gorgone, mise en relation avec le concept freudien de l'angoisse de la castration<sup>35</sup>, dévoile d'autres perspectives de ce complexe. Le frère incestueux n'éprouve pas l'angoisse de castration, car son désir de revivre l'amour perdu l'avait mené à vouloir vivre la féminité. Il nous faut remarquer d'autres valeurs mythologiques enrichissant le substrat symbolique de la scène pour montrer que la démarche de Max échoue. Non seulement il ne réussit pas à aveugler Polyphème, mais il réveille encore le regard du cyclope. Le regardant est regardé, il lui revient de s'exposer et de se laisser fouiller. Nous ne pouvons pas manquer de relier l'attirance pour l'absolu, moteur de l'existence d'Aue, avec son désir exacerbé de tout voir, de dépasser le regard, de percer l'enveloppe du corps et de le fouiller.

L'œil pinéal, don de voyance, se manifeste ainsi comme signe de malaise dans un monde qui ne demande pas à être mis sous la loupe de l'analyse, ainsi il se transforme en stigmaté :

[...] mon œil pinéal [...] béant au milieu de mon front projetait sur ce monde une lumière crue, morne, implacable [...] le cri d'angoisse infini de l'enfant à tout jamais prisonnier du corps atroce d'un adulte maladroit et incapable, même en tuant, de se venger du fait de vivre.<sup>36</sup>

Portant un regard lucide sur le monde qui suscite l'angoisse, Aue s'éloigne davantage des autres. Son œil pinéal l'enferme encore plus dans la cellule où il est prisonnier. En fait, Max Aue ne cherche qu'à se perdre, à s'oublier, par ses rencontres amoureuses, ses rêves et ses fantasmes. À l'intérieur du système où il s'active, Aue est Autre.

---

<sup>34</sup> Jonathan Littel, *Les Bienveillantes*, *op.cit.*, p. 832.

<sup>35</sup> Freud associe l'effroi devant la Méduse à l'effroi de castration, les cheveux représentés comme des serpents sont mis en relation avec le complexe de castration, la tête de la Méduse. (Sigmund Freud, *Résultats, idées, problèmes II 1921-1938* (1985), Paris, PUF, 1987, p. 50).

<sup>36</sup> Jonathan Littel, *Les Bienveillantes*, *op. cit.*, p. 474.

Penser et comprendre le monde du bourreau, tel serait le défi que Littell s'est lancé, selon nous, en écrivant *Les Bienveillantes*, roman si controversé. L'auteur américain, en voulant mettre en scène un regard lucide sur la réalité de l'anéantissement, offre à son bourreau, personnage fictionnel qui raconte l'Histoire de la Deuxième Guerre et son histoire personnelle, le statut d'inadaptable, le marque du stigmate de la différence, de l'étrangeté. Pour conclure, nous laisserons la place aux propos de Georges Bataille sur les camps nazis : « dans un univers de bassesse et de puanteur, chacun eut *le loisir* de mesurer l'abîme, l'absence de limites de l'abîme et cette vérité qui obsède et fascine »<sup>37</sup>. Jonathan Littell choisit que ce soit un bourreau qui mesure cet abîme. La réflexion d'un personnage du roman n'est pas sans référence à la remarque de Bataille: « Car si Juif, de nos jours, veut dire encore quelque chose, cela veut dire Autre, un Autre et un Autrement peut être impossibles, mais nécessaires »<sup>38</sup>. Le jeu des identités, la confusion entre le bourreau et la victime représente un axe thématique sur lequel se greffe l'idée d'intégration du génocide au sein de l'humanité.

---

<sup>37</sup> Georges Bataille, « Réflexions sur le bourreau et la victime » (1947), *op. cit.*, p. 264.

<sup>38</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, *op. cit.*, p. 802.



## Femmes africaines à corps hétérogènes : Sony Labou Tansi et Calixthe Beyala

Bessem ALOUI  
Université de Manouba (Tunisie)  
LMFCMC

*Le rêve de tout écrivain : être un corps  
artistique, retrouver par ces moments de l'inouï,  
l'intégrité imaginaire de son corps.*<sup>1</sup>

L'univers romanesque de Labou Tansi et de Beyala propose des « livres de sang »<sup>2</sup>, des textes mettant en scène un corps féminin extrêmement tatoué de violence. Ces textes promeuvent une vision sinistre d'un monde qui sombre dans le chaos et le non-sens. Ils sont l'espace d'un corps-signe brutalement complice de l'obscène, et aussi un corps-lieu qui s'exile dans la barbarie, stimule la mutilation et métamorphose l'homme. Face à la bête, le corps de la femme africaine est régi par l'inhumanité. Il se transfigure en un « théâtre de la cruauté ». Il est corps-témoin, corps-mémoire, corp(u)s où s'expose et se tisse l'histoire de la violence en Afrique subsaharienne. Dans cette perspective, nous essaierons d'étudier comment la métaphore animale véhicule une perception négative des personnages tansiens et beyaliens et comment le corps, tel que présenté, fait valoir la démesure et informe, à travers son inscription poétique et politique, sur le cynisme et le mal.

Le corps semble évoluer dans un espace qui se veut pure incarnation de l'animalité : « ton corps me punit, m'annule me sabote »<sup>3</sup>, dit Chaïdana à son bourreau, dans *La Vie et demie*. Chez l'homme, comme chez les animaux, « l'accouplement est toujours précédé et accompagné de luttes féroces et sanglantes, dont le but [est] de dompter la résistance de la femme »<sup>4</sup>. Le symbole animal est « la figure de la libido »<sup>5</sup>, nous rappelle Jung. L'homme chez Beyala est un « monstre » « un animal dévorant »<sup>6</sup> dévoué à la débauche et à l'exubérance. Il est l'esclave d'un penchant sexuel qui le rabaisse au stade animal et confond son être avec sa chair. Cherchant

---

<sup>1</sup> Abdelkébir Khatibi, *Figure de l'étranger dans la littérature française*, Paris, Denoël, 1987, p. 46.

<sup>2</sup> L'expression est de Abdelkébir Khatibi : titre de son roman, *Le Livre du sang*, Paris, Gallimard, 1979.

<sup>3</sup> Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Le Seuil, 1979, p. 80.

<sup>4</sup> Cesare Lombroso, *L'Homme criminel*, Felix Alcan, 1887, tome II, p. 147.

<sup>5</sup> Carl Gustav Jung, *Métamorphoses et symboles de la libido*, Paris, Mouton, 1932, p. 205.

<sup>6</sup> Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1990, p. 93.



toujours ce côté bestial en lui, il finit par s'identifier à une altérité corporelle bestiale qui satisfait son penchant violent, son désir pervers. Il est corps.

Le rapport qu'entretient l'homme avec la femme est celui de la bête-proie. Le personnage féminin joue souvent le rôle d'«ustensiles de sexualisation», de «femelle extraordinaire» qui sait très bien comment «hyposécréter le lion.»<sup>7</sup> La femme est toujours «mangée», «dévorée» «consommée», «ingérée» «absorbée». Son corps, objet de désir, se vend donc et se consomme par le viol. «Violer», «Manger l'autre» implique la fusion d'un corps avec un autre corps. Le verbe «manger» devient la réalité tragique d'une humanité vouée au «déchet de la matière», au biologique, destiné à digérer et à être digéré. Manger est donc l'emboîtement d'un corps dans un autre, la conjugaison de plusieurs corps à la fois. L'anthropophage porte en lui la substance de l'autre, la chair de l'autre, le cœur et le corps mêmes de l'autre : le Guide dans *La Vie et demie* est «un vrai mangeur de viande»<sup>8</sup> qui satisfait parfaitement son penchant cannibale. Son corps est défait puis refait au moyen de la viande ingérée. Il s'agit donc d'un corps ouvert qui se définit dans l'échange, dans l'incorporation.

L'idée de l'incorporation consiste à assimiler l'étranger et à accepter la pluralité. La métaphore alimentaire témoigne du caractère à la fois violent et charnel du corps. La scène d'orgie alimentaire complète donc la scène de luxure. La consommation de la femme, selon le Guide providentiel «vous ajoute un peu de chair dans la chair»<sup>9</sup>. Les ébats amoureux deviennent ainsi une forme d'incorporation ; c'est ce qu'affirme Gilbert Durant : «Le buccal [est] l'emblème régressé du sexuel»<sup>10</sup>. Manger se trouve ainsi lié à la sexualité : ce verbe présente des connotations charnelles : «Il mangeait la femme avec gourmandise»<sup>11</sup>, «il a goûté la Blanche»<sup>12</sup>. Le corps de la femme devient un pur produit de consommation. Les hommes éprouvent toujours un désir à la fois cruel et charnel. L'élément érotique consiste en la crudité du spectacle sexuel présenté. L'acte sexuel devient acte nourricier. Le charnel rime donc avec le nutritionnel, quant à la violence, elle devient inséparable du sexuel. Elle lui est similaire. Les verbes «manger», «avalier», «dévorer» révèlent donc la férocité du sens érotique qu'ils acquièrent. La frontière linguistique entre le culinaire et l'érotique s'estompe. Le sens des verbes stimule un désir cannibale et la pulsion sexuelle atteint son paroxysme.

Chez Labou Tansi, Éros ne se conçoit que dans l'abject. Dans ce sens, le corps est le foyer du mal. Il incarne le désordre, dit le dégoût et présente le signe de l'amoral. Thanatos, dans *La Vie et demie*, envahit Éros dans la

---

<sup>7</sup> Sony Labou Tansi, *L'Anté-peuple*, Paris, Le Seuil, 1983, p. 75.

<sup>8</sup> Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, op. cit., p. 131.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>10</sup> Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 293.

<sup>11</sup> Sony Labou Tansi, *Les Yeux du volcan*, Paris, Le Seuil, 1988, p. 68.

<sup>12</sup> Sony Labou Tansi, *L'État honteux*, Paris, Le Seuil, 1981, p. 22.

mesure où ce dernier ne présente qu'une tentation satanique. En effet, le désir cède toujours la place à la perversion et à la folie meurtrière : l'amour au champagne, est une métaphore érotique qui prend généralement une signification « thanatique » :

Martial entra dans une telle colère qu'il battit sa fille comme une bête et coucha avec elle pour lui donner une gifle intérieure. À la fin de l'acte, Martial battit de nouveau sa fille qu'il laissa pour morte [...]. Elle avait le sexe et le ventre amers, le cœur lourd, sa chair avait franchi une autre étape sur les vides humains.<sup>13</sup>

À travers la relation incestueuse entre Marial mort et sa fille vivante, nous assistons à la fusion d'Éros et de Thanatos, une sorte de nécrophilie inversée qui confronte perpétuellement le corps à l'inceste, à l'annulation, à la destruction. Ce « vide humain » traversé par la victime se manifeste comme le trait affolant de la douleur, l'envers d'un langage qui trahit Chaïdana laissée « pour morte ». Cette dernière s'efforce de quitter les moments d'incommunicabilité, de « hurler », de « crier », de traduire le mal qu'elle ressent, « de déjouer l'impuissance du langage. [...] par une traduction qui, plus que jamais, est trahison »<sup>14</sup> : « Ici. Comme j'ai du mal à dire ce mot. Je le trouve dur. Trop dur pour moi. On dirait qu'il va m'arracher la gorge. »<sup>15</sup> Claustree dans sa chambre, la fille est victime de plusieurs gifles intérieures et extérieures du spectre d'un père sadique. Son corps évolue ainsi dans une rhétorique de bestialité. Un viol incestueux auquel Chaïdana n'oppose aucune résistance. Son corps est impassible devant le mal et la douleur. Le viol est une façon barbare de s'exprimer. Lorsque le langage est insuffisant, l'acte dépasse la parole aussi bien pour le violeur qui s'exprime par la brutalité de son acte, que pour la victime à court de mots pour dire sa souffrance : « La gifle qu'elle en reçut démentait cette chute de parenthèses autour de sa bouche qui ne parlait plus »<sup>16</sup>.

Le roman tansien est aussi le lieu de la répugnance. Texte et contexte sont minés de « crachats », de « sang », de « boue », d'« urine » de « sperme » et d'« excréments ». Ces éléments forment le carnaval même de l'abject. Toutes les références à la pourriture produisent des récits saturés par le dégoût. Il n'y a pas dans toute son œuvre un espace qui ne soit pas dégoûtant. Tous les récits trouvent ainsi leur unité dans l'expérience de l'extrême. Les textes créent une sorte de mythologie du dégoût. C'est cette mythification qui raconte parfaitement l'inéluctabilité d'une écriture déployant toujours l'extrême négativité. Les écrivains offrent aux lecteurs des tableaux dantesques qui racontent l'immonde, le vomissement.

---

<sup>13</sup> Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, op. cit., p. 69.

<sup>14</sup> David Le Breton, *Anthropologie de la douleur*, Paris, Métailié, 1995, p. 43.

<sup>15</sup> Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, op. cit., p. 87.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 66.

Elle avait des douleurs très fraîches dans les jambes, juste sous les reins. Elle essaya de se lever. Mais elle tituba et s'affala sur le matelas étendu à même le sol. Elle remarqua une bave ensanglantée au centre du matelas. Un viol. Elle cracha. Elle avait la force de cracher tout son corps.<sup>17</sup>

Le viol, en filigrane, au début, est confirmé au moyen du verbe exprimant la perception visuelle « remarqua » suivi de l'expression « ensanglantée ». Le choc de la découverte de son propre viol est traduit par la brièveté de la phrase nominale « Un viol » qui tombe comme un verdict. Outre la parenté graphique et phonique entre le mot « viol » et le mot « violence », nous remarquons que l'ellipse du viol le rend plus atroce. Au lieu de transcrire la scène, le narrateur choisit de la taire et d'en décrire les effets. Douleurs et faiblesse physique ; « une bave ensanglantée » : la bave n'est autre que le sperme. Le mot permet, à côté du sens premier, d'introduire le sens de la calomnie (« baver » signifie « médire » dans le langage familier). Le centre du matelas taché se fait le double du centre du corps de Yealdara, entaché. La phrase « Un viol » s'efforce donc de désigner la scène tue, rapidement, brutalement, comme si le langage était incapable de nommer cet indicible que représente l'acte. D'ailleurs l'absence de verbe dans cette phrase nous met face au fait accompli. L'action est achevée, le mal est fait ; pas d'annulation possible. Pourtant, « elle cracha » : la mal physique est dépassé par le mal psychologique. « Cracher » serait une tentative d'évacuer le viol, de l'expulser, de l'excréter ainsi que le mal qui l'accompagne. L'affaiblissement cède la place à la puissance : « elle avait la force ». Affaiblie par le viol, incapable de « se lever », Yealdara puise dans sa rage, dans son dégoût, la force de « cracher tout son corps », de se purger, d'éjecter ce viol quitte à s'éjecter d'elle-même, à se vider de sa propre existence. Passé sous silence – même s'il est sommairement nommé – le viol n'en devient que plus cruel. Sa représentation touche donc à l'interdit, l'obscène effraie le dit, et le non-dit compromet facilement l'écriture. L'énonciation hésite et marque, avec son moment de silence, le dégoût de la scène. Le spectacle dérange ainsi le lecteur dans sa réceptivité sensorielle.

Chez Beyala, le corps du texte est secoué par les mêmes violences que le corps de la femme. À la barbarie extrême correspond toujours un éclatement extrême du texte : transgression, silence, ellipse et énonciation hésitante disent parfaitement la nausée que « reçoit Atéba [...] dans le ventre »<sup>18</sup>. Le corps d'Atéba se lit dans la nausée, se dit dans la douleur, s'efface et se transforme en un objet manipulé, aliéné devant la laideur d'un corps masculin à grand « débit hérotique »<sup>19</sup>, un corps regardé avec mépris et défini dans la démesure. Il s'agit d'un corps rabelaisien, « vicieux et

<sup>17</sup> Sony Labou Tansi, *L'Anté-peuple*, op. cit., p. 73

<sup>18</sup> Calixthe Beyala, *C'est le soleil qui m'a brûlée*, Paris, Stock, 1987, p. 121.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 123.

sensuel », « déformé », grossier et grotesque. Il se donne en spectacle et transgresse tous les tabous. C'est le cas d'Ousmane dans *Femme nue, femme noire*. Dépouillé de toute humanité, il s'adonne à la débauche et vit une sorte de régression vers l'instinctif, le primitif. Il perd tout sens moral et devient pulsionnel. Assoiffé de sexe, son corps s'abandonne à l'impureté et à la perversité. Et à Irène, sa victime, de nous dire sa propre douleur :

Il me jette sur le sol, m'écartèle, me pénètre avec fougue. Garce ! Garce !  
Chienne ! Je vais te dresser moi. Dans la violence qu'il assène, il pense  
mettre à bas ma suprématie sexuelle. Il veut retrouver sa masculinité dérobée.  
Sa réaction m'émeut. Je suis à quatre pattes, les fesses tendues sous cette  
chaleur de plomb.<sup>20</sup>

Le corps de la femme est le réceptacle de toutes les brutalités possibles commises par des êtres ubuesques assoiffés de sexe. L'acte sexuel chez les deux écrivains est présenté comme besoin nutritif : « j'ai soif », crient Estina dans *L'État honteux* et Atéba dans *C'est le soleil qui m'a brûlée*. Associé à l'eau, au moyen du substantif « soif », le corps se présente encore comme un élément de consommation : le jeu de mots de « en chair et en eau » dans la phrase « Le vagin c'est la parole du Seigneur en chair et en E-A-U »<sup>21</sup> souligne la soif de sexe et la portée vitale de l'eau, ce liquide amniotique dans lequel baigne le fœtus. D'ailleurs, Atéba jouit, à chaque fois, de sentir son corps toucher l'eau et d'être enveloppée par ce liquide qui envahit son être et concourt à son plaisir et sa purification<sup>22</sup> :

Atéba se déshabille en toute hâte et se lance sous la pluie. Elle tend son corps à l'eau. Elle s'offre... Elle écarte ses fesses et donne son ventre. Elle a l'impression que chaque goûte d'eau l'immacule. Elle a l'impression de retrouver la pureté.<sup>23</sup>

Atéba semble être hantée par le désir même de se « donner » et de « tendre » son corps. La tentation de « s'offrir » dit la synergie de deux corps hétérogènes. L'eau, symbole de l'immaculation et de la pureté, lui permet de retrouver la chasteté dans ce corps à corps avec l'eau. Ce n'est toutefois qu'une « impression », dit le personnage. À l'image s'associe l'écho sonore des sensations dans un spectacle charnel, celui de l'allitération qui traduit la liquidité, la fluidité et rend compte de la douceur de ce même liquide. L'atmosphère sensitive et sensationnelle répond fougueusement au désir hâtif de la nudité rappelant le monde originel. Pulsionnelle, l'eau fonctionne comme paramètre d'identification. Elle constitue l'unité même de ce corps.

<sup>20</sup> Calixthe Beyala, *Femme nue, femme noire*, Paris, Albin Michel, 2003, p. 23.

<sup>21</sup> Sony Labou Tansi, *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, Paris, Le Seuil, 1985, p. 77.

<sup>22</sup> « L'eau évoque la purification », George Balandier, *La Vie quotidienne au Royaume Kongo du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hachette, 1965, p. 94.

<sup>23</sup> Calixthe Beyala, *C'est le soleil qui m'a brûlée*, *op. cit.*, p. 118.

Dans un processus dialectal (au sens lacanien), l'eau renvoie à Atéba l'image de son propre corps. La réaction physiologique sensitive transforme son corps en espace sensible, en une zone érogène qui stimule au contact de l'eau un plaisir érotique. Si le miroir dans la perspective wallonienne ou lacanienne transforme l'être précaire et fragmentaire de l'enfant en image flatteuse d'un corps cohérent, le rapport eau-corps dans le cas d'Atéba est l'expérience à travers laquelle se réalise une image alléchante d'un corps total, cohérent et complet. Le rapport sensuel entraîne, à notre sens, un moment de liquéfaction envahissant l'espace. Tout devient liquide et baigne dans une sensation de bonheur extrême. L'action est suspendue et

silence anime le moment et engage la description à travers l'œil d'un voyeur-voleur qui scande derrière la fenêtre l'intimité du moment en lançant un regard défendu. Plongé dans l'imagination, le lecteur se sent, tout comme le voleur, sous l'emprise de ce spectacle et se laisse prendre, à son gré, dans le piège du corps envoûtant.

Je sens que l'éjaculation de la terre épouse l'appel de mon ventre offert bouillonnant de fécondité nouvelle. Mon ventre est inondé par les laves de l'eau du lac dans une alchimie divine de douleur et de plaisir. Je réalise que je viens de faire l'amour avec ...l'eau. Mes entrailles sont gonflées de semences miraculees<sup>24</sup>.

Le personnage féminin jouit de sentir son corps toucher l'eau et d'être enveloppée par ce liquide qui s'empare de son être et concourt à son plaisir. Ce rapport sensuel entraîne un moment de liquéfaction envahissant l'univers. Tout devient liquide et baigne dans une sensation de jouissance extrême. L'action est suspendue et un léger silence anime le moment lorsqu'Atéba réalise qu'elle vient de faire l'amour avec l'eau. Son corps se donne en offrande à la nature et à ses constituants solides et liquides. Une sorte de relation fusionnelle, celle de la contenance, s'installe et traduit un rapport particulier avec le cosmos. L'eau vient d'en haut, surgit d'en bas et devient l'élément essentiel du vivant puisqu'elle rivalise charnellement avec le corps d'Atéba. Le corporel et le terrien sont sur le même pied d'égalité puisque ce solide engrosse, éjacule et pénètre un ventre, qui se transforme en une terre inondée et assouvie. La terre issue de l'eau (Thalès) est présentée comme une semence spermatique. L'eau, substance nourricière et séminale, féconde les deux terres. Le substantiel est doté d'un pouvoir de transfiguration inhérent à la structure interne de cette substantialité dont relève la terre tout comme le corps du sujet énonciateur. En tant qu'intériorité vouée à l'externalisation voire à l'exhibition de ce qu'elle renferme dans la nuit nocturne des plis de son écorce et de sa superficie, la terre rejoint le corps en ce qu'il est dedans cheminant vers un dehors, latence cherchant « patence »,

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 119.

foyer ténébreux palpant la clarté évidente de sa manifestation concrète. Ce mouvement d'émergence qui a à voir avec le processus de l'accouchement présuppose la mouvance d'une germination, d'une genèse régie par un mystère essentiel, celui de l'éclatement du monocorde et son clivage. Aussi, cette dynamique génératrice n'est-elle viable que par une alchimie fusionnant les contraires et transfigurant les corps. Si l'eau féconde la terre en lui conférant la possibilité d'une altérité, c'est-à-dire la possibilité d'une présence organique autre, le corps féminin, quant à lui, serait l'espace accueillant et réceptif d'une étrangeté incarnée, celle du corps masculin, condition de toute fécondation de par sa différence.

Pour Chaïdana, le corps est l'espace de la diction. Dire et/ou écrire, c'est rompre avec la même angoisse qui a longtemps accablé sa bouche (comme celle d'Atéba). Pris au piège d'une complicité obligée avec un autre homme, le personnage tansien réussit finalement à trouver la force de dire son mal, de traduire ses maux en mots. Au moyen de la poésie— « bouts de chairs en bouts de mots »<sup>25</sup>— l'écriture passe du corps au corpus. Chaïdana brise ainsi le silence et ses mots reflètent la haine qui caractérise toute femme au « corps violé ». Le mot épouse l'angoisse de celle qui le profère et dit fougueusement tout corps morcelé, trahi et violé. La violence en appelle une autre. Une forte tentation de castration anime Tanga dans *Tu t'appelleras Tanga* de Beyala qui regarde « ce bout de chair qui a répandu son sang » en la violant. Elle veut lui arracher « son sexe à coup de dents »<sup>26</sup>. Son corps tente de se venger. Il résiste au viol en refusant la violence que lui assigne l'homme qui « veut étouffer le cri [de la violée] et en maîtriser le corps »<sup>27</sup>. Le fait que sa bouche soit envahie par le sexe de l'homme rend Tanga incapable de parler, de crier, de signifier sa douleur. Le sujet féminin vit l'humiliation et devient par la même aphone. L'acte de castration libère à la fois la voix et le corps de la femme. Et Freud d'expliquer que l'acte de la castration reflète l'angoisse qui se réveille lorsque le sujet se sent menacé dans son intégrité physique : ce sont l'excision et le viol qui prennent en otage le corps mutilé de cette femme, une mutilation qui rend heureuse « l'arracheuse du clitoris »<sup>28</sup>, étouffe le cri de la victime et s'empare de tout son être.

Les œuvres tansienne et beyalienne présentent aussi une incessante prolifération d'actes violents exercés sur le corps de la femme par des hommes ubuesques et met en exergue cette violence toute primitive que subissent les personnages féminins. Il s'agit d'une souffrance physique qui « punit » et « annule » toutes les femmes victimes d'autant de violences sexuelles. Le corps de la femme fait l'objet d'un effacement, d'une ellipse

---

<sup>25</sup> Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, op. cit., p. 76.

<sup>26</sup> Calixthe Beyala, *Tu t'appelleras Tanga*, Paris, Stock, 1988, p. 46.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>28</sup> Calixthe Beyala, *C'est le soleil qui m'a brûlée*, op. cit., p. 21.

violente : « je ne suis plus mon corps »<sup>29</sup>, « mon corps ne m'appartient plus »<sup>30</sup>, affirment Chaïdana et Yealdara. « Ton corps m'appartient jusqu'à l'aube »<sup>31</sup> rétorque l'époux machiste d'Atéba, avant qu'il ne soit lui même tué par sa proie. Affirmer que la femme ne possède plus son propre corps implique sa perte et son dénigrement. Le corps est rejeté, il est hétérogène. L'inceste, son excès (viol, gifle) devient une folie qui annule tout corps. Chaïdana, Atéba et tous les personnages féminins se transforment en corps hétérogènes et rebelles refusant de « prêter [le] ventre à l'éclosion pour alimenter les statistiques »<sup>32</sup> et « crach[ant] le sperme aux pieds de l'homme. »<sup>33</sup>

Les œuvres de Labou Tansi et de Beyala dénotent aussi une véritable fascination pour le vagin qui ne se substitue plus au non-dit, à l'irreprésentable. Son évocation se détache du défendu et s'inscrit dans le permis pour renforcer le lien ombilical dont le vagin dispose avec la sexualité. Le vagin se dit, prend force, se libère, se « dénude » de toute connotation abjecte, dans une lutte extraordinaire contre le Mal :

Le vagin n'est pas une boîte de Coca-Cola ni un morceau de viande hachée : c'est le chemin de la liberté des peuples, dans l'honneur et la dignité. [Il] n'est pas un essuie-flotte, ce n'est pas un chasse-mouches, ce n'est pas un alcool : c'est la volonté de Dieu.<sup>34</sup>

La femme est génétiquement prédisposée à être violente. Elle agit par son « vagin ». Son corps violé se transforme en corps violent. Le vagin s'insurge, produit un « terrorisme sexuel »<sup>35</sup> sous forme de subversions qui promeuvent une rupture, une révolution. C'est un « lieu sacré des cœurs à venir »<sup>36</sup>, qui donne espoir et résiste héroïquement à la dictature parce qu'il « ingère », « absorbe » ses oppresseurs. Lion ou léopard, l'homme est souvent réduit à son instinct, au stade de l'animalité. Bêtes assoiffées de sexe, les personnages masculins se réfugient dans l'instinct et ne suscitent, par la même, ni la solidarité du narrateur ni l'estime du lecteur. L'homme soumet le corps de la femme à son autorité. Le pouvoir phallogratique cherche inlassablement à écraser la femme pour laisser transparaître la misogynie paranoïaque de l'homme et prouver sa supériorité en tant que mâle indomptable. Estina Bronzario et Atéba se soulèvent contre la misogynie des « hommes léopards » et rappellent aux femmes africaines leur

<sup>29</sup> Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, op. cit., p. 137.

<sup>30</sup> Sony Labou Tansi, *L'Anté-peuple*, op. cit., p. 74.

<sup>31</sup> Calixthe Beyala, *C'est le soleil qui m'a brûlée*, op. cit., p. 151.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 176.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>34</sup> Sony Labou Tansi, *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, op. cit., p. 68.

<sup>35</sup> Théo Ananissoh, *Le Roman africain et l'idée de la communauté politique*, Togo, Haho, 1997, p. 18.

<sup>36</sup> Sony Labou Tansi, *L'Anté-peuple*, op. cit., p. 97.

condition effarante : « Ne suffit plus qu'ils nous aient mises mammifères domestiques, maintenant ils nous tuent »<sup>37</sup>. Les femmes ont décidé un « couvre-feu érotique ». La « grève érotique » engendre une sorte d'hystérie chez un homme contraint à la privation des plaisirs sexuels.

Partant de l'idée qui stipule qu'« il y a entre le corps et le pouvoir politique un branchement direct »<sup>38</sup>, nous précisons que la transgression érotique dans les œuvres de Labou Tansi et de Beyala est souvent associée à la violence de l'État. Le corps et le pouvoir sont, de ce point de vue, inextricablement liés. L'érotisme serait, dans ce sens, contre-violence et riposte contre les assauts sexuels commis par les dictateurs. Le corps entre en confrontation avec le despotisme pour mettre à nu le mal qu'il subit tout en s'opposant aux folies des responsables politiques africains. Tropical et brûlant, ce même corps se répand dans l'espace et répond aveuglement et violemment aux désirs. Il domine l'espace, brise tous les tabous et se libère des interdits voire du « bouchon » dont la société dispose : « Je pense que Dame maman aurait pu changer avec ses fesses l'ordre international. »<sup>39</sup>. Le corps est, à la fois, espace à conquérir et enjeu de pouvoir.

Le corps physique reflète le corps social et témoigne ainsi de son époque. Il choisit parfois l'abandon, l'isolement. Il déserte, se fait désert pour souffrir et faire souffrir : « la grève érotique » des femmes dans *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez* n'est-elle pas une tentative de résister face au pouvoir politique phallique ? Dans ce sens, la pédophilie, du général Marco « qui n'arrête pas de toucher sa gamine dans ses culottes »<sup>40</sup> serait une forme de débauche systématisée franchissant le sexuel et touchant le social, le politique et le religieux. La production littéraire donne à voir la vérité du corps dans une société qui laisse transparaître une réalité abjecte :

Dans un temps où les passions violentes règnent, et où, par conséquent, la corruption triomphe, les hommes profitent des circonstances que l'époque leur offre pour réaliser les vices qui les structurent. Il n'y a plus que des corps, des passions/pulsions, de la force brutale, masculine, redoublée par la force économique et un État qui en valide l'exercice.<sup>41</sup>

L'animalité devient médiatrice entre le corps et le plaisir. Elle présente les personnages comme des êtres amoraux. Leurs activités sexuelles définissent leurs statuts. Mayoubas dans *L'Anté-peuple* de Sony Labou Tansi s'épanouit dans la débauche et la démesure. Oisif, il sombre dans la détresse morale. Il se réfugie dans les plaisirs licencieux et illicites. Il est toujours à la

---

<sup>37</sup> Sony Labou Tansi, *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, op. cit., p. 26.

<sup>38</sup> Michel Foucault, « Leçon du 7 novembre 1973 », in *Le Pouvoir psychiatrique, cours au Collège de France 1973-74*, Paris, Gallimard, 2003, p. 15.

<sup>39</sup> Sony Labou Tansi, *L'État honteux*, op. cit., p. 89.

<sup>40</sup> Sony Labou Tansi, *Le Commencement des douleurs*, Paris, Le Seuil, 1995, p. 48.

<sup>41</sup> Christian Biet, *L'Invraisemblable du pouvoir*, Paris, Blanchard, 2002, p. 85.



quête de l'assouvissement de la libido. Ce premier ministre éprouve toujours un besoin pervers. Il tend vers une existence sexuelle pathologique à travers une conduite violente qui passe par la frustration de l'autre et par son anéantissement :

Yealdara se fermait la chair pour ne pas crier. Elle se bouchait le cœur et l'être tout entier. Puis elle avait pris l'habitude d'être dépouillée comme un morceau de viande par une brute. « Le lion, pensait Yealdara. Voici le lion dans le vase du sexe. »<sup>42</sup>

Le corps masculin est associé à l'animalité, à l'abject. Le dégoût produit l'exécration et provoque « la honte et la nausée »<sup>43</sup>, précise Yealdara. Il est en rapport trop étroit avec un corps qui, selon elle, est « le sommet de la mocherie »<sup>44</sup> et donne toujours « envie de cracher »<sup>45</sup>. L'érotisme devient une perversion lorsqu'il est associé au crachat, forme excrémentielle :

Tous les corps éliminent sans cesse, ils rejettent ce qui dans l'être absorbé par eux ne leur est pas assimilable, ce que l'homme méprise, ce dont il a le dégoût, ce qu'il appelle mauvais, ce sont les excréments.<sup>46</sup>

Le dégoût dénote la dimension pathologique de la sexualité. L'orgiasme devient obsessionnel, psychotique. Pour l'homme, le corps de la femme africaine se définit souvent par son « coefficient charnel »<sup>47</sup>, par son « courage charnel »<sup>48</sup> dans les ébats amoureux. Il exerce un pouvoir, une attirance, « des vapeurs érotiques »<sup>49</sup>, dit Kourouma. Le corps chez Labou Tansi et Beyala est désiré, senti, échangé, manipulé, fantasmé. Il est toujours présenté de façon hyperbolique : La femme africaine à l'instar de Chaidana est un « Corps et demi », une « chair et demie »<sup>50</sup> qui désire ardemment le monde. L'inavouable désir se masque illicitement puis se dit brusquement, fougusement. Il ravage et s'ouvre sur l'incohérence, sur l'impossible outrage. Une fêlure naît puis grandit doucement. Témoin, la brèche garde la voix, se fraie une voie dans l'érogène hétérogène.

---

<sup>42</sup> Sony Labou Tansi, *L'Anté-peuple*, op. cit., p. 171.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>46</sup> Friedrich Nietzsche, *La Volonté de puissance I*, Paris, Gallimard, 1995, p. 167.

<sup>47</sup> Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, op. cit., p. 27.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>49</sup> Ahmadou Kourouma, *Les Soleils des indépendances*, Paris, Le Seuil, 1970, p. 74.

<sup>50</sup> Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, op. cit., p. 22.

## La transgression et l'insolence, semences de l'être dans *Soleil arachnide* de Mohammed Khaïr-Eddine

Adel HABBASSI  
Université de Tunis (Tunisie)  
LEMFCMC

Mohammed Khaïr-Eddine (1941-1995) est un écrivain marocain qui a fait ses débuts littéraires entre les bancs d'une école qu'il a délaissée en pleine adolescence et une actualité mouvementée intensément vécue avec des amis réunis autour de la revue *Souffles*<sup>1</sup>. Pour qualifier les textes de l'écrivain, Jean Déjeux utilise des mots tels que « traumatisme » ou « électrochoc » et ne manque pas de rappeler ce que ces écrits doivent à Lautréamont<sup>2</sup>. *Soleil arachnide*<sup>3</sup> nous donne à lire ce que la poésie peut refléter de l'âme rebelle et de l'esprit libre de son créateur. Les violences et les privations du réel ont préparé l'émergence d'une parole poétique vigoureuse. L'acte créatif s'accompagne d'une remise en question des « valeurs humaines » fondamentales. L'espace libre qui s'offre au créateur s'avère idéal pour le jaillissement d'une nouvelle conscience née dans les distorsions du langage et ses métamorphoses. Le premier contact avec cette conscience se fera par le biais des mots utilisés par le poète.

### Un lexique à l'état brut

Le poète de *Soleil arachnide* enrichit son vocabulaire par divers moyens : néologismes, emprunts, barbarismes. Khaïr-Eddine s'autorise une bonne partie des libertés de la langue parlée. L'héritage linguistique des anciens colons et la présence du bilinguisme dans le parler marocain ont sûrement joué un rôle à ce niveau<sup>4</sup> : « Baffe [...] caca » (p. 15), « fiche ça dans le trou et discute pas [...] Conasses » (p. 16), « poufiassse » (p. 103), « c'est régul » (p. 112), « un truc » (p. 118), « gargouille et zigouille » (p. 118). Une sorte de ludisme acoustique enveloppe la langue du poème d'une ironie dont la matière est, apparemment, essentiellement sonore. Parfois, cela prend la forme d'un retour d'expressions proches des cris et des interjections au mimétisme onomatopéique, voire zoologique : « boui-boui » (p. 11), « béri-

---

<sup>1</sup> *Revue culturelle arabe du Maghreb* dont le premier numéro a été publié au mois d'avril 1966.

<sup>2</sup> Jean Déjeux, *Littérature Maghrébine de langue française* (Introduction générale et auteurs), Ottawa, Naaman, 1973.

<sup>3</sup> Mohammed Khaïr-Eddine, *Soleil arachnide*, Paris, Le Seuil, 1969 (Le poème et/ou la page seront indiqués entre parenthèses).

<sup>4</sup> Le phénomène de l'alternance codique (ou *code switching*) est particulièrement fréquent dans ces parlers.

béri » (p. 29), « Hun » (p. 101) « han ! » (p. 102), « flaplpla » (p. 111) « maââa » (p. 120). D'autres occurrences ajoutent à la volubilité du français parlé, un procédé qui consiste en un brouillage, souvent parodique, d'expressions toutes faites et consacrées par l'usage : « passages-à-trépas » (p. 107), « bric-à-terre » (p. 112), « mettre la puce au cul et l'œil à l'oreille » (p. 112). Parvenu au seuil de ce que d'aucuns qualifieraient d'obscénités, le poète n'hésite pas à aller de l'avant.

En recourant à l'obscène, le poète est conscient du fait qu'il touche à un fondement capital de l'Institution sociale, son outil de communication. Il investit certains textes d'un lexique placé sous le signe de la transgression des interdits qui frappent la langue : « malfoutu » (p. 113), « coït après flagellation » (p. 114), « va te faire cautériser le sacrum putain va ! » (p. 120). L'obscène gagne du terrain tant au niveau de la fréquence qu'à celui de la virulence verbale. L'incipit du premier poème (pp. 7-17), qui donne son titre au recueil, annonce la couleur : « les mouches regardent / mon occiput où le soleil tassé en fèces / fait un sinistre avec la terre crieuse de nos dépouilles ». Placée sous le signe des déjections et de la pourriture, l'amorce du recueil campe un décor nécessaire à la réalisation de la parole poétique. La dynamique déclenchée se poursuivra jusqu'au dernier vers. La première personne qui tisse le poème « fornicque » et parle d'« orgasme », de « sexe », d'« anus ». Les textes qui suivent nous offrent un déferlement d'images, crues, où « sperme », « chie », « sexe », « fornication » impriment au langage de Khaïr-Eddine une allure déchaînée. Cet effet est notable lorsque la fréquence de ces termes coïncide avec un recours à la parataxe et aux phrases lapidaires. Dans les dernières pages de l'œuvre, les « transes testiculaires » (p. 115) accélèrent la propagation des champs de l'obscène et du scatologique en leur donnant une dimension cosmique : « Le monde ainsi oblitéré la vie qui est la terre la terre qui est le ciel et la mer qui est une vaste cuve de sperme sacrement fort ne font plus qu'un ! » (p. 111). L'absence de virgules et l'enchaînement des pronoms relatifs créent une continuité spatiale au bout de laquelle les paysages et la géographie, planétaires, se trouvent totalisés dans un tableau d'obscénités : « mes couilles raclaient le ciel courant dessus comme sur les chutes les plus incontestables des continents » (p. 114). Le verbe « courir » et la prégnance de l'image des « chutes » dotent le travail des « couilles » du poète d'une vitesse prodigieuse. La rapidité avec laquelle le verbe de Khaïr-Eddine traverse le texte a un impact immédiat sur le(s) mode(s) de réception du texte poétique.

Mêlés aux éléments et projetés dans l'immensité de l'espace qui s'ouvre grâce au travail efficace de la transgression, les organes génitaux, l'« urine » et la matière séminale marquent le territoire du poème. Rappelons que le latin *transgressus* signifie « qui a traversé ». Les caractéristiques du lieu d'où s'élève la parole poétique favorisent une inspiration aux accents bestiaux : « [...] quand mon sperme catastrophique / étourdit ton sexe de gekko » (p. 36). L'imaginaire de l'artiste et ses sens sont imprégnés des cris et des odeurs d'une sauvagerie qui ne va pas tarder à transformer les règles de son langage. La vigueur et les capacités des sens animaux finissent par

aiguiser la langue. L'artiste puise dans cette dimension animale une énergie essentielle pour la teneur poétique de son texte.

À la fin du recueil, le poète est enivré par sa colère. Cet état lui procure une force qui libère l'énergie de sa parole poétique. Lorsque ce déchaînement se concentre sur le pays colonisateur, les mots se chargent de plusieurs symboles :

[...] je fais les nuages je hais la pluie le Neguev est à moi / craché sur mon phallus aérien comme le vieux mirage / de Dassault / qu'encule Concorde sérieusement / fesse que toilette de vieux gâtisme construisse palais / sur bordel / sont tous comme des poux qui bouffent la france / malheureuse ! / eh oui ! / pas d'f majuscule à la france ! (p. 118)

En visant les anciens colons, les obscénités et les scènes pornographiques sont le prélude à une sorte de métalangage. La transgression passe par la désarticulation de la langue du colon et la démystification des symboles de sa puissance technologique et militaire. L'hermétisme typique du style khair-eddinien aidant, la voracité monstrueuse des charognards s'impose comme la métaphore d'un langage qui brouille les lignes de démarcation et les règles des discours canoniques. Les audaces « du sexe » affichées nécessitent d'autres « clefs » de lecture(s), attentives aux échelles de valeurs impliquées et/ou balayées par le texte. Le langage de l'artiste se fait transgression et met en crise l'homogénéité du système et ses fondements. Les défis lancés à la « mort » et aux « dieux » engagent le texte dans un face-à-face, crucial, avec des institutions qui ont toujours (re)produit les discours fondateurs de l'Homme. En effet, il est impossible de toucher à l'essence de cette insolence, si on la sépare du regard que le sujet porte sur la morale, l'histoire et une certaine idée de la modernité.

### **De l'insolence comme réquisitoire de la morale, de l'histoire et du progrès**

Les idées forces du langage poétique de Khair-Eddine nous fournissent des éclaircissements quant à la manière dont la parole insolente parvient à (re)mettre en question les lois qui régissent le monde. Le texte littéraire<sup>5</sup> s'approprie le terme en transformant ses nuances et en recréant le champ de sa signification. En fait, le texte prend à son compte le mot pour déconstruire, de l'intérieur, les codes (moraux, éthiques, esthétiques) qui président à son usage courant dans la société. Le poète n'est-il pas le mieux placé pour sentir le poids arbitraire des mots ? N'oublions pas que cet arbitraire est également

---

<sup>5</sup> Nous dirons « le texte » tout court, tel que le définit Julia Kristeva : « S'il y a un "discours" qui n'est pas seulement un dépôt de pellicules linguistiques [...], mais qui au contraire est l'élément même d'une pratique impliquant l'ensemble des relations inconscientes, subjectives, sociales, dans une attitude d'attaque, d'appropriation, de destruction et de construction, bref de violence positive, c'est bien la « littérature » : nous disons, plus spécifiquement, le *texte* ». (Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Paris, Le Seuil, 1974, p. 14).

porteur de valeurs. En tant qu'unités constitutives d'un système, conventionnel et consensuel, les signes linguistiques garantissent, en les perpétuant, des catégories d'idées et de pensées (commodes et opératoires) exclusives et opposées. Ainsi, les mots « bien » et « mal » fondent une certaine autorité du langage. Qu'en est-il justement dans *Soleil arachnide* ?

Dans la poésie de Mohammed Khaïr-Eddine, le Bien est mis à mal en tant que norme morale conçue et entretenue par l'homme depuis des millénaires. La cellule familiale a toujours été le cadre où s'effectue la transmission des principes moraux. Au Maghreb, le respect *dû* aux parents et aux valeurs ancestrales qu'ils représentent en a souvent été le pilier. Écoutons le poète parler de ses géniteurs :

[...] je bats papa / je lui fauche les sardines, / les lunettes qu'il ne porte pas, son sommeil. / Le chapelet / la femme / [...] / Donc ma mère recevait des coups de bâton / sur les fesses la tête le vagin [...] / papa le monstre millionnaire merci de t'avoir si peu / connu / [...] / [...]. Donc mon père en voulait à / MOI / c'est vital / pour avoir déconnecté deux culs [...].  
(*Manifeste*, pp. 108-109)

L'audace de ces vers est à la mesure de l'importance des valeurs essentielles de l'humanisme arabo-musulman qui y sont dynamitées. Il existe une littérature de hadiths et de versets coraniques qui rappelle et recommande vivement le respect que les enfants doivent à leurs parents. L'Islam parle clairement d'un devoir sacré. Le terme « sacré » implique, à priori, un rapport au divin et à l'institution religieuse en général. Ce sont, en effet, les symboles de cette institution qui sont visés. Dans « Manifeste », la « bible » et le « coran sacramental » sont mêlés à la « baiserie », au « sexe », aux « couilles », au « coït » (p. 114). Les personnages et les lieux sacrés sont peints comme des réalités caduques et perverses. La « prière », une des cinq obligations fondamentales de l'Islam, est associée, au moyen de la coordination grammaticale, à une « maladie ». Avec la caricature de ces deux symboles de la foi musulmane, les limites entre sacré et profane sont définitivement balayées. Le mouvement de l'écriture brasse continuellement le sacré et le profane. La vigueur de l'acte créatif rejette l'autorité et ses emblèmes. Le « TOUT-PUISSANT » est froidement éliminé : « Dieu meurt sans une étincelle [...] / entre ma peau et moi » (p. 75). Un vent nietzschéen traverse le poème pour le charger de l'Impensable. En subvertissant le corp(u)s religieux et le consensus, apparent, autour de la foi ancestrale, la parole hétérogène rend compte d'une dimension anthropologique fondamentale. Le poème nourri de cette culture syncrétique restitue à l'être maghrébin ses racines plurielles.

Représentant emblématique du corps ancestral, le roi Hassan II est souvent peint dans une langue marquée par l'insolence. C'est la légitimité religieuse qu'il représente en tant que descendant du prophète Mohammad qui est aussi visée. Le roi du Maroc a le titre de Commandeur des croyants. Il est, à ce titre, l'héritier et le gardien d'une Tradition séculaire que Khaïr-Eddine qualifie d'« ordre avili des légendes obtuses » (p. 21). Aux

yeux du poète, la langue est le meilleur instrument pour faire éclater la cuirasse d'une image trop écrasante du pouvoir : « il fallut une arme : ma langue sèche ma langue aveugle / recrachant les intrépides chevaux du vol des / superstitions / et du sacré » (p. 53). La figure de Chef du royaume, gonflée par les médias officiels, est démystifiée. Ce « vrai bon dieu » est déjà exposé aux matières fécales dans le poème « Soleil arachnide » (p. 15). Dans « Gennevilliers », le flux de paroles obscènes en fait un géant de carton : « Ils n'avaient pas tiré le roi par la queue », lit-on à la page vingt. L'imaginaire linguistique du français revigore la parole poétique : les échos entretenus avec l'expression "tirer le diable par la queue" établiraient des liens entre la misère du peuple et les injustices (politiques) du « roi ». La polysémie du terme « queue » porte le monarque au sommet du ridicule. La cruauté de l'insolence se double d'une malveillance suggérée par une image caricaturale particulièrement osée. La rage assassine de l'artiste — régicide — est subtilement filigranée dans les accents d'un langage brut. La désarticulation des fondements et des pactes (sociaux) du langage alimente une poétique de la déviation qui mine les systèmes culturels, théocratiques et politiques qui aliènent l'homme. La parole de braise fissure les systèmes monolithiques qui étouffent les Marocains auxquels Hassan II a longuement imposé un « silence dictateur » (p. 65).

Mais l'artiste s'attaque également à une autre idée du sacré qui se cache souvent dans la notion de « progrès ». Comment y parvenir au sein de cette confusion du patriarcal et du sacré dans la culture maghrébine traditionnelle ? La poétique khair-eddinienne est consciente de la polyvalence de la figure symbolique du « père ». L'image récurrente de cette figure donne sur des formes d'autorité et de pouvoir incarnées par « le roi », les discours du sacré et la centralité du « progrès » comme systèmes producteurs de valeurs. Dans certains entretiens, l'artiste précise qu'il s'agit plutôt d'« une mécanique inexorable, implacable »<sup>6</sup>. La figure traditionnelle du Patriarche ne doit pas être confondue avec le pouvoir comme catégorie et concept modernes.

En fait, les poèmes de *Soleil arachnide* visent cette autre conception du sacré qui réside dans la science et dans le savoir comme outils et systèmes opératoires du progrès. Henri Meschonnic parle d'un « sacré » d'un type nouveau : « Le sacré ne se confond pas avec une théologie particulière [...]. Il s'agit d'un discours de la vérité, qui se veut transhistorique [et] qui, dans ses formes extrêmes, a toutes les vérités, celle de la religion et celle de la science »<sup>7</sup>. Dans *Soleil arachnide*, le poète s'en prend à ce type de « sacré » avec toute l'insolence de son style. L'emprise de la société de consommation trouve son origine dans la (pré)domination de ce nouveau « Dieu » : « de la société comme d'un cauchemar / de Dieu comme d'une entité criminellement étiquetée » (*Manifeste*, p. 116). La technique et les

<sup>6</sup> Abderrahman Ajbour, *Poétiques croisées du Maghreb*, Paris, L'Harmattan, 1991, p. 196.

<sup>7</sup> Henri Meschonnic, *Le Signe et le poème*, Paris, Gallimard, 1975, p. 51.

« chiffres »<sup>8</sup> sont les instruments incontournables de cette vérité triomphante de l'âge industriel. En uniformisant les processus de production-consommation, la gestion massive des produits et des hommes a fait de l'individu un objet sans âme.

### **Transgression et insolence, garants d'une communication intense**

La toile d'araignée évoquée par le titre du recueil rappelle la fragilité des équilibres délicats sur lesquels se tisse la poésie de Khaïr-Eddine. La « brutalité » du texte hétérogène doit moduler les degrés d'une vigueur (stylistique) qui risque de compliquer le décryptage des signes de cette écriture de la transgression. La signifiante du poème pousse sur le terreau, hétérogène, d'un langage qui comprend plusieurs dimensions de l'humain. Le vertige provoqué par les trajectoires folles des fragments du monde parti en éclats génère un espace-temps instable. Les parcelles lâches qui fusent dans le sillage de ces trajectoires donnent à la violence de la cruauté, de la scatologie et des mots obscènes un contexte capable de les transformer. Isolés du réseau où ils acquièrent leur signifiante, le scatologique et l'obscène ne peuvent être appréciés que partiellement. La lecture sémiotique de cette création qui inclut l'excrémentiel devrait rappeler l'étymologie latine du terme « défécation »<sup>9</sup>. Le discours qui comporte les matières fécales en signifierait, également, l'expulsion. Présents dans plusieurs pages, les termes scatologiques et ceux qui désignent les zones génitales abondent dans le dernier poème (pp. 104-122). La fin de *Soleil arachnide* est ainsi comparable à une dernière poussée servant à chasser ce qui encombre le corps. Il s'ensuit une fin où les « crues », les « oueds » et « les chutes » sont pleins de « fesses », de « culs », de « sperme », d'« urine », de « sexe », de « couilles » et de « merde ».

Le traumatisme infligé (à notre conscience) par « l'hiéroglyphe » (p. 7) de Khaïr-Eddine finit par mettre en crise le langage au sein duquel nous totalisons le monde. Débarrassés des leurres du « langage totalitaire », nous recevons autrement les signes contenus dans les bribes d'un texte neuf. L'homme y est (re)composé avec une syntaxe et un dictionnaire plus ouverts aux voix du monde. Ainsi, le déferlement des images marquées par le fécal et le génital peut être interprété comme un désir d'évacuer ce que l'homme porte en lui de nauséabond et de dégoûtant. Les « climats putrides » préludent à un changement du monde souligné par un langage qui trouble et dérange. Les paysages créés au fil du texte sont intimement mêlés à la profusion des images scatologiques. L'évolution de la parole poétique comporte justement un passage de la « nausée » vers la sensation revigorante d'une nouveauté éclatante. L'excrément, la pourriture et l'obscène éveillent l'esprit, parce qu'ils changent notre attitude concernant le fonctionnement du langage. L'expérience, liminale, de l'indicible et de « l'incommunicable »

---

<sup>8</sup> Terme récurrent dans *Soleil arachnide*.

<sup>9</sup> « defaecare, purifier » (*Dictionnaire étymologique Larousse*).

(p. 113) a violemment métamorphosé les goûts du lecteur. La « NAUSÉE NOIRE »<sup>10</sup> qui jette le corps et l'esprit du poète dans une série de convulsions précède l'invention des « nouveaux paysages ». La « Terre » entrevue dans le dernier poème (p. 107) et les « îles » qui émergent des eaux, dans d'autres morceaux (p. 60 et p. 101), sont inséparables de la force avec laquelle la langue du poète métamorphose les horizons d'attente du lecteur.

En renonçant au manichéisme réducteur du permis et de l'interdit, l'artiste crée une parole hétérogène. La complexité du langage de la scatologie et de l'obscène tire sa profondeur de l'ambivalence des images particulièrement crues et de leur potentiel suggestif. Notre rapport à ce lexique stimule l'imagination en alternant répulsion et fascination. Le double mouvement de rejet et d'attrance donne à l'« ambivalence » de ce rapport une acception psychanalytique profonde<sup>11</sup>. Le « sperme », « le vagin » (p. 109) et le « sexe », évocations choquantes pour la sensibilité de certains ou blessantes pour la pudeur d'autres, sont également des matières et des organes indispensables à la procréation et à la vie. Les zones génitales, qui indisposeraient quelques lecteurs, sont aussi une référence à une activité intense cachée en l'homme : ces organes réalisent ce que le désir humain a de plus profondément sensuel. Le langage qui dit cet « incommunicable » (p. 113) est, aussi, une manière de conjurer la bestialité et la *bassesse* où les catégories, figées et commodes, de la langue sociale refoulent cette « part maudite » de l'homme. La présence du « péché », de la « nudité », de la « feuille de vigne », de la « damnation », de la « chute » dévoile certaines racines culturelles du texte. La poésie de Khair-Eddine n'a jamais abandonné le projet de libérer le langage de ce qui aliène l'esprit et l'imagination.

En menant, jusqu'au bout, la désarticulation du langage et de ce que le signe linguistique comporte d'institutionnel, l'artiste récuse une forme, elle aussi monolithique, de la production littéraire. En effet, si la création véritable est remise en cause d'un certain héritage littéraire, elle peut se réaliser, entre autres, sous la forme d'une subversion à la fois violente et extrême. Les difficultés inhérentes à cet équilibre (très délicat) entre la violence subversive et les exigences artistiques du texte dévoilent les enjeux de cette écriture et la complexité de ses objectifs. Le lecteur averti sent, au fil des mots, que la destruction des modèles littéraires, n'abandonne pas le texte à une violence gratuite. La langue galvanisée par la scatologie et les obscénités est la carapace, nécessaire, d'une écriture poétique soucieuse de son impact sur le lecteur. Le poème s'apparente alors à un paysage où la langue produit les effets d'un volcan qui entre dans une activité intense. Les îles qui émergent et les nouveaux territoires qui apparaissent ouvrent un espace inespéré pour cette pensée du dehors : le corps social, rassuré par les zones d'ombre de la langue, est le premier à subir cette agression. Le renouvellement du langage littéraire ne peut aboutir qu'au prix d'un

---

<sup>10</sup> Titre d'une série de poèmes qui figurent dans *Soleil arachnide*.

<sup>11</sup> « Ambivalence. Présence simultanée dans la relation à un même objet, de tendances, d'attitudes et de sentiments opposés, par excellence l'amour et la haine. », J. Laplanche et J. B. Pontalis, *Vocabulaire de la Psychanalyse*, Liban, Éditions Delta, 1996, p. 19.



« électrochoc ». Le Beau n'est plus soumis à l'autorité écrasante du Bien. Le poème qui réinvente les formules des valeurs du sujet parlant esquisse les traits d'un être en devenir permanent.

L'esthétique du langage se précise au fur et à mesure de la progression de l'écriture. L'artiste marocain place le langage à la tête des moyens révolutionnaires capables de transformer l'homme. Gros du monde, le poète parle en rejetant la pureté, stérile, des poncifs littéraires. C'est pour cela, aussi, qu'il se moque des recettes éditoriales :

Je ne vous connais pas plus que mon anus à part que je vous ai entrevu entre les grisailles de mes ébouriffements. Il repart comme pas une. DANS CE VIEUX BORDEL DES LETTRES MAUDITES ET REMAUDITES QUE FICHE D'UN TEMPS DE PETITES ÉLITES QUI S'ENDORMENT SUR LE LAURIER ROSE DEVENU JAUNE A FORCE ? [...] Mais j'aime pas les hauts plats, les bides où mon caca et celui du vrai bon dieu circulent avec aisance. Je vais toutes les dix minutes aux chiottes. Je ne me détaille pas dans le trou.

(Soleil arachnide, p. 15)

Cet exemple résume parfaitement l'esprit qui préside à la poétique de la transgression de Mohammed Khaïr-Eddine. L'hétérogène y est une forme-sens. La liberté morphosyntaxique de la langue familière, l'irruption de l'excrémentiel et les propos quasi blasphématoires défient plusieurs images canoniques du poème. La bêtise (artistique) des « petites élites qui s'endorment sur le laurier rose » est de prétendre communiquer une certaine épaisseur de l'humain en recourant à un langage pur et consensuel.

Pour Georges Bataille, ce sont les « complicités dans la connaissance du Mal qui fondent la communication intense »<sup>12</sup>. La question, importante, de la connaissance approfondie du Mal engage le poète et ses lecteurs dans le vrai débat sur les forces – et sur les faiblesses – essentielles de l'homme. Persuadé que « la littérature est communication », l'auteur de *La Littérature et le mal* pense « qu'il existe une opposition fondamentale entre la communication faible, base de la société profane, et la communication forte qui abandonne les consciences se réfléchissant l'une l'autre [...] à cet impénétrable qui est leur en dernier lieu » (p. 150). L'expérience du Mal, devenu garant de la « communication forte », permet au poète d'inventer un langage assez proche de sa nature. Un langage capable de sonder les abysses de son être. Le Mal propulse l'homme dans un espace où la disparition des lignes rouges libère ses capacités intellectuelles. Il est, enfin, débarrassé des tabous qui obstruaient l'horizon de sa réflexion. L'étude de plusieurs œuvres littéraires, porteuses de cette dimension subversive, conduit Georges Bataille à affirmer que la liberté et le mal sont interdépendants : « Le côté du Bien est celui de la soumission, de l'obéissance. La liberté est toujours une ouverture à la révolte, et le Bien est lié au caractère fermé de la règle » (p. 147). Dans

---

<sup>12</sup> Georges Bataille, *La Littérature et le mal*, Paris, Gallimard, 1957, p. 10.

la poésie khair-eddinienne, il est possible de constater que l'« ouverture à la révolte » est communiquée dans les influx nerveux d'un langage dont l'insolence et la scatologie sont les modalités les plus explicites. La logique, homogène, de « la règle » est incompatible avec la dynamique de cette écriture. Le poème composé avec une telle intensité concentre dans les mots le sens de la littérature. L'artiste réussit alors une osmose entre la vigueur de la transgression et la littérarité du texte. Le scandale suscité par les mots obscènes est à lire, entre autres, comme un Art poétique expurgeant l'écriture des déchets de la littérature.

Les origines de l'artiste et sa culture profonde le prédisposent à revendiquer ouvertement cette parole insoumise. Écrire le passé suppose la création d'un langage puisant sa matière dans les racines multiples du sujet. Telle que nous la découvrons dans *Soleil arachnide*, la poésie de Mohammed Khair-Eddine porte les traces d'une rare diversité de cultures et de sources. En cela, son écriture est révélatrice d'un croisement de modèles culturels assez différents. C'est un va-et-vient entre Occident, Orient et Maghreb, entre tradition et modernité, entre laïcité, judaïsme, christianisme et islam, entre rêve singulier et aspirations nationales. La mixité de toutes ces influences finit par créer un immense champ référentiel et connotatif au sein du langage. Le poète traverse des aires culturelles hétérogènes. Du paganisme berbère à la rigidité de la culture arabo-musulmane, en passant par les influences chrétiennes, le texte khair-eddinien laisse émerger un discours syncrétique. La manifestation de ce syncrétisme se situe à plusieurs niveaux. Constituée de compartiments organisés en couches distinctes, la sédimentation de la personnalité de celui qui écrit n'est pas réductrice. La réalité du langage poétique montre plutôt une interpénétration des Cultures et des sources qui alimentent le texte. La parole qui émerge de *Soleil arachnide* est porteuse d'une « culture nationale ». Mohamed Aziz Lahbabi définit cette notion « comme l'ensemble des valeurs et formes de vie matérielles, intellectuelles et spirituelles conçues, ou mises en pratique, par un peuple au cours de son histoire »<sup>13</sup>. Le texte de Khair-Eddine revisite l'immense « cours » de cette « histoire » pour en retenir l'essence révélatrice d'un « ensemble » d'héritages aussi lointains que divers. Le poète écrit avec la conscience de cette épaisseur qu'il renferme : « bête gémissante / moi / âcre debout dans l'épaisseur / de mes entrailles »<sup>14</sup>. Le syncrétisme fondamental de la culture millénaire transfigure l'imaginaire en le démultipliant. Hétérogène, le texte se régénère grâce à la profondeur de ses racines diverses.

On a souvent dit de l'écriture de Mohammed Khair-Eddine qu'elle est « transgénérique »<sup>15</sup>. Nous venons de voir comment les sources d'inspiration

---

<sup>13</sup> Mohamed Aziz Lahbabi, *Du Clos à l'ouvert*, Alger, S.N.E.D., 1971, p. 23.

<sup>14</sup> BARRAGE, p. 78.

<sup>15</sup> Terme utilisé par Zohra Mezgueldi dans un article intitulé « L'œuvre de Mohammed Khair-Eddine : écriture organique et esthétique de la rature », in EL HOUSSE, Majid / TENKOUL,

de l'artiste, l'extrême variété des paradigmes qui président à son lexique, à ses images et aux valeurs qu'ils véhiculent sous-tendent un texte récalcitrant aux grilles littéraires. Cette conscience née dans les brisures du langage accouche d'un monde hétérogène. Tel un « oued » en crue le texte emporte tout sur son passage ; la violence du courant devient celle du poème. La beauté des paysages que nous découvrons après ce déluge sont nourris d'une altérité sauvage : la diversité fondamentale, issue de cette composition polyphonique, est le sceau d'une beauté complexe.

Débarassés des tabous qui obstruaient l'horizon de l'intellect et de la sensibilité, l'artiste et son lecteur se désencrassent. Après avoir déconstruit plusieurs valeurs (in)humaines, le texte peut produire son propre langage. Dans le mouvement de l'écriture, la distance (au sens de décalage) entre la beauté du poème, d'une part, et la violence de l'insolence, de l'autre, est de moins en moins perceptible. En menant, jusqu'au bout, la désarticulation du langage et de ce que le signe linguistique comporte d'institutionnel, Khaïr-Eddine récuse une vision trop enfermée de l'homme et du monde. L'insolence avec laquelle il nargue les valeurs, dites morales, s'impose alors comme une semence vitale pour l'être.

L'anarchie et le désordre, apparents, de la langue sont ceux d'un être horrifié par l'hypocrisie et le mensonge qui rongent la société. La vigueur de ce langage neuf est au cœur de ce que Roman Jakobson considère une des fonctions essentielles de l'art poétique : « c'est la poésie qui nous protège contre l'automatisation, contre la rouille qui menace notre formule de l'amour et de la haine, de la révolte et de la réconciliation, de la foi et de la négation »<sup>16</sup>. La monstruosité du texte qui a charrié plusieurs parts moisies du sujet s'avère une tentative de régénération de la condition humaine. La densité de cette parole hétérogène a puisé dans l'épaisseur anthropologique de l'être. Les racines plurielles du poème en font un immense palimpseste : les éléments de la culture berbère de l'artiste se mêlent à d'autres signes. Si les mots investis par le sexe et les membres les plus intimes du corps raniment le feu d'une écriture du désir, c'est que la trame du poème s'enrichit de la diversité millénaire des cultures qui la sous-tendent.

---

Abderrahman / ZOPPI, Sergio (dir.), *Regards sur la littérature marocaine*, Rome, Bulzoni, 2000, pp. 127-150.

<sup>16</sup> Roman Jakobson, *Questions de Poétique*, Paris, Le Seuil, 1973, p. 125.

## Gherasim Luca et la vie dans le vide

Charlène CLONTS  
Université de Pau et des Pays de l'Adour (France)  
CRPHLL

Au travers de son œuvre, le poète Gherasim Luca (1913-1994) déconstruit les mythes et les origines de l'homme pour en marquer les failles. C'est ce point de départ qui fonde sa pratique de l'hétérogénéité. De fait, il crée une mythologie qui lui est propre et se place en « héros-limite » de la vie. Cependant, cette recreation ébranle le système hiérarchique connu du bien et du mal. En effet, le poète évoque lui-même sa marginalité en faisant référence au « bûcher » et au « pacte avec Satan » provoqués par son positionnement. Avant d'atteindre la vie dans le vide, il faut en passer par divers moyens qui ont trait à l'hétérogène. De fait, le bien et le mal, la vie et la mort, l'amour et le meurtre se résolvent par la vie dans le vide.

Par ses nombreuses tentatives de suicide, dont la dernière, mortelle, Gherasim Luca a cherché à montrer qu'il voulait se détacher de la vie réelle, celle qu'il nomme la « réalité-obstacle »<sup>1</sup>. Si ce monde est obstacle, c'est tout d'abord parce que l'homme crée sa propre limite, que ce soit par la croyance au déterminisme de la naissance ou que ce soit par référence au Mal initial de la *Genèse*. C'est pourquoi Gherasim Luca écrit que l'homme est celui « qui s'entoure de toutes parts par lui-même, et qui s'ape, qui s'appelle pomme ou prison »<sup>2</sup>. Le rappel de son emprisonnement à Bucarest lié au symbole du péché originel, tel que nous le rencontrons dans la *Genèse*, connote péjorativement la référence biblique : en effet, en 1933, Gherasim Luca envoie *Roman d'amour*<sup>3</sup> et deux brûlots intitulés « Bite » et « Morve » à des personnalités politiques ; en résultent 9 jours de prison pour atteinte aux bonnes mœurs<sup>4</sup>. Dans le poème « La Voie lactée »<sup>5</sup>, où sont exposés ses arguments et ses solutions, l'auteur propose au lecteur de s'extraire de cette prison métaphorique. Elle se décline sous deux formes : les liens de la naissance et ceux de la Création divine, considérés comme les « deux pôles d'une vie subie »<sup>6</sup>. L'acte de succion ou le sein symbolisent ainsi, dans ce

---

<sup>1</sup> Gherasim Luca, *Le Vampire passif*, Paris, José Corti, 2001, p. 45.

<sup>2</sup> Gherasim Luca, « La Voie lactée », *Héros-limite*, Paris, Poésie/Gallimard, 2001, p. 37.

<sup>3</sup> Gherasim Luca, *Roman d'amour*, traduit du roumain par Marina Vanci-Perahim, Collection *Alge* 1933, GHLL ms 9, Fonds Gherasim Luca, Bibliothèque Littéraire Doucet, Paris.

<sup>4</sup> D'après Petre Raileanu, *Gherasim Luca*, Paris, OXUS, coll. « Les Etrangers de Paris/Les Roumains de Paris », 2004, p. 70.

<sup>5</sup> Gherasim Luca, « La Voie lactée », *op. cit.*, p. 31.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 36.

poème, l'homme qui se plie au déterminisme, que l'on retrouve aussi chez Gherasim Luca sous la figure d'Œdipe<sup>7</sup>. Le poète est donc devenu vampire car il se nourrit de ce qui constitue sa prison et naît « dans son propre tombeau »<sup>8</sup>. En retour, le vampire se détache de la société homogène et « secrète le secret des mots et des mobiles, le secret de sa mobilité »<sup>9</sup>. Il propose d'« ouvrir les prisons sur la scène du nouveau-né »<sup>10</sup>, puisque l'individu et l'humanité se fixent sur leur naissance pour inventer leur présent<sup>11</sup> et ne sont plus, à ce stade, que des marionnettes « mim[ant] la vie de quelqu'un d'autre »<sup>12</sup>. Pour cela, il faut d'abord tuer le « bourreau »<sup>13</sup>, autrement dit, le père, qui peut être l'homme qui engendre le nouveau-né ou Dieu, l'un des « trois héros de la boue natale »<sup>14</sup>. Gherasim Luca voudrait faire disparaître cet attachement à un « mythe », une « formule »<sup>15</sup>, dû à la peur-panique de l'homme face à l'univers, peur dans laquelle celui-ci se complaît en définitive. Le poète refuse d'accepter avec lâcheté d'être la créature qui se sacrifie pour le mauvais mobile. En échange, il évoque la possibilité de recréer l'homme, à partir de ce qu'il est réellement au fond de lui-même, dans « sa cour intérieure »<sup>16</sup>, comme il l'a fait en prenant le nom de Gherasim Luca. De fait, c'est le hasard de la rencontre entre une rubrique nécrologique évoquant le décès de « Gherasim Luca, archimandrite et linguiste émérite » et la volonté profonde de Salman Locker (c'est son véritable nom) d'être un artisan de la langue hors de toute relation œdipienne, qui donne naissance au poète Gherasim Luca.

Dans cet objectif de recréation de l'homme, et afin de dépasser les relations artificielles entre les hommes, le poète crée des *Objets Objectivement Offerts*<sup>17</sup>. Pour Gherasim Luca, l'*O.O.O.* est le résidu diurne de nos rêves qui expriment un inconscient que l'objet offert doit dévoiler à l'autre. Autant dire qu'un tel objet est chargé d'une force latente émotive et souvent érotique, que ne possèdent pas ou plus les cadeaux que les hommes ont pris l'habitude de s'offrir pour diverses occasions. En effet, les relations entre les hommes ont été tellement codifiées par la société que l'objet est devenu le produit d'habitudes qui ont perdu tout sens réel. Mais pour le poète, quelle que soit la charge émotionnelle, érotique – en bien ou en mal, d'après les critères de la société – portée par l'objet fabriqué ou trouvé,

<sup>7</sup> Cf. Gherasim Luca, *L'Inventeur de l'amour, La Mort morte*, Paris, José Corti, 1994, p. 13.

<sup>8</sup> Gherasim Luca, « La Voie lactée », *op. cit.*, p. 35.

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>11</sup> Cf. Gherasim Luca, *L'Inventeur de l'amour, La Mort morte*, Paris, José Corti, 1994, p. 17.

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> Gherasim Luca, « La Voie lactée », *op. cit.*, p. 33.

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 33 et p. 34.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>17</sup> Voir les photographies de ces objets dans *Le Vampire passif*, *op. cit.*

l'objet sera offert et transmettra quelque chose des tréfonds de l'offrant à son destinataire, puisque l'*O.O.O.* est, d'après le poète, un « entremetteur-symbole »<sup>18</sup>. Mais ces premières strates de sens supposent qu'il existe un être humain qui communiquerait une part de lui-même à un objet qui ne serait que le vecteur passif, auprès d'un autre être humain, de quelque chose de plus grand que lui. D'après le *TLF*, l'adjectif « objectif », repris par Descartes, a le sens de « qui existe en tant que pensé ou représenté par l'esprit, indépendamment de toute réalité lui correspondant et indépendamment du sujet ou de l'acte par lequel il est pensé ou représenté ». Ainsi, Gherasim Luca affirme que l'objet a une existence indépendante de l'esprit humain. C'est pour cela qu'il peut offrir un *Objet Objectivement Offert à un Objet (O.O.O.O.)*<sup>19</sup>. Il se propose d'ailleurs d'offrir une araignée à un objet ou d'offrir « au lit la femme qui s'offre à [lui] [...] à la manière dont se produisent les rencontres d'images dans les poèmes et les rêves »<sup>20</sup>. L'offrande se double donc d'une connotation littéraire et fait appel à la notion de métaphore, comme pouvait la décrire Pierre Reverdy. La rencontre entre le poète et l'objet, ou entre le poète et un autre individu, passe par un autre objet offert, qui devient le transmetteur d'une « communication entre le moi et le soi »<sup>21</sup>. Gherasim Luca écrit qu'il a découvert « un nouvel objet de connaissance, [...] une nouvelle possibilité objective de résoudre dialectiquement le conflit entre le monde intérieur et le monde extérieur »<sup>22</sup>. Autrement dit, ces objets sont une solution du poète pour dépasser les dichotomies de l'être – par exemple, celle de la vie et de la mort. Gherasim Luca voit d'ailleurs au sein des objets des « fantômes »<sup>23</sup>, c'est-à-dire des résurgences de ce qui a réellement existé. L'objet obtient par là un pouvoir d'évocation, au même titre que l'homme qui se souvient. Il parle au poète dans une langue qui lui est propre. C'est ainsi que Gherasim Luca peut prédire la disparition du père de Victor Brauner alors qu'il fabrique l'objet intitulé *Le Crépuscule* : le poète « apprend » par l'objet que « le père de Victor Brauner est mort »<sup>24</sup>.

Les *O.O.O.* sont aussi le signe d'un attachement du poète aux sciences occultes en tous genres, reléguées par la société homogène au rang de magie. C'est pourquoi, d'emblée, dans *Le Vampire passif*, Gherasim Luca se positionne en magicien par la description de l'objet trouvé qui constitue le « portrait »<sup>25</sup> de l'écrivain. Ce portrait est qualifié de « cantharidé », c'est-à-dire saupoudré de poudre de mouches cantharides aux vertus aphrodisiaques.

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 6.

L'artiste pratique donc bien une forme de magie et c'est pourquoi nous pouvons lire aussi que « les bûchers du Moyen-âge brûlent encore. Ouvriers, poètes, savants continuent le magicien. A chaque vérité découverte, nous signons un pacte avec Satan »<sup>26</sup>.

L'une des pratiques de ce poète-magicien est la mathèse. Sarane Alexandrian précise que « les théologiens chrétiens et les occultistes appelèrent mathèse (du grec *mathesis*, enseignement) l'utilisation conjuguée de la métaphysique et des mathématiques pour définir la vie universelle »<sup>27</sup>. Nous pourrions ajouter que *mathesis* évoque un savoir, un enseignement reçu, préservé et ésotérique. Plus tard, la psychanalyse reprendra la mathèse pour expliquer certains processus psychiques. À son tour, Gherasim Luca s'empare de ce que la science empirique ne peut pas penser. Par exemple, avec l'objet offert à G., « un tube de verre, le chiffre 7 et une bobine plate », l'artiste choisit un chiffre qui peut être à la fois bénéfique et maléfique. En effet, l'artiste hésite entre deux attitudes envers G. qu'il va concilier en un seul objet : il aime beaucoup cet homme et le désire peut-être, mais en même temps, il a peur de l'ombre que celui-ci peut lui faire, notamment dans sa vie amoureuse. Nous lisons donc : « j'offre à G. un objet dont il peut saisir la forme de sexe, mais en même temps je le menace : s'il prend mes femmes, son sexe va se casser »<sup>28</sup>. Le poète ne veut toutefois pas directement le mal de son ami et il pense qu'il ne faut pas pousser trop loin l'usage de chiffres puissants. C'est pourquoi il choisit le chiffre 7 – qui peut tuer, mais de manière détournée – à la place du chiffre 13. Ce dernier est en effet un chiffre de mauvais augure depuis l'Antiquité : Philippe de Macédoine aurait été puni – par son propre assassinat – pour avoir associé une statue le représentant à l'ensemble des Douze Dieux majeurs. De même, la Kabbale précise qu'il existe 13 esprits du mal et l'arythmo-symbologie l'interprète comme un signe de mort<sup>29</sup>. Dans la description de la fabrication de cet objet destiné à G. et son analyse, Gherasim Luca évoque la possibilité d'utiliser le nombre 22<sup>30</sup>, avant de l'abandonner car celui-ci est trop puissant à son sens. En effet, il risquerait d'entraîner la mort du destinataire. Il ne s'agit pas ici d'une symbolique accordée par les sciences occultes, mais d'une nouvelle strate de sens que le poète rajoute à titre personnel. Cette connotation mortifère naît dans l'esprit de l'artiste par le lien qu'il établit entre le nombre 22 et un poème – peut-être *Les Poètes de vingt ans*<sup>31</sup> – où les poètes auraient

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>27</sup> Sarane Alexandrian, *Histoire de la philosophie occulte*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2008, p. 145.

<sup>28</sup> Gherasim Luca, *Le Vampire passif*, *op. cit.*, p. 17.

<sup>29</sup> D'après Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, « Treize », *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, coll. « Bouquins », 1982.

<sup>30</sup> Gherasim Luca, *Le Vampire passif*, *op. cit.*, p. 19.

<sup>31</sup> Gherasim Luca, *Les Poètes de vingt ans ou une mère mange l'oreille de son enfant*, Paris, 1938, GHM ms 10, Fonds Gherasim Luca, Bibliothèque Littéraire Doucet, Paris.

pour destin de mourir à cet âge-là. Cela va à l'encontre des théories de la Kabbale qui voudraient que 22 symbolise la sagesse. Gherasim Luca s'écarte aussi de la mathèse pure qui stipule que, pour apprécier la signification d'un nombre de plusieurs chiffres, il faut en effectuer la « réduction théosophique »<sup>32</sup>, c'est-à-dire additionner les chiffres qui le composent jusqu'à obtenir un chiffre unique : par exemple, pour 22, cette réduction permet de dire que 22 équivaut à 4 par l'addition de 2 + 2. Ainsi, le poète n'est pas complètement soumis à la mathèse ni aux lois de la Kabbale. Le poète s'invente une symbolique qui lui est propre et qui fait appel à son expérience de la vie, notamment par le biais de la poésie, mais aussi par le biais des objets offerts.

Autre exemple : le chiffre 9, qui est celui sur lequel se clôt *Le Vampire passif*. Gherasim Luca allie aussi la graphie du chiffre 9 au cycle, ou du moins, au tournoiement. La langue même du poète s'inscrit dans un mouvement en spirale : son bégaiement poétique n'est autre qu'un ensemble de multiples tentatives pour trouver le mot juste, en résonance avec les multiples possibilités de la langue. Le 9 évoque aussi, graphiquement, le zéro que nous retrouvons picturalement dans « Visionde » de *La Voici la voie silanxieuse*<sup>33</sup>. Et, si l'on rapproche les extrémités du mot-valise « visionde », nous obtenons le mot « vide », comme le suggère la mise en page de François Di Dio. Cette mise en page proposerait donc une « visionde » vide, autrement dit une représentation du vide ou une représentation du « représenter ». Parallèlement, le mot « zéro » est issu de l'arabe *çifa* qui signifie « vide ». Et ce n'est pas l'équivalent du néant. Ce trou est ouverture vers l'inconnu et « apparaît comme le symbole de toutes les virtualités »<sup>34</sup>. D'ailleurs, les cubomanies en font un usage immodéré. Or, dans ces collages, le trou appelle le regard du spectateur et l'aspire, tandis que ce dernier est en attente d'un au-delà du trou. Le trou fait appel à l'imagination, qui peut nous permettre de « voir » autrement. Ainsi, le lien graphique et visuel que nous pouvons faire entre le trou, l'*O.O.O.* et l'œil est accru par leur symbolique qui tente d'ouvrir l'homme à des connaissances nouvelles ou oubliées.

C'est dans cette perspective, et en lien avec le trou et l'*O.O.O.*, que Gherasim Luca introduit dans sa poésie le sexe, la violence et le monstrueux. Dans ses écrits, l'érotisme est double car il fait appel à la fois à l'amour et à la violence. Il semble difficile de pouvoir concilier les deux, tant le paradoxe est grand pour une pensée homogène. Georges Bataille explique ce paradoxe en précisant que la continuité de l'Être réalisée dans le coït implique une mort des individus. Chez Gherasim Luca, cette continuité est appelée

---

<sup>32</sup> D'après Sarane Alexandrian, *Histoire de la philosophie occulte*, op. cit., p. 147.

<sup>33</sup> Gherasim Luca, *La Voici la voie silanxieuse*, Paris, José Corti, 1997, p. 26.

<sup>34</sup> Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, « Trou », *Dictionnaire des symboles*, op. cit.



« synthèse »<sup>35</sup> et elle met en image cette mort de l'individu dans le coït lorsqu'elle lie la mort à la jouissance. Nous lisons par exemple : « son cœur transpercé par les balles / transparentes / de mes caresses en transe »<sup>36</sup>, où cette continuité apparaît aussi dans l'enchaînement de termes liés par leurs sonorités similaires. Le bégaiement poétique de Gherasim Luca fait se succéder « transpercé, transparentes, transe ». D'ailleurs, d'après les brouillons et notes du poète<sup>37</sup>, le point de départ d'un tel bégaiement serait une lettre, une sonorité, ou comme ici le préfixe « trans- » qui donne lieu à des listes de mots, avant toute création. Le flux de la sonorité « trans- » contamine ainsi tout le syntagme et participe à son unification. Quant à la violation et au meurtre, quoique métaphoriques et générés par le bégaiement, ils sont ici convoqués inévitablement au moment de la dissolution des êtres discontinus, d'où l'apparition de personnages comme Gilles de Rais ou Sade dans l'œuvre de Gherasim Luca.

La provocation est totalement assumée par l'auteur mais il précise qu'il « préfère être parmi les gens / comme un danger en suspens / plutôt qu'un assassin »<sup>38</sup>. Nous restons donc dans l'ordre du potentiel littérairement assumé. Cependant, l'interdit tient une place importante dans les scènes érotiques décrites par Gherasim Luca, mais sous la forme d'une transgression, qui explique la référence à Sade. La *ré-invention de l'amour* passe donc par la violence. Le poète ouvre ainsi le corps de la femme – érotiquement et violemment – lorsqu'il compare le coït à l'éventration : « Comme si j'avais laissé traîner / ma main dans l'eau / pendant une promenade en barque / sa peau s'ouvre de chaque côté du couteau / laissant glisser dans sa chair / cette promenade onirique du sang / que j'embrasse sur la bouche »<sup>39</sup>.

Le meurtre est ici le fruit de la transgression, fruit dont se délecte le poète, comme le prouve l'isotopie des sens en éveil. Le corps de la femme est lui aussi un fruit qui s'ouvre sous l'action de la lame manipulée par le poète. La fusion des fluides corporels – sang, salive, écoulement séminal – participe aussi à la continuité des êtres, malgré la mort supposée de l'aimée lors du meurtre. Le poète y est donc à la fois figure de l'amant dont le pénis, semblable à un « couteau [...] dans sa chair », est animé par le « sang », mais aussi figure de l'assassin, dans une posture onirique, comme il la qualifie.

La poésie surgit aussi à de multiples reprises dans la décapitation de la femme. Elle apparaît tout d'abord dans de nombreuses cubomanies comme un effet de recreation, mais aussi dans les textes. Le poète invente même le

<sup>35</sup> Gherasim Luca, « Initiation spontanée », *Héros-limite*, Paris, Poésie/Gallimard, 2001, p. 57.

<sup>36</sup> Gherasim Luca, « Hermétiquement Ouverte », *Héros-Limite*, *ibid.*, p. 53.

<sup>37</sup> Voir par exemple, *L'Acteur dit le mot*, GHL ms 210, Fonds Gherasim Luca, Bibliothèque Littéraire Doucet, Paris.

<sup>38</sup> Gherasim Luca, *L'Inventeur de l'amour, La Mort morte*, Paris, José Corti, 1994, p. 15.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 22-23.

verbe « coucouper » qui apparaît dans le poème « Héros-limite »<sup>40</sup>. Ce texte propose à nouveau une vision de la femme en « femme cou, coucou, femme coupée pain, comme un pain, en deux »<sup>41</sup>. La tête séparée du corps devient, par la poésie, pain rompu. Le poète se métamorphose alors, du point de vue du récepteur, en figure christique paradoxale qui en appelle au partage avec le lecteur. Gherasim Luca montre que le cou de la femme peut être attirant comme l'aimant. Et c'est la femme elle-même qui semble pousser à la décapitation : nous pouvons lire que le « *cou* engendre le couteau »<sup>42</sup>. Le corps de la femme appelle le meurtrier et l'aide à s'affranchir des peurs, d'où le titre du poème : « À Gorge dénouée ». Le cou de la femme se « dénoue » car celle-ci se libère en même temps qu'elle libère le poète. Cela explique l'appel au meurtre de la future victime car la vie quotidienne « noue, [...] nous borne »<sup>43</sup>. Ainsi, le poète peut écrire que le « *Coupeur* de tête / [est] suspendu entre [s]a tête et [s]on corps / comme la vie dans le vide »<sup>44</sup>. En plus d'exposer l'acceptation de la mort comme partie d'une vie supérieure à celle du quotidien, l'usage de l'italique permet de mettre en évidence l'acte poétique. Le son [vi] que nous entendons à la prononciation du substantif « vie » se retrouve dans le mot « vide », comme pour montrer que la vie réside dans ce vide<sup>45</sup> et qu'il existe une extension possible de soi vers l'autre, de l'homogène vers l'hétérogène. Ainsi, au-delà de la figure de l'assassin et du libérateur, le poète est révélé dans sa position d'écrivain par la tête coupée de la femme. Cette position du poète est confirmée par l'intertexte car l'expression « cou coupé » est reprise à Apollinaire : dans *Alcools*, le poème « Zone » se conclut par un adieu au « Soleil cou coupé »<sup>46</sup>. La référence à Apollinaire peut tout d'abord nous permettre de mieux comprendre la position du « Coupeur de têtes suspendu »<sup>47</sup>. De fait, Apollinaire clôt son recueil *Alcools* par la partie intitulée « VITAM IMPENDERE AMORI »<sup>48</sup>, littéralement « suspendre la vie à l'amour ». Si le « Coupeur de têtes » est « suspendu », c'est aussi à l'amour. La mort n'est pas absente de cette expression latine car « mori » est compris dans « amori ». Mais le titre d'Apollinaire nous renvoie aussi à Juvénal, auteur des *Satires*, qui suspend quant à lui sa vie à la vérité : « vitam impendere vero »<sup>49</sup>. Ainsi, le « Coupeur de têtes » est potentiellement suspendu à l'amour, la mort et la vérité, comme pourrait le signifier implicitement

<sup>40</sup> Gherasim Luca, « Héros-limite », *Héros-limite*, *op. cit.*, p. 17.

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> Gherasim Luca, « À gorge dénouée », *Le Chant de la carpe*, Paris, José Corti, 1986, p. 99.

<sup>43</sup> Gherasim Luca, « La Voie lactée », *op. cit.*, p. 37.

<sup>44</sup> Gherasim Luca, « À gorge dénouée », *op. cit.*, p. 179.

<sup>45</sup> Gherasim Luca, « Autres secrets du Vide et du Plein », *Héros-Limite*, *op. cit.*, p. 47.

<sup>46</sup> Guillaume Apollinaire, « Zone », *Alcools*, Paris, Poésie/Gallimard, 2002, p. 14.

<sup>47</sup> Gherasim Luca, « À gorge dénouée », *op. cit.* p. 179.

<sup>48</sup> Guillaume Apollinaire, « VITAM IMPENDERE AMORI », *Alcools*, *op. cit.*, p. 179.

<sup>49</sup> Juvénal, *Satires*, IV, v. 91, dans l'anthologie de René Morisset et Georges Thévenot, *Les Lettres latines*, Paris, Magnard, 1950, p. 1036.

l'intertexte. La partenaire sexuelle au « cou coupé » pourrait être l'accès à l'univers dans sa vérité. Pourtant, le poète refuse l'« obscénité cri criante de ce mon, de ce monde »<sup>50</sup>. Le bégaiement de « cri criante » et de « mon/monde » marque ainsi de manière signifiante une rupture entre deux conceptions de l'obscénité. Hors d'un monde hétérogène, il semble impossible de concilier le sexe combiné au meurtre et au démembrement avec un refus d'obscénité, sauf si l'obscénité chez Gherasim Luca ne réside pas dans le même lieu que celle du langage courant. Ce qui est « indécent » dans ce monde, d'après Gherasim Luca, ce n'est pas la pornographie ou la sexualité, mais ce qu'on en fait. En effet, les hommes enchaînés dans leurs habitudes ne touchent que la surface des choses lorsqu'ils ont affaire à la sexualité et à la violence. Le poète dit d'ailleurs qu'« ils pèlent le fruit »<sup>51</sup>, donc qu'ils évacuent la profondeur. Il leur reproche de ne voir que les ombres sur la paroi de la caverne. Ces prisonniers du quotidien rappellent inévitablement ceux de l'allégorie de Platon dans *La République*. C'est pourquoi le poète cherche à « dénouer » la « gorge » des hommes pour les libérer de la caverne. Mais contrairement à l'allégorie de Platon, Gherasim Luca ne souhaite pas une libération par l'ascension vers le soleil, autrement dit par l'*anabasis*. De fait, le *Soleil cou coupé* d'Apollinaire est effacé au profit de la femme cou coupé. Ainsi, la libération poétique chez Gherasim Luca se fait par la profondeur, celle de la femme certes, mais aussi celle d'une pensée du monde où la violence peut donner un sens nouveau à l'être. Cette dernière permet au « para-être » qui est en chacun de nous de se libérer, de « surg[ir] et s'insurg[er] à l'intérieur de soi-même »<sup>52</sup>.

Cette violence peut avoir pour but le réveil du « tropisme invincible »<sup>53</sup>, autrement dit de la « force obscure qui contraint à des comportements, individuels ou collectifs, qu'on pourrait assimiler à de pures réactions biologiques »<sup>54</sup>. Gherasim Luca veut rendre à la vie son côté obscur ; la mort et la violence en font partie. Sa poésie veut déclencher chez le lecteur des tropismes – et Gherasim Luca emploie lui-même ce terme dans « À l'orée d'un bois... »<sup>55</sup> – comme ceux ainsi nommés par Nathalie Sarraute, qui sont le va-et-vient entre les extrêmes de la vie psychologique. Le poète ne veut pas d'un lecteur-cadavre, c'est-à-dire mort à toute réaction.

<sup>50</sup> Gherasim Luca, *Héros-limite*, op. cit., p. 18.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>52</sup> Gherasim Luca, « La Voie lactée », *ibid.*, p. 38.

<sup>53</sup> Expression de Paul Valéry, dans *Variété I*.

<sup>54</sup> Hendrik Van Gorp, Dirk Delabastita, Lieven d'Hulst, Rita Ghesquiere, Rainier Grutman, Georges Legros, « Tropisme », *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Champion, 2005, p. 490.

<sup>55</sup> Gherasim Luca, *La Proie s'ombre*, Paris, José Corti, 1998, p. 7.

C'est pour cela qu'il fait appel à l'écorché qui apparaît, par exemple, dans le poème-tract « La Clef »<sup>56</sup>, sorte de manifeste dans lequel le poète précise qu'il est « à l'affût perpétuel d'une mort vile ». Dans ce texte, l'écorché, entre autres symboles de morts cruelles, est évoqué comme symbole de « l'affront de vivre à la frontière / d'un bien et d'un mal »<sup>57</sup>. Le rejet à la ligne du « bien » et du « mal », au centre de la page, replace la notion de tropisme au sein de l'œuvre du poète. Cette position oscillante entre le bien et le mal est privilégiée par l'auteur. En lieu et place de la rédemption proposée par les religions, cette position sur le fil du rasoir constitue son « remède universel »<sup>58</sup>. Le poète est conscient de l'effet que peut produire une telle proposition sur son lecteur et ne cherche pas à être démagogue en masquant la réalité de son « remède » car celui-ci aura tout l'effet d'une « bombe »<sup>59</sup> dans son caractère destructeur, en attente d'une reconstruction.

Cette « bombe » fait aussi exploser les mots. Dans le poème « Apostroph'Apocalypse »<sup>60</sup>, le nom « TERREUR », par exemple, comporte en son sein, en italique, le verbe « errer » à la première ou troisième personne du singulier de l'indicatif présent. Le poète découpe ce substantif pour dire que « LA / "TERREUR" / ERRE / SANS TÊTE / NI JAMBES ». Le substantif, à l'instar du corps de la femme, est décapité et démembré. L'errance est donc bien le tronc de ce « cul-de-jatte »<sup>61</sup> de la « terreur ». Or, ce personnage de lettres « v'i sous le couperet »<sup>62</sup>, ce qui n'est pas moins ridicule pour un être qui a déjà perdu littéralement la tête, que de tomber « à bras raccourcis »<sup>63</sup> ou d'être « sans queue ni tête »<sup>64</sup>. Dans *Paralipomènes*, nous retrouvons le même processus à l'œuvre avec des expressions telles « Zérojambiste à toutes jambes » ou « Double manchot / à tour de bras », « Tête tranchée / tronc occulte »<sup>65</sup>. Mais par delà le rire destructeur des conventions, le travail des expressions figées permet à Gherasim Luca de dénoncer ici l'attitude de ces hommes qui ont perdu une partie d'eux-mêmes en se soumettant à l'homogène sans chercher pour autant à trouver une vérité de l'être foncièrement hétérogène. De manière plus générale, la mort elle-même est évoquée dans le rire. *Le Chant de la carpe* est le recueil où ce rire de la mort s'effectue de façon très explicite et répétitive, comme pour insister sur le caractère risible de l'angoisse de mort. Dès le titre du recueil,

<sup>56</sup> Gherasim Luca, « La Clef », poème-tract de 1960, reproduit dans *La Proie s'ombre*, *ibid.*, p. 72.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>58</sup> *Ibid.*

<sup>59</sup> *Ibid.*

<sup>60</sup> Gherasim Luca, « Apostroph'Apocalypse », *Paralipomènes*, Paris, Poésie/Gallimard, 2001, p. 253.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 254.

<sup>62</sup> *Ibid.*

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 257.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 254.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 265.

l'humour intervient dans le remodelage de l'expression figée « le chant du cygne ». La mort est « morte » entre autres à cause du rire, d'où le titre du recueil du même nom. Par là, Gherasim Luca nous rappelle aussi qu'il n'expose pas ici des pulsions de mort, une attraction morbide, en un sens clinique, même si les tentatives de suicide du poète pourraient nous indiquer le contraire. Ces tentatives de suicide décrites dans *La Mort morte* ne sont pas la preuve d'une volonté de disparition physique de la part du poète. De fait, *La Mort morte* est une expérimentation à la manière des surréalistes. Gherasim Luca souhaite capter une énergie créatrice au travers des soubresauts de l'homme qui se meurt : l'auteur griffonne ce qui lui passe par la tête au moment de mourir, avant d'avorter l'expérience et d'analyser en poésie ces diverses notations. Il n'essaie pas non plus d'échapper à la vie, bien au contraire, puisqu'il cherche la vie et la création dans et à travers la mort :

Cette tentative de suicide par l'impossible / me plonge dans une véritable euphorie mentale / l'excitation physique ne se déclenchant / qu'au moment où je reprends mon souffle / équivalence paradoxale / d'un retour intra-utérin réel / [...] Le texte écrit pendant que je faisais / un double effort contradictoire de volonté / (m'étouffer et ne pas m'étouffer) / est un corps-à-corps avec moi-même / avec la mort et avec ma manie d'écrire / un suprême viol accompli / contre les forces aveugles<sup>66</sup>

Le poète tente alors de se suicider en « retenant volontairement [s]a respiration »<sup>67</sup>. L'humour participe ainsi de ce désir de vie dans la mort, le rire étant le parangon d'une vie vivante et non d'une vie de cadavre.

Ainsi, dans la poésie de Gherasim Luca, la transmutation d'une réalité homogène en monde de l'hétérogène s'effectue entre autres par l'amour, l'érotisme, la violence, la mort et l'humour. Les tentatives de suicide, le meurtre, le démembrement sont la preuve que le poète a mis en œuvre l'expérience prônée par Rimbaud dans sa lettre du Voyant que Gherasim Luca cite dans le poème-tract « La Clef »<sup>68</sup>. Le poète s'est fait « l'âme monstrueuse »<sup>69</sup>. Le démembrement, la décapitation, le meurtre en général,

<sup>66</sup> Gherasim Luca, *L'inventeur de l'amour, La Mort morte*, op. cit., p. 96-99.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>68</sup> Gherasim Luca, « La Clef », op. cit., p. 82. Dans ce poème, Gherasim Luca évoque une bombe poétique qui « transgresse la loi du "je" / pour le mythe de l'"autre" » et par laquelle le métal « s'illumine », « hors de sa vieille carcasse / là où "le cuivre s'éveille clairon" ». L'intertexte rimbaldien est explicite par l'insertion d'expressions issues des lettres dites « du Voyant ». Nous reconnaissons le « JE est un autre »<sup>68</sup> de la lettre de Rimbaud à Paul Demeny, du 15 mai 1871, ou encore « le cuivre s'éveille clairon », dans la même lettre. Pour Gherasim Luca, le poète et l'homme doivent transformer le « je » de l'ici et du maintenant en un « autre », résultat de la transmutation du réel par la poésie et la réflexion.

<sup>69</sup> Arthur Rimbaud, lettre à Paul Demeny, 15 mai 1871, lettres dites du « Voyant », *Poésies, Une saison en enfer, Illuminations*, Paris, Poésie/Gallimard, 1984, p. 202.

le viol, la violation, la scatologie, les bêtes odieuses sont autant de « verrues sur [son] visage »<sup>70</sup>, préconisation rimbaldienne. Gherasim Luca justifie ainsi le passage de l'amour à la mort, de l'érotisme à la violence, en tant qu'expérimentations pour se faire lui-même « voyant » de la « vraie vie ». Il répond à l'exhortation de Rimbaud et se positionne en « voleur de feu »<sup>71</sup>, même si son Prométhée enchaîné n'est pas dévoré par un aigle mais mange son propre foie. La vie est donc revisitée par Gherasim Luca, dans une attitude que les religions pourraient considérer comme « sacrilège ». En même temps, la quête de la vraie vie par le poète lui confère aussi la place de démiurge, puisqu'il la réinvente. Par conséquent, le sacré n'est pas absent de sa poésie. Le monstrueux peut de la même manière constituer un moyen d'accès à un sacré qui n'a rien à voir avec celui des religions. Gherasim Luca peut donc écrire : « Accouplé à la peur / comme le sacré au massacre »<sup>72</sup>, liant le sacré à la désintégration dans son ensemble.

Nous aurions pu développer d'autres aspects de l'hétérogène chez Gherasim Luca, tant cette notion tient une place importante dans son œuvre qui se positionne, dans une vie vivante, à l'opposé de cette société qui impose l'homogénéité. Par delà la déconstruction des mythes et origines de l'homme, mais aussi du système du bien et du mal, par delà la recreation de l'homme et de ses relations avec ses semblables, ou l'usage des sciences occultes et d'un rire destructeur des convenances, nous retrouvons dans les textes et pratiques de l'auteur d'autres formes de l'hétérogène. Tout d'abord, l'hétérogène textuel laisse la place au silence, au non-dit, tout en prenant l'aspect du non-sens et de la fragmentation par le blanc, l'absence de ponctuation et le bégaiement poétique. Ce dernier pourrait d'ailleurs être évoqué en tant qu'hétérogène sémantique puisqu'il introduit des strates de sens là où le langage homogène ne propose qu'un seul sens ou quelques uns bien déterminés. La découpe du substrat linguistique participe d'un renouvellement de la langue, qui n'est pas sans rapport avec les découpages et collages des cubomanies<sup>73</sup>. De plus, l'hétérogène psychologique apparaît dans le travail du poète sur l'inconscient et le rêve, en relation avec le surréalisme, dont il fut le chef de file en Roumanie<sup>74</sup>. La révolte qu'il propose face à une société homogénéisant les vies humaines, mais aussi la révolte contre Œdipe, pourraient s'inscrire dans une pratique de l'hétérogène

<sup>70</sup> *Ibid.*

<sup>71</sup> Gherasim Luca, « La Clef », *op. cit.*, p. 73. Le « voleur de feu » de Gherasim Luca répond à la phrase de Rimbaud dans la lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871 : « le poète est vraiment voleur de feu ».

<sup>72</sup> Gherasim Luca, « À gorge dénouée », *op. cit.*, p. 102.

<sup>73</sup> Voir à ce sujet le développement proposé dans l'article suivant : Charlène Clonts, « Les synesthésies dans les *cubomanies* et l'écriture poétique de Gherasim Luca », *Ekphrasis* n° 7, Cluj-Napoca, publication de l'université Babeş-Bolyai, 2012, p. 162-176.

<sup>74</sup> Voir à ce sujet le développement proposé dans l'article suivant : Charlène Clonts, « *Je m'oralise* : Gherasim Luca et le *Théâtre de bouche* », *Melusine – Cahiers du Centre de Recherche sur le Surréalisme*, n° 34, Paris, 2014, p. 125-135.

idéologique, comme pouvaient le réaliser les surréalistes, s'il ne s'en était éloigné par la suite. Enfin, ses récitals poétiques accompagnés dès les années 60 d'œuvres picturales, qu'elles soient siennes ou celles d'autres artistes, mais aussi l'intégration de ces récitals dans des festivals de néo-avant-garde, permettent d'affirmer que son spectacle vivant se situe au croisement de l'hétérogénéité et d'une volonté d'art total. Pour tout cela et davantage encore, il nous faudrait bien plus que le temps d'une communication ou d'un article<sup>75</sup>.

---

<sup>75</sup> Cf. Charlène Clonts, *Pictopoésie et ontophonie – Etude de la variation continue dans l'œuvre de Gherasim Luca*, thèse de Doctorat en préparation depuis 2009, Université de Pau, CRPHLL.

## **L'absence du Mot, l'absence de l'Être dans *Fin de partie* de Beckett**

Faouzi HORCHANI  
Université de Gafsa (Tunisie)

Écrire, c'est en même temps prospecter le tangible, l'analyser et remettre en question les formes littéraires. Pour créer le monde qui se rapporte à sa conception des choses, le créateur cherche continuellement des formes nouvelles. La métamorphose de la dramaturgie moderne est particulièrement marquée par la démolition des formes figées inextricablement liées aux systèmes obsolètes de la référence qui s'exerce préalablement à produire d'autres principes capables de reconstruire le réel.

L'absence du mot, l'absence de l'être sont les deux formes qui ancrent *Fin de partie* de Samuel Beckett dans cette règle littéraire. Dans la pièce, l'incommunicabilité s'exprime par l'absence du Verbe et non pas par son inexistence. Parler du mot dans *Fin de partie* c'est parler d'un absent, l'absence étant autre chose que l'inexistence. La rupture, causée par ce silence léthal, de la créature beckettienne avec le monde mène à une paralysie, à une perte d'identité et à une pensée qui se suicide. La dichotomie parole/silence forme non seulement une homogénéité mais aussi une complémentarité. Cela donne un nouveau visage au langage et au personnage.

Dans son ouvrage, *Parole, mot, silence : pour une poétique de l'énonciation*, Van Den Heuvel considère le silence comme une opération discursive consciente ou inconsciente, se manifestant dans un texte et se référant directement à la situation de l'énonciation. Sur le plan linguistique, le silence n'a pas de support concret, en vertu de quoi il peut avoir le sens de la non-réalisation d'un acte d'énonciation. Impuissance et refus, c'est par quoi le silence se manifeste. Dans la dramaturgie moderne, à cause de l'insuffisance du langage et de l'aphasie, le sujet se trouve souvent incapable de satisfaire à la nécessité de communiquer exigée par la situation. Le refus, comme l'indique Van Den Heuvel, se fonde sur une révolte qui se dirige soit contre le discours social dont le sujet récuse l'usage stéréotypé, soit contre l'interlocuteur dont il décline l'offre de communication :

Vu sous l'angle de l'énonciation et dans sa relation avec l'écrit et l'oral, un tel silence est alors, en quelque sorte, l'acte de la non-parole ou du non-mot qui produit un manque dans l'énoncé. Ce vide textuel est évidemment signe au même titre que la parole : on sait bien que le silence « parle », que son « éloquence » joue un rôle capital dans la communication et qu'il peut



être aussi « effrayant » que le cri. Le silence est donc, dans sa signification fondamentale, un acte énonciatif *in absentia*, inscrit dans le discours par une causalité contextuelle. Contrairement aux actes du dire et d'écrire qui se concrétisent par la parole et le mot, l'acte de la non-parole ne produit pas un énoncé linguistique, mais un vide textuel, un blanc, un manque qui fait partie intégrante de la composition et qui signifie autant ou plus que la parole actualisée<sup>1</sup>.

Dans *Fin de partie*, le silence est d'une grande importance et sa valeur va de pair avec ses possibilités de détermination et d'expression. Il exprime parfois ce que l'écrivain ne sait, ne veut ou n'ose dire, c'est-à-dire qu'il fonctionne comme un stimulus qui oriente le lecteur vers une forme de transgression. Il construit ce que la parole, délibérément ou viscéralement, cache et détruit. En ce sens, il devient un moyen à mi-chemin entre le dit et le non-dit :

[...] il dit ce que la parole fragmentaire tait ce qu'elle entoure, car le langage s'organise à partir du vide autour d'un silence qui est le commencement et la fin de tout discours. Un silence abrupt au milieu d'une conversation, dit, Cioran, nous ramène soudain à l'essentiel : « il nous révèle de quel prix nous devons payer l'invention de la parole.<sup>2</sup>

Le discours théâtral de Beckett puise son originalité et sa valeur dans ce qui n'est pas écrit et proféré sur scène – parce que la beauté stylistique, et pour reprendre l'expression de Proust, ce n'est pas une phrase, mais un blanc –. Si le silence est considéré par certains critiques<sup>3</sup>, sur le plan de l'expression littéraire, comme l'antipode de la parole, c'est essentiellement parce qu'il est d'une part supérieur à la parole et, d'autre part, capable d'être le fondement de toute expression et de toute production dramatique. Le silence, mis en valeur, résulte donc d'une vision nihiliste du langage. Beckett, tout comme Kafka, « désespéré par l'absurde de la communication verbale et tenté par le néant de la non-parole »<sup>4</sup> considère le dialogue comme une source du mal. Dans cette perspective, le silence émerge dans la pratique scripturale comme une réaction contre une langue impuissante à exprimer le souci social.

Pour lutter contre le silence, la créature ostensible beckettienne remplace l'acte de verbalisation et des mots par le bavardage. Le sujet beckettien ne

---

<sup>1</sup> Jan L. Van Den Heuvel, *Parole, mot, silence : pour une poétique de l'énonciation*, Paris, José Corti, 1985, pp. 66-67.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>3</sup> Jean-Paul Sartre a montré, dans son ouvrage *Qu'est ce que la littérature*, que le silence est un moment du langage, ainsi qu'Emmanuel Jacquart qui parle dans son ouvrage *Le Théâtre de dérision*, d'un silence éloquent.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 69.

veut, en réalité, que détériorer, par une pléthore de paroles apparemment insignifiantes, ce silence qui le menace : « parler vite, des mots, comme l'enfant solitaire qui se met en plusieurs, deux, trois, pour être ensemble, et parler ensemble dans la nuit. »<sup>5</sup>

La fréquence du silence dans la pièce est perceptible à travers les points de suspension :

Hamm. – on n'est pas en train de...de... signifier quelque chose ?<sup>6</sup>

Hamm. – Ce... Cette... chose.<sup>7</sup>

Puisque ça se joue comme ça ... (*Il déplie le mouchoir*)... jouons ça comme ça... (*Il déplie*)... et n'en parlons plus... (*Il finit de déplier*)... ne parlons plus.<sup>8</sup>

Il peut prendre la valeur de l'aposiopèse qui appelle toujours la participation du lecteur et lui transmet le pouvoir de verbaliser tout en lui accordant la possibilité indéterminée d'achever l'énoncé que le sujet parlant a laissé en suspens. En outre, cette pièce qui foisonne en vide typographique, s'insère dans une conception particulière de l'écriture. Beckett, comme Flaubert, aime « écrire un livre sur rien ». En termes d'énonciation, les figurations vides et les blancs « se réfèrent avant tout, comme le montre Van Den Heuvel, à un silence invisible qui est le fondement du texte, le noyau central autour duquel, à partir duquel et vers lequel le discours s'organise »<sup>9</sup>.

Si le silence, sous ses différents aspects, fait part au discours, il reste, cependant, comme un contenu inépuisable et difficile à déchiffrer « le décodage ou décryptage ne sera jamais terminé. Les blancs, sensiblement ou non sensiblement spécifiés, empêchent le sens d'être appréhendé exhaustivement »<sup>10</sup>, ce qui permet d'atteindre le degré le plus élevé de la « poly-interprétabilité ». Dans *Fin de partie*, et à partir de sa première phrase : « A – (*bâillement*) – à moi (*un temps*). De jouer », Hamm s'annonce, d'une part comme un acteur (à moi de jouer) et d'autre part comme quelqu'un qui a besoin du secours d'un autre (à moi) tout en suggérant son abattement, sa fatigue et son envie de dormir. On conçoit donc aisément, d'après la structure de la phrase, que la valeur du silence ci-incluse est essentiellement polysémique.

Dans cette mise en scène du vide, ou pour reprendre l'expression de Van Den Heuvel, dans ce « silence involontaire », où tout est exposé, le

---

<sup>5</sup> Beckett, Samuel, *Fin de partie*, Paris, Minuit, 1957, pp. 92-93.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>9</sup> Jan L. Van Den Heuvel, *Parole, mot, silence : pour une poétique de l'énonciation*, op. cit., p. 70.

<sup>10</sup> Henri Lefebvre, *Le Langage et la société*, Paris, NRF, 1966, p. 231.

subconscient ou le mi-conscient sont mus au court de l'acte de l'énonciation. Le sujet parlant ne peut pas exposer ce qu'il a à dire, il est incapable d'énoncer formellement la situation, « désireux de révéler son secret, mais impuissant à verbaliser ses pulsions »<sup>11</sup>. Il est obligé de construire une « case vide », de laquelle émanent le sens vrai du texte et la vérité secrète de l'innommable, de l'indescriptible et de l'inexprimable. Franchissant les codes du langage perceptible, le silence est le substitut de ce qui n'a pas été manifesté par la langue. Il devient une figure spéculative qui sert à transmettre l'intransmissible grâce à ce que Genette appelle « la vertu heuristique de la case vide »<sup>12</sup>.

Le « contenu », non-exprimé dans l'œuvre, autour duquel les cases sont façonnées, est fondé sur deux causes fondamentales. La première peut prendre la forme de l'aphasie, qui s'enracine solidement dans l'inconscient du sujet parlant « où le refoulement continu de certains fantasmes obsessionnels » a mené à une incommunicabilité, à un comportement réactionnel d'un locuteur incapable de faire face à la situation de la communication. En ce sens, le texte beckettien devient un témoignage et une source d'une communication déficiente. La seconde qui se fait l'origine du silence involontaire est exprimée par l'insuffisance. *Fin de partie* baigne dans une atmosphère d'inadéquation des moyens linguistiques qui apparaissent souvent impuissants à exprimer la situation de l'énonciation. Le langage, comme le montre Mokhtar Sahnoun, ne joue plus son rôle de représentation :

Produit par un sujet énonçant dégradé, impuissant et aphasique, il est enroulé sur lui-même et fonctionne sur le mode répétitif. Au lieu de dire, il se dit, se raconte et se déplace dans le tragique. Il occupe l'espace poétique des tensions et des paradoxes pour y inscrire les graffiti graves, traces de la souffrance de ne pouvoir rien dire que son dénuement, que sa crise. Cette mise en abyme du langage qui reflète dans son propre miroir ses limites, structure l'espace du palimpseste, trace d'une autre trace, d'autres traces et toutes empreintes estompées du leurre et écho murmuré, à peine bruissant dans le silence des temps de l'inquiétude originelle, de la blessure toujours première d'une conscience condamnée à dire, mais affrontée inlassablement à la même peine : tenter de dire l'indicible, de nommer l'innommable, de formuler l'informulable.<sup>13</sup>

Dans *Fin de partie*, tout comme dans le reste de l'œuvre dramatique de Beckett, la parole n'est plus porteuse de sens et cesse d'être un signe d'intelligibilité. Elle revêt une dimension inusitée : les créatures

---

<sup>11</sup> Jan L. Van Den Heuvel, *Parole, mot, silence : pour une poétique de l'énonciation*, op. cit., p. 80.

<sup>12</sup> Gerard Genette, op. cit., p. 84.

<sup>13</sup> Sahnoun Mokhtar, *Samuel Beckett, une sémiotique des objets de valeur*, Paris, Publications de l'ENS, 1998, p. 307.

beckettiennes parlent pour ne rien dire, et la pièce met en scène, de différentes manières, l'immensité de ce rien et de cette absence.

À supposer que la parole représente le culte exceptionnel de l'incarnation scénique du sujet, de son identité dramatique, elle devient un terrain glissant, fluctuant toujours, inconstant en instance de signifiante. Pour cette raison la créature se transforme justement en une gerbe qui rassemble un ensemble d'identités « faussement affirmées, contradictoires, successives, permutantes, vacillantes, suspendues, en attente d'une présence ou d'une résolution qui fait toujours défaut »<sup>14</sup>. C'est donc dans l'indécision et fondamentalement dans la quête de leur être profond et de leur place dans le monde qu'évoluent les créatures : « "qui suis-je ?", "à quel type de société est-ce que j'appartiens ?", "qu'est-ce que je suis en tant qu'individu ?", "où est-ce que je me situe dans la hiérarchie sociale ?", "quel est mon pouvoir sur les autres ?" »<sup>15</sup>.

Dans presque toute la pièce, la parole se manifeste comme un champ spacieux de négation de sens et d'un vide que la cascade de mots ne peut combler. Elle est généralement « tissée de contradictions, de paradoxes, d'incongruités, de clichés, de calembours, de jeux phonétiques, de digressions poétiques, de discours incohérents, mêlant différents niveaux de langue et différentes ressources rhétoriques »<sup>16</sup>. La créature beckettienne cherche à échapper à l'ennui de l'attente et à faire face – par les mots – à l'incoercible poids du temps. La parole en spirale, qui, dans une première lecture, n'a de fonction que de combler le vide, apparaît dans une deuxième lecture un moyen efficace, voire révélateur des manques et de l'impossibilité de la communication humaine. En outre, cette parole en spirale n'annule pas ce qui est proféré sur scène, mais elle le laisse suspendu dans la conscience du sujet parlant, « le dissout en le prolongeant, le propage ainsi en l'altérant, comme une maladie, celle des mots mais aussi celle de l'existence tout entière dans laquelle les personnages beckettien se délitent et s'épuisent, s'étiolent et s'évanouissent dans une impossible saisie du sens de leur présence au monde »<sup>17</sup>. Pourtant, les créatures beckettiennes ne s'arrêtent pas de discourir pour donner l'impression que les mots ont toujours un sens et qu'elles se sentent exister à travers leur énonciation :

Chez Beckett, la parole a pour tâche non pas de se dire mais de se dédire ; il s'agit pour elle de dessaisir l'homme des mots, de cette orgie de faux être à laquelle il s'est donné dans son besoin d'être. Il s'agissait pour cette parole de mettre un terme à la tentation des mots pour voir s'il restera quelque chose de l'homme quand il aura été démuné des mots [...]. Ce qui reste du dernier

---

<sup>14</sup> Franck Evrard, *L'Écriture du corps cadavérique dans Fin de partie*, Paris, Ellipses, 1998, p. 107.

<sup>15</sup> Serge Bonnevie, *Le Sujet dans le théâtre contemporain*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 115.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>17</sup> *Ibid.*

personnage de Beckett, celui qui n'a plus rien, qui n'est plus rien, celui qui a enfin échappé aux mots, ce qu'il en reste c'est la certitude que la voix ne peut se passer de la parole. Et ainsi, après le désaveu des mots, la voix se trouve dans la nécessité de reconquérir la parole.<sup>18</sup>

L'irrésolution identitaire de la créature beckettienne se manifeste essentiellement à travers le caractère incohérent de sa psychologie. Son identité est condamnée à être fragile et incertaine, l'ensemble des comportements censés être logiques, expressifs et explicables sont interdits par un faisceau de troubles psychologiques. En ce sens, les personnages sont « des monades fermées sur elles-mêmes, dépouillées de leur défroque sociale, dénouées des liens avec la réalité, et ne laissant à personne d'autre qu'à eux-mêmes le soin d'élaborer leur image »<sup>19</sup>.

L'un des traits les plus saillants de l'inconstance et du vacillement réside dans le décor : la première didascalie de *Fin de partie*, « lumière grisâtre », est la manifestation claire de l'indécision spatiale et temporelle. Le temps dans la pièce devient une suite « d'instantanés nuls, toujours nuls, mais qui font le compte, que le compte y est, et l'histoire close »<sup>20</sup>, comme le montre Hamm à la fin de la pièce.

Quant au lieu, il est chargé d'un intense symbolisme, dans le sens où il n'est similaire à aucun stigmaté réel tel le refuge où vivent les protagonistes. Si le lieu est représenté sous un aspect d'anéantissement et de destruction, c'est essentiellement pour symboliser la décrépitude du corps et en retracer les étapes. L'espace et le corps vivent en symbiose. Tout en étant une réflexion du corps, l'espace scénique est l'autre configuration de la mort. La scène est le reflet fidèle d'un corps qui se désagrège, lui-même l'image d'un « Moi » en quête de son unité et de son homogénéité. Il est à la recherche de sa proportion et son adéquation avec le monde. Ainsi, le corps demeure, pour Beckett, un sujet d'études et de réflexion métaphysique. Tout mouvement du corps dépecé est perçu, dans l'espace emblématique, comme une question. Le démembrement et la mutilation du corps, le démantèlement et la nature sibylline du lieu révèlent la perte d'identité qui caractérise les créatures beckettiennes :

L'inconnu – où suis-je ? Où ai-je été ? Est-ce l'hiver, l'été ou le printemps. Quel est le siècle où je vis ? Et quelle est cette région du monde ? Suis-je enfant ou vieillard ? Homme ou femme ? Suis-je un dieu ou un diable ? Qui es-tu ? Es-tu toi ou es-tu moi ? Ce que je vois autour de moi, est-ce mes entrailles, ou bien est-ce des étoiles ou des réseaux de nerfs au fond d'un œil ? Est-ce de l'eau ou bien mes larmes ?<sup>21</sup>

<sup>18</sup> Olga Bernal, *Langage et fiction dans le roman de Beckett*, Paris, Gallimard, 1969, p. 218.

<sup>19</sup> Robert Abirached, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994, p. 237.

<sup>20</sup> Samuel Beckett, *Fin de partie*, Paris, Minuit, 1957, p. 109.

<sup>21</sup> August Strindberg, *Le Chemin de Damas*, Lyon, IAC, 1950, p. 196.

Sur la scène beckettienne, la mort, représentée de façon autonome, fait une irruption spectaculaire : « Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir »<sup>22</sup>. Elle se fait ainsi le miroir de sa relation à la vie, comme apprentissage de la mort.

L'image de Hamm, aveugle et paralysé dans une chaise roulante – emblème de déchéance physique – manifeste un corps verticalement travaillé par la mort. Nagg et Nell qui s'encroûtent dans deux poubelles remplies de sable, se présentent comme des corps dépecés, éprouvant éternellement de la peine et se putréfiant comme des fœtus. Quant à Clov, il est menacé lui aussi d'impotence que note « sa démarche raide et vacillante »<sup>23</sup>. Parce qu'ils sont infirmes, les personnages sont prisonniers d'un espace-tombe où le corps de l'un est aliéné au corps de l'autre dans « une relation d'interdépendance », ce qui rend toute séparation impossible.

Dans la pièce, aucune créature n'est épargnée. À la difficulté de la marche s'ajoutent les troubles de la vue (la mauvaise vue de Clov, l'aveuglement de Nagg et Nell). Il s'agit ici d'un « état corporel atroce, comme une situation inhumaine au sein même de l'humain, comme une réalité humiliée qu'aucun deuil, souvenir ou sépulture ne viendra transcender ou magnifier. »<sup>24</sup>

La communication manquante, faite d'apartés et de soliloques, dévoile également que l'être humain cesse d'être le sujet agissant du langage et devient un être aliéné par « une parole qui le parle à son insu »<sup>25</sup>. La réflexion d'une identité vacillante, la dislocation du langage, la difficulté de communication, l'éclatement et la fragmentation du discours sont l'image d'un moi qui se défait, se dégrade perpétuellement et se matérialise manifestement par un corps de peine ; un corps fantomatique et cadavérisé.

Le silence souligne la limite et l'inefficacité des mots. Il fonctionne comme une image récalcitrante qui viole et transgresse le secret et l'indicible : « le silence démet la parole tout en la pérennisant à travers un murmure incessant, un bruissement, une exhalaison. Il devient retentissement, par avance, de ce qui n'a pas été dit et ne le sera jamais »<sup>26</sup>. Il joue ainsi un rôle crucial dans l'orientation du lecteur vers un espace textuel inépuisable et il participe de la réfutation d'un langage univoque et déstabilise la disposition langagière, en brisant le lien entre le mot et la chose. Le silence devient donc une puissance qui pousse le lecteur à traduire l'intraduisible et à décrypter l'indicible. Il fonctionne comme un constituant autochtone du texte dans la mesure où il se manifeste d'une part, comme une

---

<sup>22</sup> Beckett, Samuel, *Fin de partie*, *op. cit.*, p. 15.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>24</sup> Franck Evrard, *op. cit.*, p. 109.

<sup>25</sup> Robert Abirached, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, *op. cit.*, p. 238.

<sup>26</sup> Maurice Blanchot, *Le Livre à venir* [1959], Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1986, p. 297.

force créatrice et d'autre part comme une projection d'un langage non-dit. Beckett met donc en valeur un silence bruissant, moyen qui maintient le sens en mouvement et en changement perpétuels. Parce qu'il est consubstantiel au texte et constitue la matière de la parole, il devient le garant fondamental de l'authenticité de l'écriture théâtrale. « En tant que *non-réponse*, élément de discordance, hiatus, espacement »<sup>27</sup>, le silence préserve la pérennité des interprétations et donne au sens la possibilité de rester infiniment ouvert. Il devient une expression qui « déforme et reforme, déconstruit et reconstruit, décréée et recrée sans relâche »<sup>28</sup>.

---

<sup>27</sup> Jacques Derrida, *Adieu à Emmanuel Lévinas*, Paris, Galilée, 1997, p. 200.

<sup>28</sup> Julia Siboni, « L'écriture transgressive du silence chez Samuel Beckett, une indiscretion à l'égard de l'indicible », in *Loxias*, n° 33, mis en ligne le 15 juin 2011, URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6761>, p. 12.

## Le héros romanesque au sein de la cellule familiale : un noyau pycnotique

Laurence OLIVIER-MESSONNIER  
Université Blaise Pascal (France)  
CELIS

« Pycnose : altération du noyau de la cellule qui se présente sous forme de masse condensée, homogène »<sup>1</sup>. Plus précisément il s'agit d'une transformation du noyau de la cellule sous l'effet de la condensation de la chromatine<sup>2</sup>. La définition remet en cause la traditionnelle antinomie entre homogène et hétérogène par l'intrication de l'un dans l'autre. La métaphore filée biocellulaire offre alors une approche originale de la poétique de l'hétérogène par un double ancrage scientifique et textique<sup>3</sup>. Elle permet de comprendre les phénomènes dialectiques d'hétérogénéité et d'homogénéité tant il est vrai que dans une cellule, les zones hétérogènes sont actives alors que les zones homogènes sont passives et empêchent la vie. Le processus créatif de certains types romanesques s'inspire de ce phénomène, avatar moderne du laboratoire expérimental des naturalistes. Ainsi, l'image du noyau pycnotique accompagne-t-elle l'évolution des personnages en quête d'identité dans *Le Village de l'Allemand* de B. Sansal<sup>4</sup>, *Maria* de P. Pelot<sup>5</sup>, *Ce que je sais de Vera Candida* de V. Ovaldé<sup>6</sup> et dans la première nouvelle de *Trois femmes puissantes* de M. NDiaye<sup>7</sup>. A l'instar d'une cellule composée d'un ou plusieurs noyaux, la famille est constituée d'individus phares à la recherche de leurs origines. Alors qu'en biologie cellulaire la rétraction du noyau aboutit à la mort de ce dernier, le parcours diégétique des protagonistes les mène à une mort symbolique ou effective qu'on pourra apprécier selon les cas en termes de parousie, de palingénésie ou de destruction irréversible.

---

<sup>1</sup> Dictionnaire *Le Petit Robert*, édition 2004.

<sup>2</sup> Le noyau devient alors homogène et se colorie uniformément. La chromatine, substance contenue dans le noyau, est composée d'ADN, d'histones et se transforme en chromosomes lors de la division cellulaire, devenant ainsi le support de l'hérédité.

<sup>3</sup> La « textique » désigne, selon Jean Ricardou, une étude des structures de l'écrit dans ses divers modes (schémique, iconique, grammique, symbolique) et permet d'éclairer des concepts d'invention scripturale. (Colloque de Cerisy-la-Salle, 1-11 août 2009, dir. Jean Ricardou).

<sup>4</sup> Boualem Sansal, *Le Village de l'Allemand*, Paris, Gallimard, « Folio », 2008.

<sup>5</sup> Pierre Pelot, *Maria*, Paris, Éditions Héloïse d'Ormesson, 2011.

<sup>6</sup> Véronique Ovaldé, *Ce que je sais de Vera Candida*, Éditions de l'Olivier, 2009.

<sup>7</sup> Marie NDiaye, *Trois femmes puissantes*, Paris, Gallimard, « Folio », 2009.



Quels phénomènes provoquent cette scission ? Quels paliers amènent l'exclu à un point de non retour ? Trois étapes conduisent à la caryolyse<sup>8</sup>. Au début se produit une fêlure dont les effets sont comparables à ceux de la condensation de la chromatine : l'individu déstabilisé se remet en cause et tente de rechercher l'origine de cette fracture interne de son être. Sont ainsi dévoilées des figures récurrentes familiales, historiques et sociologiques. La dégénérescence pycnotique trouve ensuite sa correspondance dans le parcours chaotique et paradoxal du héros ou de l'héroïne mutilé(e). Ce changement préside à l'hétérogénéité du protagoniste, générant des lésions irréversibles et des illusions de résilience lorsque l'homogénéité première est retrouvée.

**Le facteur déclencheur :  
condensation de la chromatine et fusion familiale intense**

La dégénérescence du noyau cellulaire est caractérisée par l'élimination de molécules simples. Ce phénomène se produit au sein de la cellule familiale dont un membre se détache pour mieux rejoindre et comprendre ses origines et les raisons de son mal être. Un subit besoin de renouer avec les sources tarabuste le héros au point de lui faire entreprendre une quête à rebours des origines familiales. L'hétérogénéité précède l'homogénéité mortifère. Ainsi dans les quatre récits envisagés, il existe une cellule initiale composée d'un couple parental éclaté : Maria et Jean Tobé chez Pelot, Rose Bustamente et Jérónimo chez Ovaldé, duo anonyme des parents de Norah chez NDiaye, Aïcha et Hans Schiller chez Sansal. Cette matrice inaugurale fissurée explique en grande partie la quête de l'homogène entreprise par l'enfant devenu adulte et à la recherche de l'unité primitive. Se dégagent comme facteurs déclencheurs une figure paternelle honnie dans les quatre romans, une résurgence guerrière ou politique meurtrière immanente, des rapports parentaux favorisant l'hétérogène au détriment d'une structure homogène.

*La figure paternelle honnie et infâmante*

Le sang paternel qui coule dans les veines des cinq héros les alerte sur les risques de contamination maléfique ou d'un opprobre lancé sur la descendance. La figure du père honteux plane sur le roman de Sansal et la nouvelle de NDiaye, celle du grand-père infâme éclaire crûment les récits de Ovaldé et Pelot. En effet cette image exerce une fascination indicible. Chez NDiaye, après plus de dix ans de séparation, Norah retrouve son père qui

---

<sup>8</sup> Caryolyse : disparition complète du noyau de la cellule.

clôt médiocrement sa vie volage<sup>9</sup> à Dara Salam. Norah et sa fille Lucie vivent avec Jakob et sa fille Grete. Famille éclatée, recomposée, le quatuor semble une projection kaléidoscopique de la cellule initiale totalement dispersée, du père avec ses nombreux enfants. Norah a une sœur et un frère, l'ensemble étant envisagé sous forme gémellaire car Norah et sa sœur sont confondues sur les photos paternelles : deux fillettes de douze et treize ans bien distinctes du petit frère de neuf ans, Sony. A la dualité sororale se superpose la sériation sexuée séparant les hommes des femmes, le père et le fils enlevé à l'âge de cinq ans, élevé sur une île, opposés à la mère exilée continentale s'occupant de ses deux filles à Paris.

Même dichotomie sexuée opposant la figure du mâle/mal à celle de la femme soumise et puissante à la fois chez Ovaldé. A l'origine de la déshérence de Vera Candida, un grand-père haï, violeur, escroc et mafieux, nommé ironiquement Jérónimo. La petite fille de Rose Bustamente connaît les deux métiers de sa grand-mère : « Rose Bustamente, la grand-mère maternelle de Vera Candida, avant de devenir la meilleure pêcheuse de poissons volants (de ce bout de mer) avait été la plus jolie pute de Vatapuna. »<sup>10</sup> On devine aisément le profit que tirera Jérónimo de Rose, femme mûre de quarante ans qu'il attire dans son palais en construction sur les hauteurs de Vatapuna. D'un envoûtement de deux ans naîtra Violette, petite fille simple d'esprit mais accorte, mère à seize ans de Vera Candida, enfantant Monica Rose à seize ans aussi.

Pourquoi cette haine de la figure paternelle ? L'égoïsme, l'avidité financière, la boulimie sexuelle conduisent le père de Norah et Jérónimo à leur propre rétraction, obérant littéralement l'image brillante pour n'en offrir qu'un pâle reflet déliquescent.

*Vers l'homogénése :*

*éclatement de la cellule familiale et rétraction des noyaux parentaux*

La dégradation des figures originelles est marquée dès les *incipit* des romans : vieillissement des corps, affadissement des décisions, éclatement au grand jour de l'amoralité participent de leur dégradation pycnotique, tant ils sont phagocytés par l'usure du temps et les exigences de leurs descendants. Ainsi, le père de Norah lui est « apparu dans le jour finissant, [...] cet homme déchu dont un monstrueux coup de masse sur le crâne semblait avoir ravalé les proportions harmonieuses [...] à celles d'un gros homme sans cou, aux jambes lourdes et brèves. »<sup>11</sup> Même impression de fin de vie à Vatapuna,

---

<sup>9</sup> Marie NDiaye, *op. cit.*, p. 22. Le voyage a été entrepris à la demande de ce dernier et non à l'instigation de l'héroïne : « Et tu me ferais honneur et plaisir insigne en voulant bien [...] te séparer pour un temps plus ou moins long de ta famille pour venir chez moi, ton père, car j'ai à te parler de choses importantes et graves [...] »

<sup>10</sup> Véronique Ovaldé, *op. cit.*, p. 15.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 12.

berceau natal que rejoint Vera Candida : « [...] on sent déjà poindre la fin, celle pourrissante et douce de l'iode qui sature l'atmosphère de Vatapuna. »<sup>12</sup> Le retour aux racines ancestrales a des allures de retour vers l'au-delà, cet au-delà qui unit la naissance et la mort dans une même nébuleuse : Vera Candida aperçoit « une petite vieille [...] qui lui sourit d'un sourire de nourrisson édenté. [...] elle semble avoir cent dix ans. »<sup>13</sup> La vision idyllique de contes de fées du village d'Aïn Deb - devenu métonymie de l'Algérie - par Rachel tient du mythe réducteur<sup>14</sup>. Mais l'image de celui qui est devenu Cheik Hassan est assombrie par la croix gammée de Hans Schiller : cet ingénieur en génie chimique, capitaine dans l'armée allemande à la tête de camps d'extermination, est un criminel de guerre nazi qui a échappé aux procès de Nuremberg. Enfin même ambiance pesante et ankylosante lors de l'arrivée de Justin dans les Vosges : « La neige pourrie s'était épaissie. [...] Il y avait encore beaucoup de feuilles aux arbres, jaunes et flamboyantes, pareilles à des flammes durcies. »<sup>15</sup> Tout concourt dans ces débuts *in medias res* à l'excrétion cellulaire du descendant et à la condensation des souvenirs.

Loin de procéder à une renaissance, les déambulations de la mémoire phagocytent ces corps souffrants, ces âmes errantes et éperdues qui ne sont plus que l'ombre d'elles-mêmes. La mère, figure de piéta ou de *mater dolorosa* tente de conserver son indépendance et sa puissance : Rose Bustamente, Vera Candida et Monica Rose, lignée féminine et féministe éprise d'indépendance, quittent le foyer familial déjà éclaté, lorsqu'elles enfantent, comme si la peur de greffer un noyau supplémentaire les dissuadait de demeurer<sup>16</sup> ; telle est la situation de Maria Tobé, veuve, mère d'un enfant naturel, exclue de la société vosgienne mais désireuse de se suffire à elle-même : « Bastien eut une enfance pauvre que Maria s'efforça dans la mesure de ses moyens, [...] de ne pas rendre honteuse. »<sup>17</sup>

Les descendants ne peuvent faire abstraction de la faute parentale et subissent cette « coïncidence des corps »<sup>18</sup> qui les poursuit jusqu'à la caryolyse. Justin enquête sur Maria sa grand-mère et découvre l'opprobre jeté sur la famille par un grand-père plus volage que collaborateur et qui a généré une succession d'accidents nerveux et la destruction de la cellule par le fiel qu'il a instillé : dénonciation par sa propre épouse jalouse qui

<sup>12</sup> Véronique Ovaldé, *op. cit.*, p. 9.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>14</sup> Boualem Sansal, *op. cit.*, p. 22-23. « Dans ses lettres, papa ne parlait que du village, de son train-train, comme si celui-ci était dans une bulle en dehors du temps. [...] et je voyais un vieux homme perclus qui essayait de se tenir droit [...] »

<sup>15</sup> Pierre Pelot, *op. cit.*, p. 9.

<sup>16</sup> Véronique Ovaldé, *op. cit.*, p. 83. « Quand il fut clair qu'elle ne pourrait plus cacher longtemps la nature de son état à sa grand-mère Rose Bustamente, Vera Candida décida de partir »

<sup>17</sup> Pierre Pelot, *op. cit.*, p. 79.

<sup>18</sup> Véronique Ovaldé, *op. cit.*, p. 74.

s'automutile moralement par la réputation dont elle s'affuble alors et physiquement par la souillure du viol qu'elle provoque ainsi ; exil social et à soi d'un noyau de plus en plus rétracté, réfugié dans le village de Rieul cinquante ans après les faits. Le manichéisme n'existe pas : le bourreau n'est pas toujours du même parti et la cruauté n'est pas l'apanage des nazis. Maria sera battue, torturée, violée par ceux que la France érigea au rang de héros de la Nation. Voilà qui fait voler en éclat la dichotomie simpliste de la victime et du bourreau, la remplaçant par l'homogénéité menaçante de l'*héautontimorouménos*.

Je ne peux me faire déporté, je ne peux me faire cobaye de laboratoire ou *Sonderkommando*, je ne peux me faire bourreau ou kapo, je ne peux rien, sinon entrer dans les pensées de papa, mettre mon pas dans le sien et tenter de le suivre dans son effroyable chemin [...]<sup>19</sup>.

Le quotidien de Rachel le rappelle sans cesse à ses origines assassines et le conduit à la décision finale de se tuer : du jour où il entreprend des recherches sur son père, il suit « les rails du *train* de la mort »<sup>20</sup> comme il le fait lorsqu'il se rend à Auschwitz. La culpabilisation fatale qui mine sa vie est liée à la posture du couple parental ressortissant au mythe de la famille nucléaire.

#### *Synchrétisme et individualisme : le processus de l'hétérogénéité*

Anzieu et Martin<sup>21</sup> soulignent la particularité de la famille qui appartient à la fois au groupe primaire et secondaire, d'une part à cause de la charge affective qui lie les membres de la famille au sein d'un groupe restreint, d'autre part en raison de l'impact des institutions qui la régissent au sein d'une réalité sociale. Elle « constitue un agglomérat humain particulier »<sup>22</sup>. Les quatre romans envisagés confirment l'aspect homogène de la famille avec des parties hétérogènes qui se détachent. La famille y apparaît sous « d'infinies variantes culturelles » et compose « une réalité universelle, inextricablement biologique et sociale »<sup>23</sup>. La cellule présentée tire son homogénéité de l'Idée familiale mais est dynamisée par ses disparates : ainsi tiraillée entre île et continent comme dans *Trois femmes puissantes* ou *Ce que je sais de Vera Candida*, partagée entre le sud de Giono et les Vosges dans *Maria*, désarticulée entre France, Algérie et Allemagne dans *Le Journal*

---

<sup>19</sup> Boualem Sansal, *op. cit.*, p. 272.

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> D. Anzieu, J.-Y. Martin, *La Dynamique des groupes restreints*, Paris, PUF, « le psychologue », 1986. Les cinq catégories groupales distinguées sont la foule, la bande, le groupement, le groupe primaire ou groupe restreint, le groupe secondaire ou organisation.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 306.

*des frères Schiller*, la famille œuvre à sa propre hétérogénéité par les questions originelles qu'elle suscite et les différences sociales qu'elle recèle.

Norah refuse la transmission des idéaux paternels de beauté plastique et de soumission féminine ; Rachel perd tout contact avec sa firme et son épouse à la suite de l'annonce de l'assassinat de ses parents en Algérie tandis que Malrich son frère, petit banlieusard à peine sorti de l'adolescence rompt avec ses habitudes de voyou pour partir en quête de vérité. Justin, journaliste, suit la route chaotique qui le mène à Remiremont pour reconstituer les pièces d'un puzzle familial. L'image d'« un démon qui s'était assis sur le ventre » des membres de la famille de Norah sert de fil rouge à une enquête mi-biologique mi-policière qui essaie de reconstituer les circonstances du meurtre de la dernière épouse du père. Même enquête policière et cellulaire chez Pelot qui lève le masque à la toute dernière page sur la mort de « cette garce de Denise Dunkert »<sup>24</sup> en 1995. Curieuse cellule enfin que celle composée de noyaux féminins avec un géniteur honni, de femmes désœuvrées mais néanmoins puissantes elles aussi par leur ténacité à survivre indépendamment de ce riche Jérónimo aux allures mafieuses, de ce blond Slave qui cache un trauma sous une identité de western.

Finalement l'hétérogénéité se caractérise par une expérience psychique groupale entre deux tendances opposées, par une fusion et une autonomisation des individus, par le « recours à un membre déviant nécessaire à l'équilibre psychique du groupe qui dépose en lui sa haine, sa violence, ses sentiments de culpabilité, etc. »<sup>25</sup> Cette opération de transfert de culpabilité est manifeste chez Sansal avec Rachel, dépositaire de la honte paternelle et du génocide juif. Ces déambulations apportent « l'expérience princeps des identifications narcissiques et des projections de parties de soi dans une entité commune »<sup>26</sup>, de l'introjection de l'hétérogène au sein de l'homogène. Tel est le phénomène observé au sein de la cellule familiale atteinte de dégénérescence pycnotique.

### **Dégénérescence pycnotique du noyau**

La séparation initiale génère une « bipolarité », voire une « pluripolarité essentielle de l'être »<sup>27</sup>, déclinée sur le mode du pur/impur, moral/immoral, amour/haine. La figure paternelle honnie apparaît comme « le modèle excrété » et excréé, oxymore liant l'image exemplaire à sa négation.

---

<sup>24</sup> Pierre Pelot, *op. cit.*, p. 121.

<sup>25</sup> Anzieu, Martin, *op. cit.*, p. 307.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 307.

<sup>27</sup> Georges Bataille, *Structure psychologique du fascisme*, in *La Critique Sociale*, n° 10, Paris 1933, rééd. *La Critique Sociale*, Paris, Éd. de la Différence, 1983.

### *L'effet produit par la cassure originelle tient de la mutilation*

Tous les romans exposent l'enfant devenu adulte et détaché de sa cellule au fil des générations. Chez Sansal, les deux frères élevés par un oncle bienveillant ont suivi deux parcours totalement opposés à quinze ans d'écart : brillant homme d'affaires à la carrière internationale pour Rachel l'aîné, galères banlieusardes de petit délinquant pour le cadet qui entame un périple initiatique.

La séparation du couple parental caractérise l'enveloppe familiale des trois autres récits : mère abusée, prostituée manipulée, Rose Bustamente quitte son bourreau pour élever seule sa fille Violette, elle-même fille mère au cerveau dérangé – filiation zolienne – d'une fillette qui tarde à se révéler, Vera Candida, femme enfant enceinte de Monica Rose : la filiation est assurée par l'anthroponymie florale qui fait se rejoindre aux extrémités âgées deux Rose dans un palindrome maléfique dont l'ordonnateur est l'époux, arrière-grand-père et père, Jérónimo. Le cheminement de l'égaré s'opère grâce à des tropismes et des objets symboliques qui le guident dans sa déshérence.

### *Le cheminement de l'égaré entre hétérogène et homogène*

Suivre le cheminement du noyau exclu permet de repérer les paliers de l'hétérogène puis de l'homogène, associant le trauma enfantin à une manie dictatoriale. La dictature du père participe à l'hétérogène puisque c'est de ce désir omnipotent que naît la destruction de l'autre considéré comme inférieur. Ainsi, Jérónimo, Jean Tobé, Hans Schiller, le père de Norah détiennent le pouvoir et proposent un exemple de ce que Georges Bataille nomme « la réduction tendancielle du caractère humain à une entité abstraite et interchangeable, reflet des *choses homogènes* possédées. »<sup>28</sup> La figure paternelle originelle correspond à celle de l'Etat despotique et donc à celle de l'autorité. Libéré ou oublié de cette image dangereuse, le héros romanesque est animé de forces hétérogènes vitales qui le conduisent sur le chemin des origines comme s'il était mené inconsciemment par des brins d'ADN vers la matrice originelle dont il a été rejeté. L'axiome social de l'hétérogénéité de Bataille vaut pour l'individu au sein de la cellule familiale comme application du macrocosme social au microcosme familial<sup>29</sup>.

Tous ces personnages, tant qu'ils demeurent la proie des tensions hétérogènes, activant des schèmes, sont des noyaux bel et bien actifs et vivants. Ces « chercheurs de traces » pour reprendre le titre d'un roman de Imre Kertész, prennent conscience du fait qu'ils appartiennent à un tout

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 140. « [...] la première détermination de l'hétérogénéité définie comme non homogène suppose la connaissance de l'homogénéité qui la délimite par exclusion. »

homogène, le mal universel. Sur eux pèse la faute originelle : « De quoi se nourrirait notre angoisse perpétuelle si chacun de nous n'avait pas l'impression de prendre part au mal universel ? »<sup>30</sup>

Ils ont à voir avec le mythe d'Antigone : pour Rachel, Malrich, Justin, Vera Candida flottent un voile de deuil et au lieu « des nobles colonnes de Thèbes, le dessin sinistre et réel d'une cheminée refroidie, noircie de fumée. »<sup>31</sup> Métaphore du despotisme, représentation réelle de l'extermination, cette vision leur rappelle qu'ils sont exilés au monde, à leur cellule et à eux-mêmes, condamnés à mourir emmurés dans le souvenir des origines que leur imposent le sens de la dignité, le désir de rédemption ou de vengeance selon les cas, la quête de l'union perdue, pour tous. Ils souhaitent racheter la faute ancestrale par leur douleur, comme une expiation qui n'en finit pas. L'égoïsme foncier et existentiel attribué par Kertész à son héros allégorique, l'envoyé – qui cherche les traces de l'holocauste – vaut pour les héros étudiés<sup>32</sup>.

On assiste à la lyse du noyau qui, tout en se détachant de la cellule, tente de retrouver une raison d'exister et subit un phénomène catatonique. Chaque ouvrage est marqué par un facteur sidérant : « danse des flocons » chez Pelot, torpeur tropicale engourdisseuse chez NDiaye et Ovaldé, tension pétrifiante de la peur du génocide en Algérie et en Allemagne chez Sansal. Plus encore, l'anthroponymie atteste de la présence au sein d'une même cellule de zones hétérogènes et homogènes.

*L'onomastique : introjection de l'hétérogène au sein de l'homogène*

L'exemple le plus frappant de condensation anthroponymique se trouve chez Sansal :

Nous sommes de mère algérienne et de père allemand, Aïcha et Hans Schiller. Rachel est arrivé en France en 1970 [...]. Avec ses prénoms Rachid et Helmut, on a fait Rachel, c'est resté. Moi j'ai débarqué en 1985 [...]. Avec mes prénoms Malek et Ulrich, on a fait Malrich, c'est resté aussi.<sup>33</sup>

Le prénom scelle l'existence de l'hétérogène au sein de l'homogène, de la parcellisation au sein de la cellule familiale. La triple intrication de l'espace idéologique, social et familial au sein de l'espace individuel est métaphorisée

---

<sup>30</sup> Imre Kertész, *Le Chercheur de traces*, Actes Sud, 2003, p. 13.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 110. « Et voilà, c'était ainsi : mais si c'était là une nouvelle vérité ? Ne la voyait-il pas clairement, ne la connaissait-il pas parfaitement comme à un certain âge et après certaines expériences on connaît déjà par cœur tous les lieux communs ? Ne s'y était-il pas attendu en décidant de faire ce voyage ? N'était-il pas venu combattre et vaincre cette vérité triviale et insupportable ?... Et sinon, pourquoi alors ? Seulement pour se convaincre de sa propre existence ? »

<sup>33</sup> Boualem Sansal, *op. cit.*, p. 15.

par le parcours de Hans Schiller : avant de le cristalliser sur l'islamisme, l'emboîtement gigogne inventé par le narrateur personnifié « le support originel » (l'organisation FLN-ALN), en Hassan Hans Schiller dit Si Mourad masquant le nazi Schiller, [...] s'étant refait une honorabilité en ancien moudjahid. Le massacre du couple parentale par le GIA sert à superposer les figures du nazisme et de l'islamisme à travers les quêtes alternées des frères Schiller. Une douleur extrême enclenche le mécanisme irréversible de séparation, prélude à l'homogénése. « J'avais atteint ce stade où on ne peut supporter le monde que si on se sépare de lui et qu'on se perde dans sa peine »<sup>34</sup>, déclare Rachel.

L'exercice onomastique est dupliqué à l'échelle diachronique par les recherches linguistiques opérées par Maria : la dynamique hétérogène participe de l'homogénése que ce soit à travers la langue démotique pour les « forestiers » dérivés de « froustier, frotier, frotier »<sup>35</sup> ou la toponymie qui reflète l'union des sites hétérogènes<sup>36</sup>. Le travail d'historienne mené par Maria Loewell<sup>37</sup> confirme cette dichotomie entre hétérogénéité vitale et homogénéité létale.

Chaque fin est une destruction et une révélation à la fois : destruction de la figure paternelle honnie. A la découverte de la dégradation physique et mentale de son père par Norah correspond la découverte par Vera du grand-père incestueux pendu dans « sa villa de carrare et cristal »<sup>38</sup>. Révélation anéantissante : « la seule chose de vraie ou définitive est que Jérónimo est l'arrière-grand-père et le père de Monica Rose. »<sup>39</sup> Ce corps sec et vide comme une chrysalide est prémonitoire de la dégradation tant redoutée par Vera Candida rongée par un cancer de l'estomac.

Le fil condensateur et destructeur par son homogénéisation réside dans des leitmotifs comme la dangereuse laideur aseptisée de Lahomeiria chez Ovaldé, les fleurs jaunes pourrissantes à l'odeur sûre du flamboyant de NDiaye, la danse cristalline des flocons de Pelot, la ligne nerveuse du souvenir chez Sansal : l'hydre nazie et la devise de Hans Schiller, « *Meine Ehre heisst Treue* », sont autant de facteurs aliénants qui phagocytent la cellule et expliquent que le héros « s'est focalisé sur sa douleur, elle l'a

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>35</sup> Pierre Pelot, *op. cit.*, p. 62.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 65. Ainsi les saints fondateurs des monastères colombanistes sur le mont Abend, Romaric et Amé ont-ils donné leurs noms au village de Remiremont.

<sup>37</sup> Elle reprend son patronyme après l'infamie générée par le nom marital de Tobé, preuve que la scission est source de vie.

<sup>38</sup> Véronique Ovaldé, *op. cit.*, p. 283.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 283.



détruit »<sup>40</sup>. La pycnose se manifeste par l'odeur de croupie et de pourriture qui pénètre les pores de la peau et s'y répand<sup>41</sup>.

La réduction homogène s'affirme à la fois comme destruction et comme fondation. La confrontation des *excipit* romanesques le confirme : chez NDiaye la réunion homogène au sein du flamboyant est à la fois signe de mort et de parousie. Norah et son père sont côte à côte dans les branches, la fille « à distance prudente de la phosphorescence de son père, et pourquoi serait-elle venue se nicher dans le flamboyant si ce n'était pour établir une concorde définitive ? »<sup>42</sup> Entre fin de « l'être pour soi » hétérogène et début de la condensation héréditaire homogène, le flamboyant confirme « l'introjection [...] de la structure propre de l'homogénéité dans l'existence hétérogène. »<sup>43</sup>

### **Une conjugaison hétérogène pour éviter une homogénéité mortifère**

Les quatre romans présentent en leur sein non seulement des personnages en quête de vérité existentielle en proie à un hétérogène idéologique, ils exposent également un chronotope qui participe de l'hétérogène transcendantal, et proposent une avancée romanesque, fruit d'un hétérogène textuel particulièrement riche.

#### *Hétérogène idéologique*

Justin, Malrich, Rachel, Vera et Norah sont confrontés à une névrose héréditaire qui provoque une rétraction de la mémoire comparable à celle de la chromatine dans le noyau cellulaire. Les bribes de l'enfance heureuse s'effondrent devant le présent malheureux des adultes. Car c'est bien la crainte d'un atavisme vicieux qui mortifie ces personnages ballottés dans les méandres sulfureux du passé parental. La mémoire elle-même est hétérogène. Son homogénéité la détruit ; il lui faut pour exister prendre différents aspects : annihilante et pragmatique chez NDiaye, cancanière et historique chez Pelot, idéologique et sédimentaire chez Sansal, malade et destructrice chez Ovaldé, elle se détruit à mesure qu'elle se reconstitue.

Tous les héros sont victimes d'une identité fluctuante, concept subordonné à celui de « nom » ou d'ethnie. Ainsi s'explique l'hétérogénéité des comportements des personnages « dans le rapport entretenu à la

---

<sup>40</sup> Boualem Sansal, *op. cit.*, p. 136.

<sup>41</sup> Véronique Ovaldé, *op. cit.*, p. 149. « Il y avait un vase ventru rempli d'eau croupie (c'est de là que venait cette immonde odeur de marécage ammoniacé) dans le bureau de Gutrun Kaufman ».

<sup>42</sup> Marie NDiaye, *op. cit.*, p. 98.

<sup>43</sup> Georges Bataille, *op. cit.*, p. 152.

mémoire, fidèle ou non »<sup>44</sup>. NDiaye, Ovaldé, Sansal optent pour un entre-deux typique de l'hétérogène identitaire, refusant la dissolution de l'identité civile, nominale et invoquant l'identité ethnique. Norah, noire, a épousé un Allemand blanc et roux tandis que son père noir avait convolé avec une blanche. Norah tente de réunir les contraires dans un but égoïste de paix avec soi-même. « L'identité nominale oscille également entre deux pôles, celui de la certitude incontestable et un autre plus inconstant, précaire, où le personnage en vient même à douter de son nom. »<sup>45</sup> Entre pérennité et instabilité, l'identité est corrélée à la déficience de la mémoire et la problématique du jugement moral et idéologique aux frontières de l'hétérogène transcendantal.

### *Hétérogène transcendantal*

L'Idéal du Moi est l'héritier du narcissisme dans lequel le Moi infantile se suffisait à lui-même. Cette instance se trouve donc pourvue d'exigences de perfection que le Moi réel ne peut satisfaire. Chez les personnages de Sansal, Ovaldé et Ndiaye, le sujet ne peut continuer à vivre dans cet état d'appétence du vert paradis des amours enfantines et rompt l'aspiration à atteindre ce sentiment jubilatoire perdu. Il court-circuite ce désir, non par une incapacité à y accéder, comme le dit Florey<sup>46</sup>, mais par une volonté délibérée de rompre avec cet état de plénitude.

La discontinuité de l'existence est corrélée à celle de l'histoire, du présent qui ne cesse d'exhumer le passé, de le redécouvrir pour éclairer le Moi, d'homogénéiser les disparates de l'individu. Le triple ancrage passé-présent-futur vécu dans un *hic et nunc* dilaté rappelle l'obsession inhérente aux personnages : ressouder les identités<sup>47</sup>. Il faut compléter la théorie de Ricœur selon laquelle l'identité devient « l'histoire de soi que chacun se raconte »<sup>48</sup>, un présent qui ne cesse d'exhumer et de redécouvrir le passé<sup>49</sup>. Ricœur

---

<sup>44</sup> *Versants*, Genève, Slatkine, 2006, n 52 [diffusion France Honoré Champion éditeur, Paris], p. 38.

<sup>45</sup> Sonya Florey, *Le Roman au 20<sup>e</sup> siècle*, « Personnages en quête d'eux-mêmes (Marie NDiaye). L'identité en question », in *Versant*, *op. cit.*, p. 43. « Ainsi l'identité ethnique semble exister au sein d'une tension : d'un côté elle est considérée comme une entité substituable, contingente et à forte teneur esthétique ; de l'autre, on en fait le symbole de valeurs morales, inséré dans un réseau de sens ethnocentrique paralysant. L'identité nominale oscille également entre deux pôles, celui de la certitude incontestable et un autre plus inconstant, précaire, où le personnage en vient même à douter de son nom. »

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>47</sup> Gilles Lipovetsky, *Les Temps hypermodernes*, Paris, Grasset, 2004.

<sup>48</sup> Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Le Seuil, 1990.

<sup>49</sup> Sonya Florey, *op. cit.*, p. 47. « Chaque identité est constituée d'un îlot de sens, de sous parties cohérentes mais mutantes ; le changement incessant des entités signifiantes dépend de la contradiction inhérente à notre temps ou encore de la capacité que l'on a acquise d'assimiler, pour un instant seulement, le rôle le plus opportun en fonction de la situation. »

distingue deux pôles antagonistes : la mêmété et l'ipséité, confrontant respectivement l'identité/unicité et l'altérité intégrée à sa propre constitution, l'homogène et l'hétérogène. Il introduit une solution médiane qui détermine le sujet par une diversité des cognitions : « La nature véritable de l'identité narrative ne se révèle que dans la dialectique de l'ipséité et de la mêmété »<sup>50</sup>, donc de la variabilité (*ipse*) et de la constance (*idem*), de l'hétérogène et de l'homogène. La construction même du personnage est tout entière subordonnée à l'hétérogène textuel.

### *Hétérogène textuel*

L'hétérogène textuel est indispensable à la poétique romanesque, équivalent de l'hématopoïèse cellulaire. A la fabrication des cellules de l'organisme correspond la création auctoriale des personnages et du support narratif. Ces « fictions de la perte d'identité » et du « retour de l'ipséité » sont intimement liés à la structure même du texte. L'hétérogenèse textuelle implique la déconstruction /reconstruction du personnage, l'expulsion/retour cellulaire, la déstructuration/structuration du récit. Les quatre ouvrages dérogent à la règle traditionnelle du découpage en chapitres : Sansal construit son récit autour de l'hétérogène générique, typographique et stylistique. Cédant la parole à deux diaristes dont il alterne les journaux sans respecter la chronologie<sup>51</sup>, il cautionne l'authenticité par une épigraphe de remerciement de Malrich à son professeur de lycée. Les modes d'insertion reflètent la conscience de l'ipséité des deux frères. La typographie différencie les deux journaux précédés d'un poème de Primo Lévi que Rachel a continué afin de souligner l'énigme du père. L'écriture italique signale à la fois l'intégration de la poésie engagée au sein du roman et le début d'une dissociation des deux journaux qui se rejoignent dans le memento final.

L'issue du roman de Pelot, sans se départir d'une hétérogénéité textuelle, confirme la force mortifère de la sédimentation des époques. En effet le récit en caractères romains du périple de Justin et des péripéties de Maria pendant la guerre et l'immédiat après-guerre est entrecoupé par les paroles radiophoniques de cette dernière transcrites en italiques et occupant de plus en plus de place. Seuls les sauts de page signalent le changement d'époque. La découverte des carnets de Maria se fait au début en 1995, dans un hôtel de Remiremont<sup>52</sup> et une obscurité cinématographique servant de fondu-enchaîné, puis de fondu au noir assurant le passage à la relation des événements sordides qui ont fait basculer la vie de l'héroïne. Les intrications

---

<sup>50</sup> Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 167.

<sup>51</sup> Le journal de Malrich allant d'octobre 1996 à février 1997 se superpose à celui de son frère, courant du 25 avril 1994 au 24 avril 1996.

<sup>52</sup> Pierre Pelot, *op. cit.*, p. 19.

discursives des propos radiophoniques de Maria sur l'histoire des Vosges, des invasions du premier millénaire à la Révolution française, occupent plus de 10% du roman alors que le récit cadre qui fait se rejoindre les époques, opère son rôle de coagulation textuelle.

Marie NDiaye opte pour la technique du contrepoint : au déroulement linéaire de l'intrigue entrecoupée de quelques analepses, elle oppose un contrepoint final qui confirme la disparition du noyau dans la phosphorescence du flamboyant, littéralement phagocyté par la chromatine paternelle. La structure phrastique ou l'organisation des récits suggèrent un retour, « un recommencement qu'on devine perpétuel, un mécanisme du temps de la vie, dont on peut craindre qu'elle ne se transforme en machine infernale, donc en tragédie. »<sup>53</sup>

L'homogène ne se définit donc pas par opposition à l'hétérogène, mais plutôt dans un rapport de complémentarité fatale. Au-delà des personnages fictifs, c'est l'individu qu'il faut envisager dans une position *intra* et *extra* cellulaire par rapport à son milieu originel qu'il quitte et recherche à la fois. Il faut se rendre à l'évidence : l'introjection de l'homogénéité au sein de l'hétérogénéité inhérente à l'homme le conduit à sa propre mort. Prométhée enchaînés que ces individus qui tentent de résoudre les ruptures élémentaires de la parenté, à l'instar de Norah, dans un contrepoint final avérant l'homogène au royaume de l'indifférenciation végétale et humaine représenté par le flamboyant. Lente homogénéisation que celle de Vera Candida dans son périple circulaire d'amazone, tel un noyau gangrené par une chromatine destructrice. Enfin violence masculine macrophage chez Pelot qui bouscule l'ordre manichéen du monde et réunit bourreaux et victimes dans un même espace romanesque et existentiel. L'hétérogène caractérise le texte dont les stratifications temporelles et stylistiques finissent par s'unir dans une conclusion signant le triomphe fatal de l'homogène : le roman meurt du désir d'homogénéisation de l'œuvre par son auteur. Il en va de même chez les héros romanesques dont la vie semble bâtie sur le mensonge et une forme sclérosante de recherche qui les sidèrent dans une homogénéité paralysante. Le court poème d'exergue de *Rue Darwin*<sup>54</sup> de Boualem Sansal résume ce processus pycnotique inévitable :

Nous sommes faits de plusieurs vies.  
Mais nous n'en connaissons qu'une.  
Nous la vivons sur la scène de l'existence.  
[...]  
Elles se déroulent sur d'autres plans.  
Ce sont nos vies cachées, nos identités secrètes,

---

<sup>53</sup> Pierre Brunel, *Voix autres, Voix hautes onze romans de femmes au 20<sup>e</sup> siècle*, Paris, Klincksieck, 2002, p. 208.

<sup>54</sup> Boualem Sansal, *Rue Darwin*, Paris, Gallimard, 2011.

Nos cauchemars.  
Ce peut être un immense drame que de seulement y songer.  
Se raconter est un suicide.  
Les identités ne s'additionnent pas, elles se dominent,  
Et se détruisent.  
L'œuf, la larve et la chenille velue doivent mourir pour que le papillon naisse  
Et meure à son tour.

**Hétéroclite, hétérogène et contradiction :  
le questionnement sur l'identité humaine  
dans *La Nébuleuse du Crabe* d'Éric Chevillard<sup>1</sup>**

Jia ZHAO  
Université du Zhejiang (Chine)

Dans son traité sur l'incongru, Pierre Jourde établit une typologie de l'incongruité, il en distingue deux types qu'il nomme respectivement le « coq-à-l'âne » et la « chimère ». Le premier réside dans la rupture de la logique établie précédemment, tandis que le second consiste à associer des éléments disparates :

[...] rupture et association dessinent deux grandes tendances : la rupture fait paraître incongru ce qui survient après elle. L'incongru instaure alors une dynamique de la divergence, de la perte et de la transformation. L'association hétéroclite au contraire réunit les éléments, et correspond à un mouvement centripète, à un plus grand statisme.<sup>2</sup>

Le « coq-à-l'âne » correspond à l'hétérogène dans la mesure où le nouveau venu fait intrusion dans le bloc établi et y ouvre une brèche en rompant avec sa logique ; la « chimère » correspond à l'hétéroclite car elle juxtapose les éléments de nature ou d'origine différentes dans un même espace textuel. Ainsi, l'hétérogène et l'hétéroclite constituent-ils, dans la conception de Pierre Jourde, deux sources majeures de l'effet incongru.

L'hétérogène et l'hétéroclite ne sont pas de simples effets langagiers, ils s'ouvrent vers une autre dimension qui est l'être au monde :

Il ne s'agit pas, en réalité, de catégories logiques, ou grammaticales, mais de catégories ontologiques : dans le coq-à-l'âne, on ne sait plus de quoi on parle et on se demande où on va. L'ordre, la base font défaut. En l'absence de ce fondement du discours, le coq-à-l'âne ébauche des séries (de faits ou d'êtres) qui semblent pouvoir se développer indéfiniment. Il ouvre vers l'horizon inquiétant d'un univers privé de coordination consistante et de nécessité. Dans la chimère, une identité locale, un petit être hybride se construit, ou une rencontre s'opère. On se pose alors moins la question de la

---

<sup>1</sup> Le présent article est soutenu par le Fonds National des Sciences Sociales de Chine (国家社会科学基金 14CWW018) et le Fonds « Qianjiang » de la province du Zhejiang, Chine (浙江省“钱江人才”计划 QJC1402006).

<sup>2</sup> Pierre Jourde, *Empailler le toréador*, Paris, José Corti, 1999, p. 63.

destination (jusqu'où irons-nous ?) que la question de l'origine : d'où cela vient-il, comment est-ce arrivé, comment est-ce possible.<sup>3</sup>

Dans les deux cas, c'est l'ordre habituel qui est perturbé. L'hétérogène choque par la rupture avec la logique qui fait sens, comme si la conviction ou la croyance en la cohérence était tout à coup ébranlée par l'intrus, et que l'incohérence des choses sautait d'emblée aux yeux. L'hétéroclite supprime l'ordre. Les éléments juxtaposés pêle-mêle nient catégoriquement la possibilité d'un quelconque ordre.

Dans les textes de Chevillard, l'hétérogène et l'hétéroclite constituent deux ressorts de l'énumération, s'y ajoute la contradiction, troisième élément qu'emploie souvent l'auteur dans l'énumération à effet incongru. Si l'hétérogène et l'hétéroclite rassemblent les mots d'ordres différents qui rendent impossible l'établissement d'une totalité, la contradiction ne s'appuie pas sur la nature des mots, mais sur la logique que les mots construisent au premier degré avant de les déconstruire au second degré. En un sens, l'hétérogène et l'hétéroclite chez Chevillard recèlent déjà en germe la contradiction à cause de l'absence d'un ordre unique. En mettant en avant les mots qui flottent sur la surface du discours, ils pointent tous les deux l'existence paradoxale non unifiable. La contradiction est ainsi l'aboutissement exacerbé d'une logique fallacieusement construite par les signes de surface. Avec l'aide de ces trois moyens de l'énumération incongrue, Chevillard met non seulement en question l'ordre habituel des choses, mais conteste aussi la certitude de l'identité humaine.

Au moyen de la profusion verbale, de la jonglerie langagière et des digressions débordantes, l'écrivain se faufile dans l'univers des mots pour créer l'image d'un monde saugrenu et absurde. Au-delà de la question posée par le langage sur le langage, c'est l'homme même qu'Éric Chevillard questionne. Cela est particulièrement frappant dans *La Nébuleuse du crabe*, son sixième roman, dans lequel n'existe pas de ligne directrice régissant le cheminement du récit. Il est construit à partir d'une juxtaposition d'images disparates autour d'un personnage nommé « Crab ». On peut considérer ce roman comme la biographie de Crab, mais une biographie éclatée, morcelée, voire brouillée, renversée, celle d'un personnage fantastique aux contours flous. Comme dans tous les romans de Chevillard, les personnages ne sont que des « figures de rhétorique<sup>4</sup> », c'est-à-dire un prétexte aux combinaisons farfelues des mots. Questionner sur leur identité à l'exemple de Crab, c'est, au contraire d'explorer leur personnalité et action, réfléchir sur l'organisation des mots, leur composition et leur décomposition.

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, pp. 65-66.

<sup>4</sup> « Des leurres ou des hommes de pailles », entretien avec Éric Chevillard par Pascal Riendeau, in *Roman 20-50*, n° 46, décembre 2008, p. 12.

## L'hétéroclite et l'éparpillement de l'identité humaine

Crab est une figure floue, son identité change au fil du texte. Il est tantôt humain, tantôt animal ; tantôt vieux, tantôt jeune ; tantôt vivant, tantôt mort. En un sens, ce n'est pas une figure, mais une infinité de figures réelles ou fictives qui se construisent autour d'une identité indéfinissable et insaisissable, ses contours ne peuvent être tracés qu'à travers de multiples avatars. Explorer l'identité humaine c'est expérimenter les différentes possibilités existentielles. L'hétéroclite est ainsi l'image de l'existence par rapport à l'essence qui se dérobe toujours. L'auteur, qui risque à tout moment de se perdre dans le labyrinthe des mots, se sert du langage pour tisser une toile complexe autour de cette absence. Le jeu du langage, les associations d'idées, l'imaginaire fantaisiste concourent à représenter la fragmentation de l'identité.

Associer les objets contrastants est le premier procédé de l'hétéroclite chez Crab, comme le montre l'exemple suivant :

D'un côté, Crab n'est pas de ceux qui disent : on ne saurait comparer telle ou telle chose. Il ne voit pas ce qui pourrait l'empêcher de comparer par exemple un chien et une aiguille. Rien de plus facile au contraire que de relever leurs différences, avantages respectifs et qualités particulières, et autres caractéristiques de taille, de poids, de volume, etc., qu'il lui suffit ensuite de confronter et de mettre en balance, alors Crab tranche avec autorité en faveur du chien ou de l'aiguille, du soleil ou du cendrier, de la haine ou de l'orange, de la campagne ou du parapluie, de l'exil ou de la lecture, de certain philosophe ou du plomb. [...] <sup>5</sup>.

Dans la perspective de Crab, une chose et une autre se valent, comme si c'étaient des apparences qui pouvaient s'interchanger autour d'une identité essentielle mais absente, tout comme les diverses vies que traverse « l'innommable » de Samuel Beckett <sup>6</sup>. Ainsi, les choses qui ne se rencontrent pas d'ordinaire sont réunies dans le même espace langagier et produisent un effet incongru. La frontière des identités s'efface, les attributs des uns valent pour ceux des autres. Le monde perd sa consistance en devenant le champ du jeu des apparences. Éric Chevillard décrit ceci à partir de la fantaisie de Crab :

On le sait, Crab est modestement ambitieux. Quand il aura verni les baleines, il s'estimera satisfait. Quand il aura donné à la tortue les ailes du faucon, au faucon les cuisses élastiques de la grenouille, à la grenouille la roue du paon, au paon les bois du cerf, au cerf les pattes du cygne, au cygne la queue du lion, au lion la crête du coq, au coq les yeux du hibou, au hibou

---

<sup>5</sup> Éric Chevillard, *La Nébuleuse du crabe*, Paris, Minuit, 1993, p. 8.

<sup>6</sup> Samuel Beckett, *L'Innommable*, Paris, Minuit, 1953 pour la première édition, 1992 pour la présente édition.



les nageoires du saumon, et au saumon la carapace de la tortue, quand il aura redressé les torts, Crab s'estimera satisfait.<sup>7</sup>

Une chose peut ainsi se transformer en une autre. Dans l'univers de Chevillard, les objets glissent d'une identité vers une autre sans aucune contrainte, de sorte que des phrases comme « Il s'avère que le lézard de Crab est bel et bien un crocodile. »<sup>8</sup> ou « Crab est myope comme un écureuil - ou bien était-ce une taupe, ce petit animal ? »<sup>9</sup> n'étonnent pas le lecteur.

La fantaisie de Crab recèle une intention sérieuse : rechercher l'homme synthétique, qui est à la fois tout et rien, à travers ses apparences qui se jouent à l'infini. Mais comment saisir l'homme synthétique qui échappe à l'imagination et à toute tentative de description ? Crab le conçoit dans l'image d'un « homme complet » : « un homme à tous les sens du terme »<sup>10</sup>. L'homme complet est considéré comme l'assemblage de tous les attributs possibles, existants et à venir, autrement dit, la totalité de ses états :

Il n'a hélas qu'une idée vague et très fragmentaire de ce personnage important, car la contemplation mi-amusée, mi-horrifiée de son propre corps brûlant de désir, puis rongé par la faim, et encore livré pieds et poings au froid, ne lui en apprend pas grand-chose, tout bien pesé, ce ne sont là que quelques aspects d'un même sujet observé sous plusieurs angles, mais dont il voudrait saisir d'un seul regard toutes les complexités. Or, l'homme n'est jamais complètement lui-même, ni quand le désir, le froid et la faim le sollicitent en même temps. Avant tout, donc, Crab se propose de l'étudier en chacun de ses états, il tiendra compte de ses moindres visages, de ses timides mais infinies métamorphoses liées à l'âge, au sexe, à la race et aux autres modes, à la saison, à l'usure, à la chirurgie.

Conscientieux à l'extrême – vous le connaissez –, Crab expérimente personnellement ces innombrables avatars, il les incarne sans discrimination, simultanément tous, homme inconcevable et pourtant seul réel, entier, intègre, représentatif de toute humanité, qui est à la fois vieillard et parturiente, jolie petite rousse chauve grande et maigre de sept ans avec ses cheveux de jais et sa barbe grisonnante de patriarche athlétique absolument glabre et carrément obèse, porteur d'épaisses lunettes, à la voix baryton, au nez camus parfaitement aquilin, au profil grec, aux yeux perçants, nu à l'exception d'un pagne de plumes et très chaudement emmitouflé [...].<sup>11</sup>

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 42.

Plus les attributs s'accumulent, plus le sujet se perd dans le monde des objets, plus il devient perplexe devant l'infinité des apparences. L'homme synthétique ainsi constitué est un hybride grotesque dont le texte chevillardien est le miroir. L'échec du projet de Crab fait paradoxalement le succès de l'écrivain, car la tentative de saisir l'un dans le multiple finit par créer un univers loufoque en papier, grossi par la loupe du langage. « Chevillard crée ainsi des corps, de la matière palpable, mais d'une sorte qui n'est pas de ce monde. Pétris d'humour et d'étrangeté, ces microcosmes à la fois nous tiennent dans la main et nous échappent perpétuellement, comme si l'on approchait à chaque fois d'une synthèse instable, dans une alchimie dont le produit ne serait pas descriptible autrement que par d'infinis détours. »<sup>12</sup>, dit Pierre Jourde.

### **L'hétérogène : le détail problématique**

Si l'hétéroclite représente l'éparpillement du monde dans ses états différents et ses apparences, l'hétérogène dévoile que ces dernières sont fallacieuses. L'hétérogène rend ainsi les choses habituellement perçues douteuses. L'ordre est remis en cause, les entités apparemment substantielles deviennent tout à coup creuses. Un petit détail introduit la scission dans la conception du monde. La confiance que l'être humain a envers ses propres perceptions sont ébranlées. L'hétérogène est cette infime différence qui déclenche pourtant la subversion de la réalité :

Chaque soir, c'est la corvée, Crab croit revivre horizontalement les événements de la journée écoulée. Si leur succession lui paraît avoir obéi à une logique indiscutable, quand tout s'enchaîne à merveille dans son esprit, partant du matin jusqu'à cet instant précis de l'évocation, au bout du rouleau, il s'endort. Mais si quelque chose coince à un moment ou à un autre, quand un détail troublant lui revient en mémoire et que le droit fil s'embrouille, alors Crab passe une très sale nuit. Puis tout effet a une cause, il s'obstine à rechercher celle de l'incident en question, ce qui le contraint à réexaminer les événements précédents, lesquels à leur tour lui apparaissent bien mystérieux, puis tout à fait incompréhensibles, ceux de la veille également, à y bien regarder, et Crab abandonnant bientôt tout espoir d'élucider quoi que ce soit remonte toujours plus loin en arrière.<sup>13</sup>

Par l'image très saisissante d'un personnage qui se perd dans le fil de ses pensées, l'écrivain montre comment la perception de la réalité que l'on a habituellement est douteuse, comment la logique fallacieuse risque de s'effondrer à la moindre dissidence. L'hétérogène ouvre une brèche dans le

---

<sup>12</sup> Pierre Jourde, « Les petits mondes à l'envers d'Éric Chevillard », in *La Nouvelle Revue Française*, n° 486-487, juillet-août 1993, p. 214.

<sup>13</sup> Éric Chevillard, *La Nébuleuse du crabe*, op. cit., p. 37.

bloc homogène de l'existence et montre que l'ordre parfait du monde est fondé sur un mirage : « En principe, l'incongru incarne une particularité telle qu'elle ne peut s'intégrer à aucun système et semble un accident de la série. En réalité, c'est l'inverse : l'incongruité détruit l'ordre sériel pour suggérer un univers chaotique. Elle fait soupçonner aussi que ce qui ressemble actuellement à un ordre peut n'être que le produit d'une lointaine origine sans rapport avec lui, donc que la nécessité apparente des choses repose sur le hasard. »<sup>14</sup>

L'hétérogène est marqué chez Chevillard par les phénomènes de chute, à savoir les situations où un ordre se renverse en un autre ordre, et ce juste au dénouement de la situation et contre toute attente. Il s'agit souvent du passage d'un état censé être élevé vers un état censé être bas. La logique de la chute est mise en scène par une image vivante dans un passage de *La Nébuleuse du crabe* :

Sans l'aide de quiconque, Crab a dessiné les plans de sa maison. Il a choisi ses pierres à la carrière, et il les a taillées. Il a coupé des arbres dans la forêt, pour la charpente. Il s'est muni du matériel. Il a creusé les fondations. Il a trempé son ciment. Il a monté les murs. Il a édifié un escalier sur trois étages. Il a couvert le tout d'un toit. Il a fait les plâtres, la menuiserie. Il a installé la plomberie, l'électricité. Il a collé le papier peint, posé la moquette. Il a meublé chaque pièce selon son goût. Il a gravi l'escalier. Il est entré dans sa chambre. Il s'est jeté par la fenêtre.<sup>15</sup>

Dans ce passage, la dernière phrase sort complètement de la logique précédente : sans raison et contre toute attente, le personnage se jette par la fenêtre tandis qu'il s'est affairé aux travaux tout au long du récit. La rupture inattendue entre la description précédente et le dénouement fatal semble résumer la logique de la chute. La chute réelle explique la chute métaphorique.

La chute peut être celle de l'esprit vers le corporel :

Comment occuper ce corps sans rôle qui fonctionne inutilement, que faire de cette tête qui tourne à vide ? Il faudrait procurer un travail au premier, des distractions à la seconde. C'est ainsi que Crab passe le plus clair de son temps à se donner des gifles.<sup>16</sup>

La question posée au début annonce une problématique essentielle : comment développer le corps et élever l'esprit afin que ceux-ci procurent à l'homme une vie harmonieuse ? La question est sérieuse, elle suppose une réponse d'ordre éthique. Néanmoins, la solution proposée à la fin est littérale et corporelle. Le recours au spirituel pour élever le corporel tombe dans le

<sup>14</sup> Pierre Jourde, *Empailler le toréador*, op. cit., p. 102.

<sup>15</sup> Éric Chevillard, *La Nébuleuse du crabe*, op. cit., pp. 60-61.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 63.

sens inverse : c'est le corporel qui occupe le spirituel. La chute du spirituel vers le corporel est exprimée avec encore plus d'évidence dans un autre passage de *La Nébuleuse du crabe* :

Bien résolu cette fois à changer de vie radicalement, Crab prit la direction de l'église dont le clocher domine les toits. Il marchait vite, en dépit des violentes rafales, et c'était comme s'il remontait un torrent à la nage, comme s'il creusait une galerie souterraine de ses mains, comme s'il escaladait une montagne abrupte, comme s'il défonçait des murs à coups de tête, tant le vent faisait bloc contre lui. Mais cette lutte même confortait sa décision, Crab y puisait une nouvelle ardeur. Changer de vie, il était encore temps. [...] <sup>17</sup>.

Après une longue description de la même veine, Crab « doubla l'église, traversa la rue, entra dans l'agence de voyage dont il avait repéré la veille les affiches ensoleillées, et s'offrit sans mégoter un billet d'avion pour les îles. » <sup>18</sup> Crab se dirige vers l'église dans l'espoir de changer de vie. Le lecteur attend qu'il se repente et commence une nouvelle vie orientée vers l'élévation de l'esprit. Or, l'attente du lecteur est trompée par le brusque revirement de situation : au lieu d'entrer dans l'église, Crab se précipite dans une agence de voyage. Les satisfactions matérielles l'emportent sur la volonté spirituelle. Ici comme ailleurs, l'élan supposé vers le spirituel chute dans l'assouvissement du corporel.

Il y a encore un autre type de chute qui repose aussi sur le principe de l'hétérogène : un mini-récit au sein de l'écriture fragmentaire est déconstruit par une seule phrase en clôture qui fait vaciller la crédibilité de l'ensemble. Il s'agit dans ce cas d'une chute du réel vers l'irréel. Le narrateur raconte par exemple le don de Crab pour la photographie. Un passage entier est une belle description de la qualité de Crab en tant que photographe. La présentation se termine par la mort de Crab en 1821. Entre parenthèses est insérée une petite phrase : « (L'année suivante, ayant enduit de bitume de Judée une plaque de cuivre exposée dans une chambre noire, Nicéphore Niepce inventait la photographie.) » <sup>19</sup> Il suffit ainsi d'une phrase pour que le récit patiemment construit soit invalidé : le photographe de génie est mort avant l'invention même de la photo ! C'est comme si le récit commençait par une erreur de fond et se plongeait dans une illusion. L'hétérogène qui fait intrusion dans la représentation dévoile que ce à quoi l'on croit depuis le début est en réalité une illusion. Dès lors, le monde que l'on voit, la réalité que l'on sent, sont-ils crédibles ? Ne seraient-ils pas également un mirage qui s'effondrerait lorsqu'un détail cloche ? L'hétérogène pose ainsi des questions fondamentales sur le bien-fondé de notre perception.

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>18</sup> *Ibid.*, pp. 99-100.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 87.

## La contradiction : l'ambiguïté de l'identité

L'hétéroclite associe les aspects contrastés de la vie, l'hétérogène discrédite la crédibilité de l'homogène. Lorsque l'hétéroclite et l'hétérogène se rencontrent dans le texte d'Éric Chevillard, ils produisent parfois des phénomènes de contradiction. Par une image vivifiante, la contradiction met en parallèle les différents états dans lesquels se trouve le personnage. Ces états, souvent diamétralement opposés, sont superposés dans le même espace textuel. Considérés séparément, ils sont tous valides ; mais, ensemble, ils butent sur la configuration habituelle du monde. La coexistence de ces états incompatibles met en avant l'ambiguïté intrinsèque de l'identité humaine. On peut résumer l'homme contradictoire chevillardien par l'expression « à la fois ceci et cela » ou « ni ceci ni cela ».

La contradiction la plus fréquente et la plus surprenante dans *La Nébuleuse du crabe* est sans doute celle de la vie et de la mort. Ainsi, Crab veut écrire son autobiographie. Pour ce faire, il entreprend de revisiter tous les lieux dans lesquels il a vécu. « Puis, il partirait sur ses traces, il suivrait son itinéraire à travers le monde afin de s'imprégner lui-même de ces paysages [...] »<sup>20</sup>. « Cette enquête préalable durerait, oui, au moins cinq ans, mais ainsi sa biographie de Crab, solidement étayée, fidèle jusque dans le détail des nuits, inattaquable, deviendrait l'ouvrage de référence qui nous fait aujourd'hui si cruellement défaut. »<sup>21</sup>. La fin s'avère surprenante : « Il dut y renoncer cependant, au terme de sa première journée d'investigations, ayant découvert que Crab était mort à la naissance. »<sup>22</sup> Ce passage pose deux questions : premièrement, si Crab était mort à la naissance, comment se fait-il qu'il ait pu avoir vécu dans différents lieux en y laissant effectivement des traces ? Deuxièmement, si Crab est déjà mort, qui est cette personne qui s'appelle Crab et qui veut écrire son autobiographie ? Ces contradictions font disparaître la ligne de démarcation entre la vie et la mort, le moi et l'autre, comme si ces mots étaient vidés de leur sens pour devenir des noms interchangeables, sur le papier. On touche à la limite du sens, qui brouille non seulement la réalité, mais aussi l'identité personnelle. Plusieurs aspects se rejoignent pour forger une identité étrange, impensable pour la logique habituelle, paradoxale : la mort et la vie, le moi et l'autre ne s'excluent pas comme des conceptions opposées, ils sont tous réels et coexistent dans une configuration.

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>21</sup> *Ibid.*, pp. 35-36.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 36.

Un autre passage présente la même contradiction dans une autre perspective :

[...] on parle entre nous de Crab comme s'il était encore de ce monde, mais brutalement la triste réalité s'impose et notre parole s'embrouille, prise de confusion, s'applique à ne plus recourir qu'aux temps du passé, cette fois avec tant d'insistance qu'elle semble se souvenir d'un ancêtre antédiluvien qui pourrait être le père du singe, alors que ce cadavre-là est encore chaud, humide, et rêveur. Ou bien, c'est le contraire, on attaque comme il faut la plainte à l'imparfait – Crab était le meilleur d'entre nous –, puis l'émotion nous fait trébucher, la vérité est inadmissible, il ne peut pas être mort – lui qui aime tant les livres et les oiseaux –, d'ailleurs nous souffrons par sa faute comme s'il nous tapait dessus de toutes ses forces, Crab nous plie en deux, nous jette à terre, nous tord les bras, à certains il arrache même les cheveux, jamais un mort ne montrerait une telle agressivité. Bien sûr, cette fois encore, la douleur trop présente, trop active, a renversé les perspectives, on s'en avise en frissonnant, on se reprend – il aimait tant les livres et les oiseaux. Pendant quelques minutes, on parle de Crab au passé, on célèbre dignement sa mémoire, mais cela ne dure pas, à nouveau le présent et l'imparfait se bousculent sur nos lèvres, s'accrochent, et le futur n'est pas en reste, puisque notre malheureux ami sera toujours vivant.<sup>23</sup>

Quand la réalité de la mort l'emporte, les amis de Crab parlent au passé composé ou à l'imparfait ; quand la mémoire du mort gagne du terrain, ils parlent au présent comme si la personne était encore en vie. Dans un espace purement langagier, nous assistons à un état d'entre-deux entre la vie et la mort, ou à une sorte de déplacement instantané d'un état à l'autre. L'embarras du langage reflète l'ambiguïté de l'être qui efface la frontière des opposés.

La contradiction touche une autre configuration essentielle pour notre perception du monde, à savoir l'espace-temps. Si la vie et la mort peuvent coexister, il est également possible que plusieurs dimensions spatio-temporelles se superposent, comme l'indique le passage suivant :

Ce malentendu ridicule résulta tout bêtement d'une confusion intervenue lors de la composition des faire-part. Ainsi les personnes conviées au baptême de Crab se rendirent à l'église où l'on célébrait en réalité ses obsèques, tandis que le cortège funèbre pénétrait dignement dans une autre église à l'instant même où le prêtre bénissait l'union de Crab et de sa jeune épouse, et qu'une troisième église accueillait les invités de la noce, stupéfaits de voir le petit Crab emmaillotté, visiblement peu soucieux de rompre son célibat, gigotant et brailant comme un damné au-dessus des fonts baptismaux.<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 40.

Ce passage juxtapose avec beaucoup d'habileté et d'humour les différents âges qu'a vécus le personnage. La naissance, la mort et le cours de la vie convergent vers un même point. De même, l'ubiquité est possible puisque l'on peut être à la fois ici et là-bas. Le temps se spatialise dès lors que plusieurs moments successifs sont mis en parallèle. Notre représentation de l'espace-temps est profondément perturbée dans une telle description qui superpose des scènes vécues en des lieux et des temps différents, ce qui permet d'atteindre, au-delà de la perception immédiate à laquelle nous sommes réduits par les limitations de nos sens, une appréhension globale de l'espace et du temps. Elle invite alors à interroger la réalité du monde et met en scène l'identité problématique du sujet.

*La Nébuleuse du crabe* brosse des sketches de l'humanité en réduction. La nature humaine est conçue par Chevillard comme composée d'aspects contradictoires. D'une part, il essaie de tirer au clair le vrai visage de l'homme ; d'autre part, il explore les possibilités de l'existence que l'homme n'a pas encore découvertes. Les fragments apparemment sans logique sont autant de tentatives de décrire les potentialités de l'être humain. L'hétéroclite, l'hétérogène et la contradiction sont le reflet de l'existence humaine. L'hétéroclite montre l'infinie possibilité de l'existence, tandis que l'hétérogène détruit la consistance de la réalité. Quant à la contradiction, elle indique l'incertitude de la connaissance humaine et nous montre plusieurs chemins correspondant à des destins différents, à diverses existences potentielles. Tous les trois révèlent la crise de fondement épistémologique du monde contemporain tourmenté par la question de la multiplicité et de l'unité, celle du désordre et de l'ordre.

Éric Chevillard tend ainsi à montrer combien il s'avère impossible de faire la synthèse des identités particulières, ce que note Pierre Jourde : « cette contradiction, nous la retrouvons, de manière exacerbée, chez Chevillard, qui s'acharne à fabriquer ces matériaux synthétiques, ces objets 'en suspens entre le néant et l'être' qui 'sont, c'est-à-dire qui se trouvent là pour qu'on regarde au-delà d'eux. »<sup>25</sup>. L'ironie d'Éric Chevillard réside justement dans l'impossibilité de faire une synthèse entre ce qui est et ce qui apparaît, contradiction qui se traduit sur le plan esthétique par la difficulté d'unifier les composantes disparates dans une totalité présumée. L'écrivain montre qu'il n'y a pas une unité en dehors de la multiplicité. La méthode, l'éthique même de la littérature chevillardienne consiste, comme le dit Pierre Jourde, à montrer que « c'est au cœur du multiple et de la redite qu'il faut chercher l'Un »<sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup> Pierre Jourde, « Les petits mondes à l'envers d'Éric Chevillard », *op. cit.*, p. 211.

<sup>26</sup> Pierre Jourde, « L'œuvre anthume d'Éric Chevillard », in *Critique*, n° 622, mars 1999, p. 273.

## **POÉTIQUES DE L'HÉTÉROGÈNE**





## L'hétérogène dans la polémique voltairienne

Françoise GEVREY  
Université de Reims (France)  
CRIMEL

Si les titres de Voltaire annoncent bien souvent un projet construit et homogène (*Traité de métaphysique*, *Discours sur l'homme*, *Traité sur la tolérance*, *Dictionnaire philosophique portatif*), le lecteur doit cependant constater l'hétérogénéité des œuvres. L'hétérogène s'y manifeste en effet sous sa forme textuelle, les règles des genres n'étant jamais clairement définies et respectées, et sous sa forme thématique dans la mesure où transparaît toujours un Voltaire double. Il est sans doute « docteur », mais aussi passionné, capable de ressasser des attaques ou des blasphèmes au risque de choquer. Raison et passion se conjuguent bien souvent dans ses projets à la fois argumentatifs et polémiques : la polémique recourt à l'obscène, au risque de compromettre l'efficacité pragmatique, en disant l'indicible de manière provocante. On voudrait ici montrer comment l'hétérogène se manifeste dans le *Traité sur la tolérance* sans toutefois discréditer l'entreprise du philosophe des Lumières qui souhaite obtenir la réhabilitation de Jean Calas, et qui veut convaincre du bien-fondé social et économique de la tolérance. La fonction de l'hétérogène est-elle simplement d'ajouter du sel au propos historique ou moral, ou bien Voltaire se laisse-t-il emporter par ses obsessions à peine contenues dans un discours philosophique à double tranchant ?

Publié en 1763 à l'occasion de l'affaire Calas, le *Traité sur la tolérance* n'est pas l'ensemble homogène qu'annoncerait son titre<sup>1</sup>. La forme du traité suppose en effet d'abord un ouvrage didactique et systématique destiné à développer une matière ou un sujet précis<sup>2</sup> ; il se présente comme objectif, appuyé sur des connaissances solides et référencées. Le tout doit constituer un ensemble homogène et cohérent, qu'il s'applique à la théologie, aux sciences, à la philosophie ou à l'esthétique. Il a pour but de démontrer, et donc de faire accepter une vérité. Les règles sont d'autant plus connues qu'il

---

<sup>1</sup> Voir Sylvain Menant, « Le titre et le genre du *Traité sur la tolérance* », dans *Études sur le Traité sur la tolérance de Voltaire*, dir. Nicholas Cronk, Oxford, Voltaire Foundation, 2000, p. 136-149.

<sup>2</sup> « Traité se dit d'un sujet sur lequel on écrit. La plupart des auteurs divisent leurs livres en traités sur plusieurs matières » (*Dictionnaire de Trévoux*, 1704).

s'agit d'un genre fort pratiqué au XVIII<sup>e</sup> siècle, y compris par les mondains : Madame de Lambert donne par exemple un *Traité de l'amitié*.

Quand Voltaire décide d'écrire son *Traité sur la tolérance à l'occasion de la mort de Jean Calas*, il semble se soumettre aux usages du genre en ce qui concerne l'organisation générale de l'ouvrage : ce dernier paraîtrait homogène si l'on s'en tenait à certains titres de chapitres qui se répondent avec la même formulation et qui font ainsi penser à une analyse méthodique. En témoigne la formule commençant par « si » dans les titres des chapitres : « Si la tolérance est dangereuse, et chez quels peuples elle est permise » (IV), « Si l'intolérance est de droit naturel et de droit humain » (VI), « Si l'intolérance a été connue des Grecs » (VII), « Si l'intolérance a été enseignée par Jésus-Christ » (XIV), « S'il est utile d'entretenir le peuple dans la superstition » (XX). La forme du traité semble jusque-là respectée. Cependant la longueur de ces chapitres est loin de correspondre à l'homogénéité, le volume du traité étant globalement plus réduit que ce qu'on attendrait ; l'hétérogénéité va en effet surgir à l'occasion d'une réduction et dans des raccourcis, comme pour le *Dictionnaire philosophique* de Voltaire un an plus tard.

En outre la construction du traité ne satisfait pas aux règles dans la mesure où des formes hétérogènes y sont juxtaposées pour créer des effets de pause, d'éloignement, voire de surprise. Ces formes vont en effet de la relation au tableau historique, en passant par la lettre, par le dialogue et par la « Prière à Dieu » (XXIII). Le plaisir de l'anecdote se manifeste à propos des martyrs ou des paraboles du Nouveau Testament transformées en petits récits que commente la voix de l'auteur<sup>3</sup>.

Le chapitre XV, intitulé « Témoignages contre l'intolérance », accumule sans les lier des citations qui vont de saint Hilaire à Montesquieu et Boulainvilliers, comme s'il s'agissait d'un carnet de notes de lecture. Il est suivi d'un chapitre très hétérogène : « Dialogue entre un mourant et un homme qui se porte bien » (XVI), qui est lui-même suivi de la « Lettre écrite au jésuite Le Tellier, par un bénéficiaire, le 6 mai 1714 » (XVII) ; viendra peu après la « Relation d'une dispute de controverse à la Chine » (XIX). Ces dialogues sont relayés par d'autres qui se développent à l'intérieur des chapitres<sup>4</sup> où Voltaire aime à imaginer le discours de ses adversaires, en particulier les Jésuites, les Inquisiteurs, mais aussi l'empereur Constantin ou la nature, tous deux acteurs d'une prosopopée<sup>5</sup>.

Est-il conforme aux usages du traité de choisir des titres de forme proverbiale, donc entraînant une dénivellation de ton comme « Vertu vaut

---

<sup>3</sup> À propos des paraboles du festin et du figuier voir le chapitre XIV du *Traité sur la tolérance*, introduction et notes par John Renwick, Oxford, Voltaire Foundation, 1999, chapitre XIV, p. 69, 71. Les références au *Traité* renverront à cette édition.

<sup>4</sup> Chapitre XXII, p. 91-93.

<sup>5</sup> Chapitre XXI, p. 90 et chapitre XXV, p. 100-101.

mieux que science » (XXI), ou de prétendre ajouter un chapitre intitulé cavalièrement « Post-scriptum » (XXIV), comme si le traité devenait une des nombreuses lettres du patriarche de Ferney ? En outre l'hétérogénéité éclate dans les clauses des chapitres dans la mesure où elles font entendre une voix indignée ou passionnée qui n'est pas celle d'un historien. Les interrogations succèdent aux exclamations : « D'ailleurs, que prétend cet homme modeste et doux ? Veut-il que nous fassions une guerre sacrée ? »<sup>6</sup>, « Je demande à présent si c'est la tolérance ou l'intolérance qui est de droit divin ? »<sup>7</sup>, « Et nous osons être intolérants ! »<sup>8</sup>. Le lecteur est pris à partie pour compléter un ensemble toujours susceptible de s'accroître : « Je supplie tout lecteur impartial de peser ces vérités, de les rectifier, de les étendre. Des lecteurs attentifs, qui se communiquent leurs pensées, vont toujours plus loin que l'auteur. »<sup>9</sup>

On ne peut qu'être sensible à l'ordre chronologique, qui dérive de celui de *l'Essai sur les mœurs*, mais Voltaire profite de cette disposition pour confronter l'actualité de l'affaire Calas avec l'Antiquité ou la Bible. Cet ordre s'autorise des pauses qui entraînent le lecteur à Canton où un sage mandarin, poli jusque dans les confitures qu'il offre à ses hôtes, observe la dispute ridicule des prosélytes chrétiens. Ce chapitre XIX, qui met en scène des personnages fictifs, est présenté sous le titre de « Relation », un terme qui apparaît dans le premier chapitre « Histoire abrégée de la mort de Jean Calas ». Comme le *Dictionnaire philosophique*, le *Traité sur la tolérance* obéit donc à la fois à un ordre cohérent et à un ordre aléatoire qui exhibe l'hétérogénéité soulignée dans le *Dictionnaire* au début de l'article « Anthropophages » qui succède en 1764 à l'article « Ange » : « Nous avons parlé de l'amour. Il est dur de passer de gens qui se baisent à des gens qui se mangent. »<sup>10</sup>

Enfin si la démarche peut paraître celle d'un historien qui cite ses sources dans le texte ou dans des notes en bas de page (pour la Bible, Tertullien, de Thou, ou les *Lettres édifiantes et curieuses* des Jésuites), la pratique des notes relève aussi de l'hétérogène<sup>11</sup>. D'abord par leur disposition sur la page qui oblige le lecteur à les découvrir en interrompant le texte (pratique que trop d'éditeurs ont fait disparaître à tort). La discontinuité est imposée surtout dans la première moitié du *Traité*, sans souci d'équilibrer les informations qui relèvent tantôt de l'érudition, tantôt du commentaire

---

<sup>6</sup> À propos de l'abbé de Caveirac, auteur d'une *Apologie de Louis XIV* (1758) dans laquelle il combat la tolérance, chapitre VII, p. 27.

<sup>7</sup> Chapitre XIV, p. 73.

<sup>8</sup> Chapitre XII, p. 61.

<sup>9</sup> Chapitre IV, p. 21.

<sup>10</sup> *Dictionnaire philosophique*, édition R. Naves et O. Ferret, Paris, Classiques Garnier, 2008, p. 27.

<sup>11</sup> Voir Christiane Mervaud, « Fonction et signification des notes de Voltaire dans le *Traité sur la tolérance* », dans *Études sur le Traité sur la tolérance de Voltaire*, op. cit., p. 159-173.

librement développé. Dans ces notes se fait entendre une voix qui n'est pas vraiment celle qui dit « je » dans les chapitres. Elle est plus libre pour s'adonner aux digressions, par exemple dans les longues notes sur les Égyptiens ou sur les animaux machines. Voltaire revient dans ces notes à des sujets polémiques qui lui tiennent à cœur, bien qu'ils ne soient pas indispensables au projet du traité.

Cette hétérogénéité du texte, facteur d'instabilité, s'explique sans doute par le double objectif du philosophe qui veut obtenir la réhabilitation de Calas avec l'appui de ministres comme Choiseul, tout en démontrant l'utilité de la tolérance et en s'appuyant sur un panorama historique des religions souvent ramenées à des « opinions ». Au double objectif va correspondre une double polémique, le genre du traité, dont l'homogénéité est rattrapée par la reprise des sujets et la progression historique, étant subverti par une hétérogénéité qui n'est pas le résultat de la pure négligence.

Voltaire développe en effet des sujets qui peuvent paraître hétérogènes dans un traité, parce qu'ils manifestent une fascination pour le corps et les supplices qui ne déplairait pas à Georges Bataille. En premier lieu s'impose, à l'occasion de l'exécution de Calas, tout ce qui touche au corps et au sang : l'humanité apparaît « souillée de sang »<sup>12</sup> dès la relation du chapitre I. Voltaire évoque les larmes, mais au-delà il peint l'attitude de la mère transformée en piéta : « cette femme presque arrosée du sang de son mari, ayant tenu son fils aîné mort entre ses bras »<sup>13</sup>. Le lecteur du *Traité* ne peut que constater la récurrence du verbe « égorger » (à la fin du chapitre VIII où il s'agit du massacre de 10.000 Chinois par les Hollandais à Batavia, au chapitre IX à propos du massacre des 6.000 hommes d'infanterie et des 700 cavaliers de la légion thébaine qui constitue une « fable absurde »<sup>14</sup>), du verbe « éventrer » (à propos des femmes huguenotes<sup>15</sup>) ; les verbes « pendre » et « brûler » viennent compléter les formes de la torture. Sans scrupule, un fanatique menace violemment, après le concile de Nicée, ceux qui ne seraient pas capables de « distinguer l'*omousion* dans l'hypostase : nous vous dénonçons que vous serez brûlés à jamais ; et, en attendant, nous allons commencer par vous égorger »<sup>16</sup>. D'écho en écho, l'humanité ne pense qu'à égorger « les Vaudois, les Albigeois, les Hussites, les différentes sectes des Protestants. Nous les avons égorgés et brûlés en foule, sans distinction d'âge ni de sexe. »<sup>17</sup>

---

<sup>12</sup> L'expression, souvent appliquée aux églises par Voltaire, apparaît au chapitre IV, p. 16.

<sup>13</sup> Chapitre I, p. 8.

<sup>14</sup> P. 39.

<sup>15</sup> Chapitre XI, p. 48.

<sup>16</sup> Chapitre XXII, p. 89.

<sup>17</sup> Chapitre X, p. 43.

Cette cruauté insistante se manifeste quand Voltaire décrit complaisamment sous forme d'hypotypose le supplice des Protestants sous François I<sup>er</sup> :

On les suspendait au bout d'une longue poutre qui jouait en bascule sur un arbre debout ; un grand feu était allumé sous eux, on les y plongeait, et on les relevait alternativement : ils éprouvaient les tourments et la mort par degrés, jusqu'à ce qu'ils expirassent par le plus long et le plus affreux supplice que jamais ait inventé la barbarie.<sup>18</sup>

Quant aux Vaudois : « on les égorgea comme des animaux fugitifs qu'on tue dans une enceinte »<sup>19</sup>. Sous le règne de Louis XIV et dans un univers fictif, un bénéficiaire conseille au Jésuite Le Tellier d'assassiner dans leur lit tous les pères et mères protestants pour éviter le tumulte.

Cette cruauté s'est étendue à tous les pays d'Europe ; tout au plus peut-on espérer un progrès vers un peu plus d'humanité avec la tolérance :

L'Irlande peuplée et enrichie ne verra plus ses citoyens catholiques sacrifier à Dieu pendant deux mois ses citoyens protestants, les enterrer vivants, suspendre leurs mères à des gibets, attacher les filles au cou de leurs mères, et les voir expirer ensemble ; ouvrir le ventre des femmes enceintes, en tirer les enfants à demi formés, et les donner à manger aux porcs et aux chiens ; mettre un poignard dans la main de leurs prisonniers garrottés, et conduire leurs bras dans le sein de leurs femmes, de leurs pères, de leurs mères, de leurs filles, s'imaginant en faire mutuellement des parricides, et les damner tous en les exterminant tous.<sup>20</sup>

Ce récit d'horreur est bien plus imagé que celui que donne Rapin-Thoiras dans son *Histoire d'Angleterre* sur la grande Rébellion.

Quant à la secte de Danemark qui égorge ses enfants après le baptême pour les faire aller au paradis, elle est pire encore dans ses usages : « ils allaient égorgeant les garçons et les filles nouvellement baptisés qu'ils pouvaient rencontrer ; c'était sans doute leur faire le plus grand bien qu'on pût leur procurer ; [...] on les envoyait infailliblement au ciel »<sup>21</sup>. On n'est pas surpris de voir l'auteur de *Candide* s'en prendre à la cérémonie de l'Inquisition, qui comporte cinq tortures différentes, l'accusé étant « ou fouetté, ou mis aux galères, ou brûlé en cérémonie »<sup>22</sup>. Et si à propos des martyrs Voltaire récuse les accusations portées contre les Romains qui auraient dans des « supplices inusités » « plongé des Chrétiens dans l'huile

---

<sup>18</sup> Chapitre III, p. 14.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>20</sup> Chapitre IV, p. 17.

<sup>21</sup> Chapitre XVIII, p. 83.

<sup>22</sup> Chapitre XXII, p. 92.

bouillante » « exposé des filles toutes nues aux bêtes dans le cirque »<sup>23</sup>, il ne se prive pas pour autant d'énumérer ces supplices.

Les tortures, que l'hagiographie associe aux saints illustres, sont l'occasion de recourir aux lois de l'anatomie : ainsi à propos de la langue de saint Romain, qui donne lieu à une expérience sur la langue d'un autre homme et à la dénonciation de ce qui ne peut passer que pour des « fadaïses »<sup>24</sup>. En effet, l'hétérogène est aussi source d'horreur grotesque : en témoigne le prétendu martyr honoré par un catafalque et un « squelette qu'on faisait mouvoir, et qui représentait Marc Antoine Calas, tenant d'une main une palme, et de l'autre la plume dont il devait signer l'abjuration de l'hérésie »<sup>25</sup>. Toujours à Toulouse on ne respecte pas la tombe : « un moine lui arracha quelques dents pour avoir des reliques durables »<sup>26</sup>, ce qui ne vaut pas mieux que le saint nombril de Jésus-Christ, une relique que le frère de l'évêque Noailles fit jeter au feu pour convaincre les fidèles d'adorer Dieu en esprit et vérité. Les confréries ne sont guère plus raisonnables puisqu'on pourrait les orner de ces « chambres de méditation » « où l'on faisait peindre des diables armés de cornes et de griffes, des gouffres de flammes, des croix et des poignards, avec le saint nom de Jésus au-dessus du tableau »<sup>27</sup>.

Liées à l'importance du corps, les maladies fournissent des images : ainsi apparaît la « maladie pédiculaire »<sup>28</sup> à propos des convulsionnaires du faubourg Saint-Marceau. Dans le même registre, le sang des protestants est comparé à « une saignée d'une palette »<sup>29</sup>. À propos de l'Ancien Testament, Voltaire choisit de parler de la maladie envoyée aux Philistins pour avoir regardé l'arche : elle donne lieu à d'horribles et surprenants récits, c'est une « maladie secrète ressemblant aux hémorroïdes »<sup>30</sup>. On peut considérer que les sacrifices humains (quelle que soit la religion qui les pratique) relèvent de cette hétérogénéité reconnue dans un monde prétendument civilisé. Voltaire ne manque pas de dénoncer les sacrifices cruels des Juifs dans l'Ancien Testament : celui de la fille de Jephté ou le fait que le roi Agag soit coupé en morceaux ; une note vise à montrer que tous les peuples ont sacrifié à la divinité : « c'est le dernier degré de la stupidité de notre nature abandonnée à elle-même, et c'est un des fruits de la faiblesse de notre jugement »<sup>31</sup>.

---

<sup>23</sup> Chapitre IX, p. 34.

<sup>24</sup> Chapitre X, p. 42.

<sup>25</sup> Chapitre I, p. 5.

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> Chapitre II, p. 11.

<sup>28</sup> Chapitre XX, p. 87.

<sup>29</sup> Chapitre XXIV, p. 97.

<sup>30</sup> Chapitre XII, p. 57-58.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 56.

L'horreur disparaît au profit de la dérision quand l'auteur veut se moquer de l'hagiographie ; ainsi pour le gril de saint Laurent, qui aurait déclaré : « Je suis assez cuit d'un côté, fais-moi retourner de l'autre si tu veux me manger »<sup>32</sup>, ou à propos de la mort de sainte Barbe, de saint Ignace et de saint Polycarpe. Voltaire ne manque pas l'occasion de raconter, en brochant sur les *Actes sincères* de Dom Ruinat, l'histoire du saint cabaretier qui protège les « sept vierges chrétiennes, d'environ soixante et dix ans chacune »<sup>33</sup> : jetées dans un lac pour ne pas succomber à la tentation, « elles apparurent aussitôt à saint Théodote, et le prièrent de ne pas souffrir que leurs corps fussent mangés des poissons »<sup>34</sup>, et le saint retira du lac les corps des vierges. De la dérision à l'absurde, il n'y a qu'un pas franchi dans la lettre à Le Tellier où le bénéficiaire suggère de saupoudrer de la mort aux rats sur les hosties des Jansénistes au risque d'en donner aussi aux Molinistes, et de faire sauter les Parlements avec de la poudre à canon, « cette invention du moine Schwartz, qu'on appelle *pulvis pyrius* »<sup>35</sup>. L'absurde se déploie dans cette lettre qui relève de la technique de l'adynaton en exagérant les torts de la position contraire.

Le monde dépeint dans le traité est bien souvent habité d'animaux farouches, de tigres, de loups, de taureaux « qui se battent avec leurs cornes sans savoir pourquoi et comment ils ont des cornes »<sup>36</sup>. Lorsqu'il annote la Bible, le philosophe souligne la bestialité des pratiques religieuses. Une longue note du chapitre XII s'achève sur la dépravation des accouplements des femmes dans le désert :

Il reste maintenant à savoir si ces accouplements avaient produit des monstres, et s'il y a quelque fondement aux anciens contes des satyres, des faunes, des centaures, et des minotaures ; l'histoire le dit, la physique ne nous a pas encore éclairés sur cet article monstrueux.<sup>37</sup>

Au-delà de ces crimes, le cannibalisme représente une autre forme de l'hétérogène. Voltaire se souvient des « fureurs des cannibales qui habitaient les Cévennes : fureurs qui grâce au Ciel ne subsistent plus aujourd'hui »<sup>38</sup> ; les néandertaliens qui pratiquaient un cannibalisme rituel y ont été remplacés par les dragonnades. Pour Voltaire, l'intolérance religieuse est naturellement cannibale : « Je ne prétends point que le huguenot mange les vingt catholiques ; mais aussi pourquoi ces vingt catholiques mangeraient-ils

---

<sup>32</sup> Chapitre IX, p. 33.

<sup>33</sup> Chapitre X, p. 41.

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> Chapitre XVII, p. 81.

<sup>36</sup> Chapitre XII, note p. 50.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 54. Voir aussi la *Défense de mon oncle*, chapitre VII, dans *Mélanges*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1961, p. 1158 ; ce chapitre très cru est consacré à l'accouplement des femmes dans le désert avec des boucs tel que le *Lévitique* le rapporte.

<sup>38</sup> Chapitre X, p. 43.



ce huguenot ? »<sup>39</sup>. Tout annonce ici l'article « Anthropophages » du *Dictionnaire philosophique* et l'anecdote de la chandelière de Dublin qui vendait d'excellentes chandelles faites avec de la graisse d'Anglais : « Je demande qui était le plus coupable, ou ceux qui égorgaient des Anglais, ou cette femme qui faisait des chandelles avec leur suif ? »<sup>40</sup>. Pour plus d'efficacité dans l'horreur burlesque de cette clause, Voltaire a modifié le passage du récit de John Temple sur lequel il s'appuie.

S'adressant à des honnêtes gens, le traité ne manque pas de recourir à l'obscénité : par exemple celle du « libertinage des sœurs Oolla et Ooliba »<sup>41</sup> qui figurent pour Ezéchiel Samarie et Jérusalem, et donc les épousailles de Dieu et de son peuple. Du reste les prophètes se conduisent généralement de manière indécente : Isaïe se promène nu, Ezéchiel couvre ses tartines d'excréments, Osée se lie à une femme adultère. La scatologie n'est donc pas absente du traité : déjà dans le *Traité de Métaphysique* (1734) Voltaire raillait les recommandations que la divinité aurait faites à son peuple : « il daigne leur prescrire jusqu'à la manière dont ils doivent aller à la garde-robe »<sup>42</sup>. Une des scies voltairiennes est le culte du grand-lama, rappelé et donné comme « absurde » dans une note sur les Égyptiens<sup>43</sup>. Voltaire y revient ensuite dans une autre note à propos du régicide :

Nous avons en cela été fort au-dessous de ces Tartares qui croient le grand-lama immortel : il leur distribue sa chaise percée ; ils font sécher ces reliques, les enchâssent, et les baisent dévotement. Pour moi, j'avoue que j'aimerais mieux, pour le bien de la paix, porter à mon cou de telles reliques que de croire que le pape ait le moindre droit sur le temporel des rois, ni même sur le mien, en quelque cas que ce puisse être.<sup>44</sup>

La clôture de l'article « Religion » du *Dictionnaire philosophique* reprend en 1765 le même sujet : « et le dalai-lama rit ; et il distribue encore sa chaise percée à quiconque veut bien recevoir les déjections du bon père lama »<sup>45</sup>, tout comme l'article « Ezéchiel » revient sur ce prophète qui « couvre son pain d'excréments »<sup>46</sup> ; la clôture de l'article du *Portatif* est restée célèbre : « Quiconque aime les prophéties d'Ezéchiel mérite de jeûner avec lui »<sup>47</sup>.

La scatologie, qui pouvait paraître appartenir encore au registre de la plaisanterie, prend l'allure d'un blasphème dans l'article

---

<sup>39</sup> Chapitre XXIV, p. 96.

<sup>40</sup> *Dictionnaire philosophique*, *op. cit.*, p. 28.

<sup>41</sup> Chapitre XIII, p. 64.

<sup>42</sup> *Traité de métaphysique*, dans *Mélanges*, *op. cit.*, chapitre V, p. 183 ; c'est une allusion au *Deutéronome* XXIII, où il s'agit de préserver la pureté du camp.

<sup>43</sup> Chapitre IX, p. 36.

<sup>44</sup> Chapitre XI, p. 46.

<sup>45</sup> *Dictionnaire philosophique*, *op. cit.*, p. 347.

<sup>46</sup> Chapitre XII, note, p. 59

<sup>47</sup> *Dictionnaire philosophique*, *op. cit.*, p. 189.

« Transsubstantiation » du *Dictionnaire philosophique*. On y voit les prêtres qui « n'ayant pas encore lavé leurs mains souillées d'impuretés, vont faire des dieux par centaines, mangent et boivent leur dieu, chient et pissent leur dieu »<sup>48</sup> (cet article de 1767 étant prétendument attribué à un ministre protestant) : la violence de l'attaque peut alors s'expliquer par l'accumulation des affaires, en particulier par celle du chevalier de La Barre.

Ainsi Voltaire disperse dans son traité des matériaux hétérogènes, qui ne semblent relever ni de l'histoire objective, ni de l'exégèse, ni de la théologie. Qu'ils soient dans le texte des chapitres ou dans les notes, ils agissent comme des signaux de nature à rappeler qu'il est des questions qui traversent l'œuvre : la chair humaine par exemple. Le lecteur confronté tantôt à l'indignation, tantôt au ricanement, comprend que la guerre et le fanatisme sont pires que le cannibalisme chez les brûleurs d'hommes.

En recourant à ces formes et à ces thèmes hétérogènes *Le Traité sur la tolérance* vise d'abord l'efficacité polémique. Quand il critique un traité comme *L'Accord parfait de la nature et de la raison* du chevalier de Beaumont, Voltaire assure qu'« il faut être très court, et un peu salé, sans quoi les ministres et Mme de Pompadour, les commis et les femmes de chambre, font des papillotes du livre »<sup>49</sup>. L'hétérogène serait-il ce sel qu'on ajoute aux arguments ? Dans un ouvrage que son auteur dit ironiquement « diabolique »<sup>50</sup>, il s'agit de reproduire le mouvement enclenché par l'affaire Calas qui « fera beaucoup de bien, en inspirant beaucoup d'horreur »<sup>51</sup>.

L'hétérogène exhibe en effet l'horreur par toutes les hyperboles et les répétitions possibles pour convaincre de la nécessité d'en venir à une indifférence qui serait gage de paix civile. La raison doit regarder en face le mal qui s'impose comme une énigme ; dans un contexte de polémique, il convient de réévaluer les conduites : « C'est la superstition qui a fait immoler des victimes humaines, c'est la nécessité qui les a fait manger. [...] nous avons beaucoup plus d'exemples de filles et de garçons sacrifiés que de filles et de garçons mangés »<sup>52</sup>. La violence des anecdotes historiques ou fictives sollicite les affects, comme le montre la fin du chapitre XXII du *Traité* au terme d'une parodie de jugement dernier qui sauverait les assassins comme Jean Châtel, Ravailac, Damiens et Cartouche au prétexte qu'ils sont morts selon les formules prescrites ; le lecteur est alors interpellé : « Vous reculez d'horreur à ces paroles ; et, après qu'elles me sont échappées, je n'ai

---

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 384.

<sup>49</sup> À Paul-Claude Moulto, 5 janvier 1763, dans *Correspondance*, éd. Besterman, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. VII, p. 21.

<sup>50</sup> Au comte et à la comtesse d'Argental, 1er février 1764, dans *Correspondance*, *op. cit.*, p. 555.

<sup>51</sup> À Louis Necker, 15 février 1764, dans *Correspondance*, *op. cit.*, p. 572.

<sup>52</sup> « Anthropophages », *Dictionnaire philosophique*, *op. cit.*, p. 28.

plus rien à vous dire »<sup>53</sup>. La discordance, impertinente ou brutale, provoque une réaction du lecteur : il s'agit bien d'horrifier par le spectacle des bourreaux et des fanatiques.

Comme l'a montré Marc Angenot dans *La Parole pamphlétaire*<sup>54</sup>, la polémique suppose qu'on abaisse naturellement ce qu'on prétend combattre : en la circonstance les textes sacrés, les dogmes, les institutions religieuses intolérantes. La présence de l'excrémentiel ou du viscéral a ce rôle. Tandis que Rabelais était souvent peu estimé au XVIII<sup>e</sup> siècle, Voltaire s'y réfère quand il veut attaquer les Égyptiens. Sésostris eut-il le dessein de conquérir l'univers : « il est visible qu'un tel dessein n'est digne que de Picrochole ou de don Quichotte »<sup>55</sup> et quand le même Sésostris se sert des rois vaincus comme de chevaux de carrosse en les faisant atteler à son char, Voltaire voit dans l'épisode des « histoires de Gargantua »<sup>56</sup>. En un temps où l'histoire a succédé à la fable, la raison doit se défaire des contes.

L'hétérogène produit une transgression, qui elle-même crée de l'absurde :

Il y a donc encore une fois de l'absurdité dans l'intolérance. Mais, dira-t-on, ceux qui ont intérêt à gêner les consciences ne sont point absurdes. C'est à eux que s'adresse le petit dialogue ci-après.<sup>57</sup>

Le chapitre XVI du *Traité sur la tolérance* est précisément le « Dialogue entre un mourant et un homme qui se porte bien », un échange tout à fait transgressif parce qu'il s'en prend à un sacrement, l'extrême-onction, tout en chargeant le mourant de dire la vraie religion naturelle en face d'un bénéficiaire cynique et cupide. Dans un monde absurde le crime peut être mis en fractions et en règle de trois, autre opération hétérogène ; la lettre du bénéficiaire le prouve :

On nous objectera peut-être encore que mon compte n'est pas juste, et que je viole la règle de trois : car, dira-t-on, si en quatorze cents ans il n'a péri que cinquante millions d'hommes pour des distinctions, des dilemmes et des antilemmes théologiques, cela ne fait par année que trente-cinq mille sept cent quatorze personnes avec fraction, et qu'ainsi je tue six millions quatre cent soixante-quatre mille deux cent quatre-vingt-cinq personnes de trop avec fraction pour la présente année.<sup>58</sup>

En faisant semblant d'expliquer le comportement scandaleux de telle ou telle secte, en donnant la parole à la chandelière de Dublin ou au monstrueux

---

<sup>53</sup> Chapitre XXII, p. 93.

<sup>54</sup> *La Parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982, p. 271 sq.

<sup>55</sup> Chapitre IX, note p. 36.

<sup>56</sup> *Ibid.*

<sup>57</sup> Chapitre XV, p. 76.

<sup>58</sup> Chapitre XVII, p. 81.

bénéficiaire, Voltaire prolonge la démarche que Swift avait adoptée dans la *Modeste proposition sur les enfants pauvres d'Irlande* où il était conseillé aux Irlandais de manger leurs enfants (les pauvres étant alors dévorés au sens propre<sup>59</sup>).

En outre les analogies se substituent au discours argumentatif pour faire apparaître les discordances idéologiques, qu'il s'agisse d'analogies animales, anthropologiques ou basement matérielles. Les paradoxes fonctionnent à partir de l'hétérogène : Voltaire consacre trois chapitres aux martyrs pour démontrer qu'il n'y en eut pas autant qu'on l'a écrit et que les horreurs de leurs morts sont sujettes à caution au moins en ce qui concerne la responsabilité des empereurs romains. C'est une logique amorale, inhumaine qui s'impose avec le tableau de corps dévorants ou mangés. Les conclusions sont paradoxales : « à voir tous les maux qu'a produit le faux zèle, les hommes ont eu longtemps leur enfer dans cette vie »<sup>60</sup> ; et pour peindre cet enfer les Huns et les Vandales sont mis sur le même plan que les chrétiens à la fin du chapitre XXI.

Sans doute Voltaire sait-il bien qu'il s'est laissé entraîner par sa passion contre l'infâme. Il semble s'en accuser dans le Post-scriptum, à propos de la lettre du bénéficiaire : « J'avoue que j'ai cru aller un peu trop loin, quand j'ai rendu publique la lettre du correspondant du P. Le Tellier, dans laquelle ce congréganiste propose des tonneaux de poudre »<sup>61</sup>. Mais c'est pour mieux rebondir en montrant que Malvaux va plus loin encore en considérant que l'extinction des protestants serait comme une saignée pour un malade (ce n'était qu'une hypothèse pour l'auteur de *l'Accord de la religion et de l'humanité*, mais Voltaire force le texte en faisant de l'hypothèse une réalité). De même s'il prétend prêcher la douceur dans son traité, le philosophe pratique le double jeu en portant des coups pour imposer son théisme œcuménique, et en faisant de toutes les religions des opinions, ce qui conduit logiquement à l'indifférence.

Le « Dialogue entre un mourant et un homme qui se porte bien », qui donne au mourant le rôle du chrétien face au « barbare » qui méprise Dieu, fut un modèle pour Sade quand ce dernier écrivit en 1782 son « Dialogue entre un prêtre et un moribond », publié seulement en 1926. On constate dans ce dialogue, plus long que celui de Voltaire, la même critique du sacrement, la même inversion des rôles, mais le matérialisme s'y affirme clairement dans la mesure où le prêtre succombe à la tentation que l'épicurien a préparée :

---

<sup>59</sup> Marc Angenot rappelle que Matthew Hodgart a souligné « l'obsession fécale » de Swift, *op. cit.*, p. 271.

<sup>60</sup> Chapitre X, p. 44.

<sup>61</sup> Chapitre XXIV, p. 97.

*Le moribond sonna, les femmes entrèrent, et le prédicant devint dans leurs bras un homme corrompu par la nature, pour n'avoir pas su expliquer ce que c'était que la nature corrompue.*<sup>62</sup>

Georges Bataille connaissait ce dialogue marqué par l'hétérogène et conçu pour que la volupté remplace le sacrement et le raisonnement sur l'autre monde, comme en témoigne aussi *L'Abbé C\*\*\**, dédié à Klossowski, qui vise une transgression du sacré.

Cet aperçu de l'hétérogène dans le *Traité sur la tolérance* fait apparaître deux lectures possibles d'un ouvrage parmi les plus représentatifs de l'œuvre de Voltaire. L'hétérogène favorise en premier lieu une efficacité polémique dans le cadre de la réhabilitation d'un protestant injustement accusé de parricide et supplicié. Soucieux de discréditer ses adversaires, en allant de l'argumentation à l'agression, en montrant plus qu'en définissant dans un discours agonique, en constituant un sottisier et un répertoire des « chimères révoltantes »<sup>63</sup>, l'auteur joue sur les trois registres de l'éloquence (judiciaire, épictétique ou délibératif) ; il associe le noble et le vil pour choquer, il développe des hypotyposes, recourt au pathos, mais joue aussi des oxymores pour dire les « menus assassinats » ou les « bonnes barbaries » que le *Dictionnaire philosophique* développera.

Cependant il y a lieu de s'interroger sur la place réservée aux supplices, aux corps mangés ou abîmés<sup>64</sup>, aux obscénités assumées. Cet hétérogène n'est pas seulement le résultat des obsessions d'un individu qui se plaisait à raconter dans *Candide* toutes les violences dont la vieille avait été la victime et le témoin. Le corps, hétérogène par rapport à la théologie et à la science du droit, participe à un nouveau discours de savoir, et il témoigne des enjeux philosophiques du *Traité sur la tolérance* ; par le rire et par l'absurde, il contribue à discréditer la métaphysique et la morale habituellement respectées. On comprend dès lors pourquoi Voltaire dans sa correspondance compare son traité à une semence de moutarde : « Avez-vous reçu une *Tolérance* ? C'est un ouvrage pour les frères, et on croit que cette petite semence de moutarde produira beaucoup de fruit un jour, car vous savez que la moutarde et le royaume des cieux c'est tout un »<sup>65</sup>. La parodie de l'Écriture, ainsi exhibée, place le philosophe dans la lignée de ceux qui, entre le rire et l'horreur, ont interrogé « le monde comme il va ».

---

<sup>62</sup> Sade, *Œuvres*, éd. Michel Delon, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome I, 1990, p. 11.

<sup>63</sup> Chapitre XI, p. 47.

<sup>64</sup> Sur ce sujet voir Juliette Feyel, « Le Corps hétérogène de Georges Bataille », dans H. Marchal et A. Simon dir., *Projections : des organes hors du corps* (actes du colloque international 13 et 14 octobre 2006), publication en ligne, [www.epistemocritique.org](http://www.epistemocritique.org), septembre 2008, p. 62-70.

<sup>65</sup> À Etienne-Noël Damilaville, 1<sup>er</sup> décembre 1763, *Correspondance*, op. cit., p. 449.

## **Entre réel et fiction : de la métalepse à l'hétérogénéité dans *Pharsamon ou les Nouvelles Folies romanesques* de Marivaux**

Ola BOUKADI  
Université de Gafsa (Tunisie)

Travailler sur la problématique de l'hétérogénéité dans *Pharsamon et les Nouvelles Folies romanesques*<sup>1</sup>, première œuvre fictionnelle de Marivaux, conduit à interroger l'idée de folie et de désordre sur laquelle le roman est structuré. De fait, jouant sur la démesure, Marivaux se propose dans cette œuvre d'imiter l'écrivain espagnol Miguel de Cervantès. Dans son *Eloge de Marivaux*, D'Alembert constate que « le premier roman que donna Marivaux, avait pour titre *Pharsamon ou les Nouvelles Folies Romanesques* ; il se proposait d'imiter *Don Quichotte* »<sup>2</sup>. Ce qui relie les deux œuvres, c'est notamment la technique de la métalepse ; elle transforme le texte en un espace désordonné obligeant le lecteur à entrer dans la logique du romancier-philosophe. Cette technique est définie par Gérard Genette comme « le passage d'un niveau narratif à un autre »<sup>3</sup>. Elle interrompt la linéarité diégétique comme le montre ce passage :

Dès que le jour parut, il se lève, s'habille et va éveiller son écuyer, lui ouvre son cœur, et l'instruit de sa résolution ; l'écuyer charmé de pouvoir assister à une recherche assez curieuse, qui peut être suivie d'une entrevue charmante, se lève et s'habille aussi promettant qu'il s'acquitterait du devoir d'écuyer avec autant d'honneur [...]. Quelque chicaneur me dira sans doute que ce jeune gentilhomme ne pouvait se persuader qu'il était chevalier, puisqu'il n'en avait pas l'armure ; mais je réponds à cela, que sa folie n'avait point été jusqu'à vouloir en tout ressembler aux héros de ses livres [...]. Revenons à la marche de nos aventuriers, qu'une digression assez inutile m'avait fait quitter. Le chevalier était devant, ayant son chapeau enfoncé sur les yeux [...].<sup>4</sup>

On remarque le détachement des événements relatés (l'histoire d'un maître et de son valet) par cette digression qui coupe l'histoire. Cette technique

---

<sup>1</sup> Écrit en 1712, l'ouvrage est publié en 1737.

<sup>2</sup> D'Alembert, « Eloge de Marivaux », cité dans *Œuvres de jeunesse*, éd. F. Deloffre et Cl. Rigault, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 1189.

<sup>3</sup> Gérard Genette, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Le Seuil, 2004, p. 25.

<sup>4</sup> *Pharsamon ou les Nouvelles Folies Romanesques*, éd. F. Deloffre, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972. p. 557.

favorise clairement l'hétérogénéité dans la mesure où le texte produit par le romancier marque des ruptures, des pauses, en somme, des espaces métaleptiques.

D'une manière générale, Gérard Genette et David Herman<sup>5</sup> définissent la métalepse comme une transgression de niveaux narratifs de toute évidence distincts les uns des autres. Ceci se réalise grâce à un produit de la narration qui constitue elle-même une limite mobile entre deux modes : celui dans lequel on raconte et celui que l'on raconte ; le fait de transgresser cette limite crée un effet singulier et inhabituel. Ainsi, la technique de la métalepse brise la dimension ordinaire et homogène du texte littéraire qui devient hétérogène.

Cette technique permet de renouveler l'écriture romanesque, à une époque, le XVIII<sup>e</sup> siècle où le roman vit une crise, et où les auteurs voient la nécessité de le redéfinir afin de le revaloriser et de lui donner un nouveau statut. L'emploi de la métalepse, sous ses diverses formes et aspects, constitue un moyen de libération pour l'auteur. La technique métaleptique lui permet de s'évader au sein même de l'univers romanesque en faisant des digressions et en coupant le fil narratif pour échapper à l'histoire même du roman de telle manière que la fiction originelle donne lieu à d'autres fictions.

Dans *Pharsamon ou les Nouvelles Folies Romanesques*, Marivaux fait usage de la métalepse pour brouiller la frontière existante entre le réel et le fictif. Le romancier tâche ainsi de rendre son texte crédible en faisant croire au lecteur que son texte romanesque est une réalité historique. Le clivage entre réel et fiction se réalise par le biais de la métalepse. C'est aussi une technique qui permet au lecteur de pénétrer dans les « folies », dans les rêves et dans l'imaginaire de l'auteur.

Le thème de la folie est récurrent dans les œuvres de jeunesse de Marivaux. L'auteur fait des digressions, il produit des raisonnements qui portent en eux-mêmes des airs de folie et des manifestations fantasmagoriques, où Pharsamon se voit par exemple entouré de chats qui se battent :

Cependant, tout est levé, il n'est pas jusqu'aux chats de la maison, qui, dans la bagarre, craignant pour leur vie à laquelle ils s'imaginent qu'on en veut (je dis s'imaginent ; car je n'ai point à présent d'autre terme pour exprimer le raisonnement d'un chat), sautent l'un sur un lit, l'autre au plancher qu'il grimpe en miaulant d'un ton affreux ; l'autre, d'un saut léger, court aussi la prétentaine, en jurant à sa manière après ceux qu'il croit avoir de mauvais desseins contre lui. Que les souris furent, à leur tour, effrayées cette nuit-là ! Avec quel saisissement ne durent-elles pas s'enfoncer dans leur retraite inaccessible !

---

<sup>5</sup> David Herman, « Toward a Formal Description of Narrative Metalepsis », *Journal of Literary Semantics*, n° 26, 2, 1997, p. 132-152.

Mais quoi ! mauvais historien, qu'ai-je affaire ici de mentionner ces vils animaux, quand, dans la maison, il n'est plus que les murailles exemptes de la course, qui d'un mouvement comme circulaire, agite et passe dans les pieds de ceux qui y demeurent ?

Quelle étrange procession ! Déjà plus de deux tiers des domestiques fuient, se rencontrent en fuyant, se heurtent, renversent les meubles dont la chute augmente et l'embarras et la peur : j'en vois qui montent au grenier, qui se verrouillent, et qui se croyant pas encore en sûreté, passent sur la lucarne, et vont sur les gouttières attendre le succès d'une désolation générale ; l'autre, conduit par le hasard, se trouve dans les caves, dont l'horreur redouble son effroi.<sup>6</sup>

Mais la métalepse n'est pas seulement une source de folie. Au cours de son voyage à travers les lieux, l'auteur voyage par le texte et dans le texte. Marivaux propose des digressions qui prennent la forme de réflexions en tous genres, de la part des personnages ou du narrateur :

[...] toutes ces idées le quittèrent dans l'instant, Cidalise ne lui parut plus une princesse, sa folie se réduisit à la regarder seulement comme le sujet le plus digne de l'attention d'un homme qui saurait comme lui le prix d'un cœur noble et tendre, son style et sa manière lui revinrent dans l'esprit, l'espèce de tendresse qu'elle avait marquée le charmait encore, et quoiqu'il en séparât les idées de princesse et de chevalier, il avouait en lui-même qu'elle méritait bien qu'on fit, en sa faveur, tout ce que les tendres et vaillants héros des romans avaient fait pour leurs princesses ; il joignit à cela la manière dont il l'avait connue, cette sympathie d'humeurs, cette conformité de grandeur dans leurs sentiments [...]. La honte suivit ses réflexions, il baissa les yeux, les releva sur son oncle, et les rebaissa encore ; un soupir accompagna ces marques de confusion [...]<sup>7</sup>

Dans *Pharsamon et les nouvelles folies romanesques*, le mot « réflexion », employé vingt fois, est au centre des passages métaleptiques. C'est la façon par laquelle Marivaux se distingue pour créer des métalepses, même s'il faut signaler la présence d'autres techniques comme les adresses au lecteur. Les réflexions constituent un procédé et un prétexte stylistique qui révèlent les avis et conceptions de l'auteur. Ses interventions sont plutôt des appréciations portant sur la littérature, sur la société ou des réflexions d'ordre psychologique :

Que d'évanouissements, dira quelqu'un ! Un seul aurait suffi : il est vrai, le premier était naturel, et le second n'était que par forme : c'était un de ces évanouissements de commande, qui semblait nécessaire à Cidalise pour revêtir son aventure de toutes les formalités requises ; elle aimait mieux pécher par le trop que par le trop peu.<sup>60</sup>

---

<sup>6</sup> *Pharsamon ou les Nouvelles Folies Romanesques*, op. cit., p. 575.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 600.



Rappelons que Marivaux est influencé par Scarron en ce qui concerne l'usage des interventions de l'auteur. Dans le *Roman comique*, Scarron les pratiquait couramment pour souligner la distance critique de l'auteur par rapport à son œuvre. Ses interventions, qui paraissent sous forme discontinuée, proviennent d'une véritable réflexion sur la nature du roman. Elles aboutissent à l'élaboration progressive d'une sorte d'« art romanesque ». Cet art est fait avant tout de spontanéité. « Je ne suis pas un auteur » déclare Marivaux<sup>8</sup>. « Lecteur, je ne veux point vous tromper, et je vous avertis d'avance ce n'est point un auteur que vous allez lire ici. »<sup>9</sup> : cette affirmation peut sembler provocante à l'époque, mais elle prend du sens ici par la répétition et par les considérations que Marivaux y ajoute. Écrire n'est pour lui qu'un pis-aller par rapport à la délicieuse oisiveté :

[...] le plaisir de se trouver chaudement dans une attitude amie de repos, est un plaisir auquel je renonce avec le plus de peine.<sup>10</sup>

S'il y renonce, c'est qu'il le faut bien, et seulement pour se « divertir » :

[...] Si vous me prenez pour un auteur vous vous trompez : je me diverts, à la bonne heure, si je vous diverts quelquefois aussi.<sup>11</sup>

Dans ces conditions, la composition est une libre improvisation : « je me donne la liberté de tout dire [...] je suis mon goût, cela est naturel ». Ces formules laissent entendre ce qui sera exprimé avec plus de force dans *Le Spectateur français* :

[...] Je ne suis point auteur [...] je ne sais point créer, je sais seulement surprendre en moi les pensées que le hasard me fait, et je serais fâché d'y mettre rien du mien.<sup>12</sup>

Selon Marivaux, la création littéraire n'est rien :

Je ne suis pas un auteur [...] ; je passe mon temps à vous raconter des fagots, cela vaut encore mieux que de le passer de ne rien faire.<sup>57</sup>

Les passages de réflexion servent aussi à l'analyse et à l'interprétation, ce sont des espaces qui permettent à l'auteur de mettre en place des indices

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 603. Cette méfiance à l'égard des auteurs est courante depuis Pascal et reprise par Marivaux dans la première feuille que du *Spectateur français* en 1721.

<sup>9</sup> *Journaux et œuvres diverses*, éd. F. Deloffre et M. Gilot, Paris, Bordas, coll. « Classiques Garnier », 2001, p. 114.

<sup>10</sup> *Pharsamon ou les Nouvelles Folies Romanesques*, *op. cit.*, p. 606.

<sup>11</sup> Première feuille, *Journaux et œuvres diverses*, *op. cit.*, p. 114.

<sup>12</sup> *Pharsamon ou les Nouvelles Folies Romanesques*, *op. cit.*, p. 603.

textuels qui guident le lecteur dans l'acte de la lecture et le déchiffrement du texte :

Que d'évanouissements, dira quelqu'un ! Un seul aurait suffi : il est vrai, le premier était naturel, et le second n'était que par forme : c'était un de ces évanouissements de commande, qui semblait nécessaire à Cidalise pour revêtir son aventure de toutes les formalités requises ; elle aimait mieux pécher par le trop que par le trop peu.<sup>60</sup>

Aussi, ils permettent de dévoiler les sensations et les idées des personnages car les réflexions dans l'œuvre de Marivaux sont d'ordre esthétique. Il invite le lecteur dans son laboratoire pour le pousser à réfléchir et surtout lui faire sentir la beauté du texte. Ces espaces de métalepses peuvent ainsi servir à la mise en valeur. Par la pluralité des passages réflexifs, l'auteur essaie de sensibiliser le lecteur à la question esthétique.

Marivaux appuie sa stratégie métaleptique en usant d'un langage travaillé. La beauté du roman n'est pas liée à la noblesse des sujets mais à la manière de conter, qui est toujours l'unique cause de plaisir ou d'ennui qu'un récit inspire. Certes, le talent de l'auteur permet d'intégrer le lecteur dans son monde fictif. De ce fait, il gagne sa première victoire en créant cette relation de dépendance avec son lecteur. Ce dernier est à la merci du romancier car c'est lui qui mène le jeu ; et c'est à lui qu'appartient l'économie de l'œuvre. Celle-ci perturbe le lecteur qui se trouve dans l'embarras et devient actif. Il doit lire le texte, participer aux événements, mais aussi se forger un avis et à l'occasion critiquer le romancier. Cette tactique réflexive imposée par le romancier et réalisée par le biais de la métalepse perturbe le « lecteur réel » selon l'expression d'Umberto Eco. Elle rend la lecture difficile dans la mesure où la frontière entre le monde réel et l'univers fictionnel devient infime et presque insaisissable.

Le lecteur se trouve parfois dans l'obligation de faire un saut dans le monde romanesque pour pouvoir assimiler et suivre le fil événementiel :

Hé vite, me dit mon critique, vous avez laissé vos amants transis ; ils sont pâles comme la mort, et vous vous amusez à faire un traité de la cause de leurs mouvements et de leur nombre ; cela vient bien à propos ! Que deviennent-ils ? Mon critique a raison : mes personnages sont dans un trop pitoyable état pour être abandonnés ; mais ils n'en furent pas quittes pour devenir pâles [...].<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 529.

La perturbation de l'horizon d'attente du lecteur est ainsi régulièrement produite par l'insertion d'espaces métaleptiques :

Après cette sûreté, vous allez tout apprendre, dit-il ; et par parenthèse, il faut absolument que l'esprit me revienne, puisque je prends si bien mes mesures. Vous saurez donc monsieur et comme dit l'autre, vous le saurez, parce que je vous l'apprendrai, vous saurez donc tout ce que je sais. Eh morbleu dis-moi donc ce que tu sais ! C'est mon dessein, repartit Colin, mais avant que de commencer, il est bon, moi que je sache de quelle manière vous voulez que j'appelle monsieur votre neveu ; le nommerai-je Pharsamon, ou bien Bagnol, choisissez. [...] Je commence fort à m'impatiser, repartit l'oncle ; auras-tu bientôt fini ? Oui-da, dit Colin, quand je serai au bout, il n'y aura plus rien, mais ne m'interrompez plus.<sup>14</sup>

Le lecteur se trouve dans un monde fictif où il n'a pas toutes les informations pour avancer dans sa lecture. Il doit s'adapter au monde du romancier pour résoudre l'énigme du texte dans lequel il se trouve constamment pris.

Par ces séquences métaleptiques, le texte se transforme en un véritable champ critique. Le romancier, prétend répondre à son critique littéraire qui lui demande des comptes et qui n'arrête pas de s'opposer à ses attentes. Ce dernier a toujours son mot à dire : il critique la matière textuelle, le style et la technique romanesque. Marivaux, va jusqu'à insulter ce critique et lui demander de quitter le livre :

Auteurs, ne jurez jamais de rien, ne promettez rien ; ce que l'on promet aux lecteurs est souvent la chose que l'on tient le moins : tel nous annonce du beau, qui ne nous fournira que du laid. Pour vous, monsieur le critique, que diriez peut-être qu'on se serait bien passé de cette conversation, en ami je vous conseille de quitter le livre ; car si vous vous amusiez à critiquer tout ce qu'il y aurait à reprendre, votre critique deviendrait aussi ample que le livre même, et dès lors mériterait une critique aussi. Mais pourquoi m'imaginer que cette conversation est très longue ? Elle est d'une juste longueur, et j'en gagerais bien la moitié qu'il n'y en aura que la parenthèse hors de saison.<sup>15</sup>

Mais le romancier use d'autres moyens pour franchir la frontière entre fiction et réel. Le narrateur est toujours un personnage inventé, un être de fiction, à l'égal de tous les autres, ceux à qui il « raconte », mais en restant plus important qu'eux. En se montrant ou en se cachant, en s'attardant ou en se hâtant, en étant explicite ou allusif, bavard ou sobre, folâtre ou sérieux, ce personnage peut nous persuader de sa vérité ou, au contraire, paraître comme une marionnette, une caricature. La conduite du narrateur est déterminante

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 438.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 541.

pour la cohérence interne d'une histoire qui, à son tour, contribue au pouvoir persuasif du narrateur.

Le narrateur constitue en effet une composante capitale dont dépend la trame romanesque. Ce narrateur fait passer le lecteur du monde réel à celui de la fiction. Dans le cours du récit, il s'exprime à la première personne. Mais nous découvrons vite qu'en dépit de ses interventions à la première personne, il ne s'agit pas d'un narrateur-personnage mais d'un narrateur omniscient, le typique narrateur émule de Dieu qui, d'un point de vue extérieur, raconte l'histoire au moyen de la troisième personne :

La princesse qu'on avait mise au lit, rêvait aussi de son côté à tout ce qui s'était passé, et se promettait, des commencements de son aventure, (...). Elle commença par admirer la manière dont elle avait connu Pharsamon, (...) Enfin ses réflexions lui firent conclure que le chevalier était sans doute celui que le ciel lui destinait pour époux, et par conséquent le seul homme digne de toucher son cœur. On peut juger par cet échantillon, que notre jeune demoiselle avait le cerveau encore plus dérangé que Pharsamon, (...). Les romans ne lui avaient pas manqué qu'à lui, mais l'imagination d'une femme, dans ces sortes de lectures, soit dit sans les offenser, va bien plus tôt remplie ; de sorte que notre jeune demoiselle pouvait, à peu de chose près, passer pour une véritable héroïne de roman. Je ne vous dirai pas ce qui se passa pendant quelques jours ; le barbier venait matin et soir (...).<sup>16</sup>

Les changements de point de vue, le passage d'un narrateur omniscient à un narrateur-personnage et vice-versa, altèrent la perspective, la distance du récit, et peuvent être justifiés ou pas. S'ils ne le sont pas, alors l'incongruité introduite par l'illusion affaiblit le pouvoir de persuasion de l'histoire. Ces mutations du narrateur constituent l'originalité du roman de Marivaux. Le narrateur est dans tous les cas impliqué dans l'action, installé dans l'espace du récit. Ces mutations du narrateur contribuent ainsi à donner plus de densité et de richesse d'âme, plus de vie à la fiction ; elles demeurent invisibles au lecteur, saisi par l'excitation et la curiosité éveillées en lui par l'histoire.

Dans les *Nouvelles Folies romanesques* nous rencontrons ainsi plus largement une multitude de voix. Chaque personnage prend la parole pour conter son aventure. Ainsi Pharsamon ne cesse de rencontrer d'autres personnages tout au long de son errance, qui à leur tour entraînent le lecteur dans leurs mondes personnels. Cette valorisation du narrateur, la finesse avec laquelle il évolue dans le texte et la pluralité de ses visages transforment le texte en un véritable espace polyphonique où s'entremêlent les voix. La théâtralisation transforme le texte en une scène où chaque personnage prend la parole, et participe à la multiplicité des fictions. La

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 413.

grande variété des personnages et des narrateurs permet de multiplier les espaces métalectiques et d'abolir les frontières entre réel et fiction :

N'avez-vous jamais lu de ces beaux romans, où l'on voit des chevaliers qui trouvent des princesses dans un bois, ou bien ronflantes dans quelques pavillons où les chevaliers sont tout surpris de les rencontrer ? le chevalier qui fait une si belle trouvaille devient blême, ou rouge ; car c'est selon ; il s'agenouille devant la dormeuse, et puis après cela il soupire trois ou quatre fois, selon que le sommeil de la princesse est fort ; quand elle s'obstine à dormir, le chevalier plus tremblant que s'il avait le frisson de la fièvre quarte, lui prend une de ses mains blanches comme la craie, et dont ses doigts sont aussi jolis que s'ils étaient fait exprès ; il pose sa bouche sur cette main, il appuie bien fort ; la princesse se réveille, elle crie comme si on l'écorchait, elle veut s'enfuir ; le chevalier l'arrête par la queue de son manteau ; il lui baise le bout de ses pantoufles ou de ses souliers, je ne sais lequel des deux, car les livres ne le disent pas... Eh malheureux ! s'écria l'oncle, quel rapport a le beau conte que tu nous fais avec ce que je te demande ?<sup>17</sup>

Marivaux retient de son modèle, *Don Quichotte* de Cervantès, la dérision à l'égard de l'amour romanesque. En dehors du thème proprement dit, l'influence de Cervantès s'exerce sur d'autres plans. Elle détermine la conception de l'« antiroman », la forme de réalisme, la manière dont Marivaux mène son récit, comme l'écrit Frédéric Deloffre :

[...] La formule de l'antiroman comporte fondamentalement les mêmes recettes comiques, l'inadaptation des héros au monde qui les entoure, leur imitation respectueuse de modèles hors de saison, les piteux échecs qui en résultent ; la sortie de Pharsamon et de Cliton de chez Cidalise devant les domestiques, « au petit pas en gardant le silence », leurs chevaux sans bride et sans harnais, ne rappellent-ils pas les humiliations de Don Quichotte piétiné par les troupeaux de moutons ? La marche du chevalier et de l'écuyer déconfit, se suivant en silence, est sans doute l'image la plus constante de ces deux romans.<sup>18</sup>

Ainsi, la métalepse, en entraînant le franchissement entre le seuil du réel et celui de la fiction, crée un effet d'hétérogénéité. Cette hétérogénéité s'avère textuelle en raison des dénivellations ainsi construites. Les différents espaces de lectures déstabilisent le processus normal de la lecture, mais favorisent la présence de moments propices pour que le romancier critique, parodie ou encore mette en cause le roman en vue d'une redéfinition du genre.

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 440.

<sup>18</sup> *Ibid.*

## Gustave Flaubert : de l'hétérogénéité à l'unité

Francis LACOSTE  
Université de Jendouba (Tunisie)

Flaubert est sans doute un des écrivains qui ont le plus réfléchi sur leur art. Son intérêt pour la philosophie et notamment pour l'esthétique, sa connaissance de la littérature antique et moderne, française et étrangère, l'amènent à corriger les œuvres de ses amis et à élaborer quelques principes qui n'aboutiront jamais à une théorie définitive mais qui lui permettront d'écrire des chefs-d'œuvre comme *Madame Bovary*. C'est dans la *Correspondance*, et en particulier dans les lettres à Louise Colet, mais également dans *L'Éducation sentimentale* de 1845, que le jeune écrivain s'interroge sur ce qui peut donner à son œuvre une unité, ou plutôt une « harmonie », car il s'agit, à partir d'éléments hétérogènes, d'aboutir à un tout homogène.

Héritier du classicisme et admirateur de Boileau souvent décrié à l'époque romantique, Flaubert définit une poétique fondée sur la rigueur et la lucidité. Mais, vivant au siècle de l'Histoire et profondément marqué par Shakespeare, il critique l'esthétique classique et souhaiterait lui donner une dimension vraiment universelle. On se demandera s'il est possible de dépasser cette contradiction ou si, comme le pensent certains critiques (Michel Brix par exemple), les exigences flaubertiennes ont conduit à une aporie.

Sa recherche constante de l'homogénéité fait de Flaubert un écrivain « classique », un héritier qui ne veut pas créer une nouvelle école, mais qui, comme il l'affirme lui-même, se situe « *dans la tradition* »<sup>1</sup> et se propose de « relire attentivement *tous* les classiques français »<sup>2</sup>. Il supplie Louise Colet « de prendre l'habitude religieuse, *tous* les jours, de lire un *classique* pendant au moins une bonne heure »<sup>3</sup>. Cet amour du XVII<sup>e</sup> siècle le conduit à vénérer les grands ancêtres de l'Antiquité. En 1857, il répond à M<sup>lle</sup> Leroyer de Chantepie qui a aimé *Madame Bovary* et qui lui demande des conseils pour ses lectures : « Lisez des traductions des auteurs grecs et romains, Homère,

---

<sup>1</sup> Gustave Flaubert, *Correspondance*, tome II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, p. 427. Toutes les références à la correspondance renvoient à cette édition (tomes I à V).

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 233.

Pétrone, Plaute, Apulée, etc., et quand quelque chose vous ennuiera, acharnez-vous dessus. Vous le comprendrez bientôt, ce sera une satisfaction pour vous »<sup>4</sup>. Toute sa vie, Flaubert sera un admirateur de l'art et de la culture antiques. En 1876, dans une lettre à George Sand où il se plaint de voir des écrivains qu'il admire, Tourgueniev et Zola, insensibles à la Beauté, il fait de l'architecture antique son idéal esthétique :

Je me souviens d'avoir eu des battements de cœur, d'avoir ressenti un plaisir violent en contemplant un mur de l'Acropole, un mur tout nu (celui qui est à gauche, quand on monte aux Propylées). Eh bien, je me demande si un livre, indépendamment de ce qu'il dit, ne peut pas produire le même effet ? Dans la précision des assemblages, la rareté des éléments, le poli de la surface, l'harmonie de l'ensemble, n'y a-t-il pas une Vertu intrinsèque, une espèce de force divine, quelque chose d'éternel – comme un principe ? (Je parle en platonicien.)<sup>5</sup>

On ne sera donc pas surpris que cet art se fonde sur la raison. Reprenant une formule de La Bruyère, Flaubert affirme qu'« un bon auteur croit écrire raisonnablement »<sup>6</sup> et que la passion produit de la mauvaise littérature : « il faut être à jeun pour chanter la bouteille, et nullement en colère pour peindre les fureurs d'Ajax »<sup>7</sup>. Comme Boileau, qu'il cite souvent, Flaubert fonde l'art sur la lucidité et considère qu'une bonne phrase correspond à une idée nette : « Ce que l'on conçoit bien, etc. »<sup>8</sup>. Connaissant lui-même les « bals masqués de l'imagination », il conseille à Louise d'écrire « froidement » pour atteindre la vérité : « Méfions-nous de cette espèce d'échauffement, qu'on appelle l'inspiration, et où il entre souvent plus d'émotion nerveuse que de force musculaire »<sup>9</sup>. C'est au nom de ce principe antiromantique qu'il critiquera son maître Michelet dont il vient de lire le tome VI de *La Révolution*, car « le calme est le caractère de la beauté, comme la sérénité l'est de l'innocence, de la vertu »<sup>10</sup>.

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 732. Homère revient de façon récurrente dans la *Correspondance*.

<sup>5</sup> *Correspondance*, tome V, 2007, p. 31. Déjà en 1853, Flaubert écrivait à Louise Colet : « La prose doit se tenir droite d'un bout à l'autre, comme un mur portant son ornementation jusque dans ses fondements et que, dans la perspective, ça fasse une grande ligne unie » (*Correspondance*, tome II, p. 373).

<sup>6</sup> *Correspondance*, tome II, p. 288. Selon La Bruyère, « un esprit médiocre croit écrire divinement ; un bon esprit croit écrire raisonnablement » (*Les Caractères, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 69).

<sup>7</sup> *L'Éducation sentimentale [1845]*, *Œuvres de jeunesse*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, p. 1041.

<sup>8</sup> *Correspondance*, tome II, p. 445. Le « etc. » ne marque ici aucune désinvolture, mais s'explique par le fait que la citation est très connue. Flaubert considère Boileau comme « un grand écrivain surtout, bien plus qu'un poète » (*ibid.*), et, en effet, on ne peut pas dire que l'auteur de *L'Art poétique* renouvelle la poésie.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 252.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 430.

Aussi la véritable œuvre d'art exige-t-elle une construction rigoureuse, qui se matérialise par des références à des figures géométriques comme la ligne : « Les perles composent le collier, mais c'est le fil qui fait le collier », écrit-il à Louise Colet<sup>11</sup>, qui ne tient guère compte de ses conseils. Il n'hésite pas à faire son autocritique et voit le défaut de *L'Éducation sentimentale* de 1845, qu'il n'a pas publiée, dans le manque d'enchaînement logique :

En résumé, il faudrait pour *L'Éducation* récrire ou du moins recaler l'ensemble, refaire deux ou trois chapitres et, ce qui me paraît le plus difficile de tout, écrire un chapitre qui manque, où l'on montrerait comment fatalement le même tronc a dû se bifurquer, c'est-à-dire pourquoi telle action a amené ce résultat dans ce personnage plutôt que telle autre. Les causes sont montrées, les résultats aussi ; mais l'enchaînement de la cause à l'effet ne l'est point. Voilà le vice du livre, et comment il ment à son titre.<sup>12</sup>

La continuité ne suffit pas, et au fil de l'œuvre, les éléments doivent s'ordonner de manière rigoureuse, voire symétrique. On a souvent noté l'importance du binaire dans *Madame Bovary* : les lieux (Tostes et Yonville) les personnages (le pharmacien et le curé) se répondent, non sans ironie. Dans *L'Éducation sentimentale* de 1845, Jules et Henry sont opposés, et l'auteur défend son choix auprès de Louise qui ne comprend pas la fonction de Jules :

En tout cas je n'approuve point ton idée d'enlever du livre toute la partie de Jules pour en faire un ensemble. Il faut se reporter à la façon dont le livre a été conçu. Ce caractère de Jules n'est lumineux qu'à cause du contraste d'Henry. Un des deux personnages isolé serait faible. Je n'avais d'abord eu l'idée que de celui d'Henry. La nécessité d'un repoussoir m'a fait concevoir celui de Jules.<sup>13</sup>

Mais la figure qui revient le plus souvent, associée à la forme parfaite de l'œuvre d'art, c'est la pyramide<sup>14</sup>. Idéal difficile à atteindre, comme en témoigne la lettre à Jules Duplan de 1863, au moment où Flaubert écrit *L'Éducation sentimentale* : « Ça ne fait pas la pyramide »<sup>15</sup>. Mais cette impossibilité n'est-elle pas liée à la nature même d'une œuvre marquée par le délitement et l'échec<sup>16</sup> ?

Les références à la rigueur de l'art classique conduisent l'écrivain à rejeter ce qui pourrait menacer gravement l'homogénéité de l'œuvre. Sur le

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 417.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>14</sup> Voir Sarga Moussa, « Flaubert et les pyramides », *Poétique* n° 107, septembre 1996, p. 271-287.

<sup>15</sup> *Correspondance*, tome III, 1991, p. 318-319.

<sup>16</sup> Voir Yvan Leclerc, *L'Éducation sentimentale*, Paris, PUF, coll. « Études littéraires », 1997, p. 55-57.



plan technique, Flaubert s'efforce d'intégrer le dialogue dans le récit : « je trouve très canaille de faire du dialogue en remplaçant les "il dit, il répondit" par des barres », écrit-il à Louise en 1853<sup>17</sup>, et il n'hésitera pas à utiliser le discours indirect libre, auquel Zola aura recours plus systématiquement. Quant au milieu social, il est beaucoup plus étroit que dans *La Comédie Humaine* ou *Les Rougon-Macquart* : Flaubert, dans les romans contemporains, évoque surtout la petite bourgeoisie et les étudiants<sup>18</sup>. Enfin, à la différence de Zola, l'auteur de *Madame Bovary* utilise assez peu la langue du peuple, qui pourrait introduire des dissonances. D'ailleurs, il n'aimera pas *L'Assommoir* et reprochera à l'auteur de faire parler le narrateur comme les ouvriers : « Zola devient une précieuse, à l'inverse. Il croit qu'il y a des mots énergiques, comme Cathos et Madelon croyaient qu'il en existait de nobles. »<sup>19</sup>

Comme les classiques, Flaubert pense qu'« il n'y a qu'un Beau »<sup>20</sup> et que seul le travail permet d'accéder à cet idéal d'homogénéité fondé sur l'ordre et le calme – comme celui de Baudelaire – idéal qui est plus apollinien que dionysiaque.

Mais sachant que, comme le dira Zola, une œuvre d'art est « un coin de la création vu à travers un tempérament »<sup>21</sup>, Flaubert adapte l'esthétique classique en fonction des conditions historiques et de sa propre personnalité. Depuis Mme de Staël, on sait que les formes artistiques sont liées à l'Histoire et qu'on ne peut se contenter d'imiter les grands auteurs de l'Antiquité : « Le ventre de Sancho Pança fait craquer la ceinture de Vénus »<sup>22</sup>. L'écrivain doit essayer de maîtriser les savoirs contemporains, car les génies (Homère ou Rabelais) « sont des encyclopédies de leur époque »<sup>23</sup>. Dans le Grand Siècle, Flaubert retient Corneille plutôt que Racine, et Jules – double de l'auteur – réhabilite les écrivains baroques comme Saint-Amant ou les libertins comme l'abbé de Chaulieu<sup>24</sup>, des marginaux qui représentent une irrégularité par rapport à la norme de l'époque.

Considérant que l'art classique (tel qu'il a été envisagé par la tradition scolaire et universitaire) souffre d'une certaine étroitesse, Flaubert insiste sur la nécessité du décentrement que provoque l'ouverture à l'Autre. *Salammbô*

---

<sup>17</sup> *Correspondance*, tome II, p. 305.

<sup>18</sup> On peut noter une exception, Félicité dans *Un cœur simple*. Mais la servante représente un cas particulier, socialement ambigu.

<sup>19</sup> *Correspondance*, tome V, p. 142-143.

<sup>20</sup> *Correspondance*, tome II, p. 427.

<sup>21</sup> Émile Zola, *Œuvres Complètes*, tome II, Nouveau Monde Éditions, 2002, p. 645 (« Mon Salon », 1866).

<sup>22</sup> *Correspondance*, tome II, p. 385.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 544-545.

<sup>24</sup> Gustave Flaubert, *Œuvres de jeunesse*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, p. 1037.

est emblématique d'une esthétique de l'hétérogène et montre la confrontation d'une civilisation mal connue (Carthage) avec une multitude de races et de religions plus ou moins « barbares », ce qui interdit au lecteur toute possibilité d'identification. L'auteur récuse donc l'objection formulée ainsi par Sainte-Beuve :

Pourquoi, dans ce ramas d'hommes de guerre et d'assiégeants, l'auteur n'a-t-il pas eu l'idée de nous faire rencontrer un Grec, un seul, [...] ayant déjà en soi le germe des sentiments humains de Térence, ayant lu Ménandre, et qui, fourvoyé dans cette affreuse guerre, la jugeant, sentant comme nous et comme beaucoup d'honnêtes gens d'alors en présence de ces horreurs, nous aiderait peut-être à les supporter ?<sup>25</sup>

Flaubert est même fasciné par l'inhumain, et le corps supplicié de Mâtho pourrait déjà être un motif digne de Bataille.

À la différence des classiques qui, du moins théoriquement, prônent la mesure, l'auteur de *Salammbô* et de la *Tentation* revendique une poétique de l'excès : « *Il ne faut jamais craindre d'être exagéré. Tous les très grands l'ont été, Michel-Ange, Rabelais, Shakespeare, Molière* »<sup>26</sup>. Exalté par *Le Roi Lear* et par tout le théâtre de Shakespeare, Flaubert éprouve une sorte d'effroi devant une œuvre sublime qui nous arrache à notre condition terrestre et donne « l'idée du système sidéral » : « Je n'y vois qu'une immensité où mon regard se perd, avec des éblouissements »<sup>27</sup>.

Shakespeare et Hugo ont conduit Flaubert à remettre en cause le parfait équilibre classique pour privilégier la dynamique liée à la coexistence des contradictions. Baudelaire est particulièrement sensible au contraste entre la noblesse d'Emma et la médiocrité du monde dans lequel elle vit : « Cette femme, en réalité, est très sublime dans son espèce, dans son petit milieu et en face de son petit horizon »<sup>28</sup>. L'auteur de *Madame Bovary* était d'ailleurs conscient de la difficulté qu'il devait surmonter, « suspendu entre le double abîme du lyrisme et du vulgaire »<sup>29</sup>, mais particulièrement bien placé pour lancer ce défi de par sa double nature :

Il y a en moi, littérairement parlant, deux bonshommes distincts : un qui est épris de *guelades*, de lyrisme, de grands vols d'aigle, de toutes les sonorités de la phrase et des sommets de l'idée ; un autre qui fouille et creuse le vrai tant qu'il peut, qui aime à accuser le petit fait aussi puissamment que le

---

<sup>25</sup> Sainte-Beuve, « *Salammbô* par M. Gustave Flaubert », *Le Constitutionnel*, 8, 15, 22 décembre 1862. Voir Didier Philippon, Flaubert, *Mémoire de la critique*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006, p. 220-221.

<sup>26</sup> *Correspondance*, tome II, p. 356.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 511.

<sup>28</sup> Baudelaire, « M. Gustave Flaubert. *Madame Bovary*. – *La tentation de saint Antoine* », *L'Artiste*, 18 octobre 1857. Voir Didier Philippon, *op. cit.*, p. 171.

<sup>29</sup> *Correspondance*, tome II, p. 57.

grand, qui voudrait vous faire sentir presque *matériellement* les choses qu'il reproduit ; celui-là aime à rire et se plaît dans les animalités de l'homme.<sup>30</sup>

L'art est donc une tentative de fusion de ces deux tendances contradictoires (que l'on peut assimiler schématiquement au « romantisme » et au « réalisme ») car il repose sur une exigence de totalité : « l'idéal n'est fécond que lorsqu'on y fait *tout* rentrer »<sup>31</sup>. Les génies sont des demi-dieux qui, ignorant leur propre personnalité, « reproduisent l'Univers, qui se reflète dans leurs œuvres, étincelant, varié, multiple, comme un ciel entier qui se mire dans la mer avec toutes ses étoiles et tout son azur »<sup>32</sup>. Il s'agit également de représenter l'homme, pas seulement sa psychologie, son âme, mais aussi son corps. C'est pourquoi Rabelais constituera une référence fondamentale pour Flaubert, qui critique une littérature édulcorée voire moralisatrice imposant ses règles et sa langue depuis deux siècles, une littérature qui au nom de la « Décence », a éliminé « la nature, la franchise, le caprice, la personnalité, et même l'érudition, comme étant grossière, immorale, bizarre, pédantesque »<sup>33</sup>. Jules admire Sade, qui explore les abîmes de l'âme humaine (en langage moderne, l'inconscient), et en particulier *Justine*, « œuvre belle à force d'horreur, où le crime vous regarde en face et vous ricane au visage, écartant ses gencives aiguës et vous tendant les bras »<sup>34</sup>. À la limite, dans une tentation hypertextuelle, l'Œuvre engloberait la littérature universelle. Refusant tout jugement *a priori* en matière d'histoire littéraire, Jules voudrait réaliser une synthèse tirant parti de toutes les époques :

Il eût souhaité reproduire quelque chose de la sève de la Renaissance avec le parfum antique que l'on trouve au fond de son goût nouveau, dans la prose limpide et sonore du XVII<sup>e</sup> siècle, y joindre la netteté analytique du XVIII<sup>e</sup>, sa profondeur psychologique, et sa méthode, sans se priver cependant des acquisitions de l'art moderne et tout en conservant bien entendu la poésie de son époque, qu'il sentait d'une autre manière et qu'il élargissait suivant ses besoins.<sup>35</sup>

Mais Flaubert, écrivain réaliste malgré lui, va plus loin, et pensant que l'œuvre repose également sur la connaissance, il se fonde sur les grands mythes et les religions pour élaborer une nouvelle poétique de l'Histoire<sup>36</sup>. Exploitant une énorme documentation, il n'en recourt pas moins à

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 514.

<sup>32</sup> *Correspondance*, tome I, 1973, p. 396 (lettre à Louise Colet du [23 octobre 1846]).

<sup>33</sup> *Correspondance*, tome II, p. 514.

<sup>34</sup> *Œuvres de jeunesse*, *op. cit.*, p. 959-960.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 1033.

<sup>36</sup> Voir Gisèle Séginger, *Flaubert, une poétique de l'histoire*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2000, p. 178-190.

l'imagination pour combler les lacunes de l'archéologie et aboutit à une « archéo-fiction » dont Froehner se plaira à relever les erreurs et que Dusolier définira comme « de l'imagination scientifique »<sup>37</sup>. Et surtout, il voit dans la science une méthode qui permettra à l'écrivain de dépasser la subjectivité : « La littérature prendra de plus en plus les allures de la science ; elle sera surtout *exposante*, ce qui ne veut pas dire didactique »<sup>38</sup>.

Mais n'est-ce pas une ambition démesurée, voire une folie, que de chercher à concilier le culte de la Beauté avec la volonté de représenter la totalité de l'homme et du monde ? La présence de personnages stupides ne risque-t-elle pas d'invalider les aspirations élevées de Madame Bovary ? En effet, la trivialité du quotidien va se heurter aux exigences du style : « Bien écrire *le médiocre* et faire qu'il garde en même temps son aspect, sa coupe, ses mots même, cela est vraiment diabolique » reconnaît Flaubert aux prises avec le dialogue<sup>39</sup>. Face à la difficulté de la tâche qu'il s'est imposée après l'échec de la *Tentation*, Flaubert oscille entre découragement et exaltation :

Vouloir donner à la prose le rythme du vers (en la laissant prose et très prose) et écrire la vie ordinaire comme on écrit l'histoire ou l'épopée (sans dénaturer le sujet) est peut-être une absurdité. Voilà ce que je me demande parfois. Mais c'est peut-être aussi une grande tentative et très originale !<sup>40</sup>

Ne voulant être ni un romantique comme Lamartine ni un réaliste à la manière de Duranty, Flaubert se fixe un objectif inaccessible : réconcilier l'Art et la Science pour dire la totalité de l'Homme et du Monde. C'est pourquoi certains critiques l'ont considéré comme « l'Attila du roman », revendiquant une « esthétique introuvable » conduisant à « une œuvre impossible »<sup>41</sup>.

Sans vouloir juger de la responsabilité de Flaubert dans les dérives de la littérature moderne, on peut considérer que les contradictions auxquelles l'écrivain a été confronté peuvent être surmontées par sa théorie de « l'Art pur »<sup>42</sup>, que l'on se place du côté du créateur, ou sur le plan de la création, ou dans le domaine du langage.

Investi d'une toute puissance, le créateur reprend le rêve d'Antoine, « être la matière »<sup>43</sup> et il s'identifie au monde. Cette expérience exaltante est déjà

---

<sup>37</sup> Alcide Dusolier, « *Salammbô* par M. Gustave Flaubert », *Revue française*, 1<sup>er</sup> janvier 1863. Voir Philippon, *op. cit.*, p. 268.

<sup>38</sup> *Correspondance*, tome II, p. 298.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 429. Flaubert rédige alors la scène des comices.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 287.

<sup>41</sup> Voir Michel Brix, *L'Attila du roman*, Paris, Champion, 2010, chapitre III.

<sup>42</sup> Gisèle Séginger, *Flaubert, une éthique de l'art pur*, Paris, SEDES, 2000, p. 211.

<sup>43</sup> Gustave Flaubert, *La Tentation de saint Antoine*, (texte de 1874), édition de Claudine Gothot-Mersch, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1983, p. 237.

celle que raconte l'écrivain après avoir rédigé l'épisode de la « baisade » dans *Madame Bovary* :

N'importe, bien ou mal, c'est une délicieuse chose que d'écrire ! que de ne plus être *soi*, mais de circuler dans toute la création dont on parle. Aujourd'hui par exemple, homme et femme tout ensemble, amant et maîtresse à la fois, je me suis promené à cheval dans une forêt, par un après-midi d'automne, sous des feuilles jaunes, et j'étais les chevaux, les feuilles, le vent, les paroles qu'ils se disaient et le soleil rouge qui faisait s'entre-fermer leurs paupières noyées d'amour.<sup>44</sup>

Acquérant une identité multiple et s'affranchissant de toute limite, l'artiste peut être comparé au Créateur : « L'auteur, dans son œuvre, doit être comme Dieu dans l'univers, présent partout, et visible nulle part »<sup>45</sup>. Impassible, il s'abstient d'évoquer ses sentiments ou ses idées. Mais sa présence s'impose, car le monde est vu à travers une subjectivité : « La poésie n'est qu'une manière de percevoir les objets extérieurs, un organe spécial qui tamise la matière et qui, sans la changer, la transfigure »<sup>46</sup>. Encore faut-il distinguer subjectivité et personnalité. Le génie ne donne pas son sentiment, mais sa vision du monde. Quand on lit Shakespeare, « tout disparaît, et tout apparaît. On n'est plus homme. On est *œil*. »<sup>47</sup> D'autre part, l'auteur est également présent à travers le caractère dialogique de l'ironie, qui permet de représenter le monde et de le transformer, le génie se définissant comme « l'acceptation ironique de l'existence, et sa *refonte* plastique et complète par l'art »<sup>48</sup>.

Du côté de la création, l'homogénéité de l'œuvre est affirmée par une esthétique qui confère à la production son autonomie en la coupant de la société. Aussi la littérature « probante » qui défend une thèse (*La Case de l'oncle Tom*, par exemple) est-elle dénoncée : « Du moment que vous prouvez, vous mentez »<sup>49</sup>. L'écrivain se gardera bien de s'inscrire dans un débat moral, car « l'Art pur n'a pas d'autre finalité que lui-même »<sup>50</sup> : tout se passe comme si Flaubert avait prévu les attaques des critiques bien-pensants contre *Madame Bovary*. Enfin, sachant que « la bêtise consiste à vouloir conclure »<sup>51</sup>, l'écrivain laissera au lecteur le soin de tirer les enseignements

---

<sup>44</sup> *Correspondance*, tome II, p. 483-484.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 204.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 292. Ce que Flaubert appelle la « poésie » est la littérature à son plus haut degré.

<sup>47</sup> *Correspondance*, tome I, p. 364.

<sup>48</sup> *Correspondance*, tome II, p. 514.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>50</sup> Gisèle Séginger, *Flaubert, une éthique de l'art pur*, op. cit., p. 211.

<sup>51</sup> *Correspondance*, tome I, p. 680. À la page précédente, Flaubert attaquait l'*Essai de philosophie positive* de Comte : « c'est assommant de bêtise. [...] Il y a là-dedans des mines de comique immenses, des Californies de grotesque ».

de son œuvre, car « aucun grand génie n'a conclu »<sup>52</sup>. La littérature se définit donc par sa radicale altérité : elle est contemplation désintéressée du monde, rupture avec la réalité, mais également refus de toute transcendance. Cependant, le créateur dispose d'un modèle, la Nature, le terme étant entendu dans son acception cosmique. Pour Jules-Flaubert, la laideur n'existe que dans l'esprit de l'homme, pas dans la Nature : « tout en elle est ordre et harmonie : les rochers arides sont beaux, les champs couverts de blé sont beaux, belle est la tempête, belles sont les forêts ; les araignées ont leur beauté, les crocodiles ont la leur, comme les hiboux, comme les singes, comme les hippopotames et les vautours »<sup>53</sup>. C'est en Orient que Flaubert aura la révélation d'une esthétique fondée non sur l'exclusion ou l'opposition, mais sur « l'harmonie de choses disparates », et conciliant Beauté et diversité :

Ce que j'aime [...] dans l'Orient, c'est cette grandeur qui s'ignore, et cette harmonie de choses disparates. Je me rappelle un baigneur qui avait au bras gauche un bracelet d'argent, et à l'autre un vésicatoire. Voilà l'Orient vrai et, partant, poétique : des gredins en haillons galonnés et tout couverts de vermine. Laissez donc la vermine, elle fait au soleil des arabesques d'or.<sup>54</sup>

C'est également en Orient que l'écrivain sera sensible à la coexistence et à la relation cyclique entre la vie et la mort :

Dans les cimetières les chèvres et les ânes broutent tranquillement et, la nuit, les putains turques viennent s'y faire baiser par les soldats. Le cimetière oriental est une des belles choses de l'Orient. Il n'a pas ce caractère profondément agaçant que je trouve chez nous à ce genre d'établissement. Point de mur, point de fossé, point de séparation ni de clôture quelconque. Ça se trouve à propos de rien dans la campagne ou dans une ville, tout à coup et partout, comme la mort elle-même, à côté de la vie et sans qu'on y prenne garde. On traverse un cimetière comme on traverse un bazar.<sup>55</sup>

Mais c'est surtout le langage qui donnera à l'œuvre sa cohérence. Le sujet importe peu, car « Yvetot [...] vaut Constantinople »<sup>56</sup>, et la limite de cette tentation serait l'œuvre sans contenu et sans référent :

Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air, un livre qui

---

<sup>52</sup> *Correspondance*, tome II, p. 718.

<sup>53</sup> *L'Éducation sentimentale* [1845], *Œuvres de jeunesse*, op. cit., p. 1035-1036.

<sup>54</sup> *Correspondance*, tome II, p. 283.

<sup>55</sup> *Correspondance*, tome I, p. 706 (lettre à Louis Bouilhet du 14 novembre 1850).

<sup>56</sup> *Correspondance*, tome II, p. 362.

n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut.<sup>57</sup>

L'Art « pur » tel que l'envisage Flaubert se fonde donc sur le style, qui est « à lui tout seul une manière absolue de voir les choses »<sup>58</sup>. *Madame Bovary* sera l'application de ce principe, mais la notion de « style » reste assez floue. La métaphore, picturale ou musicale, donne quelques indications, comme on le voit dans le commentaire de la scène des comices :

Si jamais les effets d'une symphonie ont été reportés dans un livre, ce sera là. *Il faut que ça hurle par l'ensemble*, qu'on entende à la fois des beuglements de taureaux, des soupirs d'amour et des phrases d'administrateurs. Il y a du soleil sur tout cela, et des coups de vent qui font remuer les grands bonnets.<sup>59</sup>

C'est surtout lorsqu'il se compare avec ses contemporains (par exemple Lamartine, qu'il méprise) que Flaubert tente de définir la prose de l'avenir, qui ne se distinguerait pas de la poésie :

J'en conçois pourtant un, moi, un style : un style qui serait beau, que quelqu'un fera à quelque jour, dans dix ans, ou dans dix siècles, et qui serait rythmé comme le vers, précis comme le langage des sciences, et avec des ondulations, des ronflements de violoncelle, des aigrettes de feux, un style qui vous entrerait dans l'idée comme un coup de stylet, et où votre pensée enfin voguerait sur des surfaces lisses, comme lorsqu'on file dans un canot avec un bon vent arrière.<sup>60</sup>

Mettant au second plan le caractère mimétique du roman, Flaubert privilégie la fonction poétique du langage, qui permet de créer un monde. Ricardou a mis en évidence la présence obsédante du sème bovin au début de *Madame Bovary*<sup>61</sup>. De la même manière, on peut noter qu'au début du chapitre III de *Salammbô*, l'héroïne est certes présente dans le titre du chapitre, mais également dans les sonorités de la première phrase : « *La lune se levait au ras des flots* »<sup>62</sup>. Flaubert crée un nouveau type de roman dans lequel il tente de dépasser la contradiction entre beauté et trivialité, poésie et réalisme, sérieux et ironie, objectivité et subjectivité.

Critique impitoyable et romancier exigeant, Flaubert est conscient des difficultés auxquelles il est confronté, en particulier de la contradiction entre

---

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>58</sup> *Ibid.* À cette époque, Flaubert vient de commencer la rédaction de *Madame Bovary*.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 449.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>61</sup> Jean Ricardou, « Belligérance du texte », dans *La Production du sens chez Flaubert*, 10/18, 1975, p. 99-102.

<sup>62</sup> *Salammbô*, Paris, Garnier-Flammarion, 2001, p. 102. C'est nous qui soulignons.

la diversité des composants et la cohérence de l'ensemble. Certains critiques, à l'époque, ont d'ailleurs bien compris les enjeux de cette esthétique. En 1877, après la publication des *Trois Contes*, Saint-Valry considère qu'on est en présence d'un « réalisme idéal »<sup>63</sup> qui conduit le créateur à peindre « la réalité extérieure des personnages » mais aussi « la vie intérieure de leur âme » tout en révélant une « admirable faculté de paysagiste » et en réussissant à « reconstruire avec une étonnante vigueur d'imagination une civilisation tout entière qui n'a laissé que des vestiges »<sup>64</sup>.

L'homogénéité de l'œuvre flaubertienne est assurée par la rupture avec les contraintes sociales, grâce à l'autonomie du champ littéraire<sup>65</sup>, ce qui permet d'éviter à la fois l'idéalisme mensonger et la complaisance envers la bêtise omniprésente dans la société. Mais elle est surtout liée au pouvoir du langage, le style devenant un absolu qui détermine la poétique du texte.

Cette ambition est-elle démesurée et pourrait-elle, chez les épigones de Flaubert, se dégrader en formalisme et conduire à une impasse ? Peut-être, mais on n'oubliera pas que cette exigence de l'art pur ouvre la voie à la modernité.

---

<sup>63</sup> Gaston de Saint-Valry, « Réalisme idéal », *La Patrie*, 8 mai 1877. Voir des extraits de l'article dans Didier Philippot, *op. cit.*, p. 381-385.

<sup>64</sup> Didier Philippot, *ibid.*, p. 382. On voit que l'analyse porte sur *Madame Bovary* et *L'Éducation sentimentale*, mais aussi sur l'ensemble de l'œuvre.

<sup>65</sup> Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, Paris, Le Seuil, 1992.





## **Le parti pris de l'hétérogène : autour des *Grotesques* de Théophile Gautier**

Jean-Louis HAQUETTE  
Université de Reims (France)  
CRIMEL

Les réflexions que je propose ici s'inscrivent dans la continuité d'une des formules initiales de la présentation scientifique du colloque : « Le mot *hétérogène* nous intéressera non pas en ce qu'il qualifie les différents éléments d'un ensemble, de natures diverses, ensemble que l'on peut alors définir comme hybride, mais parce qu'il désigne ce qui rompt l'homogénéité, ce qui s'en distingue. » Il m'a semblé en effet que l'ouvrage publié sous le titre *Les Grotesques* par Théophile Gautier en 1844<sup>1</sup> pouvait encore se signaler à l'attention des lecteurs contemporains qui considèrent l'hétérogénéité comme une dynamique d'interrogation de la littérature<sup>2</sup>. On pourrait croire qu'avec un tel ouvrage, qui s'acharne à exhumer des écrivains plus ou moins oubliés du passé littéraire de la France, on soit bien loin des horizons d'attente de notre XXI<sup>e</sup> siècle. Il m'apparaît au contraire que la conception du champ littéraire qui s'y dessine peut intéresser notre *épistémè* critique. En traçant, non sans une certaine désinvolture de façade, dix portraits d'écrivains, Gautier remet en cause une conception monolithique de la littérature du XVII<sup>e</sup> siècle mais interroge aussi, plus généralement, les pratiques de l'histoire littéraire universitaire, qui a souvent tendance à passer sous silence les auteurs qui ne s'inscrivent pas dans des schémas interprétatifs homogènes. Le livre de Gautier dessine aussi les lignes de force d'une esthétique littéraire de l'hétérogène, qui au-delà de son inscription dans la polémique romantique, n'est pas sans parenté avec des pratiques d'écriture contemporaines.

Il s'agira donc d'envisager la fonction heuristique de l'hétérogène dans le champ de la critique littéraire, sous les espèces du grotesque, ou plutôt des grotesques. Le texte de Gautier permet ainsi de réfléchir sur l'articulation entre hétérogénéité et grotesque, notion fortement présente dans le champ littéraire depuis le romantisme<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> L'ouvrage rassemble dix études sur des écrivains français des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, parues d'abord dans le périodique *La France littéraire*.

<sup>2</sup> En 2012, il a fait l'objet d'une réédition aux éditions Plein Chant, dans la collection « Gens singuliers » (d'après la seconde édition de 1853).

<sup>3</sup> Outre les études classiques de Mikhaïl Bahktine (*L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, trad. fr. d'un

Après avoir souligné l'omniprésence de l'hétérogène dans les portraits de Gautier, j'aborderai successivement trois utilisations de la dynamique de l'hétérogène par l'auteur : un usage polémique, une exploitation esthétique et une interrogation critique.

### Sous le signe de l'hétérogène

Le livre de Gautier se place à plusieurs égards sous le signe de l'hétérogène. Dès le titre le ton est donné. À la suite d'Elisheva Rosen, qui consacre à cet ouvrage des pages très suggestives dans son étude *Sur le grotesque*<sup>4</sup>, il faut souligner en effet l'emploi du pluriel. Lorsque Gautier choisit d'utiliser le terme, celui-ci fait, à l'époque, immédiatement signe vers la *Préface de Cromwell* de Hugo, mais il entend, par le pluriel, se démarquer de ce manifeste célèbre. Comme on le sait bien, les deux notions couplées du grotesque et du sublime y jouent un rôle central dans la définition d'une poétique moderne, poétique dont la notion de drame est la traduction générique et Shakespeare le modèle privilégié. Contre l'homogénéité des genres dramatiques classiques, Hugo revendique l'hétérogénéité qui naît de la combinaison du sublime et du grotesque. Pour Hugo en effet « c'est de la féconde union du type grotesque au type sublime que naît le génie moderne, si complexe, si varié dans ses formes, si inépuisable dans ses créations, et bien opposé en cela à l'uniforme simplicité du génie antique »<sup>5</sup>. Le grotesque devient chez Hugo le principe actif de l'écriture dramatique, qui permet au théâtre de refléter vraiment la nature, marquée par une universelle hétérogénéité :

C'est donc une des suprêmes beautés du drame que le grotesque. [...] Tantôt il jette du rire, tantôt de l'horreur dans la tragédie. Il fera rencontrer l'apothicaire à Roméo, les trois sorcières à Macbeth, les fossoyeurs à Hamlet. Parfois enfin il peut sans discordance, comme dans la scène du roi Lear et de son fou, mêler sa voix criarde aux plus sublimes, aux plus lugubres, aux plus rêveuses musiques de l'âme.<sup>6</sup>

---

ouvrage russe écrit en 1941 mais publié seulement en 1965) et Wolfgang Kayser (*Das Grotteske – Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Oldenburg, Stalling, 1957, trad. angl. *The Grotesque in Art and Literature*, Columbia University Press, 1963), voir les mises au point synthétiques de Dominique Iehl (*Le Grotesque*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1993) et de Elisheva Rosen (*Sur le grotesque. L'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*, Presses universitaires de Vincennes, 1991). On pourra, sur des aspects particuliers, consulter les ouvrages collectifs *Literature and the Grotesque* (Michael J. Meyer, éd., Amsterdam, Rodopi, 1995) et *Le grotesque : théorie, généalogie, figures* (dir. Isabelle Ost, Pierre Piret, Laurent Van Eynde, Bruxelles, Facultés universitaires St-Louis, 2004).

<sup>4</sup> Elisheva Rosen, *op. cit.*, IIe partie, L'invention du grotesque, Section 3 « Dans le sillage de Montaigne : *Les Grotesques* de Th. Gautier », p. 63-73.

<sup>5</sup> Victor Hugo, *Préface de Cromwell*, Paris, Larousse, 2001, p. 22.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 42-43.

Face à l'argumentation hugolienne, le pluriel retenu par Gautier indique clairement un refus d'une pensée systématique. On pourrait y voir un sentiment de modestie du cadet face à son illustre aîné, mais il s'agit surtout d'une position critique. Si Hugo s'intéresse aux composantes hétérogènes de l'œuvre moderne, Gautier veut éclairer de façon nouvelle le XVII<sup>e</sup> siècle, réduit à tort selon lui, « à cinq ou six noms radieux qui en survivent »<sup>7</sup>. Si l'objectif final est le même, « mettre le marteau » aux théories classiques, Hugo passe par le système, Gautier par l'histoire.

Son ouvrage ne se présente qu'indirectement comme une défense du romantisme, il vise d'abord à montrer l'hétérogénéité du XVII<sup>e</sup> siècle, non pas en en donnant un panorama exhaustif, mais en modelant une suite de « médaillons littéraires », pour reprendre son expression. Comme l'a bien montré Martine Lavaud, dans le chapitre qu'elle a consacré à l'ouvrage dans son livre *Gautier militant du romantisme*<sup>8</sup>, Gautier se distingue aussi du *Tableau de la poésie française du XVI<sup>e</sup> siècle*, publié par Sainte-Beuve en 1828. Ce dernier témoigne d'une « démarche historique classificatoire » et d'un présupposé qui considère un progrès entre les deux siècles : « C'est alors [avec Malherbe] que le siècle de Louis XIV se leva sur ce chaos littéraire, le vivifia de ses feux, et l'inonda de ses clartés. »<sup>9</sup> La position de Gautier sur l'articulation entre les deux siècles est toute différente, elle n'oppose pas l'obscurité du chaos et la lumière du cosmos. Pour lui, le XVII<sup>e</sup> siècle est fondamentalement hétérogène, et c'est ce qu'il veut montrer avec ses dix portraits :

La critique a selon nous le tort immense de ne s'attacher qu'aux réputations toutes faites et qui ne sont contestées de personne. [...] C'est comme les historiens qui s'imaginent avoir fait l'histoire d'une nation quand ils ont écrit la biographie d'un prince. Assurément M. de Scudéry tient autant de place dans le siècle de Richelieu que le bonhomme Corneille [...] Le plus sûr moyen de connaître une époque c'est d'en consulter les portraits et les caricatures. Corneille est le portrait, Scudéry la caricature. Personne, que je sache, n'a fait la biographie de Scudéry et l'analyse de ses œuvres.<sup>10</sup>

Les grotesques, qualifiés avec désinvolture dans la préface de « collection de têtes grimaçantes », ce sont ces dix auteurs dont Gautier dresse les portraits, en s'appuyant sur une information souvent de seconde main, mais en les donnant souvent aussi à lire longuement. Dix auteurs qui relèvent aux yeux de la *doxa* critique de l'époque de Gautier du deuxième voire du troisième

---

<sup>7</sup> *Les Grotesques*, Paris, Michel Lévy, 1853, préface, p. XII. Texte disponible sur Gallica. Toutes les références sont données dans cette édition (abrégée *Grot.*).

<sup>8</sup> Paris, Champion, 2001.

<sup>9</sup> Paris, Charpentier, 1843, p. 168-169.

<sup>10</sup> *Grot.*, p. 4-5.

rayon et appartiennent pour certains vraiment aux oubliés de la postérité<sup>11</sup>. Auteurs marginaux donc, mais qui vont permettre d'interroger le centre du champ littéraire et l'autorité de Boileau. On voit défiler, par ordre d'entrée en scène : François Villon (1431-1463), Scallion de Virbluneau (mort en 1599), Théophile de Viau (1590-1628), Pierre de Saint-Louis (1626-1684), Saint-Amant (1574-1661), Cyrano de Bergerac (1619-1655), Guillaume Colletet (1598-1659), Chapelain (1595-1674), Georges de Scudéry (1601-1667), Paul Scarron (1610-1660). La série proposée par Gautier ne revendique pas la cohérence, mais se place de façon délibérée sous le signe de l'hétérogénéité : diversité des époques (du Moyen Age finissant, avec Villon, au siècle de Louis XIV), diversités des statuts : (Scallion de Virbluneau étant un gentilhomme poète, Pierre de Saint Louis un Carme, Saint-Amant, Colletet et Chapelain furent membres de l'Académie française), diversités des inspirations, des genres pratiqués, et même de la qualité intrinsèque des œuvres selon le jugement de l'auteur. La série fait en effet alterner ceux qu'il considère comme de mauvais poètes, Scallion de Virbluneau et Pierre de Saint Louis, et ceux qu'il salue comme bons poètes, Villon, Théophile de Viau, Saint Amant. Au-delà de la qualité de leur œuvre, leur point commun c'est de ne pas être classiques (ou « perruque » pour reprendre un mot cher à l'auteur). Il ne s'agit pas donc pas de réhabiliter des auteurs injustement oubliés, mais d'abord de mettre en lumière ceux qui n'entrent pas dans une vision unifiée de la littérature, telle que Boileau l'a codifiée dans l'*Art poétique* ou que les critiques des siècles suivants ont pu la définir après lui.

Du point de vue esthétique, il y a une provocation certaine dans l'écriture de Gautier, qui renverse les hiérarchies couramment admises, pour valoriser à la fois l'hétéroclite et le rebut, en un mot l'hétérogène :

Dans les poètes du second ordre vous trouverez tout ce que les aristocrates de l'art ont dédaigné de mettre en œuvre : le grotesque, le fantasque, le trivial, l'ignoble, la saillie hasardeuse, le mot forgé, le proverbe populaire, la métaphore hydropique, enfin tout le mauvais goût avec ses bonnes fortunes, avec son clinquant, qui peut être de l'or, avec ses grains de verre, qui risquent d'être des diamants.<sup>12</sup>

Outre le sous-entendu politique (contre les « aristocrates de l'art »), on notera le choix délibéré du « mauvais goût » (qui n'est peut-être pas si mauvais que cela). Gautier reprend en credo esthétique l'accusation des

---

<sup>11</sup> Le statut actuel de ces auteurs à parfois varié, certains faisant partie du canon scolaire ou universitaire actuel, ainsi par exemple Saint Amant et Théophile de Viau, réhabilités grâce à la notion de poésie baroque, défendue dans la critique francophone par Jean Rousset dès les années cinquante.

<sup>12</sup> *Grot.*, p. 2.

adversaires du romantisme, qui considéraient que les écrivains de la nouvelle école littéraire avaient trahi le beau et étaient des partisans du laid. À cela s'ajoute la reprise inversée de la célèbre formule de l'*Art poétique* de Boileau, qui opposait le clinquant du Tasse à l'or de Virgile, et qui vient bien marquer à qui Gautier entend s'opposer.

### Grotesque et polémique

*Les Grotesques* ont en effet une forte dimension polémique, anti-classique. Comme l'écrit Elisheva Rosen : le grotesque

renvoie en premier lieu à tout ce que celle-ci (la tradition classique) élague et rejette, tout ce qui ne s'intègre pas dans son ordre imposant. En regard des formes convenues et nobles mais désormais figées, le grotesque figure la pluralité, la richesse, les multiples possibles de l'invention et de la fantaisie.<sup>13</sup>

La figure de l'auteur de l'*Art poétique* apparaît de façon continue au long de l'ouvrage, qui vise à faire revivre ces écrivains « momifiés dans quelques hémistiches de Boileau ». Il est la cible de nombreuses attaques, ce qui inscrit bien le projet de Gautier dans le romantisme militant, qui s'en prend aux figures d'autorité de la doctrine classique. À propos d'un détail biographique sur Saint Amant, l'auteur écrit :

en étudiant l'histoire littéraire de ce temps, il est facile de se convaincre que la plupart des autres assertions du fameux critique sont aussi dénuées de fondement et que ses sentences en matière de goût jusqu'ici sans appel sont loin d'être toujours impartiales ou judicieuses.<sup>14</sup>

Dans un autre passage, à propos des vers sur Malherbe (le fameux « Enfin Malherbe vint ») Gautier parle de « ces vers triomphants et superlatifs qui renferment à peu près autant d'erreurs que de syllabes »<sup>15</sup>. Boileau incarne une esthétique que conteste Gautier, parce qu'elle est celle des « versificateurs-grammairiens », école « envieuse et improductive, épilucheuse de mots et peseuse de syllabes ». Ici, en opposant les grammairiens aux poètes, Gautier rejoint nettement la rhétorique de la préface de *Cromwell*<sup>16</sup>. Mais Gautier développe aussi une autre opposition, venue de la peinture, celle qui oppose le dessin à la couleur. En effet, pour Gautier, Boileau voulait « dépouiller la littérature de sa partie colorée ». À propos de Saint Amant encore, il écrit :

---

<sup>13</sup> Elisheva Rosen, *op. cit.*, p. 67.

<sup>14</sup> *Grot.*, p. 133.

<sup>15</sup> *Grot.*, p. 104.

<sup>16</sup> On pense aux « critiques de l'école scolastique » de la préface de *Cromwell*, aussi dénommés avec ironie « partisans des saines doctrines littéraires ».

Un tel écrivain, si chaud si vivant, avec cette chair et ce sang à la Rubens, cette tournure d'esprit à la fois si allemande et si espagnole, un homme qui avait vu tant de choses et qui peignait avec ses propres couleurs ce qu'il avait vu de ses yeux ne devait pas convenir le moindrement du monde à Boileau.<sup>17</sup>

La vitalité et l'originalité s'opposent à l'imitation et à l'artifice qui caractérisent pour Gautier la conception de la littérature défendue par Boileau et ses épigones classiques. Il est clair que, pour Gautier, certains des écrivains dont il parle incarnent un romantisme avant la lettre. Saint-Amant, se faisant dans ses revendications poétiques l'apôtre du « vers brisé à césure mobile et à chute irrégulière », est comparé à « un jeune romantique moderne »<sup>18</sup>. Le début du chapitre sur Théophile de Viau contient la déclaration suivante, qui est très explicite :

On sera bien surpris de retrouver dans Théophile des idées qui semblaient, il y a dix ou douze ans de la plus audacieuse nouveauté. Car c'est lui, il faut le dire, qui a commencé le mouvement romantique.<sup>19</sup>

L'auteur ajoute plus loin dans le même chapitre : « Tout ce que demande Théophile nous l'avons demandé lors de l'émeute poétique qui a eu lieu sous la Restauration. »<sup>20</sup>

La réception critique de l'œuvre témoigne bien d'ailleurs de son aspect polémique. Un critique anonyme, que cite Martine Lavaud, auteur d'un compte-rendu dans l'*Illustration* du 2 novembre 1844 déclare :

Si dans deux cents ans un écrivain au goût dépravé, à l'esprit paradoxal, s'avise de compléter cette collection que commence aujourd'hui M. Théophile Gautier, l'auteur des *Grotesques* y figurera sans doute au premier rang. Le critique du XXI<sup>e</sup> siècle trouvera en effet abondamment, dans les œuvres oubliées de son confrère du XIX<sup>e</sup> siècle, ces perles que celui-ci avait tant de plaisir à chercher au milieu des fumiers de ses devanciers.<sup>21</sup>

Charles Labitte, dans une étude intitulée « Le grotesque en littérature. À propos d'un livre de M. Théophile Gautier » et publiée dans *La Revue des deux mondes* en novembre 1844, s'écrie : « Étrange moyen de nous faire croire à vos victoires actuelles que de nous étaler les défaites de ceux que vous proclamez vos précurseurs et vos aïeux directs ! »<sup>22</sup> Il écrit, à propos des écrivains dont Gautier fait le portrait, que « ce groupe bigarré des

---

<sup>17</sup> *Grot.*, p. 156.

<sup>18</sup> *Grot.*, p. 165.

<sup>19</sup> *Grot.*, p. 98.

<sup>20</sup> *Grot.*, p. 111.

<sup>21</sup> Cité par M. Lavaud, art. cité, p. 444.

<sup>22</sup> In Charles Labitte, *Études littéraires*, Paris, Joubert, 1846, vol. 2, p. 315.

Cyrano, des Saint-Amant, des Théophile peut se définir une sorte d'émeute de Matamore contre Malherbe, une émeute, une fronde de bas étage, dont Boileau réprimera bientôt les derniers ferments. »<sup>23</sup>

Le critique a bien perçu, on le voit, quel était l'adversaire privilégié de Gautier. Il conclut, malgré une analyse qui n'est pas sans nuance, que chez Gautier « l'hippogriffe a remplacé Pégase... »<sup>24</sup>, reprenant ainsi l'accusation traditionnelle contre les romantiques.

### **Un credo esthétique**

Derrière la polémique, qui vise à montrer que Boileau a eu tort, et que le XVII<sup>e</sup> siècle n'a pas l'unité qu'on lui prête, se profile, disséminé au fil des pages, et jamais exprimé de façon synthétique, un credo esthétique, qui repose sur deux valeurs, la singularité et l'irrégularité (ou pour le dire autrement, l'originalité individuelle et le grotesque). À bien des égards l'auteur écrit en creux son propre art poétique, qui donne une place centrale à l'hétérogène.

Gautier propose une intéressante analyse au début de son étude sur Villon, la première parue, et qui contient une manière de préface (la préface actuelle datant de la publication en volume en 1844) :

La lecture de ces petits poètes est incontestablement plus récréative que celle des célébrités reconnues, car c'est dans les poètes du second ordre, je crois pouvoir l'avancer sans paradoxe, que se trouve le plus d'originalité et d'excentricité. C'est même à cause de cela qu'ils sont des poètes du second ordre. Pour être grand poète, du moins dans l'acception où l'on prend ce mot, il faut s'adresser aux masses et agir sur elle ; il n'y a guère que des idées générales qui puissent impressionner la foule, chacun aime à retrouver sa pensée dans l'hymne du poète. [...] Les morceaux les plus vantés des poètes sont ordinairement des lieux communs.<sup>25</sup>

À la généralité Gautier préfère l'originalité, au consensus homogène, la dissension hétérogène. On reconnaît ici aussi une donnée centrale du romantisme, mais exprimée avec une inflexion particulière : ce n'est pas dans le refus des modèles et de l'imitation que Gautier fait résider l'originalité, mais dans le choix concerté du particulier contre le général, de la couleur locale contre le lieu commun. L'attention à la physionomie individuelle de chaque auteur est d'ailleurs une préoccupation de l'écrivain, qui vise avec verve à restituer les traits physiques et littéraires de chacun de ses grotesques.

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 318

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 329.

<sup>25</sup> *Grot.*, p. 1.



Dès la préface, Gautier indique sa préférence pour un art qui est hors de la sphère acceptée par les apôtres du bon goût :

Le profil de l'Apollon [du Belvédère] est d'une grande noblesse — c'est vrai ; mais ce mascarón grimaçant, dont l'œil s'arrondit en prunelle de hibou, dont la barbe se contourne en volutes d'ornement, est, à de certaines heures, plus amusant à voir. Une guivre griffue, rugueuses, papelonnée d'écailles, avec ses ailes de chauve-souris, sa croupe enroulée et ses pattes aux coudes bizarres, produit un excellent effet dans un fourré de lotus impossibles et de plantes extravagantes ; — un beau torse de statue grecque vaut mieux sans doute, et pourtant il ne faut pas mépriser la guivre.<sup>26</sup>

À côté de la noblesse et de la beauté, Gautier, comme ses contemporains romantiques, affectionne l'extravagant et le bizarre, éléments traditionnellement associés au grotesque depuis la Renaissance<sup>27</sup>. La conception du grotesque chez Gautier n'est ni synthétique ni unifiée, mais composite, comme en témoigne ce passage sur Saint-Amant :

Le grotesque, cet élément indispensable que les esprits étroits et minutieux ont voulu rejeter du domaine de l'art, abonde chez lui à chaque vers ; et se tortille au bout des rimes aussi capricieusement que les guivres et les tarasques au bout des gouttières gothiques et sous les porches des vieilles cathédrales [...] Son trait est brusque et fin à la manière de Callot, avec quelque chose d'excessif et d'étrange qui fait que les figures qu'il dessine ont des airs de famille avec les Tartaglia, les Birghelle, les Pulcinelli du graveur lorrain.<sup>28</sup>

La référence au gothique du Moyen-Age, à la *commedia dell'arte* et à Callot renvoient à cette nébuleuse de l'irrégularité et du surprenant, qui séduisit tant Gautier, et qui vient en grande partie d'Allemagne. Il faut en effet rappeler que Gautier fut un admirateur d'Hoffman, et que le titre d'un des recueils de cet écrivain est : *Fantaisies à la manière de Jacques Callot*, (1813-1815). Gautier publia d'ailleurs en 1832 *Onophrius ou les vexations fantastiques d'un admirateur d'Hoffmann*.

On le voit bien, la conception que propose Gautier du grotesque n'est pas homogène et d'ailleurs l'auteur a recours à d'autres termes pour renvoyer à la même esthétique. Dans la préface, c'est sont deux autres notions que le grotesque que l'auteur utilise, et qui renvoient toutes deux à l'irrégularité, au refus de la norme :

---

<sup>26</sup> *Grot.*, préface, p. XI.

<sup>27</sup> Voir Philippe Morel, *Les Grotesques. Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Paris, Flammarion, 1997.

<sup>28</sup> *Grot.*, p. 171.

Cependant, en dehors des compositions que l'on peut appeler classiques, et qui ne traitent en quelque sorte que des généralités proverbiales, il existe un genre auquel conviendrait assez le nom d'arabesque, où, sans grand souci de la pureté des lignes, le crayon s'égaré en mille fantaisies baroques.<sup>29</sup>

Il faut rappeler que le baroque n'est pas, à l'époque de Gautier, une catégorie esthétique estampillée par la critique, mais un terme globalement péjoratif. Quant à l'arabesque, elle est particulièrement appréciée des écrivains romantiques allemands, qui l'associent souvent au grotesque<sup>30</sup>. Grotesque, arabesque, baroque, sont les termes hétérogènes qui tentent de donner un nom à un domaine par définition hétérogène, celui de la prolifération et de la multiplicité, de l'extravagance et de l'originalité, qui sont, aux yeux de Gautier, préférables à l'unité du beau classique.

La pointe du credo esthétique ouvre aussi sur une philosophie ; celle de l'éloge de la vie, préférable pour Gautier à l'éloge de la beauté. Il écrit à propos de Scarron : « Le bon goût est une belle chose ; cependant il n'en faudrait pas abuser ; à force de bon goût, on arrive à se priver d'une multitude de sujets, de détails, d'images et d'expression qui ont la saveur de la vie »<sup>31</sup>. Ce que livrent les écrivains grotesques, c'est la vie même, qui n'est pas de bon goût, par son hétérogénéité. Le vitalisme suscite une écriture de la prolifération hétérogène, dont les dix écrivains retenus par Gautier sont des exemples, au-delà de la distinction entre bon et mauvais goût.

### **Portée critique de l'hétérogène**

Mais la portée du livre de s'épuise pas dans cette esthétique. Le vitalisme qui s'y exprime implique aussi une conception de l'histoire littéraire et une critique de la perception du passé par les spécialistes de littérature. C'est sans doute cet aspect qui demeure le plus neuf dans l'ouvrage.

À propos de la poésie de Guillaume Colletet, qu'il juge assez mauvaise, Gautier écrit :

ces vers représentent assez fidèlement la tournure d'esprit de l'époque : on trouve des charretées de vers, des millions de sonnets qui ne contiennent rien autre chose que de la neige ardente, de la glace de feu [...] des yeux réduisent les cieux et le soleil en poudre [...] des soupirs à faire voguer un vaisseau et mille autres belles inventions.<sup>32</sup>

---

<sup>29</sup> *Grot.*, préface, p. XI.

<sup>30</sup> Sur l'alliance de deux notions de grotesque et d'arabesque voir l'excellent livre de Dominique Peyrache Leborgne *Grotesques et arabesques dans le récit romantique. De Jean Paul à Victor Hugo*, Paris, Champion, 2012.

<sup>31</sup> *Grot.*, p. 335.

<sup>32</sup> *Grot.*, p. 229.

Ainsi les exclus du Parnasse de Boileau donnent-ils de leur temps une image plus vraie, plus vivante que les gloires du siècle de Louis XIV. De telles réflexions reviennent régulièrement sous la plume de Gautier ; on ne saurait les citer toutes. Scalion de Virbluneau, absolument inconnu et oublié, est pourtant retenu, car Gautier, qui en a découvert les œuvres chez les bouquinistes, considère qu'il donne une image précieuse de son époque parce qu'elle est hyperbolique :

Scalion est la caricature de la galanterie de ce temps. [...] Ses vers ne sont peut-être pas précisément merveilleux, mais ce qu'il y a de sûr c'est qu'ils sont à la dernière mode et dans le goût le plus nouveau. C'était une fureur alors que d'être amoureux et de chanter symétriquement ses amours en plusieurs livres, sous la forme imperturbable du sonnet.<sup>33</sup>

L'idée que la caricature, le mascarón grimaçant, en dit plus long sur la production littéraire d'une période, revient à plusieurs reprises dans *Les Grottesques*, et dès la préface, comme on l'a vu, Scudéry était considéré comme la caricature de Corneille. Les « originaux » du XVII<sup>e</sup> siècle ne sont pas, aux yeux de Gautier, des exceptions individuelles ; tout caricaturaux qu'ils puissent être, ils donnent une image vivante de la physionomie de leur époque.

L'auteur rappelle d'ailleurs régulièrement que tous les grotesques n'ont pas été obscurs en leur temps, au contraire

quelques-uns d'entre eux ont joui, en leur temps d'une grande réputation ; des gens instruits, pleins de goût et de jugement, des personnes de qualité, ayant l'usage du monde et de la cour, leur ont trouvé du talent, du génie même. [...] Nul ne dupe entièrement son époque, et, dans les réputations les moins fondées, il y a toujours quelque chose de vrai [...] <sup>34</sup>

Gautier exprime ainsi clairement son refus d'une histoire de la littérature qui ne s'appuierait que sur les œuvres dites majeures. Comme l'écrit Elisheva Rosen :

Le texte de Gautier incite son lecteur (sans toutefois lui imposer une telle vision, et en le laissant libre de son interprétation) à reconsidérer aussi bien la conception globale du champ de la production littéraire que son mode de valorisation. [...] Confrontés aux modes du temps, les chefs d'œuvre s'insèrent dans une histoire qui les replace dans la mêlée d'une production multiple et inégale. C'est ce sens du relatif que nous restituons avec autant de force que de discrétion le texte de Gautier.<sup>35</sup>

---

<sup>33</sup> Grot., p. 48.

<sup>34</sup> Grot., préface, p. VI-VII.

<sup>35</sup> Rosen, *op. cit.*, p. 68-69.

Au-delà des jugements de la postérité et des cohérences trompeuses des reconstructions du classicisme, il faut, grâce à un corpus autre, souvent hétérogène, essayer de faire renaître la vie du passé :

En s'habituant au commerce des auteurs de troisième ordre, dédaignés ou tombés en désuétude, on finit par se remettre au point de vue de l'époque, non sans quelques difficultés, et l'on arrive à comprendre jusqu'à un certain point les succès qu'ils ont obtenus, et qui paraissent tout d'abord inexplicables. Beaucoup moins soucieux de pureté classique que les écrivains du premier ordre, ils donnent dans leurs compositions une bien plus large place à la fantaisie, au caprice régnant, à la mode du jour, au jargon de la semaine, choses qui vieillissent promptement.<sup>36</sup>

Exhumer les grotesques, c'est donc à la fois corriger la perspective, en donnant du relief à l'arrière-plan d'une époque, mais aussi saisir quelque chose de l'éphémère du temps qui passe, ce qui donne une image plus vraie du monde littéraire que les œuvres que la postérité a retenues. Il y a là une méthode d'approche critique qui mérite discussion, car elle comporte une part d'utopie, la « résurrection totale du passé » que prônait Michelet étant impossible. Elle n'a pourtant sans doute pas perdu de sa pertinence, car elle problématise l'idée même de canon littéraire. Elle témoigne bien du passage, en ce premier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle, d'une poétique universaliste à une histoire littéraire relativiste.

C'est bien tout un rapport au passé qui est engagé par la réflexion de Gautier : l'hétérogénéité, au-delà de la polémique et de l'esthétique, débouche sur une méthode historique, qui n'est pas sans implications philosophiques. Comme l'écrit Marine Lavaud :

[Gautier] subvertit ainsi l'axiologie classique par l'instauration d'une poétique du « bon mauvais goût », et plus encore, il représente le monde littéraire comme une totalité chromatique, transposant sur plan esthétique et ludique un relativisme affranchi de tout ostracisme. Moins impressionnant que la bipolarité hugolienne, ce grotesque chromatique se révèle donc plus riche dans l'expression relativiste.<sup>37</sup>

La métaphore picturale, sous les espèces de la couleur, revient fréquemment sous la plume de Gautier. Pour dénoncer, comme on l'a déjà vu,

---

<sup>36</sup> *Grot.*, préface, p. VIII-IX.

<sup>37</sup> Martine Lavaud, « Grotesque XIX<sup>e</sup> siècle : le vertige relativiste des exhumations littéraires », *Romantisme*, 114 (2001), p. 48-49. L'article de M. Lavaud souligne que Gautier n'est pas isolé dans cette démarche. Nodier, Saint-Marc Girardin, Philarète Chasles, Sainte-Beuve se sont aussi intéressés aux « grotesques enterrés par Boileau » (voir les notes 1 à 5). Elle voit dans le relativisme qui s'exprime ainsi « la manifestation narcissique d'un rapport angoissé à la postérité ». Il est permis d'être moins pessimiste, et de considérer que s'y traduit le passage d'une poétique universaliste à une perspective historique, qui met en doute ou refuse les critères universels du beau et milite pour la diversité des poétiques.

l'affadissement du littéraire sous la férule du bon goût<sup>38</sup>, mais aussi pour caractériser le type de connaissance que permet la fréquentation des écrivains « hétérogènes » des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles :

Ces écrivains dédaignés ont le mérite de reproduire la couleur de leur temps. [...] L'on se fait d'après eux une idée beaucoup plus exacte du langage de ce temps-à que d'après les chefs d'œuvre des maîtres, qui semblent n'avoir vécu que dans Athènes ou dans Rome.<sup>39</sup>

C'est donc bien la couleur du passé qu'il s'agit de retrouver. Cet éloge de la couleur, que nous avons déjà rencontré, est lié à un amour de la vie dans sa singularité et son hétérogénéité. On passe d'une perspective axiologique (bons ou mauvais écrivains) à une perspective archéologique, sans doute utopique : grâce aux grotesques retrouver les couleurs du passé, dans leur diversité, leurs oppositions criardes, mais vivantes.

Au terme de cette étude, on peut donc souligner la pertinence critique générale, au-delà de leur objet historique déterminé, des analyses proposées par Théophile Gautier dans *Les Grottesques*. Elles conduisent en effet d'abord à relativiser la discontinuité entre la marge et le centre du champ littéraire d'une époque, non pas en vue d'une homogénéisation généralisée, mais d'une interrogation des frontières. Elles permettent ensuite de dénoncer l'illusion d'optique de la postérité : il n'y a pas d'unité d'une période, mais un foisonnement que seul un certain relativisme permet de prendre en compte. La perception de la valeur littéraire des œuvres gagne d'ailleurs à passer par une analyse différentielle, qui confronte par exemple Racine à Campistron, plutôt qu'à recourir à des valeurs transhistoriques, que ce soit celles de la doctrine classique ou celles de notre époque.

Enfin, l'ouvrage de Gautier, en militant pour un art de l'irrégularité, de l'arabesque, de la dissonance et de la fantaisie contre l'unité et l'harmonie rejoint, par son parti pris de l'hétérogène, certains aspects de la création littéraire contemporaine qui, ayant pris ses distances avec le modernisme, est plus éprise du multiple que de l'un, de la diversité chatoyante ou choquante de la vie plus que de la pureté de l'idée.

---

<sup>38</sup> « [...] ce désir d'harmonie et de régularité ne se satisfait que par le sacrifice des couleurs et des tons. On a une littérature monochrome [...] tout y est modelé, comme dans les grisailles, par l'ombre et le clair ; dans aucun [poème] ne se marient harmonieusement les teintes variées de la nature. » *Grot.*, p. 354.

<sup>39</sup> *Grot.*, préface, p. XIV.

## *Faustroll ou l'hétéro gêne*

Henri BÉHAR

Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle (France)

S'agissant de l'hétérogène dans la littérature, on pense immédiatement à Jarry autant qu'à Bataille, et, par conséquent, à la communication d'Helga Finter sur « Ubu hétérologue » prononcée lors du colloque international du TNP, en mai 1985. L'article consignait sa pensée reste malheureusement peu connu car il fut publié dans un ouvrage un peu confidentiel, les *Cahiers de l'Association des Amis d'Alfred Jarry*<sup>1</sup>. Son sous-titre, « Remarques sur la littérature et le mal » indiquait d'emblée qu'elle se plaçait sous l'égide de Georges Bataille, puisqu'elle considérait qu'*Ubu roi* en son entier marque le retour du refoulé de l'enfance. Ubu est l'hétérogène, autrement dit la merde ; celui qui prétend tout à la fois la répandre et l'éliminer. Cependant, à mon sens, les personnages y nomment la merdRe, production phantasmatique, et non l'excrément lui-même, ce qui invalide une bonne partie du propos. Je ne le discuterai pas ici, et porterai plutôt mon attention sur une œuvre explicitement revendiquée par Alfred Jarry, qui répond exactement aux objectifs de cet ouvrage.

Il me semble, en effet, que l'hétérogène se manifeste encore plus violemment, de manière éclatante et avec moins d'ambiguïté, dans *Les Gestes et opinions du Dr Faustroll, pataphysicien*, du même auteur. Précisons qu'Ubu et Faustroll sont des confrères, étant tous deux docteurs en pataphysique. En outre, la paternité de ce roman « néo-scientifique » y est totalement reconnue et assumée, mais différée puisque, écrit et achevé en 1898, le volume n'est pas publié du vivant de Jarry par sa décision souveraine et son entière volonté.

Je me propose donc de montrer comment ce texte, évidemment complexe, est hétérogène sur au moins trois plans : au niveau spatio-temporel ; au niveau narratif ; au niveau culturel enfin. Cette complexité, l'incapacité du lecteur à la dominer, expliquant la relative ignorance où il se maintient depuis sa première édition en 1911 chez Fasquelle.

---

<sup>1</sup> Helga Finter, « Ubu hétérologue : remarques sur la littérature et le mal », *L'Étoile absinthe*, actes du colloque du TNP réunis par Henri Béhar et Brunella Eruli, Tournées n° 25-28 1985, p. 31-41.

## Un espace feuilleté

J'ai déjà mentionné ce fait, assez rare dans la production littéraire, que le volume a paru, posthume, parce que l'auteur, peut-être mécontent de deux refus successifs de ses éditeurs, l'a différé jusqu'après sa mort, par la note finale qu'il apposa sur le manuscrit vendu à Louis Lormel en 1898 : « Ce livre ne sera publié intégralement que quand l'auteur aura acquis assez d'expérience pour en savourer toutes les beautés »<sup>2</sup>. L'adverbe « intégralement » se rapporte au fait que certains chapitres en ont paru en revue avant son décès. On m'objectera l'exemple de Kafka, de dix ans plus jeune que Jarry, dont la quasi-totalité de l'œuvre est posthume. Mais il y a une très grande différence entre le fait de demander, par testament, la destruction totale de ses manuscrits (même si l'exécuteur testamentaire n'en a pas tenu compte), et celui de reporter une publication post-mortem !

Prenons donc l'ouvrage tel qu'il nous est parvenu. Dès la page de titre, il se présente comme un hapax, un cas unique dans la littérature française, par sa qualification générique, jamais reprise. Quels traits définitoires peut-on donner d'un genre qui n'a qu'une seule occurrence ? On connaît, à la même époque, le roman scientifique promu par l'éditeur Hetzel, mais point de néo. Ici, l'imagination prend son vol.

De fait, chaque mot du titre pose un problème. Si l'on présume la signification du terme « gestes » ou du substantif « opinions », l'alliance de mots « Gestes et opinions » constitue encore un hapax, pour relater les actions et les pensées d'un personnage, le Docteur Faustroll, dont le nom est lui-même un composé du Dr Faust+Troll, autrement dit deux êtres de légende, avant le détournement du dernier par Internet ! Or, nous apprendrons que le héros est né et mort à la même date, puisqu'il est dit à la fin du chapitre XXXV : « Ainsi fit le geste de mourir le docteur Faustroll, à l'âge de soixante-trois ans. » Ce qui suppose que l'acte de mourir est aussi un geste déterminé par sa propre volonté !

Pour connaître la spécialité dudit docteur, il faut donc ouvrir le livre et y rechercher les définitions de cette science, ou bien se souvenir qu'Ubu s'est déjà qualifié de la même façon dans une œuvre antérieure de Jarry : « M. Ubu. – Ceci vous plaît à dire, monsieur, mais vous parlez à un grand pataphysicien. » (*Ubu intime, L'Autoclète*, 1893).

Si l'on voulait étudier, à la manière de M. Bakhtine, le chronotope de l'œuvre<sup>3</sup>, ce que je n'ai pas loisir de faire ici, on mesurerait bien vite une autre étrangeté : c'est que l'espace ne se contente pas d'être discontinu, feuilleté comme un livre, mais qu'il ouvre d'emblée sur la troisième

---

<sup>2</sup> Mention manuscrite autographe figurant sur le Ms L (Lormel). Par la suite, nous renvoyons à l'édition numérique procurée par nos soins à l'adresse suivante :

<http://www.alfredjarry.fr/amisjarry/documents/Textes%20en%20ligne/faustroll.htm>

<sup>3</sup> Voir Maïkhail Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

dimension (le volume), et je dirais même qu'il tend vers la quatrième dimension, l'espace-temps qui est exactement la définition du chronotope dans l'esprit du critique russe. Je cite :

A travers l'espace feuilleté des vingt-sept pairs, Faustroll évoqua vers la troisième dimension :

De Baudelaire, le Silence d'Edgar Poe, en ayant soin de retraduire en grec la traduction de Baudelaire.

De Bergerac, l'arbre précieux auquel se métamorphosèrent, au pays du Soleil, le rossignol-roi et ses sujets.

De Luc, le Calomniateur qui porta le Christ sur un lieu élevé... (chap. VII)

Par un prélèvement discret dans les textes du passé, Faustroll fait revivre les beautés de l'imaginaire individuel de ses prédécesseurs, constituant, en quelque sorte, un florilège de ces citations qui aident à vivre et à occuper pleinement l'espace-temps. Encore faudrait-il connaître chacun des livres constituant la bibliothèque du Docteur !

Par un simple regard porté sur la page de titre du volume et quelque plongée rapide dans le texte, surgissent les difficultés de compréhension, tant il est hétérogène. Il n'est que temps d'entrer dans le récit et, là encore, d'en marquer l'étrangeté.

### **Un récit hétéro-textuel**

Les actions et pensées que nous avons vues annoncées au seuil de l'ouvrage sont contées par un narrateur et sous une forme exceptionnelle, puisqu'il s'agit d'un exploit d'huissier, c'est-à-dire, selon la définition du Littré, un « acte que l'huissier dresse et signifie pour assigner, notifier, saisir ». D'où la création de René-Isidore Panmuphle, huissier de justice près le Tribunal civil de la Seine. Son patronyme donne à entendre qu'il incarne le Mufle<sup>4</sup>, c'est-à-dire le Bourgeois, en sa totalité. Et c'est bien son procès-verbal qui nous est donné à lire, sur papier timbré d'abord (Jarry a pris soin de dessiner le timbre à la main sur son manuscrit), puis sur papier libre, pour éviter, écrit-il, les trop grands frais qu'entraîneraient de telles écritures légales, contenant un bon nombre d'énumérations et de listes. L'exploit s'arrête à la fin du livre VII, le reste du roman étant constitué de lettres reproduites et de fragments, vraisemblablement trouvés dans la chambre de Faustroll.

Autre particularité, qui éloigne le héros des grands voyages de la littérature, depuis l'*Odyssée* jusqu'à *Pantagruel*, le voyage qu'effectue Faustroll en compagnie de l'huissier et du singe papion Bosse-de-nage est strictement immobile :

---

<sup>4</sup> On se référera utilement à Henri Béhar, « Du mufle et de l'algolisme chez Jarry », *Romantisme*, 1977, n° 17-18. Le bourgeois. p. 185-201.



L'as n'est pas seulement mû par des pelles d'avirons mais par des ventouses au bout de leviers à ressort. Et sa quille roule sur trois galets d'acier dans le même plan. Je suis d'autant mieux persuadé de l'excellence de mes calculs et de son insubmersibilité, que, selon mon habitude invariable, nous ne naviguerons point sur l'eau, mais sur la terre ferme.

Les îles auxquelles ils abordent sont des livres, ainsi, au chapitre XII, intitulé : « DE LA MER D'HABUNDES, DU PHARE OLFACTIF, ET DE L'ÎLE DE BRAN OÙ NOUS NE BÛMES POINT », qui indique clairement son contenu scatologique. Une lecture savante mettra en évidence le nom du dédicataire, pris ici comme cible, car il est bien affirmé que ce « n'est pas seulement une île, mais un homme ». Le chapitre suivant, et donc l'escale suivante, est au « PAYS DE DENTELLES », transposant littérairement l'art d'Aubrey Beardsley, dont Jarry s'est enthousiasmé, se plaisant à évoquer les gravures par des mots « le paradoxe de jour mineur se levait d'Ali-Baba hurlant dans l'huile impitoyable et l'opacité de la jarre »

Ce faisant, nous avons abordé, implicitement du moins, le goût des images chez Jarry, et sa pratique de la transposition d'art ou, plus précisément de l'*ekphrasis*, ce qui, en soi, n'a rien d'original, à commencer par le bouclier d'Achille chez Homère, mais qui revêt ici un caractère incongru, dans la bouche d'un huissier. L'usage excessif qu'il en fait confine à l'étrangeté : nous sommes alors bien au-delà du symbolisme. Ainsi de cette carte confiée par l'habitant d'une des îles visitée, qui

représentait au naturel, figurée en tapisserie, la forêt où s'adossait la place triangulaire : les frondaisons incarnates au-dessus de l'herbe d'azur uniforme, et les groupes de femmes, la vague de chaque groupe, avec sa crête de bonnets blancs, se brisant sans fracas au sol, dans un cercle excentrique d'ombre aurore. (chap. XIV)

dont il est aisé de comprendre qu'il s'agit d'une peinture d'Émile Bernard à Pont-Aven, représentant le *Bois d'amour*, porté en titre du chapitre. Il faudrait poursuivre avec les autres chapitres, qui ne se bornent pas à la transposition visuelle, traitant aussi des sons et des odeurs. Et je ne résiste pas au plaisir de citer ceci, où tout le monde aura reconnu le Gauguin des Marquises :

Hors de l'entrelacs des seins jeunes et des croupes, des sibylles constatent la formule du bonheur qui est double : Soyez amoureuses, et Soyez mystérieuses. (chap. XVII)

Nous atteignons ainsi à un univers baudelairien, à la différence qu'ici la Nature est devenue le Livre ! À se demander si la 'Pataphysique dont se réclame le Dr Faustroll n'est pas, tout simplement, le produit d'une rêverie prolongée devant une œuvre d'art !

L'énoncé que l'on trouve au Livre II, et qui est apparemment de l'auteur lui-même, le laisse entendre :

DÉFINITION: La pataphysique est la science des solutions imaginaires, qui accorde symboliquement aux linéaments les propriétés des objets décrits par leur virtualité. (chap. VIII)

Et, plus loin dans le même chapitre :

la pataphysique sera surtout la science du particulier, quoiqu'on dise qu'il n'y a de science que du général.

Encore qu'il y ait beaucoup à en dire, mon propos n'est pas ici d'expliquer (autant que faire se pourrait) cette science d'origine potachique qui envahit le théâtre par les soins du Père Ubu<sup>5</sup>, mais bien de pointer une pataphysique en actes (ou en *gestes*, si l'on préfère), tel ce trait de Faustroll relevé par son huissier attitré :

Ce matin-là, il prit son sponge-bath quotidien, qui fut d'un papier peint en deux tons par Maurice Denis, des trains rampant le long de spirales; dès longtemps il avait substitué à l'eau une tapisserie de saison, de mode ou de son caprice. (chap. II)

Où il est patent que l'amour de l'art a conduit le savant docteur à se contenter du papier peint en deux tons par Maurice Denis !

Dans le même ordre d'idées, je mentionnerai l'un des nombreux collages, cette pratique littéraire née des manipulations picturales, consistant à intégrer un fragment textuel dans son œuvre, pour le faire sien, et lui conférer toutes les vertus qu'on voudra. En voici un exemple, parmi tant d'autres, qui convoque la lettre de Pierre Loti, que Jarry détestait :

est-ce la dernière fois que le regret de tante Claire se produira en moi avec cette intensité et sous cette forme spéciale qui amène les larmes, puisque tout s'apaise, puisque tout devient coutume, s'oublie, et qu'il y a un voile,...	<i>que le regret de Latente Obscure se produira en moi avec cette intensité et sous cette forme spéciale qui amène les larmes, puisque tout s'apaise, puisque tout devient coutume, s'oublie et qu'il y a un voile...</i>
Loti, <i>Le Livre de la pitié...</i>	Jarry, <i>Faustroll</i> , XXX.

Peut-être convient-il maintenant de revenir à la première partie du roman, et de donner le portrait du personnage dressé par son homme de loi ?

---

<sup>5</sup> Je l'ai fait ailleurs, dans mon *Jarry dramaturge*, Paris, Nizet, 1980, édition revue et augmentée sous le titre *La Dramaturgie d'Alfred Jarry*, Paris, Champion, 2004.

À cet âge-là, lequel il conserva toute sa vie, le docteur Faustroll était un homme de taille moyenne, soit, pour être exactement véridique, de  $(8 \times 10^{10} + 109 + 4 \times 10^8 + 5 \times 10^6)$  diamètres d'atomes; de peau jaune d'or, au visage glabre, sauf une moustaches vert de mer, telles que les portait le roi Saleh; les cheveux alternativement, poil par poil, blond cendré et très noir, ambiguïté auburnienne changeante avec l'heure du soleil; les yeux, deux capsules de simple encre à écrire, préparée comme l'eau-de-vie de Dantzick, avec des spermatozoïdes d'or dedans. (chap. II)

S'il voulait que ce fragment soit compris du lecteur actuel, le commentateur devrait expliquer chacun des traits pour le moins hétérogènes notés ici. Ainsi, Faustroll est né adulte, tout comme le P.H. (modèle du Père Ubu), mais il meurt l'année même de sa naissance. De fait, il apparaît sur terre avec sa création par le livre. Sa taille, calculée à partir du diamètre d'un atome isotope, est évaluée à 1,1.10-10m ; on peut en juger à la mesure de son lit, « long de douze mètres » (chap. IV). D'autres commentateurs concluent qu'il aurait la taille de Jarry lui-même, soit 1,61 m. Trace des usages juridiques, l'huissier écrit bien « unes moustaches », avec l'article indéfini pluriel, en usage dans le français classique pour ce qui va par paire. Il porte moustache à la façon du Roi de la mer figurant dans *les Mille et une nuits* (531 et 549<sup>e</sup> nuits). Quant à « l'ambiguïté auburnienne », elle ne réfère pas à la couleur des cheveux mais à l'alternance des poils, à l'instar du régime pénitentiaire du même nom, alternant le travail collectif et le séjour en cellule. Enfin, l'encre simple à écrire se distingue de l'encre de Chine et des encres d'imprimerie. Les capsules fournies par le droguiste sont semblables à l'*Eau-de-vie de Dantzig*, obtenue par « infusion d'écorces de citrons et de macis dans l'eau-de-vie ordinaire, avec addition de feuilles-d'or », selon Pierre Larousse ; mais point de spermatozoïdes !

Pourtant, comme je l'ai supposé dans mes *Cultures de Jarry* (PUF, 1984), il n'est pas certain qu'une explication de chacun des mots inusités, rares ou difficiles, puisse faire saisir l'étrangeté de ce portrait, qui mêle le langage scientifique au vocabulaire technique du droit et à la fantaisie poétique, à l'aide d'associations multiples, pour dire simplement que Faustroll est un homme ordinaire fixé à l'âge de 63 ans sous la plume de son mémorialiste. Ainsi, l'hétérogénéité du récit, la variété des voix narratives, qui devrait lui donner les lumières du diamant, aboutit à une sorte d'incompréhension, par quoi l'hétéro gêne toujours.

En somme, je postule que pour goûter toute la saveur de cette œuvre extrêmement élaborée et portant à l'extrême la quête de l'originalité symboliste, il faut, non seulement s'imprégner des ouvrages contemporains, s'informer de l'état de la science et de la connaissance à l'époque de son écriture, mais encore savoir faire jouer entre eux tous ces niveaux de culture.

## Un ensemble hétéro-culturel

Cette approche culturelle des textes est d'autant plus compliquée ici que le lecteur se trouve aux prises avec un grand nombre de cultures s'entrelaçant de telle sorte qu'on a du mal à les identifier.

Pour la clarté de l'exposé, je distinguerai, dans l'ordre, un niveau de culture populaire, sinon traditionnelle, du moins telle qu'une certaine catégorie d'intellectuels voulait la promouvoir et la revaloriser à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle ; puis ce qui relève des humanités, ce qui s'enseignait à la même époque et constituait le bagage culturel des hommes instruits, dans quelque discipline que ce soit ; enfin ce qui ressortit de la science, entendue dans sa plus grande extension.

De la première relève, par exemple, l'image d'Épinal, ou son équivalent, consignée par l'huissier dénombrant les illustrations saisies dans la chambre de Faustroll : « une vieille image, laquelle nous a paru sans valeur, saint Cado, de l'imprimerie Oberthür de Rennes » (chap. IV). Image naïve et populaire d'autant plus intéressante aux yeux de Jarry qu'elle donnait dans ses marges une légende bretonne, selon laquelle le saint ici honoré aurait trompé le diable pour construire un pont reliant l'île à la terre ferme<sup>6</sup>. Il y a des années, j'avais émis l'hypothèse que les « Treize Images » ou *Clinamen*, une série de fresques produites par la Machine à Peindre manœuvrée par le Douanier Rousseau provenaient d'une collection d'images d'Épinal que nous n'avons pas encore identifiées, illustrant des passages de l'Histoire Sainte : « Nabuchodonosor changé en bête », « Le Bouffon », « Sortant de sa félicité, Dieu crée les mondes », etc. (*Clinamen* chap. XXXIV). On peut aussi penser à une Bible historiée du moyen-âge, et encore à des peintures de Paolo Uccello ou Lucas Cranach pour de telles séquences, ou encore lorsque « Dieu défend à Adam et Ève de toucher à l'arbre du bien et du mal ». Il est vrai que les artistes en question sont rien moins que populaires, mais leurs œuvres, copiées, maintes fois reproduites, apparaissent désormais comme des œuvres populaires. (Dernièrement, on a proposé d'y voir un écho des films muets nouvellement conçus par Georges Méliès.)

C'est pourquoi je mettrai dans la même catégorie L'évêque marin Mensonger : « Sa mitre était d'écailles et sa crosse comme le corymbe d'un tentacule recourbé ; sa chasuble, que je touchai, tout incrustée de pierres des abîmes, se levait aisément devant et derrière mais par la pudique adhérence du derme assez peu par-delà le surgenou » (chap. XXV), tout droit sorti du livre sur les poissons du savant de la Renaissance, Ulysse Aldrovandi, dont les planches ont suscité l'admiration collective (Bologne, 1613), de même que la Bête marine provient de la *Cosmographie* de Sébastien Munster

---

<sup>6</sup> Voir une reproduction intégrale en couleurs dans *Jarry en ymages*, Paris, Le Promeneur, 2012, p. 35.

(1544), d'où Jarry avait aussi tiré la reproduction de l'hippopotame dans *Perhinderion*.

S'il est vrai que ces savants de la Renaissance ne font pas partie intégrante de la culture populaire, certaines parties de leurs œuvres ont été fort répandues depuis, par divers opuscules, des almanachs, au point qu'elles font partie intégrante des croyances du peuple. Plus complexe, puisque directement issue de la culture populaire, l'œuvre de Rabelais relève de la même catégorie, bien qu'elle fasse partie, au temps de Jarry déjà, des programmes scolaires. Rabelais lui fournit ses épigraphes des chapitres XVI : « S'enqu Coastant quelz gens sçavans estoient pour lors en la ville, et quel vin on y beuvoit. » *Gargantua*, et XXXI : « Comment as-tu nom ? – Maschemerde », répondit Panurge, *Pantagruel*, livre III. Le vin d'une part, la scatologie d'autre part, ne sont-ce pas là des motifs courants dans la culture populaire ?

La forme seule, et la grande distance temporelle entre la publication des ouvrages de Rabelais et leur utilisation par Jarry, les déporte vers l'enseignement secondaire, ce qu'en gros on nommait les « humanités », autrement dit les classes de lettres.

C'est du temps du lycée que date, chez Jarry, l'excellente habitude de se référer directement au dictionnaire encyclopédique, et même d'intégrer ses données à son propre texte. Ainsi de l'un des sens du mot « ha ha » emprunté à la *Métromanie* de Piron cité par le *Grand Dictionnaire Universel* de Pierre Larousse, et même la suite :

C'est à dessein que nous avons omis de dire, ces sens étant fort connus, que ha ha est une ouverture dans un mur au niveau de l'allée d'un jardin, un trou-de-loup ou puits militaire destiné à faire écrouler les ponts en acier chromé, et que AA se peut encore lire sur les médailles frappées à Metz. Si l'as de Faustroll eût un beaupré, ha ha eût désigné la voile particulière placée sous le bout-dehors. (chap. X)

La pratique scolaire se complique lorsque le narrateur aligne une série de quarante-deux citations en grec prélevées chez Platon, qui toutes sont des appuis du discours, du genre « Sûr !, Mais encore », etc.

Cette forme de culture savante, d'origine scolaire, imprègne la totalité de l'ouvrage, quelle que soit la voix qui s'exprime. Elle est complétée par des éléments scientifiques, de ceux que l'on apprend dans les cours de mathématiques et de physique-chimie, Jarry en retenant plutôt les curiosités, les expériences divertissantes. Ainsi de la formule de l'encre sympathique avec laquelle est prétendument écrit le manuscrit de Faustroll :

Panmuphle, huissier, commençait de lire le manuscrit de Faustroll dans une obscurité profonde, évoquant l'encre inapparente de sulfate de quinine aux invisibles rayons infrarouges d'un spectre enfermé quant à ses autres couleurs dans une boîte opaque. (chap.VII)

En l'occurrence, ce n'est pas ici un souvenir scolaire, mais un emprunt à Lord Kelvin, lequel écrit exactement ceci :

Le phénomène se produit d'une manière très belle avec le sulfate de quinine. Une expérience intéressante consiste à écrire sur un écran de papier blanc avec le doigt, ou un pinceau, trempé dans une dissolution de sulfate de quinine. Les traits sont tout à fait invisibles dans la lumière ordinaire ; mais si l'on projette sur l'écran un spectre dont la portion ultra-violette invisible couvre la région sur laquelle on a écrit avec le sulfate de quinine, les caractères apparaissent, émettent une lumière bleuâtre, l'obscurité régnant autour d'eux.<sup>7</sup>

Visiblement attiré par ce qu'on dirait la physique amusante, qui n'en est pas moins très sérieuse et à l'origine de bien des découvertes, Jarry s'intéresse aussi aux recherches d'un savant peu ordinaire sur les phénomènes de capillarité :

Il est vraisemblable que vous n'avez aucune notion, Panmuphle, huissier porteur de pièces, de la capillarité, de la tension superficielle, ni des membranes sans pesanteur, hyperboles équilatères, surfaces de nulle courbure, non plus généralement que la pellicule élastique qui est l'épiderme de l'eau. (Chap. VI)

Ce Charles Vernon Boys (1855-1944), dédicataire dudit chapitre, avait publié ses conférences, traduites en français<sup>8</sup> chez le même éditeur scientifique que Kelvin, Henry Gautier-Villars, qui se trouvait être une relation de Jarry et le fournissait en livres attrayants.

De telles sources savantes peuvent échapper au lecteur, qui n'en perçoit pas moins l'application qu'en fait Jarry à des inventions textuelles originales. La vérité est que les commentateurs ont toujours été mis sur la piste de l'élément déclencheur par Jarry lui-même, qui place un indice dans son texte, une sorte d'encodage indiquant ce qu'il faut rechercher, par exemple le nom du savant comme dédicataire du chapitre. Mais le lecteur, qui ne serait pas au fait de telles pratiques, en reste désorienté, incapable qu'il est de faire la différence entre la pure invention et le véritable raisonnement scientifique.

Pour conclure, il convient d'indiquer un élément omniprésent dans *Faustroll*, contribuant fortement à l'hétérogénéité du texte, qui ne relève d'aucune de ces cultures en particulier et pourtant les englobe toutes. Je veux parler de l'érotique – ce qui nous rapproche de Bataille – qui investit

---

<sup>7</sup> Voir William Thompson (Lord Kelvin), *Conférences scientifiques et allocutions*, Paris, Gauthier-Villars, 1893, n. 1, p. 136.

<sup>8</sup> *Bulles de savon, quatre conférences sur la capillarité faites devant un jeune auditoire*, traduit par Ch. Éd. Guillaume, Paris, Gauthier-Villars, 1892, 144 p.

l'ensemble narratif, et que Jarry résume magnifiquement dans un prétendu fragment emprunté à Ibicrate le géomètre sous la formule suivante :

Éros étant fils d'Aphrodite, ses armes héréditaires furent ostentatrices de la femme. Et contradictoirement l'Égypte érigea ses stèles et obélisques perpendiculaires à l'horizon crucifère et se distinguant par le signe Plus, qui est mâle. (Chap. XXXIX)

Il renvoie implicitement à l'une de ses premières œuvres publiée par Jarry, à *César-Antechrist*, « où se trouve la seule démonstration pratique, par l'engin mécanique dit bâton à physique, de l'identité des contraires », le féminin et le masculin, les signes – et +, n'étant que la représentation symbolique de ladite unité. Le dernier chapitre de *Faustroll*, affirme le principe d'équivalence cher à Hermès Trismégiste et aux alchimistes (avant de devenir un dogme essentiel du surréalisme) par lequel les contraires s'identifient et fusionnent entre eux. Suit alors, et c'est bien là que tendait toute la démonstration de Jarry – et la mienne par conséquent – un savant calcul de la surface de Dieu, répondant par avance (pataphysiquement dira-t-on) aux inquiétudes métaphysiques de Bataille, à la définition suivante : « Dieu est le plus court chemin de zéro à l'infini ».

## L'hétérogène dans *Aurora* de Michel Leiris

Kamel SKANDER

Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Sfax (Tunisie)

*C'est donc le corps de l'homme qu'il faut  
avant tout regarder, et c'est à son étude qu'en  
premier lieu je me suis voué<sup>1</sup>*

L'œuvre de Michel Leiris, tous genres confondus, ne saurait se départir d'un concept aussi porteur et prometteur que celui de l'hétérogène qui semble conditionner la conception et les mécanismes de la création littéraire. L'hétérogène ne saurait être réduit à ses simples manifestations textuelles. Union ou réunion des contraires, amalgame d'éléments appartenant à différentes sphères et différents horizons, soumis à une hybridation consensuelle ou subversive qui ferait de l'éclatement, du discontinu, du composite les maîtres mots d'un discours critique avide de cerner les contours d'une modernité réfractaire. L'hétérogène n'est pas simplement l'ensemble des procédés investis et le résultat de leur mobilisation. Il est aussi et surtout une réaction, une prise de position et une tentative *Autre* visant à cerner la réalité de l'être et des choses. C'est, pour reprendre une expression bataillienne le « tout autre », le « rejeté », l'« exclu » précisément par l'homogénéité de la commune mesure, et des sciences établies. L'hétérogène serait, dans cet ordre, la victime désignée de l'homogénéité. Un espace marginalisé, relevant de l'interdit social, éthique et esthétique et placé sous le signe d'une dévalorisation qui le confine dans les zones les plus sombres, les plus basses hors de toute valeur d'usage. Un rebus ou un déchet, inspirant crainte, dégoût et distance.

À l'image de la science qui ne peut « fonder l'homogénéité des phénomènes », par la mise en place d'un espace confortable et sécurisant, qu'en imposant « une censure de fait » à tout élément hétérogène qui la déstabilise et qui ébranle ses assises, la création littéraire et artistique érige, elle aussi, des codes, des règles de conduite esthético-éthiques qui régissent formes, représentation et espace d'inspiration où la hiérarchie valorisante occupe une place de choix. Rien d'étonnant donc à ce que se soit érigée une dichotomie faisant du haut et du bas, de l'être et du paraître, du visible et de l'invisible, du réel et de l'irrationnel, une déclinaison infinie d'espaces antithétiques où « le mal, l'obscur, le laid, l'abject, l'indifférencié, le démesuré, l'orgiaque, le dionysiaque, l'obscène, le dégoûtant, le morbide,

---

<sup>1</sup> Michel Leiris, *Aurora*, Paris, Gallimard, 1939. Réédition 1973, p. 120.



l'excessif, le risqué, l'inconscient, l'informe », ou ce que Leiris appelle à juste titre, la *zone off*, seraient bannis de l'œuvre et frappés d'interdit.

L'hétérogène, dans l'œuvre, serait ce « retour du refoulé », ce « laissé-pour compte », qui s'intronise comme donnée souveraine apte à éclairer d'un jour nouveau tout ce que la Règle établie renie et ne saurait atteindre par l'entremise des moyens qu'elle mobilise et qui tirent leur légitimité d'une perception rationnelle et positiviste largement consacrée par une posture confortable et à la limite lénifiante.

Nous postulons que l'œuvre de Leiris, et tout particulièrement *Aurora*, intronise l'hétérogène comme une donnée incontournable qui préside à la conception et à l'émergence de l'œuvre. De là à parler d'une poïétique, il n'y a qu'un pas que nous n'hésiterons pas à franchir. Une poïétique de l'hétérogène largement influencée par la veine bataillienne. L'hétérogène, tel qu'il est investi et exprimé dans *Aurora*, ne saurait faire l'économie de l'apport bataillien et ce pour des raisons de consanguinité littéraires évidentes, trouvant dans les préoccupations et les sources d'influence communes leur meilleure illustration. Nous postulons que la mobilisation de la réflexion bataillienne relative à l'hétérogène, est à même d'expliquer les méandres d'une œuvre réfractaire, hermétique et très peu sollicitée par la critique. Il faut signaler d'emblée que l'existence de certaines affinités n'exclut aucunement des divergences de taille qui touchent de très près la finalité de l'hétérogène et ses retombées esthétiques.

Le transfert de la double notion de l'homogène et de l'hétérogène mobilisée par Bataille pour expliquer le fonctionnement social et le rapport à l'Autre et aux choses est d'un intérêt certain pour la saisie de l'œuvre littéraire et artistique. Dans *La Structure psychologique du fascisme*, et dans ses travaux sur l'hétérologie, Bataille tente de démonter les mécanismes qui régissent le fonctionnement de tout phénomène et tout particulièrement sa compréhension qui ne sollicite dans les éléments constitutifs que ceux qui servent à la mise en place d'un système fermé, cohérent, maîtrisable et partant sécurisant. Une perception tributaire d'une conception et d'une vision du monde régie par la science et un positivisme tous azimuts. Les éléments « saillants », réfractaires à toute hiérarchie valorisante socialement, économiquement, moralement ou esthétiquement sont frappés d'interdit, « taboués » et relégués à « la part d'ombre », espace privilégié du « fou », de l'« intouchable », de l'« étranger », du « poète »<sup>2</sup>. Ce sont des éléments hétérogènes aptes à menacer et à mettre en question une homogénéité, définie précisément par Bataille comme une : « commensurabilité et

---

<sup>2</sup> Georges Bataille, *La Structure psychologique du fascisme*, in *La critique sociale*, n° 10, 1933, p. 142.

conscience de cette même commensurabilité »<sup>3</sup>, tributaire de la « commune mesure », appelée à rejeter tout ce qui est « inassimilable ».

### **La société à l'image du corps, à l'image de l'œuvre**

Les différentes réflexions de Bataille quant à l'hétérogène trouvent dans l'œuvre de Michel Leiris, et plus précisément *Aurora*, leur meilleure illustration. L'hétérogène sous toutes ses formes s'y déploie déstabilisant de la sorte toute grille de lecture préétablie. L'hétérogène semble occuper toutes les strates de l'œuvre et partant, présider à son émergence. En effet, une première lecture de l'œuvre laisse facilement paraître cette mise en scène concertée de tout ce qui relève de l'amalgame, de l'assemblage du divers, du composite et de l'hybride. Les cas semblables sont innombrables. On peut citer à titre d'exemple, l'indexation générique, « roman poétique », qui place toute l'œuvre sous le signe à la fois de la synthèse et de la transgression d'une nature originelle.

Le déploiement du texte recourt aussi à un triple médium linguistique dans la mesure où le romancier-poète semble solliciter aussi bien les langues mortes que les langues vivantes. On y trouve le Latin, le Grec, le Français l'Anglais et l'Allemand. *Aurora* est aussi un espace où se déploie une étrange narration qui n'hésite pas à insérer tableaux de conjugaison fantaisistes, schémas et poème apparemment versifié. Il y a aussi les jeux de mots de nature à créer une ambiguïté qui n'est pas sans mettre en question l'indexation générique du départ. Damoclès Siriel, personnage principal masculin, est en fait l'anagramme parfaite de Leiris. Ajouté à tout un programme autobiographique sous-jacent, cela n'est pas sans orienter l'œuvre vers l'écrit intime et l'autofiction. La sollicitation de genres divers au sein même de l'œuvre interpelle certainement la question de l'hétérogène. Ses différentes manifestations qui créent une subversion généralisée de l'écriture relèveraient d'une technique concertée, datée, ayant, il est vrai, un rapport direct avec une modernité largement glosée par les critiques.

Autant le dire encore une fois, l'hétérogène est dans un rapport de consubstantialité avec l'homogène. Il s'agit de cette face réprimée et non moins dynamique, cette « part d'ombre, ou part de feu » constitutive du même et maintenue en dehors du champ du visible et de la perception immédiate, qui fait irruption à la surface pour révéler la vraie réalité des choses. Une espèce de « *Jesuve* »<sup>4</sup>, pour reprendre une expression bataillienne. Saisi dans ce sens, l'hétérogène serait un retournement des choses et des êtres comme on parlerait d'un gant retourné. Un intérieur invisible, mu par une dynamique d'une rare violence qui reflue, à la surface,

---

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> Georges Bataille, *Œuvres Complètes, Tome 2*, Paris, Gallimard, 1970, p. 13.

occupe les devants de la scène et révèle une existence étrange, inquiétante qui déstabilise une perception confortable du monde de l'être et des choses.

Pour filer la métaphore du *Jesuve*, ces irrptions tectoniques ininterrompues libérant matières et formes inquiétantes semblent viser toute entité stable, toute forme régie par la commune mesure et partant prévisible et reproductible. Le refus et la subversion du visible apparent se désolidarisant de son socle ou marginalisant un élément qui lui est inhérent, constituent une prise de position qui érige l'incontrôlable et les forces souterraines comme matière de l'écriture et finalité esthétique de l'œuvre. En revisitant *Aurora*, quelques années plus tard, Leiris réaffirme sans ambages : « cette confiance laissée à l'imagination dans son état sauvage...et l'horreur affiché à toute forme de fixation »<sup>5</sup>. « Sauvage », voilà un terme qui illustre merveilleusement bien à la fois l'hétérogène et l'homogène, saisi comme espace apprivoisé, dompté. Sauvage, renvoyant au brut comme à la brute, il introduit à la fois la vraie réalité de la chose non encore débarrassée de ses scories, tout en signifiant une animalité frappée d'interdit. Le terme réfère bien entendu à la violence qui est le ressort principal de toute manifestation hétérogène placée, par Bataille, dans *La Structure psychologique du fascisme*, sous le quadruple signe de la « violence », de la « démesure », du « délire » et de la « folie »<sup>6</sup>. En somme, tout ce qu'une structure homogène, synonyme de fixité et de fixation partisane, réprouve, marginalise et maintient hors champ.

### **Le corps dans tous ses états**

L'hétérogène comme sens, manifestation et fonctionnement trouverait sa meilleure illustration dans le rapport que Leiris entretient avec la représentation du corps. Le corps dans tous ses états. Corps du sujet, corps de l'œuvre et corps du langage. Ainsi, le titre éponyme est soumis à un systématique travail de sape qui perturbe tous ses repères. Le nom censé donner une assise, une identité au personnage, un point d'ancrage définitif, à travers lequel s'installe une forme d'altérité, devient, dans l'œuvre de Leiris, l'espace d'une constante métamorphose. *Aurora* est tantôt « Aurore », « or aux rats », « horra », « horis Aurélia » et « Pandora », etc. Au-delà d'un ludisme qui réduirait la portée de l'objectif visé, le nom est touché dans sa matière et sa structure. Une recombinaison constante des lettres constitutives qui fait voler en éclats l'apparente stabilité du nom, faisant ressortir des potentialités et des possibilités sciemment exclues pour éviter tout éparpillement subversif. La décomposition/recomposition du nom propre trahit en réalité une prise de position. Une redéfinition du nom et de

---

<sup>5</sup> Michel Leiris, *Aurora*, p. 7.

<sup>6</sup> Georges Bataille, *op. cit.*, p. 142.

l'identité, comme prédétermination assurant stabilité et homogénéité sociale. La mise en question de la gangue linguistique et sa constante métamorphose fait du nom et de l'identité une dynamique et non un acquis préalable. Elle traduit un refus d'emprisonner l'être dans les lettres, empêchant par la même toute manifestation hétérogène constitutive du sujet.

Cela n'est pas sans rappeler le fonctionnement de tout système homogène soucieux de maintenir au fond de lui-même tout ce qui est susceptible de porter préjudice à ses assises, l'hétérogène. Dans *Aurora*, c'est plutôt le corps, comme structure et comme perception, qui est la cible privilégiée de l'écriture. Leiris semble s'interdire toute représentation du corps comme unité, intégrité ou intégralité apparente. Le désir manifeste de dépasser une apparence carnée réside dans cette volonté d'atteindre une structure profonde et une matière informe, invisibles sans toutefois être inexistantes. Rien d'étonnant que le corps, et, partant, l'œuvre, soit l'espace où se déploie une trans-agression d'une rare violence. Ainsi, « l'armature physique<sup>7</sup>. » devient un « corps retourn<sup>8</sup> », un corps sondé, creusé, subissant, selon la belle formule oxymorique de Leiris « le coup de pioche philanthropique<sup>9</sup> ».

*Aurora* installe une archéologie du corps. « Les coupes dans les sédiments<sup>10</sup> », les coups de pioches, « les galeries souterraines du corps » ou « les tançons du corps »<sup>11</sup> rappellent sans conteste une quête des profondeurs, quête d'une vérité enfouie que la surface, par souci d'homogénéité rejette, mais de laquelle elle ne saurait se départir. Cette quête des profondeurs, transformant le corps en galeries, est largement appuyée par un vocable spécifique tel que « fossile<sup>12</sup> » ou « filon<sup>13</sup> ». La page 73 est encore plus éloquente. Elle explique une démarche et un objectif, afin de saisir : « le trafic entre les régions rationnelles et les pays lointains »<sup>14</sup>. Faut-il rappeler dans ce contexte un des sens du mot trafic signifiant, entre autres, pratiques, voies mystérieuses et dépassement des frontières. Frontière ? Espace de l'hétérogénéité par excellence, ligne de démarcation sécurisante, circonscription d'un espace qui attise, paradoxalement le désir de le transgresser, faisant affluer l'étrange et l'étranger.

*Aurora* traduit parfaitement cet espace constitutif de l'hétérogène. En effet, ce qui est frappé d'interdit, rejeté au fin fond, trouve son chemin vers la surface. Le corps disparaît pour laisser place au squelette, terme récurrent

---

<sup>7</sup> *Aurora, op. cit.*, p. 44.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>12</sup> *Aurora, op. cit.*, p. 66.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 73.

dans l'œuvre. Leiris parle bien d'un « squelette devenu soudainement extérieur »<sup>15</sup>. Une radiographie du corps dépassant une forme, physique, sécurisante, pour révéler une image étrange, et non moins existante, symbole de la mort par excellence, constamment placée sous le signe du déni, un des principes fondamentaux de l'homogène. Ce qui reflue à la surface, ce sont aussi « les viscères frénétiques »<sup>16</sup> ou encore « les viscères déchiquetées »<sup>17</sup>. Tel semble être le champ de prédilection de l'hétérogène. Une éviscération et l'exposition-ou l'explosion- délirante de ce qu'elle pourrait charrier.

En effet, les coups de pioche philanthropiques ne pourraient être portés sans faire refluer à la surface le résultat de leur violent impact. Le texte devient l'espace où se déploie une vision apocalyptique du corps désintégré, tronçonné, un espace que jonchent les entrailles. Faire « saillir, disait Leiris, la substance profonde de toute chose »<sup>18</sup> semble être la motivation principale d'une telle entreprise. Faire « monter à la surface des corps, dit-il, le vrai métal de décomposition. »<sup>19</sup>

Ainsi se dessinent les contours d'une alchimie toute particulière, une alchimie de la cruauté, à la recherche de sa pierre philosophale : le sang. Leiris parle de « la teinte active », du « sang hasardeux », « d'un torrent de sang »<sup>20</sup>, débouchant, dit-il, sur « un chaos liquide »<sup>21</sup>. Une déferlante, qui se transforme en déluge apte à anéantir, à submerger, à effacer toute forme tout en installant un sentiment de malaise. Faire jaillir le sang est à la fois indice de vie et annonce d'une mort éminente ?

### **Le raffinement de l'abject**

En passant de l'écoulement, au torrent, au chaos liquide, Leiris met en place une vision apocalyptique, régie par une dynamique de l'excès et de la démesure qui sous-tend l'hétérogène comme substance et comme manifestation. L'espace du texte devient le théâtre où les viscères s'éparpillent et où les humeurs et les substances nauséabondes se déversent. Ainsi, le sang se mélange aux excréments, à la « boue » et « au borbier »<sup>22</sup>. C'est le règne du scatologique, de l'ob-scène, et de l'abject. L'hétérogène ne saurait être sans rapport avec une esthétique et un effet esthétique. La réhabilitation envahissante du bas, de l'ab-ject, tout en suscitant l'écœurement, pousse le lecteur dans ses derniers retranchements, déstabilisant ainsi la vision séculaire qu'il a de lui-même.

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 63.

L'abject fonctionnerait dans ce cadre comme une ab-rogation de ce qui est établi. Une esthétique de l'abject largement appuyée par l'oxymore. L'alliance des mots n'est-elle pas, dans une large mesure, l'expression et le moyen par lesquels passe l'hétérogène ? Dans cet ordre, l'expression de Leiris est on ne peut plus éloquente dans la mesure où l'écœurement prévisible du lecteur, suscité par une image répugnante, est, paradoxalement, placé sous le signe du poétique. L'on serait tenté de dire que l'hétérogène réside dans cette poétisation. « L'écœurement dans sa majestueuse beauté qui constitue la seule fonction sainte de l'homme »<sup>23</sup>. Cette assertion est on ne peut plus claire. Elle réhabilite une esthétique de l'hétérogène qui n'est pas sans rapport avec une tradition qui va de Sade à Baudelaire.

L'enjeu esthétique est autrement plus important. Il est aux antipodes d'une esthétisation du corps, une vision somme toute académique de l'art, de la représentation du corps débarrassé d'une intériorité assimilée à l'obscène. Cette prise de position n'est pas un fait accidentel chez Leiris. En effet, dans un article datant de la même époque, intitulé justement « L'Homme et son intérieur », Leiris est beaucoup plus explicite : « Si la vue des viscères animaux ou humains est presque toujours désagréable, dit-il, il n'en est pas nécessairement de même quant à leur représentation figurée. Le corps humain s'y trouve révélé dans son mystère le plus intime. »<sup>24</sup>

Il est indéniable que les deux citations réhabilitent l'hétérogène dans l'espace littéraire et artistique au nom d'une vision plus précise de l'être en dehors de toute saisie restrictive. Seulement, il est intéressant de signaler dans cet ordre l'importance que Leiris accorde au travail de transposition, de transfiguration, en somme de poétisation de l'obscène, de l'abject. C'est là, nous semble-t-il, où les chemins de Leiris et de Bataille bifurquent. La plongée à l'intérieur du corps que Leiris aborde en anatomiste, disséquant organes et viscères, est doublement motivée. Saisir les correspondances, les interactions profondes qui régissent l'intime et qui déterminent ses rapports avec le monde. Donner sens et forme à ce qui est momentanément exclu : une esthétisation de l'hétérogène. Alors que, le *Jesuve* bataillien est un magma sous-tendu par une éternelle déflagration qui, en faisant voler tout en éclats, maintient une dynamique excluant toute forme de récupération à travers une formalisation, en somme une homogénéisation, susceptible de porter préjudice à la souveraineté de l'informe, une notion chère à Bataille.

### **La poétisation de l'hétérogène**

Au-delà de toute forme de brouillage, de désintégration engendrée par une systématique métamorphose du personnage, devenant dans l'œuvre l'ensemble de ses avatars, la perception hétérogène du corps dans *Aurora*,

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>24</sup> Michel Leiris, « L'Homme et son intérieur », *Documents*, n° 5, 1930, p. 261.

est en réalité soumise à un subtil travail de poétisation tissant des rapports très étroits avec l'art et tout particulièrement la peinture. Désarticuler le corps, le démembrer, c'est dans une large mesure le libérer d'un déterminisme fonctionnel qui limiterait ses potentialités. En effet, la désintégration du corps est sujette à un étrange travail de recombinaison, de montage, engendrant de nouvelles images, de nouvelles postures sous-tendues par une violence inouïe, caractérisant l'hétérogène. Le corps et les choses sont en réalité l'objet d'un double traitement. Il y a un premier cas de figure, où l'espace de l'écriture, à l'image du tableau, devient le réceptacle d'une présence chaotique. L'ordre, la forme et la présence des membres déchiquetés sont régis par la dynamique hasardeuse de la déflagration. Ils s'imposent, à « l'état brut », dans leur souveraine hétérogénéité. Dans *Aurora*, les exemples sont légion. La déflagration de la pyramide transformée en « monstrueux volcan rejetant, dans un flot de lave...les viscères déchiquetées et les débris de chaînes des morts »<sup>25</sup> justifie parfaitement cette *brutality of fact* dont parle Francis Bacon<sup>26</sup>. Un vaste champ de bataille où tout corps est réduit à l'éparpillement de ses membres. Sans quitter le déploiement de la violence, on peut assister, dans *Aurora*, à tout un travail de recombinaison, de réajustement de ces mêmes éléments hétérogènes. La citation suivante est dans une large mesure programmatique. Lisons ce qui suit :

Arrivée au sommet, elle se mit nue et écarta les jambes, de manière que la pyramide fût pour elle une espèce de pal : l'une de ses jambes coïncidant avec l'arête Nord de la pyramide, l'autre jambe avec l'arête Sud, et son sexe touchant la pointe qui l'égratignait de son ongle de pierre. ...le vent se mouvait avec violence et sa lame dentelée faisait tourner le corps d'Aurora, triste girouette en proie aux volontés sadiques de ce tyran. A chaque révolution d'Aurora autour de l'axe de la pyramide, un peu de son corps s'en allait par lambeaux et la pyramide se colorait de sang, vers le haut d'abord, mais de plus en plus bas à mesure qu'Aurora s'émoissait, esclave de la sensualité du vent.

Toute la moitié supérieure de la pyramide était maintenant teinte de rouge, et seule la tête d'Aurora restait posée sur le sommet, sphynx nouveau dont on eût pu croire le corps emprisonné dans la masse de pierre qui en réalité n'était que son support.<sup>27</sup>

Il est intéressant de signaler d'emblée que ce passage, véritable théâtre de la cruauté, est une mise en scène de l'univers hétérogène et de ses composantes. Une violence insoutenable qui semble inséparable, chez Leiris,

---

<sup>25</sup> *Aurora*, op. cit., p. 75.

<sup>26</sup> Michel Leiris fait de cette expression le titre d'un article consacré à Francis Bacon : « F. Bacon ou la brutalité du fait », in *L'Ecole des lettres*, Paris, Le Seuil, 1995.

<sup>27</sup> *Aurora*, p. 74.

d'une dimension érotique très marquée. Un plaisir cruel, à même d'éroder le corps. Leiris n'en disconvient pas. Sade n'est point une hantise, mais une présence exhibée, comme le laisse entendre l'expression « les volontés sadiques ». Ce passage inaugure une autre approche de la violence, placée sous le signe du raffinement. La déflagration et le déchiquètement des membres cèdent la place à un subtil travail de construction, régi paradoxalement, par un processus de suppression/ adjonction. La pyramide, perdant, à dessein, sa tête, devient le socle d'un buste avec le quel elle fait désormais corps. La double mutilation et de la pyramide et du personnage devient le prix à payer et la condition nécessaire pour qu'il y ait un parfait emboîtement, signant l'émergence d'une œuvre d'art, une nouvelle sculpture, signant l'avènement du sphynx leirissien. La violence du geste est largement travaillée par une esthétique de l'atténuation. L'euphémisme mobilise une double veine. L'exploitation des potentialités artistiques, la recherche de la géométrie, du sens de la mesure et de la précision, de l'harmonie des formes trahissent un souci de la parfaite coïncidence entre le buste et son support. Comme si l'Art était capable d'aller au-delà des disparités, d'effacer la nature hybride de l'œuvre obtenue, d'introniser une homogénéité foncièrement hétérogène.

*Aurora* semble réaliser un double défi. La création finale n'est pas sans rapport avec une conception et une perception métaphorique de l'œuvre, devenant le creuset où se fait la fusion du pictural, du sculptural et du verbal. Seule la poésie est à même de réaliser une telle prouesse, sollicitant des profondeurs insoupçonnées et offrant des représentations inédites. Cette poétisation est aussi à l'œuvre dans le processus même de l'engendrement de ce nouveau sphynx. L'extrême violence des mouvements semble travaillée, résorbée par un rythme long et langoureux. *Aurora* qui perd des parties de son corps, « s'émousse », s'abandonnant à une « sensualité » partagée, désirée. La violence du contenu est largement atténuée par l'amplitude de la phrase. Une véritable période qui transforme le mouvement rotatif, violent autour d'un « axe », en mouvement sinusoïdal et languissant. On passe de la sorte d'un acte sexuel d'une rare violence à un tableau où règne un érotisme généralisé. La poétisation est sûrement dans cette érotisation du sexuel, dans cette esthétisation de la violence.

Dans *Aurora* Leiris multiplie les exemples à l'image de ce bar malfamé, appelé le rendez-vous des parties du corps où Leiris fait du déchiquètement du corps une étrange chorégraphie.

L'exemple d'*Aurora*, pris comme champ d'investigation pour voir à l'œuvre le déploiement de l'hétérogène dans tous ses états, n'est sûrement pas un cas isolé. Tous les écrits de Leiris semblent exploiter cette veine. Cela nous autorise à dire que l'hétérogène est en fait érigé en véritable poétique qui n'est pas sans rapport avec une conception de l'écriture et de la littérature saisie comme plongée, un sondage systématique des coins les plus



obscurs de l'être et des choses. Le refoulé, l'indésirable, le choquant, la marginal, le réfractaire, semblent être la matière constitutive de toute création littéraire. La réhabilitation de l'hétérogène comme composante essentielle de l'œuvre est une prise de position concertée. Leiris s'écarte des éléments du monde pour introniser l'im-monde, cette face cachée, sans laquelle la vérité de l'être et des choses ne saurait atteindre sa complétude.

La perception de l'hétérogène dans l'œuvre leirissienne ne saurait ignorer l'influence exercée par les travaux de Bataille. Une influence qui n'exclut pas une démarcation. Les forces éruptives, chez Bataille, gardent toute leur violence, en dehors de tout effort de canalisation externe. Il s'agit bien d'une irruption de matières magmatiques, gardant leur nature brute et brutale, merveilleusement bien illustrée par le mot-valise « Jésusve ». Dans l'œuvre de Leiris, cette même matière est doublement exploitée. Elle corrobore une vérité, celle de l'être, en s'inscrivant en faux contre toute perception lénifiante et, partant, sujette à caution. Seulement, au-delà du débat théorique, Leiris semble récupérer et ces matières et les forces qui les soutendent à des fins scripturaires et artistiques.

En faisant du corps le théâtre du déploiement de l'hétérogène, mu par une dynamique de la métamorphose violente, Leiris arrive à mettre en évidence une perception et des postures insoupçonnées. La dimension esthétique et artistique semble être la visée principale de l'œuvre de Leiris. La création d'un nouveau sphynx, résultat d'une jonction sanglante, qui ponctue la fin de l'œuvre, confirme bien cette hypothèse. La présence de la veine picturale et sculpturale est prégnante. Dans cet ordre, il serait très intéressant d'établir le pont entre les travaux de Picasso ou tout particulièrement ceux de Masson, dans ses œuvres appelées *Métamorphoses* et *Massacres*, deux matrices principales qui ont présidé à l'émergence d'*Aurora*

La mobilisation et le déploiement de l'hétérogène, sous toutes les facettes, sont le plus souvent considérés par la critique comme étant des poncifs de la modernité. Une esthétique somme toute datée qui trouve aisément des résonances dans l'œuvre de Leiris. Un cloisonnement esthétique et générique que Leiris aurait certainement refusé, surtout lorsqu'on connaît le fameux sort que Leiris réserve à ce mot. La modernité se transforme, l'espace d'un jeu de mots subversif et cinglant, en *MERDONITE*<sup>28</sup>. Ainsi, l'on peut constater que l'hétérogène, dans sa dimension scatologique, dépasse l'œuvre pour atteindre le discours critique lui-même. Tout un programme ?

---

<sup>28</sup> Michel Leiris, *Le Ruban au cou d'Olympia*, Paris, Gallimard, 1981, p. 221-248. C'est sous le titre *Modernité-Merdonité* que Leiris a publié ce fragment dans le numéro d'Octobre, 1981, de la *NFR*.

## L'hétérogène et l'homogène : une donnée textuelle variable L'exemple de *La Joie des sept couleurs* de Pierre Albert-Birot

Isabelle CHOL  
Université de Pau et des Pays de l'Adour (France)  
CRPHLL

Pierre Albert Birot est né en 1876 à Angoulême. Arrivé à Paris en 1892, il étudie, à l'École des Beaux Arts, la peinture. Il choisit toutefois, comme mode de création, l'écriture : « J'ai opté définitivement pour les lettres, en 1918 », écrit-il dans son autobiographie<sup>1</sup>. Au cours de cet itinéraire de la peinture à l'écriture, il fonde, en janvier 1916, la revue *SIC* (*Sons, Idées, Couleurs, Formes*), dans laquelle il publie des textes marqués par les expérimentations avant-gardistes dont la sémioticité multiple est facteur d'hétérogénéité. Au cours de l'année 1918, il conçoit *La Joie des sept couleurs*<sup>2</sup>, qu'il publie en 1919. Manifestant son souci de la lettre dans sa dimension graphique et plastique, il s'inscrit dans le contexte de l'esprit nouveau. La question de l'hétérogénéité peut ainsi être envisagée à l'aune de ce qui est posé comme norme linguistique et littéraire (ancienne ou nouvelle) dans les choix d'écriture qui prennent une valeur performative. C'est donc aussi le processus d'hétérogénéisation qu'il s'agit d'interroger, en fonction de ses différents niveaux opératoires que sont l'intertextualité, la construction formelle du recueil et du poème qui participe d'une poétique contrastive, autant d'aspects annoncés de façon plus ou moins explicites par le titre, à valeur programmatique.

### Un titre programmatique

Le premier mot « joie » annonce un *ethos* poétique que l'ensemble du recueil réitère. Il trouve par exemple un écho dans le premier « poème-paysage »<sup>3</sup> : « Je veux qu'on me donne des couleurs claires car je suis gaie malgré ceux qui pleurent ». Sous cet énoncé, une figure iconique représente un train formé par les mots suivants : « Beaucoup entrent ici en pleurant et

---

<sup>1</sup> Pierre Albert-Birot, *Autobiographie & Moi et Moi*, Troyes, Librairie bleue, 1988.

<sup>2</sup> Le recueil est publié aux éditions SIC (In-16, 83 p.). Il a été consulté à la Bibliothèque Nationale de France (RES P-YE-2268) et à la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet (Q IV 17). L'édition de référence utilisée pour la pagination dans le présent article est celle de la collection « Poésie/Gallimard », *Poèmes à l'autre moi, précédé de La Joie des sept couleurs, et suivi de Ma morte et de La Panthère noire* (Paris, 2004).

<sup>3</sup> *La Joie des sept couleurs*, *op. cit.*, p. 45.

descendent en riant c'est peut-être que j'emporte le désespoir ». Entre les pleurs, que suscitent ceux qui partent, ou « ceux qui vont mourir tout à l'heure à la guerre »<sup>4</sup>, le poète choisit la joie de la création. Ce mot du titre fait écho au propos que Guillaume Apollinaire prononça dans sa conférence au Vieux Colombier en novembre 1917, sur « L'Esprit nouveau et les poètes » :

Le domaine le plus riche, le moins connu, celui dont l'étendue est infinie étant l'imagination, il n'est pas étonnant que l'on ait réservé plus particulièrement le nom de poète à ceux qui cherchent les joies nouvelles qui jalonnent les énormes espaces imaginatifs.

[...] Les poètes ne sont pas seulement les hommes du beau. Ils sont encore et surtout les hommes du vrai, en tant qu'il permet de pénétrer dans l'inconnu, si bien que la surprise, l'inattendu est un des principaux ressorts de la poésie d'aujourd'hui. Et qui oserait dire que, pour ceux qui sont dignes de la joie, ce qui est nouveau ne soit pas beau ?<sup>5</sup>

Ce parti pris de la joie devient un principe de l'acte poétique. Se détourner des « règles » rhétorique et littéraire, au profit du « fait quotidien » et de l'« inattendu »<sup>6</sup>, s'accompagne de l'ouverture par l'imagination à la multitude des percepts, programme que suivra Pierre Albert-Birot, et ce y compris après la mort du poète ami<sup>7</sup>. *La Joie des sept couleurs* reprend d'ailleurs les mots du texte qu'il a conçu en hommage au poète disparu<sup>8</sup> : « Est-ce une fin ou un commencement » devient alors « Je ne sais où je finis où je commence ». C'est donc le souci de nouveauté supposant une part de rupture avec les formes du passé<sup>9</sup> qui dirige l'activité du poète.

L'« espace imaginaire » est ouvert dans le titre par la référence aux « sept couleurs ». Ce sont celles que le regard perçoit du spectre continu de l'arc-en-ciel, et que reprend partiellement le recueil. Le nombre est en effet surtout symbolique et rappelle les sept jours de la création. Il permet l'analogie entre la lumière et le son : la gamme musicale comporte sept notes par octave. Le texte de Pierre Albert-Birot joue sur les sons autant que sur

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>5</sup> Guillaume Apollinaire, « L'Esprit nouveau est les poètes », Conférence au Vieux Colombier, 26 novembre 1917, publié dans *Le Mercure de France* (Paris, 1<sup>er</sup> décembre 1918). Cf. *Œuvres complètes*, M. Décaudin éd., Paris, André Balland et Jacques Lecat, 1966, p. 907.

<sup>6</sup> Autant de termes utilisés par Apollinaire dans sa conférence.

<sup>7</sup> La rencontre de Pierre Albert-Birot et Guillaume Apollinaire date de 1916.

<sup>8</sup> Cf. Pierre Albert-Birot, « Poème au mort », repris et publié dans le recueil *La Lune ou le livre des poèmes*, 1924.

<sup>9</sup> Cf. *La Joie des sept couleurs*, *op. cit.*, p. 65 : « Me nourrirais-je donc des mots que les générations ont déjà mâchés / Vous les grands aïeux de mes ancêtres je vous salue / Mais je ne veux point que vous me donniez la becquée / Comment dirai-je la joie du monde / Maintenant que me voici tout seul / Je la dirai mathématiquement ». Et le poète la dit géométriquement : « La tristesse est horizontale la joie verticale ».

l'aspect visuel du langage écrit, retrouvant de ce fait le programme annoncé par *SIC*, avec une visée simultanéiste.

Le titre *La Joie des sept couleurs* annonce ainsi un jeu de mise en scène<sup>10</sup> entre des données hétérogènes, ce que note l'insertion des « cinq poèmes-paysages », mentionnés dans le sous-titre. L'économie de ce poème ainsi « orné », réside dans un jeu d'assemblage qui concerne aussi les genres et formes littéraires inscrits. Dans son *Introduction à l'architexte*<sup>11</sup>, Gérard Genette rappelle que l'Abbé Batteux emprunte à Horace le terme de « couleurs » : « Ces trois couleurs sont celles du dithyrambe ou de la poésie lyrique, celle de l'épopée ou de la poésie de récit, enfin celle du drame, ou de la tragédie et de la comédie »<sup>12</sup>. Elles correspondent à la triade des genres (genres lyrique, épique, dramatique)<sup>13</sup> qui se déclinent dans les propos de Batteux en genres internes. Elle présente alors un spectre formel qui fait que si l'on entendait dans le « ou » employé par Batteux le simple outil de liaison « et », il serait aisé de reconnaître sept couleurs possibles, dans un rapport lâche à la fois de distinction et d'inclusion.

Le texte de Pierre Albert-Birot semble ainsi s'inscrire dans la catégorie « poème » en tant qu'il relève du niveau générique le plus vaste, apte à accueillir et à mettre en relation les formes ou « couleurs » diverses que la performance linguistique ou plus largement sémiotique et l'interprétation peuvent convoquer.

### Du corpus au texte

Si le titre fait écho à Guillaume Apollinaire, et au texte que Pierre Albert-Birot a écrit en hommage posthume, son poème comporte plus largement une trame intertextuelle importante.

La référence à la Vierge<sup>14</sup> convoque le texte d'*Alcools* intitulé « Les sept épées », dans lequel les épées qui ont percé le cœur de la Vierge sont associées à des couleurs. Dépassant le strict cadre intertextuel, la référence aux nouveaux moyens de communication fonctionne selon un dialogisme contextuel<sup>15</sup>. L'évocation des fils télégraphiques, qu'ils soient coupés, symboles de l'organisation de nouveaux réseaux (« Un hirondelle a fendu mon poème / qui était déjà coupé par les fils télégraphiques »<sup>16</sup>), ou

---

<sup>10</sup> Pierre Albert-Birot a été le metteur en scène des *Mamelles de Tirésias* de Guillaume Apollinaire, créé le 24 juin 1917.

<sup>11</sup> Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, Paris, Le Seuil, 1979.

<sup>12</sup> Abbé Batteux, dans « Les Beaux-Arts réduits à un même principe », Cité par Gérard Genette, op. cit., p. 11-12.

<sup>13</sup> Héritée de Diomèdes, rappelle Gérard Genette, la triade prend sa forme moderne à la Renaissance.

<sup>14</sup> « Le chemin fait le tour de la maison / Devant il y a la Vierge Marie », *La Joie des sept couleurs*, op. cit., p. 44.

<sup>15</sup> Celui des avant-gardes des années 1910-1920.

<sup>16</sup> *La Joie des sept couleurs*, op. cit., p. 39.

métaphore des lignes d'écritures (« Tiens les fils télégraphiques sont des portées vierges »<sup>17</sup>), celle du train récurrente, rappellent autant Blaise Cendrars et la *Prose du Transsibérien* ou les *Poèmes élastiques* que Guillaume Apollinaire, et le poème « Voyage » figurant dans la première plaquette d'idéogrammes lyriques *Et moi aussi je suis peintre*<sup>18</sup>. L'énonciation est elle-même marquée par ces influences :

IL FAUT QUE JE FASSE UN BEAU POÈME  
PARCE QUE JE SUIS BIEN  
PARCE QUE MON NEZ SENT LES ACACIAS

Le propos déontique et prospectif « Il faut que je fasse un beau poème »<sup>19</sup> fait le pendant du constat négatif réitéré par l'énonciateur de la *Prose du Transsibérien* : « j'étais si mauvais poète / je ne savais pas aller jusqu'au bout »<sup>20</sup>, « Mais je ne sais pas encore assez écrire »<sup>21</sup>.

Entre prose et vers libre, le poème privilégie une voie qui mêle bribes de récit au passé et discours au présent. Vers « transparents »<sup>22</sup> ou trouvé « dans le pied de la table »<sup>23</sup>, ils se métamorphosent en formes diverses, complétées par celles des « poèmes-paysages » dont on reconnaît l'influence des « idéogrammes lyriques » d'Apollinaire. Le terme formé d'un mot composé de deux noms sans conjonction rappelle d'ailleurs le titre de la « lettre-océan », et il s'inscrit dans un corpus plus vaste de l'œuvre de Pierre Albert-Birot (« poème-affiche », « poème-pancarte »). Présentés comme hors-texte et majoritairement composés à la main, avec une écriture soignée qui corrobore l'effet d'affiche, ils sont doublement hétérogènes par rapport au poème principal.

Le premier<sup>24</sup> est apparié au calligramme « 2<sup>e</sup> canonier conducteur » d'Apollinaire dont le dispositif compact des mots construit une forme figurative représentant la Tour Eiffel et dont la suite linéaire des lettres dessine un rectangle. Le premier poème-paysage de Pierre Albert-Birot use de la même procédure pour donner à lire un texte et donner à voir un train. L'encadré ajouté renforce sa position « hors-texte », en lui donnant l'allure

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>18</sup> Pour ce qui concerne la relation entre Pierre Albert-Birot et Guillaume Apollinaire dans ce domaine, voir l'article de Marianne Simon-Oikawa, « La Poésie idéographique de Pierre Albert-Birot », dans *RiLUnE*, n° 8, 2008, p. 145-164.

<sup>19</sup> *La Joie des sept couleurs*, *op. cit.*, p. 37.

<sup>20</sup> Blaise Cendrars, *Prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France*, dans *Du Monde entier*, Paris, « Poésie/Gallimard », 1967, p. 27-28.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 49. En continuité avec le début du poème et en écho à Blaise Cendrars, l'énonciateur précise un peu plus loin : « Mes semelles n'ont jamais appris à dessiner / Elles font pourtant un beau dessin toujours le même » (*op. cit.*, p. 54).

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>24</sup> *La Joie des sept couleurs*, *op. cit.*, p. 45.

d'une pancarte ou affiche collée dans le recueil, ou d'une « carte postale »<sup>25</sup> dont le format rectangulaire intègre parfaitement la page. Mais la disposition au format paysage suppose que le recueil soit tourné dans le sens de la longueur pour permettre la lecture du texte.

Le deuxième poème-paysage reprend les procédures du premier : les lignes d'écriture matérialisent les contours d'une maison et d'un arbre, et elles invitent à un mouvement de rotation du livre. Le troisième<sup>26</sup> complète ce mouvement par le fait qu'aucune ligne d'écriture ne peut se lire dans le sens habituel. L'aspect scripturaire du texte est renforcé dans le quatrième poème-paysage<sup>27</sup> par le cadre plus large comportant la phrase « L'ombre ne sera jamais / aussi longue que la route », et par le choix de la double orientation des lignes d'écriture qui se lisent cette fois sans qu'une manipulation du livre soit nécessaire. Les lignes horizontales alignées à gauche de la page se greffent sur les lignes verticales, plus petites, une lettre à la bien-aimée. La tonalité élégiaque, liée à l'évocation du regret, et la verticalité font encore écho au calligramme « Il pleut » de Guillaume Apollinaire, que Pierre Albert-Birot publia dans la revue *Sic* et qui évoque l'abandon des vieilles formes, la chute du vers annonçant un nouveau lyrisme<sup>28</sup>. Le dernier poème-paysage<sup>29</sup> doit encore se lire en faisant pivoter le recueil. « Je commande et l'espace obéit » est l'énoncé formant un carré, socle d'une pancarte renversée portant l'inscription « Me voici enfin dans le bleu où Mercure jadis rêva de voyager je serai bientôt mon cher ciel le messager des mondes », et surmonté d'une croix « Je me nourris d'air pur ». Le mouvement ascensionnel est ainsi contrebalancé par le renversement nécessité lors de la lecture, ce que corrobore l'énoncé inscrit dans le poteau : « J'ascendrai jusques à descendre ». Le poème-paysage est alors certes multilinéaire mais surtout multi-orienté, ce qui introduit une désorientation des repères, notamment du bas et du haut, de l'horizontalité et de la verticalité, et du rapport à la transcendance.

Ce sont, au lendemain de la guerre, d'autres repères qui s'imposent et qui permettent non plus seulement de représenter le monde mais d'espérer en créer un à la mesure des nouvelles aspirations, comme l'indiquent ces vers situés à la dernière page du poème :

---

<sup>25</sup> Les *Calligrammes* d'Apollinaire comportent aussi l'insertion d'une « carte postale », dans la section « Case d'Armons ».

<sup>26</sup> *La Joie des sept couleurs*, op. cit., p. 57.

<sup>27</sup> Ibid., p. 61.

<sup>28</sup> Cf. Isabelle Chol, « La poésie spatialisée depuis Mallarmé, les limites du vers », revue *Poétique*, juin 2009 ; Clive Scott, *The Poetic of French Free Verse, 1910-1930*, Oxford, Clarendon Press, 1993.

<sup>29</sup> *La Joie des sept couleurs*, op. cit., p. 71.

LE MONDE SERA GRAND COMME L'IMAGINATION  
ET C'EST ALORS QUE LES CHOSES N'ONT PLUS DE NOM  
LES NOMS SONT DES CARCANS QUI RENFERMENT LES CHOSES  
ET DANS CE MONDE-LA LES CHOSES VONT EN LIBERTE  
IL N'Y A NI LA GAUCHE NI LA DROITE ET PAS PLUS DE  
HAUT QUE DE BAS

Ainsi, la multitude des configurations peut être analysée en termes d'hétérogénéité dans le sens de la diversité. Elle est hétérogène par l'insertion d'éléments intertextuels ponctuels. Mais la relative homogénéité de certains intertextes inscrit le recueil dans la lignée de l'esprit nouveau. Le recueil est encore hétérogène par le fonctionnement iconique des poèmes-paysages qui articulent le *medium* verbal au *medium* plastique. Ils en font un dispositif autonome, toutefois articulé sémantiquement à l'ensemble du volume, et manipulable, d'une façon qui n'est pas habituelle pour le livre et son format codex.

C'est donc ce qui est annoncé, en retour, comme formant le texte central, qu'il s'agit maintenant d'interroger, en observant deux des principaux facteurs d'hétérogénéité, la typographie et l'insertion d'éléments de deuxième articulation linguistique dans le corps du poème.

### La mise en texte typographique

Le poème principal est construit à partir de séquences textuelles matérialisées par le blanc. Le choix de la casse de caractère (la lettre capitale) participe d'un mode d'inscription qui manifeste encore sa relation à l'affiche ou aux textes antiques gravés. Le texte présente de ce fait une hétérogénéité par rapport aux conventions typographiques. Elle participe de la distance entre le livre dans sa valeur médiatique et marchande, et le livre de poésie, ce qu'indique cette mention de la capitale, dans sa polysémie :

JE VEUX QUE MON POEME SOIT UNE CAPITALE  
AVEC CES GRANDES AVENUES<sup>30</sup>

Ce choix assure alors à l'échelle du recueil une homogénéité à la fois visuelle et pragmatique puisqu'elle interroge le code scripturaire en lien avec le support, et qu'elle met en scène les possibilités créatives au sein même de l'objet livre.

Ces possibilités formelles, qui sont comme autant de « couleurs » textuelles, concernent le vers<sup>31</sup>. Devenu simple segment d'écriture, il retient

---

<sup>30</sup> *La Joie des sept couleurs*, op. cit., p. 50.

<sup>31</sup> « Pardonnez-moi mon ignorance / Pardonnez-moi de ne plus connaître l'ancien jeu des vers » disait Guillaume Apollinaire (Cf. *Alcools*, Paris, « Poésie/Gallimard », 1989, p. 118), repris par Blaise Cendrars (*La Prose du Transsibérien*, op. cit., p. 41).

de son origine sa caractéristique minimale visuelle. Souvent décalé par rapport à l'axe de première justification, il participe d'un dispositif polymorphe, qui rappelle les expérimentations poétiques de cette période<sup>32</sup>. Au fil du poème, des blocs de prose viennent s'intercaler ponctuellement, la plupart avec une fonte de caractère plus petite. Le premier<sup>33</sup> reprend le titre du recueil :

JE DIRAI LA JOIE DES SEPT COULEURS  
ATCHOU ATCHOU LE CIEL EST BLEU  
ALORS OR DORE DECOR ENCORE ADORRE ODORE  
(...)

Ces blocs ont soit une justification plus petite que l'ensemble, créant encore un effet de collage interne, soit une justification indexée sur celle de l'ensemble, créant un effet d'alternance irrégulière<sup>34</sup>. D'autres s'inscrivent sur une page entière<sup>35</sup>, parfois dans le sens de la longueur, ce qui suppose là encore une rotation du livre<sup>36</sup>, à laquelle fait écho la séquence évoquant l'irruption de la joie<sup>37</sup> :

VOILÀ IL EST ARRIVE UNE CHOSE EXTRAORDINAIRE  
INSTANTANÉMENT TOUS LES ARBRES LES VOILETS DE LA  
PETITE MAISON SONT DEVENUS PLUS JOYEUX QUE JAMAIS  
ILS NE FINISSAIENT NI EN LARGEUR NI EN HAU-  
TEUR NI EN PROFONDEUR PUIS ILS SE SONT MIS À TOUR-  
NER ET ILS M'ONT PRIS ET M'ONT LANCE DANS LA JOIE  
VERTE ROTATIVE OÙ JE DEVIENS AMOUREUX DU CENTRE  
(...)

Aucune répartition isotopique ou énonciative ne semble justifier l'organisation de ces variantes typographiques. Elles sont l'indice que le poème peut se lire selon des parcours multiples. En revanche la reprise d'éléments (signifiant ou signifié) d'un type de séquence à l'autre assure un lien, et une homogénéisation de l'ensemble, au même titre que le choix de la casse de caractère. Ainsi, les procédures d'hétérogénéisation et d'homogénéisation se mêlent dans le poème, certes d'une façon qui ne respecte pas les conventions, mais qui redonne au mot « texte » sa valeur de « tissage », que note le locuteur : « C'est là que je passe mes jours à tisser des poèmes »<sup>38</sup>. Et au tissage typographique s'ajoute le tissage linguistique.

---

<sup>32</sup> Par exemple celles de Paul Dermée et de Pierre Reverdy.

<sup>33</sup> *La Joie des sept couleurs*, *op. cit.*, p. 43.

<sup>34</sup> *Ibid.*, pp. 53, 60 et 64.

<sup>35</sup> *Ibid.*, pp. 59, 66, 70.

<sup>36</sup> *Ibid.*, pp. 59 et 73.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 69.



## Hétérogénéisation linguistique

Les poèmes-paysages insérés participent d'une double sémiotité, qui fait que le *medium* verbal, par les lignes d'écriture, construit un dispositif iconique. Par contraste, le poème principal relève d'abord d'une sémiotique verbale. Mais l'hétérogénéisation du *medium* linguistique ouvre le spectre sémiotique de la langue.

Pierre Albert-Birot reconsidère le découpage linguistique et textuel conventionnel en pratiquant, comme il l'avait déjà fait dans ses poèmes publiés dans *SIC*<sup>39</sup>, les mots collés. La procédure qui consiste à relier les mots par un tiret (« La-belle-en-robe-rose-qui-passe-sur-la-route / en-balançant-ses-hanches-sous-son-ombrelle »<sup>40</sup>) est complétée par une procédure de soudure immédiate des constituants (« redoutable possibilité des choses qui sont pas encor »<sup>41</sup>). L'unité composée d'une suite de mots collés forme un bloc<sup>42</sup>. Contrairement au mot composé, il conserve à chaque élément sa valeur, le résultat étant un conglomérat de niveau hiérarchique lexical supérieur au mot.

Le découpage des unités linguistiques est aussi retravaillé dans le sens d'une réduction du mot au simple graphème. La première lettre de l'alphabet qui ouvre ainsi doublement à l'acte poétique<sup>43</sup> peut être aussi lue comme un mot d'adresse sans destinataire désigné, sauf à voir aussi l'initiale d'Apollinaire. Sa fonte et sa haute casse particulières lui donnent l'aspect d'un second titre, ou d'un signal ouvert à l'interprétation.

Élément polysémiologique, le A est ostensiblement inséré en gras dans le poème<sup>44</sup> :

IL RESTE ENCOR BIEN DU SILENCE DANS LE CIEL  
ET CES ENFANTS TUENT DES FLEURS  
CEPENDANT QUE LEUR MÈRE FAIT FAIRE A  
AU PETIT BOIS QUI BIENTÔT SERA DU FEU SOUS SA POELE

La suite discursive est interrompue par l'élément hétérogène. Mais la tournure factitive « faire faire A / au petit bois » peut être interprétée comme le rompre, le signe A fonctionnant alors comme pictogramme si l'on considère sa valeur visuelle. Ailleurs, la reduplication des A placés à la suite mime cette fois l'écriture alphabétique d'un mot, toutefois sans traits

<sup>39</sup> Le premier poème de ce type paru dans le n° 3 de *SIC* est « Derrière la fenêtre ».

<sup>40</sup> *La Joie des sept couleurs*, op. cit., p. 38.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 53. Cette disposition rappelle encore les textes antiques gravés.

<sup>42</sup> Il participe d'une conception « nunique » de la création, néologisme forgé par Pierre Albert-Birot et qu'il explique dans *Sic*. Le radical emprunté au latin « *nun* » (« maintenant ») laisse entendre un parti pris de modernité et de simultanéité.

<sup>43</sup> Comme dans le sonnet « Voyelles » d'Arthur Rimbaud, qui commence sur le A et se termine le O, allant de l'alpha à l'omega.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 47.

distinctifs et sans articulation sémantique. Simple jeu sur le signe, il est entouré par le « Ah » exclamatif<sup>45</sup> :

AH LES BEAUX POEMES QUE FONT LES ENFANTS QUI JOUENT  
ET AUSSI LES GUERRIERS  
AAAAA                      AAAAA  
Ah. Ah. Ah.

Un peu plus loin, il participe de l'assonance d'une rime en « ga », principe reconduit dans la suite pour le « i » réitéré, qui reprend le mot « yonni »<sup>46</sup> :

QUANT AUX LEVRES LAISSONS-LES AUX BAISERS  
TANT QU'ON N'EST PAS GAGA  
LE YONNI EST FAIT POUR LE LINGA  
AAAAA                      AAAAA  
  
LE LINGA POUR LE YONNI  
LE JARDINIER PLANTE SES GERANIUMS  
iiiiiii

Termes empruntés au sanscrit (Inde), le « yonni » et le « linga » désignent les principes féminins et masculins dont l'union représente la totalité du monde. Ils participent de la composante érotique du poème qui évoque un peu plus loin une « nature en érection du matin jusqu'au soir », et se termine sur cette interjection lyrique : « Ô sexe synthétique / Nous te devons bien un culte ».

Le lyrisme prend la forme d'un culte à la sexualité qui permet la synthèse des contraires, et qui constitue une des isotopies sémantiques dominantes. Par transfert, le poème se construit dans une érotique de l'écriture dans ses formes et processus de signifiante. L'union de la différence est matérialisée dans le poème par le contraste typographique, quant à la fonte et à la casse de caractère pour le A (masculin) et le i, (féminin), contraste qui est plus largement un principe d'écriture. Symbole de Shiva, dont la fonction est à la fois créatrice et destructrice, le mot « linga » signifie « signe », et « phallus », tandis que le « yonni » est le « lieu » et la « vulve ». Lieu du signe, le poème inscrit une conception du monde dans laquelle le principe masculin et le principe féminin, mais aussi la création et la destruction sont liés. Cette évocation prend ainsi une fonction métapoétique.

Le texte progresse à partir d'une suite verbale souvent hétérogène, dans laquelle s'insèrent des éléments eux-mêmes hétérogènes par rapport à la trame linguistique. Le premier exemple cité<sup>47</sup> se prolonge ainsi :

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 46.

QUAND VOUS MARCHEZ VOUS N'AVEZ PAS PEUR DE FAIRE  
 BASCULER LA TERRE

MOI NON PLUS  
 QUEL BEL AVION NOUS MONTONS  
 MAIS IL Y A DES BRUITS PLUS LOIN  
 ET LES OMBRES NE ME BARRENT PLUS LA ROUTE  
 JE PEUX COURIR SUR LA ROUTE OÙ L'ON ENTEND CHANTER

rrrrr A

cotcotcotcotcotcotcotcotcotcotcotcotcotcot cot dête  
 cotcotcotcotcotcotcotcotcotcotcotcotcotcot cot dête

LA POULE A PONDU

Ô MA JOIE DE VIVRE  
 VIENS QUE JE TE BAISE SUR LA BOUCHE

LE LÉZARD A RENTRE SA TETE  
 MAIS JE VOIS ENCORE SA  
 QUEUE

L'évocation du lézard est reprise un peu plus loin<sup>48</sup> :

SATURNE SE COUCHE DE PLUS EN PLUS TÔT  
 C'EST UN LEZARD VERT

Oo oo oo oo oo oo oo oo o

AAAAA

VERT COMME UNE SALADE

Le poème inscrit une analogie visuelle (couleur et forme), entre le lézard et le vers : « mon vers va vers un bonnet vert »<sup>49</sup>. L'homophonie justifie le choix de la couleur qui prend toutefois sens dans une lignée poétique que rappelle le « bonnet rouge » que Victor Hugo mettait sur le vieux dictionnaire.

La nouveauté de la forme, associée à la couleur de l'espoir (le vert), passe par l'intégration de graphèmes ayant valeur aussi phonique. Certes plus sobre, elle rappelle les « poèmes à crier et à danser » publiés par Pierre Albert-Birot dans *SIC* ou les expérimentations simultanéistes<sup>50</sup>, futuristes ou dadaïstes. Elle participe à la polyphonie du texte.

Un certain nombre d'éléments sont des onomatopées, tel le chant de la poule (« cotcotcot »<sup>51</sup>). D'autres s'éloignent de ce fonctionnement

<sup>47</sup> *Op. cit.*, p. 38.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>50</sup> On pourra penser au texte « A bord de l'aéronef », publié par Henri-Martin Barzun dans la revue *Poème et drame* (n° 6, sept-oct 1913) qui retranscrit un dialogue entre le chef pilote, les moteurs, les hélices, et le vent.

<sup>51</sup> Repris à la page 57.

onomatopéique très codifié et instaurent un second degré d'hétérogénéité. Une longue suite « Hououou »<sup>52</sup>, qui rappelle la « lettre-océan » de Guillaume Apollinaire<sup>53</sup>, peut évoquer le bruit du vent dans les « arbres » qui « se courbent ». Repris à la page suivante, il instaure un lien phonique entre les séquences textuelles, en produisant localement une hétérogénéité isotopique : « En vérité le bleu va très bien avec tout / Hououououououou / Mais il y a bien d'autres choses que les ombres ». Les occurrences suivantes lui donnent une autre valeur, celle d'une huée face aux « gens si sots »<sup>54</sup>, ou celle de la douleur<sup>55</sup>.

La reprise du motif des arbres<sup>56</sup> appelant celle des oiseaux permet aussi l'insertion d'une nouvelle onomatopée « Ui ui ui ui ui ui » qui se transforme aussitôt en « Oui oui oui oui » annonçant le fait que « nous entendrons (...) les oiseaux parler ». Un peu plus loin la même onomatopée est l'indice d'« un oiseau qui fait sa prière »<sup>57</sup>. Et, filant la tonalité naïve, le recueil donne la parole à Jacquot : « As-tu bien déjeuné dit Jacquot l'oiseau vert »<sup>58</sup>.

Mêlant les onomatopées humaines<sup>59</sup> aux onomatopées animales, réinventant l'histoire de la langue, Pierre Albert-Birot en suggère le socle premier, image visuelle ou phonique devenue signe, percept concret devenu concept abstrait. De l'onomatopée imitative à la verbalisation non référentielle (« abstraite » disait Marinetti<sup>60</sup>) que note la suite de « r », les degrés d'hétérogénéité par rapport au langage articulé varient. Mais ils s'inscrivent aussi dans une continuité avec la langue et le discours que note la parole de l'oiseau.

L'hétérogénéité se manifeste aussi par l'insertion des mots correspondant aux notes de musique, ce qui, là encore, n'est pas une pratique isolée<sup>61</sup>. Dans le texte de Pierre Albert-Birot, ils sont placés en continuité avec le discours, après la conjonction « et » (« Et do ré mi... »<sup>62</sup>) ou avant le pronom « je » (« Do si je voudrais que l'on m'accrochât / Une belle nacelle

---

<sup>52</sup> *La Joie des sept couleurs, op. cit.*, p. 39.

<sup>53</sup> « Hou ou ou » est associé aux sirènes.

<sup>54</sup> *La Joie des sept couleurs, op. cit.*, p. 46.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 45 : « hip hip hip hourra ».

<sup>60</sup> Marinetti distingue différents niveaux qui vont de l'onomatopée imitative à la verbalisation abstraite en passant par l'onomatopée analogique (*Les Mots en liberté futuristes*, éd. L'Age d'homme, Lausanne, 1987). Le recueil de Pierre Albert-Birot présente tous les types d'onomatopée.

<sup>61</sup> Comme en témoigne par exemple le poème « Tour Eiffel » de Vincente Huidobro publié dans *Nord-Sud* en 1917 (n° 6-7).

<sup>62</sup> *La Joie des sept couleurs, op. cit.*, p. 56.

aux notes qui s'en vont »<sup>63</sup>), termes monosyllabiques. Si l'emploi du conditionnel « voudrais » maintient la lecture du « si » comme note succédant au « do », sa place avant le « je » crée toutefois une hésitation interprétative. Les notes sont encore agencées selon un découpage rythmique (« Do ré mi fa — sol la si do — do »<sup>64</sup>) dont l'orchestration par le tiret est reprise un peu plus bas pour des éléments eux-mêmes hétérogènes (« Ah — Hi — ooo — oo — rrrrri — / rrrrri — hi — Ah »). « Il y a beaucoup d'arbres qui vivent ensemble / Ils ne sont pas tous de la même famille et ils s'entendent bien », poursuit le poème. Et le poème met en pratique différentes façons de faire « s'entendre » les notes, les bruits, et la langue.

Organiser des éléments appartenant à des « familles » différentes, tel est le travail du poète, qu'il s'agisse encore de familles de mots regroupés par homophonie finale et fonctionnement morphologique (« Pou pou pou chou genou hibou »<sup>65</sup>), ou par paronomase (« souffle couple souple qui s'accouple »<sup>66</sup>). Son, image, couleur font émerger, dans la mise en scène linguistique et typographique, la forme d'ensemble, synthétique. L'hétérogénéisation participe ainsi d'une ouverture du poétique. Elle intègre dans le discours verbal, des strates laissées habituellement en marge du champ linguistique. Manifestant leur hétérogénéité mais en tant que processus d'ouverture de la langue, elle construit un nouveau système dont la pertinence se mesure à l'aune de l'unité construite, qui répond aux principes de l'Esprit nouveau et de la « synthèse des arts » énoncés par Apollinaire<sup>67</sup>.

### La singularité d'une œuvre

Cette esthétique de la modernité, supposant une certaine liberté de création, laisse émerger une œuvre singulière quant à sa forme. Elle l'est aussi quant aux choix des motifs récurrents. Si le monde urbain marqué par la nouveauté technique est présent, le poème privilégie les références à la nature, et au monde animalier (la poule et le coq, le lézard mais aussi le

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>67</sup> « Cependant cette synthèse des arts, qui s'est consommée de notre temps, ne doit pas dégénérer en confusion. C'est-à-dire qu'il serait sinon dangereux du moins absurde, par exemple, de réduire la poésie à une sorte d'harmonie imitative qui n'aurait même pas pour excuse d'être exacte. On imagine fort bien que l'harmonie imitative puisse jouer un rôle, mais elle ne saurait être la base que d'un art où les machines interviendraient ; par exemple, un poème ou une symphonie composés au phonographe pourraient fort bien consister en bruits artistement choisis et lyriquement mêlés et juxtaposés, tandis que pour ma part, je conçois mal que l'on fasse consister tout simplement un poème dans l'imitation d'un bruit auquel aucun sens lyrique, tragique ou pathétique ne peut être attaché. » (*op. cit.*, p. 903).

chien), qui assurent à l'ensemble une cohésion sémantique. La ville est d'ailleurs associée à la guerre : « Je suis venu dans la ville pour entendre la guerre / Elle y faisait un bruit de flux / Mais je suis revenu de la ville / Et le bruit est resté derrière moi »<sup>68</sup>. La séquence suivante se construit en opposition : « Il reste encor bien du silence dans le ciel ». Et c'est ce silence, autant que la « transparence » du ciel, qu'orchestre le poème, en ajoutant les bruits et sons entendus et aussi la couleur :

DO SI JE VOUDRAIS QUE L'ON M'ACCROCHÂT  
UNE BELLE NACELLE AUX NOTES QUI S'EN VONT  
MAIS N'EN EST-IL PAS QUI REVIENNENT  
ET POURQUOI TOUS CES TROUS BLEUS DANS LA FORÊT  
CE SONT PEUT-ÊTRE LES CHANTS DES OISEAUX QUI LES ONT FAITS

Le poème file ainsi l'isotopie du départ, qui se fait nouveau départ pour l'écriture. Et c'est un désir de combinaison des choses qui préside à son émergence, parce que le monde poétique prend forme dans les contrastes, c'est-à-dire dans le lien entre ce qui s'oppose ou diffère. Mais c'est encore un processus de renversement systématique des catégories et de leur valeur ou fonction qui donne à l'univers poétique son allure instable et pourtant cohésive, tel un système en mouvement, car « la musique change la couleur et la forme des choses quand elle passe »<sup>69</sup> et parce qu' « on ne sait pas si l'ombre sépare ou réunit »<sup>70</sup>.

Comme tout texte littéraire ou toute production artistique, le texte de Pierre Albert-Birot se construit à partir d'un mouvement dialectique entre les deux principes hétérogène et homogène. Et sa production comme sa réception font aussi intervenir un contexte à partir duquel ces concepts peuvent être pris dans une relation d'interdépendance. Le recueil de Pierre Albert-Birot met en scène ce jeu des contraires, qui participent d'ailleurs plus largement de son esthétique, dans un système complexe.

De fait, l'hétérogénéité du recueil, qui mêle les systèmes sémiotiques et qui reconfigure les unités linguistiques et le séquençage textuel, est constitutive de son mode de composition. Il désigne la singularité du livre : objet de masse dans son usage courant, il devient, par le choix de la fonte et de la casse de caractère (la lettre capitale), par le recours au texte manuscrit (dans les poèmes-paysages) et par le jeu sur le support-livre devenu rotatif, un objet de création. Mais cette hétérogénéité s'inscrit dans un contexte certes divers par ses pratiques, mais relativement homogène quant au parti pris de nouveauté, donc de rupture avec les formes conventionnelles de la poésie.

---

<sup>68</sup> *La Joie des sept couleurs*, op. cit., p. 47.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 68.

Pierre Albert-Birot a pris acte des expérimentations avant-gardistes dans lesquelles il s'inscrit, et plus particulièrement ici de la lignée qui le rattache à Guillaume Apollinaire et Blaise Cendrars, par le renouvellement du lyrisme. Cependant, son œuvre reste singulière par la performance qu'elle propose à partir des expérimentations avant-gardistes (nouveau découpage de la chaîne linguistique, collage d'éléments hétérogènes, multiplication des lignes de lecture) et des *mediums* mis en relation (langue, discours, image visuelle).

La distinction affichée entre le poème principal et les « poèmes-paysages, hors-texte » fait apparaître deux modes distincts de relation intermédiaire, à dominante textuelle et donc linguistique pour le premier, et à dominante plastique pour les seconds. Il existe toutefois des liens et une continuité entre les deux modes de création, à l'intérieur du livre. Support uni-orienté par la lecture du titre, il devient un support poly-orientable pour la lecture de certains poèmes-paysages et bi-orientable pour le poème principal. Cette hétérogénéité concerne aussi le texte principal. Mais l'insertion de graphèmes isolés ou pas, d'onomatopées ou de notes de musique fonctionnent moins comme de simples éléments facteurs de la discontinuité linguistique, que comme des unités textuelles participant d'un processus d'hétérogénéisation du discours et de la langue. Celui-ci permet en retour l'ouverture du spectre textuel vers une polygraphie et une polyphonie, aussi dans le sens propre du terme, dont l'orchestration à l'intérieur des limites du livre assure la cohérence nécessaire à son ou ses interprétations.

## La méthode du blaireau et autres techniques d'hétérogénéité dans la poésie contemporaine

Jean KHALFA  
Trinity College  
Université de Cambridge (Royaume-Uni)

Prenons le terme « hétérogène » dans son sens le plus ancien, même s'il est peut-être moins courant aujourd'hui : ce qui définit l'hétérogène, c'est, comme le mot l'indique, qu'il n'est pas né d'un être semblable à lui-même. Il s'agit donc de génération spontanée, au sens des débats qui animèrent l'embryologie jusqu'au milieu du 19<sup>ème</sup> siècle, où l'on parle d'*hétérogénéité*, le dernier grand texte à ce sujet étant *Hétérogénéité ou Traité de la génération spontanée* de Félix Archimède Pouchet de 1859<sup>1</sup>. Cette notion a une longue histoire. Pouchet la fait remonter à Anaxagore et la lie à la plupart des cosmogonies connues, au fil de l'intéressante généalogie de plus de 90 pages qui ouvre son traité. L'hétérogène ne naît de rien, ou plutôt du presque rien, du déchet, car s'il est clair que les grands êtres vivants se reproduisent par filiation, du rebut semble naître une riche production, une prolifération de vies minuscules de toutes sortes : vagues de vermine naissant d'une charogne, vers intestinaux issus de viandes mal digérées, souris sorties de vieux chiffons, de poussière et de moisissure, et nombre d'autres formes modestes de vie, et sans doute la vie elle-même, née spontanément des métamorphoses d'une matière informe ou soupe originelle. C'est tout un mimétisme de la génération spontanée qui supplée à partir de la matière ambiante le manque de filiation génétique observable. Ce qui naît tout seul, sans attache, sans filiation, sans transfert d'identité, naît de ce qui perd forme et identité.

Pouchet notait en tête de son livre que la victoire des partisans de la génération spontanée étant encore indécise, la gloire éventuelle n'en serait que plus grande<sup>2</sup>. On sait que la défaite fut calamiteuse, jetant dans l'oubli tout un pan de la pensée biologique. Mais l'idée qu'une collation de l'informe puisse générer du nouveau est devenue une caractéristique

---

<sup>1</sup> Félix Archimède Pouchet, *Hétérogénéité ou Traité de la génération spontanée, basé sur de nouvelles expériences*, Paris, J. B. Baillière et Fils, 1859. Disponible sur Google books et d'autres archives en ligne.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 2. Concernant la notoriété de Pouchet, voir l'étude d'Agnès Bouvier sur Flaubert et Pouchet, « Au fracas de la foudre, les animaux intelligents s'éveillèrent », *Flaubert* [En ligne], 5 | 2011, mis en ligne le 12 juillet 2011, consulté le 25 juillet 2012. URL : <http://flaubert.revues.org/1323>.



essentielle d'une part importante de la création poétique de la fin du 20<sup>ème</sup> siècle en France, qui travaille souvent sur des textes reçus ou récupérés, composés de sorte à transformer la conscience ou le regard en détachant ces documents de leurs filiations, qu'il s'agisse de la filiation du sujet, celle de l'intention créatrice et du sens, ou de la filiation de l'objet, celle de la représentation, et ce sans que cette opération de détachement elle-même soit ou apparaisse comme une nouvelle filiation. Certes les dadaïstes avaient voulu interrompre ces deux filiations, en introduisant d'une part l'insensé, le mécanique, le bégaiement dans la poésie et d'autre part l'objet trouvé en art, c'est-à-dire non pas un objet représenté, mais un objet décontextualisé. Dans les deux cas une distance fascinée vis-à-vis du matériau s'introduisait par le biais de sa répétition ou de sa présence brute, une nouvelle conscience s'engendrait spontanément dans cette distance. Mais les surréalistes réintroduisirent une filiation subjective sous la forme de l'expression d'un inconscient, les collages étant censés refléter la discontinuité du matériau du rêve, ses déplacements, ses condensations, toute une vie inconsciente ainsi *représentée*; puis, pour faire vite, en France cet expressionnisme fut remplacé à l'après guerre par une ontologie poétique, approche qui s'efforçait certes d'aller au-delà de la simple évocation traditionnelle d'objets et de paysages, mais pour reproduire l'authenticité d'une expérience de l'être donné, comme chez Bonnefoy, Du Bouchet ou Dupin.

Or cette perspective elle-même a été repoussée dans les années soixante-dix par une vision très différente de l'écriture où ce qui devenait important c'était la matière même de l'écrit, dans son immanence, que l'on pouvait par exemple soumettre au travail de techniques définies par les Lettristes, l'OuLiPo et les autres avant-gardes des années soixante, mais dans un renouveau de la perspective critique du dadaïsme. Deleuze et Guattari avaient écrit dans leur *Rhizome* de 1976, devenu préface de *Mille Plateaux* en 1980 :

Un livre n'a pas d'objet ni de sujet, il est fait de matières diversement formées, de dates et de vitesses très différentes. Dès qu'on attribue le livre à un sujet, on néglige ce travail des matières, et l'extériorité de leurs relations. On fabrique un bon Dieu pour des mouvements géologiques. Dans un livre comme dans toute chose, il y a des lignes d'articulation ou de segmentarité, des strates, des territorialités; mais aussi des lignes de fuite, des mouvements de déterritorialisation et de déstratification.<sup>3</sup>

Ce qui parut alors intéressant en poésie c'était de voir comment faire naître des lignes de fuite, de déterritorialisation (que Deleuze nomme aussi l'*outlandish*) du travail des strates, des territorialités et de leurs lignes d'articulation. Un certain nombre d'auteurs ont donc décidé non pas

---

<sup>3</sup> Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Rhizome*, Paris, Minuit, 1976, p. 9 ; *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 9-10.

seulement de travailler sur la forme, mais de produire, à partir d'objets verbaux trouvés, de nouveaux textes, objets étranges que Pierre Alferi et Olivier Cadiot nommèrent OVNI, objets verbaux non identifiés, et dont ils livrèrent l'illustration et les méthodes dans les deux numéros de leur *Revue de Littérature Générale*, parus en 1995 et 1996<sup>4</sup>. Dans ces forts volumes se lisait l'inventaire du champ de cette création et surtout de ses outils et l'on y substituait explicitement et parfois violemment au modèle littéraire Blanchot/Bataille/Lacan du manque, du sacré et de l'altérité, celui de la multiplicité des techniques de transformation. L'index de la *RLG* 95/1 constitue une sorte d'inventaire de ces techniques d'hétérogénéité. En voici les entrées :

Agglutiner, agrandir, anamorphoser, automatiser baptiser, boucler, bricoler, cadrer, chiffrer, cliquer, compresser, couper, déhiérarchiser, démultiplier, dénuder, dériver, destiner, détourner, deviner, échantillonner, énumérer, exposer, fétichiser, filer, formater,	fractaliser, graver, imager, insulter, isoler, maquetter, mémoriser, mesurer, morceler, permuter, précipiter, programmer, réduire, ruiner, rythmer, scanner, signer, standardiser, stéréoscoper, tailler, torturer, transposer, zoomer.
---	--

À ceux qui objectaient que l'on voyait bien le mécanique mais pas le lyrique dans ces techniques, la postface de la *RLG* 96/2 rétorquait :

L'énergie motrice de l'écriture fut si souvent pensée en termes négatifs qu'il s'est développé une sorte de vulgate du « manque » propre à la France littéraire. Elle a réinjecté de la transcendance, du mystère et de la piété, en détournant de grands concepts négatifs, élaborés rigoureusement dans des contextes bien particuliers (l'impossible, la limite, l'innommable). Loin de ce qui faisait la force et la pertinence de ces concepts, la vulgate du « manque » les a réduits à une seule thématique grandiloquente pour recréer une scène illusionniste de l'écriture. Le vague permet d'ailleurs tous les espoirs : comme l'écriture prendrait sa source dans une négativité radicale, elle serait en soi subversive. Or il est frappant de voir, au contraire, comment cette idéologie diffuse retrouve, dans l'idée d'un ailleurs sublime, le poncif bourgeois de l'inspiration. Et même les nouveaux romanciers réalistes, quand ils courent après le « vécu », partagent cet espace muré, le « règne de la séparation ».

---

<sup>4</sup> *Revue de Littérature Générale*, dirigée par Pierre Alferi et Olivier Cadiot. Deux numéros parus : 95/1 *La mécanique lyrique* ; 96/2 *digest* (abrégé ci-après en *RLG* 95/1 ou *RLG* 96/2), Paris, P.O.L., 1995-1996.

Bien sûr, quelque chose échappe au démontage mécanique des textes, il y a toujours un reste de l'opération. Mais il n'est pas ailleurs, au fond d'un puits, il est dans l'opération même. Tant qu'il reste l'inconnue de l'équation, reste = x, tant qu'il n'est pas hypostasié en objet de culte, il ne manque pas. Il fait au contraire jouer les pièces, tourner la machine par décalage moteur. Dans ce numéro, on a essayé de montrer quelques-uns des effets de relief que ce décalage peut produire sur la surface des textes. Non pour gloser sur la source de leur énergie (ou de leur « lyrisme », mais pour faire apparaître, en réduction ou en simulation certaines des manières dont elle plisse la surface de l'écrit. [...] <sup>1</sup>

Le poète Emmanuel Hocquard était au centre de ce nouveau champ poétique, et lui-même se définissait par rapport à trois courants de pensée relativement nouveaux dans la poésie française : Deleuze et Guattari, le Wittgenstein de la seconde période, en particulier celui de la théorie des jeux de langage, des différences de ton induites dans l'usage de la langue par la différence des contextes, et l'école des poètes objectivistes américains, surtout Louis Zukovsky, Georges Oppen, et Charles Reznikoff, école unifiée par Zukovsky dans les années 1930. Reznikoff est depuis devenu une référence pour un grand nombre de poètes français contemporains tels Olivier Quintyn, Christophe Hanna ou Franck Leibovici qui en a fait une lecture détaillée dans *des documents poétiques*<sup>2</sup>. Reznikoff (1894-1976) est surtout connu en France pour son poème *Testimony : The United States (1885-1915)*<sup>3</sup>. Cette œuvre livre une sorte de tableau de l'Amérique de la fin du 19<sup>ème</sup> siècle composé à partir de transcriptions de témoignages à des procès pour faits divers violents, souvent des homicides, trouvées dans les archives judiciaires de plusieurs États, assemblées et découpées en vers<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> RLG 96/2, *op.cit.*, section 49, « Digest », par Pierre Alferi et Olivier Cadiot. On entend ici l'écho des critiques formulées dans *L'Anti-Edipe* contre la théorie du désir comme manque, aussi bien que la théorie du pli que Deleuze avait développée en rapport à Leibniz et à Mallarmé (Gilles Deleuze, *Le Pli, Leibniz et le baroque*, Paris, Minuit, 1988).

<sup>2</sup> Franck Leibovici, *des documents poétiques*, Paris, Al Dante // Questions théoriques, collection *Forbidden beach*, 2007.

<sup>3</sup> Charles Reznikoff, *Testimony*, with an introduction by K. Burke, New York, Objectivist Press, 1934; *Testimony: the United States, 1885-1915: recitative*. Santa Barbara: Black Sparrow Press, 1978-1979 ; *Témoignage, Les États Unis (1885-1915), Récitatif*, traduit de l'anglais par Marc Cholodenko, P.O.L., 2012. Un passage de *Testimony* a été publié dans la section 36 de la RLG 96/2, dans une traduction de Marie Borel et Jacques Roubaud, précédé de « La Tentative objectiviste » de Jacques Roubaud.

<sup>4</sup> Ce qui constitue le vers étant alors de pouvoir aller à la ligne régulièrement avant la fin de la phrase, ce que Giorgio Agamben a théorisé en disant que l'enjambement est l'essence du poétique :

« Aucune définition du vers, on n'y réfléchira jamais assez, n'est vraiment satisfaisante, sinon celle qui fait de l'enjambement, ou du moins de sa possibilité, le seul gage d'une différence entre le vers et la prose.

[...] L'enjambement révèle une non-coïncidence, un décalage, entre le mètre et la syntaxe, entre le rythme sonore et le sens, comme si (contrairement au préjugé répandu qui voit dans la

L'édition complète ne fut publiée qu'en 1978, et forme un poème de 500 pages en deux volumes. L'école objectiviste se plaçait sous le patronage de William Carlos Williams, qui avait déclaré : « no ideas, but in things » (pas d'idées, sinon dans les choses). Il fallait dès lors éviter les effets de style, les métaphores, les figures de rhétorique, tous les instruments de l'épanchement lyrique.

La poésie d'Hocquard commence donc essentiellement par un refus du sens ou de l'« à propos » des textes, de l'idée que l'écriture poétique porte sur autre chose qu'elle-même, en particulier le moi, dans sa subjectivité (lyrisme), l'histoire, ou même l'espace, construits comme des tous continus. Il définit sa poésie comme « littérale » par opposition à littéraire, ce qui signifie « objectiviste », au sens de Reznikoff ou de Roubaud, qui dit que « la poésie dit ce qu'elle dit en le disant »<sup>5</sup>, qu'il n'y a donc pas d'au-delà du dire. Ce qui n'a pas empêché Hocquard d'écrire des textes fort intéressants sur sa méthode, son intention, et sa propre histoire, qui éclairent une partie signifiante de la poésie contemporaine en France, qu'il a stimulée par son travail et par la maison d'édition qu'il a créée dans les années 70, « Orange Export Ltd. », puis comme responsable de la poésie contemporaine au Musée d'Art Moderne de la ville de Paris.

Hocquard explique sa méthode dans un certain nombre de textes, en particulier *La Bibliothèque de Trieste* (1988), « Un malaise grammatical », postface de la *Théorie des Tables* (1991), la préface de l'anthologie de poésie *Tout le monde se ressemble* (1995) et un article du premier numéro de la *Revue de littérature générale* intitulé « Ma vie privée » (1995)<sup>6</sup>. À l'instar du *Discours de la méthode*, mais avec humour, ces écrits de poétique introduisent des exemples d'application de la méthode par une narration autobiographique retraçant l'abandon et le dépouillement qui furent les préludes nécessaires à la découverte d'une nouvelle authenticité. Ainsi raconte-t-il dans *La Bibliothèque de Trieste*, qu'à l'université, où il s'était inscrit en licence d'histoire largement pour échapper à la conscription durant la guerre d'Algérie, il ne pouvait comprendre un mot de ce que le professeur racontait, jusqu'au jour où il décida d'imiter le ton, le débit, l'expression, le rythme et la tournure des phrases de ses enseignants, oralement aussi bien que dans ses dissertations. Soudain, par mimétisme, ce qu'il appelle un « théâtre de mimesis », tout devint clair. Ce n'était donc pas une question de contenu mais de ton et de forme de discours. Il devient alors très vite un

---

poésie le lieu d'une parfaite adéquation entre le son et le sens) le poème ne vivait que de cet intime désaccord. » (Giorgio Agamben, *Idée de la prose*, traduit de l'italien par Gérard Macé, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1988, p. 21-23).

<sup>5</sup> Jacques Roubaud, *Poésie, etcetera : ménage*, Paris, Stock, 1995, p. 77.

<sup>6</sup> Emmanuel Hocquard, *La Bibliothèque de Trieste*, Asnières sur Oise, Éditions Royaumont, 1988, repris dans *Ma Haie*, Paris, P.O.L., 2001, p. 15-33 ; *Théorie des Tables*, Paris, P.O.L., 1992 ; *Tout le monde se ressemble, une anthologie de poésie contemporaine*, Paris, P.O.L., 1995 (présentation et table reprises dans *Ma haie*, p. 225-243)

excellent étudiant au point, un jour, de s'apercevoir qu'il allait bientôt être avalé vif par l'institution universitaire. La cause immédiate de son passage à la poésie fut, dit-il, le regard appréciatif d'un professeur, à la fin d'un exposé où il reconstituait un cas obscur d'histoire judiciaire romaine, sur la base d'un passage de Tite-Live et de divers documents. Dans ce regard de cooptation s'annonçait la glue d'un savoir stérile et sans fin dont il venait juste de mimer la forme. Cette forme consistait à imposer ordre et cohérence à ce qui n'avait d'existence que fragmentaire et qui du coup ne devait pas être perçu dans sa propre existence, expérience qui aurait été bien plus intéressante que la satisfaction enfantine de résoudre des énigmes. C'est ce qui l'amène à écrire de la poésie, c'est à dire à prendre le texte de son mémoire, à en biffer l'essentiel, le « charcuter » syntaxiquement pour produire quelque chose de nouveau, de nouvelles possibilités de signification, *un nouveau texte*<sup>7</sup>.

Que Tite-Live, en son temps, pour des raisons qui furent les siennes, eût manipulé, à grands renforts de rhétorique, la vérité historique était une chose. Une chose qui, désormais, ne portait plus vraiment à conséquence. Ce qui en revanche risquait de porter davantage à conséquence, pour moi du moins, c'était que j'étais à mon tour, au moyen d'une autre rhétorique et pour d'autres bonnes raisons, en train de me transformer en zéléteur d'un savoir figé.

Rentré chez moi, je relus les 22 pages dactylographiées sur l'Underwood des années quarante et, à grands coups de crayon, supprimant des passages entiers de mon commentaire pour ne conserver que ce qui était absolument nécessaire, j'en fis un poème, que j'intitulai justement *Spurius Mælius*.

Le commentaire de la page de Tite-Live avait pris, sous mes yeux, une allure singulière. Le découpage des phrases (« travail de boucher, dirait Claude Royet-Journoud) suivant les articulations syntaxiques mettait brusquement en évidence *quelque chose de nouveau* cette fois, quelque chose d'énigmatique et de troublant : dans sa forme versifiée – sa nouvelle organisation logique – le « même » texte libérait soudain des possibilités de sens imprévisibles jusque-là. Les affleurements des noms propres latins et de la chronologie à rebours accentuaient encore l'effet de diffraction.<sup>8</sup>

Le but était donc dès le départ « d'essayer de voir autre chose que ce que l'on m'avait appris à voir », de fait de briser les formes préexistantes de représentation et d'interprétation qui masquent la fragmentation essentielle de tout donné, et de le livrer comme énigme, mais sans pour cela, pour Hocquard, que le sauvage de la perception soit perçu comme le signe d'un au-delà ou d'un indicible, dont l'expérience authentique serait une mystique.

---

<sup>7</sup> C'est le poème de base de *Les Dernières nouvelles de l'exposition sont datées du 15 février 17*, Paris, Hachette/P.O.L., 1979, repris dans *Ma Haie*, *op. cit.*, p. 40-48.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 20-21.

C'est pourquoi il se réfère si souvent à Wittgenstein, par exemple pour déclarer que la poésie n'a pas à raconter des histoires ou à exprimer des émotions, mais qu'elle s'occupe avant tout de « clarification logique des pensées » et qu'elle n'est pas plus liée à la littérature qu'à tout autre domaine d'activité où l'intellect doit se mesurer au langage, « par exemple la sismologie dans son rapport avec la causalité. » L'exemple n'est pas innocent et la sismologie nous mène à l'autre tradition philosophique à laquelle Hocquard se réfère souvent, celle qui va du poète latin Lucrèce jusqu'à Gilles Deleuze, une tradition qui essaie de penser les transformations de la réalité mentale aussi bien que physique dans un plan d'immanence absolue, sans jamais les référer à un principe d'organisation supérieur ou intérieur, qu'il s'agisse d'une subjectivité divine, d'un moi, ou d'un manque. D'où son refus du lyrisme et de la psychologie, considérés comme un mauvais scénario, qui ne fait qu'éliminer ce qu'il est censé expliquer. L'ordre ou la grammaire de l'écriture doit naître du donné, et la méthode doit donc consister en la composition et recomposition de fragments aléatoires, comme sur un plan, une table, jusqu'à ce que des formulations intéressantes commencent à apparaître spontanément :

Je travaille sur une table. J'y jette, à plat, une collection aléatoire d'« objets de mémoire », qui restent à formuler. Au fur et à mesure que s'élaborent les formulations, des relations logiques (non causales) peuvent apparaître. Tel est le dispositif de base qui permet la mise au jour d'éventuelles connexions logiques. Alexandre Delay parle des pierres qui, du fait de la gravitation, remontent incessamment à la surface des champs. Ces relations logiques (de l'ordre du langage) forment entre elles des réseaux, imprévisibles, inouïs. C'est là que « soudain, on voit quelque chose », qu'un autre sens surgit, même à propos d'anciennes choses. À ce moment-là, un énoncé devient possible. Je dirai même qu'il s'impose alors avec la force de l'évidence. Pour moi et, peut-être, par la suite, pour un lecteur.<sup>9</sup>

Isabelle Chol a analysé en détail la méthode cartographique de *La Théorie des tables* et des *Élégies*, qui en sont nées, élégies inverses, car il ne s'agit pas de déplorer ce qui n'est plus mais de composer ce qui pourrait être à partir de fragments de souvenirs ou de textes.<sup>10</sup> Je m'attarde donc sur l'amont de cette cartographie, ce que Hocquard appelle la « méthode Robinson » : Robinson, naufragé, ne devient Robinson et n'oublie le Crusoé de la vie sociale que lorsqu'il découvre qu'il n'a pas de crayon et de papier mais seulement des livres et un cutter. À partir de là, pour être proprement

---

<sup>9</sup> Extrait de *Les associations ne sont pas libres*, conversation du 5 juillet 1987 avec Olivier Cadiot, Annuaire 86/87 de la Villa Médicis, Rome, cité dans Emmanuel Hocquard, *Théorie des Tables*, Paris, P.O.L., n. p., section finale « Un malaise grammatical ».

<sup>10</sup> Emmanuel Hocquard, *Les Élégies*, Paris, P.O.L., 1990. Isabelle Chol, « Le modèle cartographique dans l'œuvre d'Emmanuel Hocquard », *Textimage*, n° 2, *Cartes et Plans*, été 2008.

*isolé*, il lui faut oublier le discours et la grammaire de tout le monde, ou plutôt les réinventer, en réinventant sa propre mémoire. « Robinson sur son île fait la même chose que *Crusoë* avant le naufrage tout en faisant sonner le même différemment. »<sup>11</sup> Hocquard ajoute que le blaireau, la brosse à raser est la figure emblématique de cette méthode car elle consiste en somme à raser la brosse à raser de la prose préexistante avec une lame de rasoir ou un cutter, et à recoller chaque poil. Mais blaireauter n'est pas bricoler, dit-il, car il ne s'agit pas de refaire ici avec des moyens de fortune ce que fait le professionnel du discours. Chaque fragment qui a été nettoyé, décontextualisé plusieurs fois, est appelé un énoncé. Quand les énoncés ont été réappropriés par composition tabulaire, ils laissent un trou, produisent un vide, une distance, une « vie privée », vie privée du fatras des banalités et des anticipations lyriques. C'est là « une intention de pauvreté », au sens de Wittgenstein, mais le trou, la distance ainsi créée entre original et copie est un travail où l'existence est possible « pour Robinson, c'est une question de survie au présent : l'interrogation soudaine et la solution immédiate ». Cette intention de pauvreté se retrouve chez plusieurs poètes français contemporains, qualifiés de « poètes-philologues » au sens où Nietzsche se nommait philologue, éliminant la métaphysique issue d'un abus de la langue, telle l'hypostase du pronom personnel de la première personne en un moi substantiel. Hocquard donne dans la *RLG 95/1* un bel exemple de la subtile hétérogénéité des énoncés traités ainsi :

**Exemple.** Olivier dit à Emmanuel : *la robe de Pascalle est rouge*. Emmanuel, qui n'a pas entendu, ou qui n'est pas certain d'avoir bien saisi ce qu'Olivier a dit ou qui s'étonne parce qu'il a vu que la robe de Pascalle est verte, se tourne vers Pierre qui lui répète ce qu'a dit Olivier : la robe de Pascalle est rouge.<sup>12</sup>

La poésie doit donc être littérale plutôt que littéraire. On pourrait objecter que tout cela n'est pas nouveau, que cette esthétique de la pauvreté ou du silence était déjà en œuvre, par d'autres moyens, par exemple chez Reverdy, continuée obstinément malgré le Surréalisme, et qu'elle est désormais, pour certains, une norme, tout comme le psychologisme qui dominait auparavant. Hocquard en est bien conscient qui déclare que cela lui donne le « sentiment d'être applaudi sur les deux joues, ce qui n'est pas un sentiment agréable ». En vérité, dit-il, cette méthode n'est pas restrictive. Elle se contente de définir les moyens d'éviter la réintroduction d'une subjectivité, mais quant à l'écriture, tout est possible :

---

<sup>11</sup> Emmanuel Hocquard, *Ma vie privée*, sections 30 à 42, *RLG 95/1*, *op. cit.*, p. 230-31. Souligné dans le texte.

<sup>12</sup> *RLG 95/1*, *op. cit.*, p. 227, section 20.

Charles Reznikoff demande au poète de se contenter de donner à voir, à la manière d'un témoin devant un tribunal, sans chercher à influencer le jugement ou l'émotion du lecteur. Pour cela il met en place un espace neutre, il ménage une distance sans laquelle aucune tentative d'élucidation ne saurait être possible. Cette distance, cet écart, est le (théâtre du) travail poétique, un théâtre de mots puisque la langue est à la fois le matériau et l'outil quotidiens du poète. Tant qu'est tenue cette distance, tant qu'est maintenu cet écart, tout le répertoire peut être représenté. À cette condition, mais à cette condition seulement, vous pouvez jouer avec tout, absolument tout, écrire en alexandrins si cela vous chante, réintroduire images et métaphores, raconter votre vie ou celle de votre grand-mère, marcher sur les mains ou vous rouler par terre.<sup>13</sup>

Cette méthode objectiviste a eu un impact considérable sur l'écriture du tournant du siècle, produisant, parmi le foisonnement des avant-gardes poétiques de la période, deux moments intéressants, l'un que l'on pourrait nommer performatif, qu'illustrent brillamment les œuvres d'Alferi et de Cadiot (publiés par P.O.L.), et l'autre, plus récent, plus de l'ordre d'une éthique, dont les tenants se sont retrouvés aux éditions Al Dante, en particulier Christophe Hanna, Olivier Quintyn et Franck Leibovici. J'en prendrai quelques exemples à titre illustratif.

Les méthodes d'Alferi et de Cadiot sont inspirées de celles d'Hocquard, avec qui ils ont travaillé. Ainsi le *Kub Or* d'Alferi où le titre de chaque poème est donné à la fin du poème, ce qui incite à le relire d'un autre œil. Le poème est objet que la lecture/manipulation transforme, générant ici aussi de l'autre à partir du même :

on aime s'aimer ganté  
prématuré en couveuse  
d'un film qui est en manière  
d'alliance de la sève  
d'un hévéa si nu il  
se fripe et débande mis  
il luit dit touche et pas touche  
*préservatif*

Mais le champ de ces auteurs s'est considérablement élargi puisqu'ils se sont engagés dans le roman, le théâtre, l'opéra (en particulier Cadiot) et le cinéma. Dans un de ses « films parlants », *La Protection des animaux*, Pierre Alferi combine la lecture de passages de son roman *Le Cinéma des familles*

---

<sup>13</sup> Emmanuel Hocquard, *Ma Haie*, op. cit., p. 28.



avec des passages sans paroles du film de Charles Laughton *La Nuit du chasseur* qu'il a ralenti, arrêtés, recombinaison, utilisant des méthodes de *sampling* et de *remixing*<sup>14</sup>. Cadiot a particulièrement travaillé sur les vitesses, le souffle, l'accélération et le ralentissement, en particulier dans des lectures publiques, où le texte se donne comme matériau d'interprétation. Il n'en a pas moins réalisé des œuvres visuellement intéressantes, tel son portrait d'Hocquard qui consistait en un découpage en bandes, dans le guide de Rome que celui-ci utilisait lorsqu'il vivait en Italie, d'une sélection de passages plus évocateurs de sa vie et de ses goûts, collés ensuite verticalement sur les faces d'une pyramide miniature achetée au Louvre. Hocquard a d'ailleurs ensuite transcrit horizontalement ces textes en une de ses élégies<sup>15</sup>. Pour Alferi,

La seule tâche de la littérature est d'inventer de nouvelles formes syntaxiques, de nouvelles mises en rythme : d'étendre le langage. Dire en ce sens, ne laisse plus aucune place au fantôme de l'indicible : comme l'horizon, celui-ci recule à chaque phrase. Le seul obstacle est à chaque fois l'ensemble des phrases usées qui font écran à leur propre possibilité de pointe. Chaque phrase a son obstacle, et aucun n'est infranchissable.<sup>16</sup>

À partir de la fin du siècle dernier, de jeunes auteurs se sont emparés de ces méthodes, qu'ils ont jointes à celles du *cut-up* développé par Burroughs et en ont fait la théorie dans une perspective que l'on pourrait nommer éthique, influencée sans doute par le Situationnisme et la critique de la société du spectacle de Debord, mais appliquée aux nouveaux moyens de communication et à leur impact cognitif. Voici ce qu'écrit Olivier Quintyn dans un texte sur le *cut-up* et les détournements et installations verbales contemporaines :

Il n'est plus question, dans la pratique du *cut-up*, d'un sujet lyrique monologuant au sein d'un cosmos fétichisé (ciel, vent, arbre et j'en passe) ou exhumant son intériorité enfouie par je ne sais quel expressionnisme chamanique ; contre le refoulement de l'Histoire et la censure de l'inscription idéologique inhérente à toute proposition esthétique, le *cut-up* plaide pour une reproblématisation de l'habitation poétique, nettoyée de son pathos ontologique qui fait du poème le lieu d'une tonalité affective (*Stimmung*) contribuant de façon complémentaire à la philosophie à l'interrogation de la finitude humaine. S'il y a questionnement, il porte sur des formes et des cadres pragmatiques de production et de réception d'énoncés, sur notre habitation langagière en ce qu'elle a nécessairement partie liée avec le politique, au détriment de la fabrication reconnue d'une forme poème

---

<sup>14</sup> Pierre Alferi, *Le Cinéma des familles*, Paris, P.O.L., 1999 ; Cinépoèmes & films parlants, Aubervilliers, Dernière Bande Production, 2002. Charles Laughton, *La Nuit du chasseur*, 1955.

<sup>15</sup> *RLG 95/1*, *op. cit.*, p. 232, section 39.

<sup>16</sup> Pierre Alferi, *Chercher une phrase*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1991, p. 53-54.

identifiable comme telle (style, image, ton). Les textes de cut-up sont par définition des monstres formels, des formations dissidentes d'une guérilla perlée et continue. Dans leur lignée expérimentale, tout un pan de l'écriture contemporaine (Christophe Hanna, Thibaud Baldacci, Manuel Joseph) va chercher ses recours et ses dispositifs dans le recyclage d'une matière extra-littéraire ambiante en construisant, avec les acquis du cut-up mais après lui – pour en intensifier la portée – des ensembles à la mixité polyphonique, ajoutant textes, schémas, images jointes et documents reproduits – vers une démultiplication des types d'inscription, du livre à l'affiche en passant par la composition in situ. Ni vers ni prose bien entendu, mais quelque chose comme des « objets spécifiques » (Donald Judd) déplaçant le montage littéraire vers d'autres territoires non encore identifiés, plus proches en cela de l'installation plastique que du texte livresque.<sup>17</sup>

Ce travail est bien sûr lié au développement de nouveaux médias, aux nouvelles capacités de liens et de combinaison des logiciels de projection sur la page, et aux techniques développées dans les arts plastiques et de performance.

Ces nouveaux moyens permettent de créer ce que Franck Leibovici appelle des « documents poétiques », des recombinaisons et associations d'objets textuels ou visuels liés à des phénomènes historiques et sociaux tels le terrorisme ou les détournements de fonds, qui sont évidemment des documents, mais dont la confrontation et combinaison force à un changement de regard sur les discours qui circulent. Les documents poétiques qui l'intéressent sont construits à partir d'une multiplicité de médias et concernent des problèmes publics qui sont au centre du discours dominant. Ainsi de son volume hilarant de *lettres de jérusalem*, composé de *spam letters* promettant des portions de fortunes illégalement acquises en échange de détails bancaires, et qui, recueillies, tracent involontairement une histoire catastrophique de la dernière décennie. Ce document fut initialement le script, et le « libretto », d'une installation video-hologrammique de Khalil Joreige et Joana Hadjithomas, intitulée « a letter can always reach its destination », puis il a été utilisé dans d'autres contextes artistiques. Leibovici note qu'« en termes d'usage, et en tant que "documents poétiques", ces lettres ont donc connu, à ce jour, trois modes d'activation : atlas textuel d'événements géopolitiques de la décennie ; script d'une vidéo ; partition de lectures collectives »<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> Olivier Quintyn, « LE CUT-UP ET ALORS ? Détournements et installations verbales contemporaines ». *Musica Falsa*, 2000 (article consulté en ligne le 29 juillet 2012: [http://www.musicafalsa.com/article.php3?id\\_article=84](http://www.musicafalsa.com/article.php3?id_article=84)). Voir aussi Olivier Quintyn, *Dispositifs/Dislocations*, Paris, Al Dante // Questions théoriques, collection *forbidden beach*, 2007.

<sup>18</sup> Communication personnelle du 23 juillet 2012. Franck Leibovici, *lettres de jérusalem*, Paris, 2012.

Après avoir abandonné l'idée d'une histoire de la folie vue de l'intérieur de la déraison, Michel Foucault substitua au mythe d'une transcription de l'expérience sauvage de la folie la réalité matérielle de l'archive. Il raconte dans *La Vie des hommes infâmes* qu'il avait alors conçu le projet de produire à partir des archives judiciaires des documents qu'il concevait comme objets littéraires<sup>19</sup>. Il se serait agi de rassembler selon des critères précis (tant stylistiques que pragmatiques), des textes de pétition au roi en vue d'obtenir une lettre de cachet qui scellerait le destin d'un individu détesté (héritier mangeant le bien d'une famille, époux volages, prêtres trop inspirés...). Les travaux que nous avons décrits réalisent et étendent ce projet. Ils ne visent pas à formuler une critique extérieure, mais à créer l'hétérogénéité d'une distance par rapport au discours dominants, c'est à dire aux modes de subjectivation contemporains.

---

<sup>19</sup> Michel Foucault, « La Vie des hommes infâmes », *Les Cahiers du Chemin*, 29, janvier 1977, p. 12-30. Repris dans *Dits et Ecrits, Vol III*, 1976-1979, Paris, Gallimard, 1994, p. 237-253.

## ***Les Mots de Sartre : un hétérogène générique***

Chaïma GHORBEL  
Université El Manar (Tunisie)  
Institut Supérieur des Sciences Humaines de Tunis

« Je déteste mon enfance et tout ce qui en survit. »<sup>1</sup>, annonce Sartre au beau milieu des *Mots* remettant lui-même l'appartenance de son ouvrage à un genre qui est censé procurer à celui qui l'entreprend sinon l'opportunité de commémorer nostalgiquement le paradis perdu de l'enfance, du moins la possibilité de peindre son autoportrait de la manière la plus objective et d'en laisser le soin du jugement à son récepteur ; nous parlons, évidemment de l'autobiographie.

Nous entendons par « hétérogénéité générique », l'éclatement du genre au sein d'un seul et même écrit, ce qui implique moins la disparition de la notion de « genre » qu'un malaise dans le genre qui le mue, selon l'expression de Michel Butor, en un « genre complexe »<sup>2</sup>, intermédiaire entre différentes catégories textuelles.

L'hybridité textuelle est vraisemblablement en vogue depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle au cours duquel, probablement par souci de libération de leur plume, certains écrivains se détachent progressivement du souci de se plier à un genre unique, refusant éventuellement de se cantonner à des règles restrictives tributaires d'un genre particulier. Petit à petit, la notion de genre cède quasiment le pas à celle de l'interpénétration générique. À juste titre, *Les Mots* de Jean-Paul Sartre semble être le fruit d'un croisement intergénérique quoique ce soit le seul livre de Sartre reconnu en tant qu'autobiographie. En effet, sa prétendue appartenance au genre a toujours été discutée. Oscillant entre transposition de souvenirs réels et mémoire entachée d'oubli – conscient ou inconscient – et ne relatant qu'une période très concise de la vie de son auteur, souvent pour être raillée, cet ouvrage se donne à lire en tant que texte hétérogène, dont l'identification du genre demeure, à ce jour, malaisée.

Notre contribution s'articulera autour de trois interrogations fondamentales : 1- Dans *Les Mots*, s'agit-il d'une rétrospection ou plutôt d'une introspection ? 2- Le « je » est-il autobiographique ou polyphonique ? 3- les repères chronologiques se plient-ils aux règles du genre ou bien sont-ils brouillés ?

---

<sup>1</sup> Jean-Paul Sartre, *Les Mots*, Paris, Gallimard, « Folio », 2005, p. 135.

<sup>2</sup> Michel Butor, *De la distance, déambulation*, Éditions Ubacs, 1990, Le Castor Astral, 2000, p. 41.

## Rétrospection ou introspection ?

Philippe Lejeune définit l'autobiographie comme un « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa propre personnalité »<sup>3</sup>. Le personnage principal de toute entreprise autobiographique n'est autre que son auteur. Les événements tournent autour de lui et sont rapportés selon son seul point de vue. Dire que l'autobiographie est un « récit rétrospectif » c'est insister sur la nécessité de retranscrire le passé et plus précisément l'enfance. Tel est *a priori* le cas dans *Les Mots* où le narrateur Jean-Paul relate ses premières années d'apprentissage, avant d'entamer sa carrière d'écrivain.

En revanche, Sartre, remémore son enfance moins par nostalgie que pour parvenir à appréhender sa vocation et à prendre connaissance de son propre être vacillant. Ceci ne va pas forcément à l'encontre de l'autobiographie, cependant l'auteur des *Mots* va jusqu'à dénoncer, et violemment, son passé. Il y procède, selon sa propre expression, à une « entreprise de démythification »<sup>4</sup> de tout ce qui se rapporte à son enfance, à commencer par s'en prendre à sa famille et à finir par se brocarder lui-même. Démythifier son enfance c'est, pour lui, « s'attaquer aux mythes liés d'ordinaire à la famille, à la société et à la vocation littéraire. »<sup>5</sup> Avec Sartre, l'autobiographie ressemble, trait pour trait, au pamphlet, considéré à son tour comme un genre littéraire caractérisé par sa virulence et sa remise en cause de l'ordre établi, reconnu officiellement en tant que genre à partir de l'œuvre de Paul-Louis Courier : *Le Pamphlet des pamphlets*. *Les Mots* ont trait au pamphlet en ce qu'ils s'attaquent à tout ce qu'une autobiographie est censée idéaliser : enfance et figures protectrices. Ils sont l'expression d'une contestation contre un mode d'éducation imposant à l'enfant de se plier au modèle familial et de refouler ses choix et ses libertés. Il s'agit d'un réquisitoire contre une enfance placée sous le signe de l'hypocrisie dont il finit par faire partie, excellant progressivement d'abord dans le rôle de « l'enfant-sage » ensuite dans celui du « singe-savant » en vue de recevoir des adultes, en contrepartie un « certificat d'existence »<sup>6</sup>. C'est là que commence la découverte de sa propre imposture (« j'étais un imposteur » (*LM*, p. 70)<sup>7</sup>) et que commence l'expérience de la « La Nausée »<sup>8</sup>, selon l'expression de Philippe Lejeune.

---

<sup>3</sup> Philippe Lejeune, « L'ordre du récit dans *Les Mots* », in *Le Pacte autobiographique*, Paris, Le Seuil, 1996, p. 14.

<sup>4</sup> Jacques Deguy, *Les Mots, Jean-Paul Sartre*, Paris, Hatier, 2005, p. 73.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> Philippe Lejeune, « L'ordre du récit dans *Les Mots* », in *Le Pacte autobiographique*, *op.cit.*, p. 214.

<sup>7</sup> Nous désignerons *Les Mots* (Jean-Paul Sartre, *Les Mots*, *op.cit.*), tout au long de notre travail, par *LM*.

Si toute autobiographie implique rétrospection, la sienne relève plus de l'introspection. Le retour au passé n'est qu'un prétexte dont il use en vue de l'interroger et de s'auto-analyser afin de comprendre les différentes étapes de sa folie, ce qui remet incontestablement en question l'appartenance au genre. Sartre, en écrivant *Les Mots* ambitionne de se transformer en une pure conscience ou selon son propre concept, en un être « pour-soi » qui, fondamentalement subjectif, remet constamment en cause son existence comme substance immuable, c'est-à-dire comme « en-soi », caractérisant l'être en tant qu'il est immanent à lui-même, sans distance vis-à-vis de soi et relevant du domaine de la non-conscience. Loin de s'apparenter à l'autobiographie usuelle, son livre renferme une expérimentation de la négation de soi, ou, selon Sartre, de la « néantisation ». Sartre, l'adulte, se distancie du jeune Sartre (Poulou) pour qui seule la présence physique, matérielle, compte, c'est-à-dire la présence comme objet saisi par autrui, comme en-soi. La présence à soi, quant à elle, renferme une dualité, une séparation du soi et de sa propre conscience de soi :

Philosophe de la conscience et du sujet, auxquels il attache une importance considérable, Sartre se fera l'écho, dans la forme même du texte des *Mots*, de cette réflexivité propre à l'homme : une écriture de soi, mais nécessairement autocritique, rendue possible par l'exercice de la conscience séparatrice.<sup>9</sup>

Enfant, il pensait que rien ne pourrait définir l'être, mis à part le regard de l'autre : « je voulais manquer comme l'eau, [dit-il] comme le pain, comme l'air à tous les autres hommes dans tous les autres lieux. » (*LM*, p. 77). Le grand Sartre se rend compte que « l'enfer, c'est les autres » car « Autrui est obligatoirement pour moi soit celui qui m'aliène, soit celui que j'aliène. Entre nous nulle coexistence ne saurait s'instaurer, si ce n'est celle du maître et de l'esclave. »<sup>10</sup> L'autre, par sa subjectivité, exerce une autorité sur soi. C'est pour cela qu'il craint cet autre qui le juge constamment, qui le dénude par son regard inquisiteur et le transforme en objet. À cause de lui, l'enfant fait l'expérience du néant : « je découvrais tout à coup que je comptais pour du beurre et j'avais honte de ma présence insolite dans ce monde en ordre » (*LM*, p. 73) et réalise qu'il n'est « rien, une transparence ineffaçable » (*LM*, p. 76). En revanche, Jean-Paul se rend compte que c'est cet autre qui octroie à l'être la possibilité de porter un jugement sur son propre être. L'autre demeure donc indispensable dans la mesure où il accorde au Moi la possibilité de pratiquer l'expérience de la néantisation par laquelle il se

---

<sup>8</sup> Philippe Lejeune, « L'ordre du récit dans *Les Mots* », in *Le Pacte autobiographique*, *op. cit.*, p. 214.

<sup>9</sup> Thomas Clerc, *Les Mots, Jean-Paul Sartre*, Paris, Bordas, coll. « L'œuvre au clair », 2004, p. 113.

<sup>10</sup> Éric Werner, *De la violence au totalitarisme, essai sur la pensée de Camus et Sartre*, Paris, Calmann-Lévy, 1972, p. 168-169.

dénude de sa présence physique pour se découvrir en profondeur. Finalement, autrui, malgré son importunité, devient « le médiateur indispensable entre moi et moi-même »<sup>11</sup>. Relatant le passé en vue de le tourner en dérision, d'un côté, et de s'en débarrasser définitivement, de l'autre, l'écriture de soi semble être avec Sartre le produit d'un métissage entre la littérature pamphlétaire et l'autobiographie.

### « Je » autobiographique ou « je » polyphonique ?

À partir du moment où il décide d'écrire son autobiographie, l'auteur signe une sorte de pacte avec son lecteur, appelé par Lejeune « pacte autobiographique » ; celui-ci l'engage à dire le vrai et confère à son récepteur la liberté de juger de l'authenticité ou de l'artifice de son récit. En se conformant à cette règle, l'autobiographe acquiert à la fois le statut de l'auteur, celui du narrateur et celui du personnage principal du récit. Dans *Les Mots*, Sartre se plie, *a priori* à cette règle, parlant de lui à la première personne du singulier. Toutefois, avec lui, il est souvent malaisé de distinguer le « je » de l'énonciation et le « je » de l'énoncé, voire un troisième « je » qui est celui des autres. Le « je » est, à son tour, hétérogène. Il n'exprime pas une seule voix, comme il est convenu. Il s'agit d'un « je » polyphonique. En effet,

Insistant sur les sous-entendus contenus dans *Les Mots*, Sartre use de l'efficace technique polyphonique qui consiste à mêler plusieurs voix à l'intérieur d'une seule pour faire entendre des choses contradictoires : il y a dès lors dissociation entre le locuteur et sa propre énonciation, comme si Poulou, par exemple, était parlé par d'autres, traversé par des paroles étrangères : « ça parle dans ma tête », écrit justement Sartre.<sup>12</sup>

La polyphonie est notamment contenue dans le discours indirect libre auquel Sartre recourt souvent faisant fusionner, dans un même énoncé, des voix provenant de différents énonciateurs.

Jeune professeur encore célibataire, une jolie vieille dame me louerait une chambre confortable qui sentirait la lavande et le linge frais, j'irais au lycée d'un saut, j'en reviendrais de même ; le soir je m'attarderais sur le pas de ma porte pour bavarder avec ma logeuse qui raffolerait de moi ; tout le monde m'aimerait, d'ailleurs, parce que je serais courtois et bien élevé.<sup>13</sup>

Le « je » ici est de nouveau hétérogène. Il n'est pas celui de l'énonciateur réel. Derrière lui se cache, en effet, la mère de Poulou et ses vœux quant à

---

<sup>11</sup> Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant*, Paris, Gallimard, 1947, p. 326.

<sup>12</sup> Thomas Clerc, *Les Mots, Jean-Paul Sartre, op. cit.*, p. 92-93.

<sup>13</sup> Jean-Paul Sartre, *Les Mots, op. cit.*, p. 150.

l'avenir de son fils. L'emploi du conditionnel (« louerait », « sentirait », « irais », « reviendrais », « m'attarderais », « raffolerait », « m'aimerait », « serais ») n'évoque pas une hypothèse mais a une valeur de futur probable lié au discours indirect libre. Sartre choisit de faire rapporter les paroles de la mère par le fils probablement pour accentuer sa retenue mais il ne fait ainsi que nous leurrer davantage sur le statut du « je ». Le pacte autobiographique n'en est que moins respecté.

Alors que le « je » autobiographique suppose cohésion de l'auteur, du narrateur et du personnage principal, celui des *Mots* combine les différentes *imagos* aliénées de Sartre l'adulte dont le jeune Sartre ressasse les différents propos et idéologies : « j'étais un polichinelle, un pasquin, un grimacier » dit-il (*LM*, p. 31). Il faudrait noter l'archaïsme précieux du terme « pasquin » qui confirme qu'il ne s'agit pas des propos du jeune Poulou. Avec le recul, l'adulte est tellement convaincu par les paroles de sa grand-mère qu'il les fait siennes. D'ailleurs, progressivement, il prend le relais de cette dernière qui ne cessait de critiquer : « Je suis un caniche » (*LM*, p. 27), « Je suis un chien [...]. Je suis une mouche [...]. » (etc.) (*LM*, p. 78). L'on voit Sartre, ironique, derrière toutes ces métaphores. Ainsi, Sartre, l'adulte, devient complice de sa grand-mère qui ne l'« admirait pas assez » (*LM*, p. 31), au point de faire fusionner leur « je », car il constate qu'elle était la seule à le connaître à sa vérité : « Louise m'avait percé à jour » (*LM*, p. 31). Comment pourrait-on continuer à parler d'autobiographie si le « je » n'est pas un, bien plus, s'il est l'amalgame d'instances antinomiques ?

La polyphonie est également incluse dans certains discours du grand-père Schweitzer, rapportés à la première personne du singulier : « J'écrirais, c'était une affaire entendue [...]. Mais il fallait regarder les choses en face, avec lucidité : la littérature ne nourrissait pas. Savais-je que des écrivains fameux étaient morts de faim ? »<sup>14</sup>

L'auteur, lègue à l'enfant, et d'une façon à provoquer le rire, ce discours empreint d'expressions pragmatiques propres au vieux bourgeois qu'est Charles (« affaire entendue », « regarder les choses en face ») en vue d'en prendre distance. Cette technique vise à parodier le style et l'idéologie de Charles Schweitzer. L'enfant n'a même pas à décider de son avenir, il lui est déjà tracé par son grand-père. C'est aussi et surtout l'occasion, pour Sartre, de dénoncer, tout le précepte bourgeois fondé exclusivement sur l'argent.

En outre, il est également difficile de faire la distinction entre le « je » de l'énonciation et celui de l'énoncé. Ainsi, un certain nombre d'énoncés qui sont écrits à la première personne ne sont pas réellement assumés par la voix de l'énonciateur. L'auteur charge le personnage principal de les prononcer en vue d'en prendre distance :

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 128-129.



Je permets gentiment qu'on me mette mes souliers, des gouttes dans le nez, qu'on me brosse et qu'on me lave, qu'on m'habille et qu'on me déshabille, qu'on me bichonne et qu'on me bouchonne ; je ne connais rien de plus amusant que de jouer à être sage. Je ne pleure jamais, je ne ris guère, je ne fais pas de bruit.<sup>15</sup>

Le « je » est, une fois de plus, composite. Il est à la fois celui qui ne fait que subir les actions du « on » comme si c'était une marionnette que les adultes font mouvoir à leur guise et celui qui ironise sur le sort qui lui est réservé. L'emploi de « bichonner » et « bouchonner » révèle la présence du grand Sartre dans la mesure où la paronymie de ces deux verbes est empreinte de sarcasme. En effet, tout en accentuant sa passivité, elle procure de la musicalité aux paroles de l'enfant donnant à penser que ses phrases ne sont que l'écho de ce que lui ont fait apprendre les adultes. Le « je » est donc disparate. C'est ce qui expliquerait la petite nuance au niveau de l'onomastique entre Poulou, représentant le jeune Sartre et Jean-Paul, désignant l'adulte. Narrateur adulte, Sartre prend distance entre autres de l'ancien amour démesuré de la littérature :

C'est dans les livres que j'ai rencontré l'épaisseur de l'univers : assimilé, classé, étiqueté, pensé, redoutable encore ; et j'ai confondu le désordre de mes expériences livresques avec le cours hasardeux des événements réels. De là vint cet idéalisme dont j'ai mis trente ans à me défaire.<sup>16</sup>

Sartre est en effet « dualisé » dans ce texte puisqu'il est à la fois sujet de l'énonciation et objet de l'énoncé. En fait, à travers l'enfant, l'autre Sartre apparaît plus ou moins en filigrane, non pas tant comme sujet réel que comme voix qui raconte, commente, analyse, condamne ou décrypte l'enfant qu'il fut.<sup>17</sup> Cette constatation que fait Sartre adulte de ses propres erreurs serait l'élément déclencheur du retour aux phases premières de son illusion ou, selon ses propres dires, de sa « névrose » ce qui semble contrecarrer, encore une fois, l'homogénéité autobiographique. Avec Sartre, le récit de vie vire quasiment à un essai psychanalytique, ce qui témoigne, une fois de plus, de son hétérogénéité.

### **Chronologie autobiographique ou déchronologisation ?**

Dans *Les Mots*, l'agencement des deux parties « Lire », ensuite « Écrire » laisse à penser que les deux étapes d'apprentissage sont temporellement successives, voire consécutives. La première impression que donne cette disposition est le respect de l'ordre chronologique dans *Les Mots*. Or, en

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>17</sup> Thomas Clerc, *Les Mots, Jean-Paul Sartre, op. cit.*, p. 31.

réalité, il n'en est rien puisque les deux parties parlent de la même période de vie, comprise entre 1905 et 1917. La chronologie est donc, en réalité, brouillée. Au moment où Sartre se remémore le passé, « il lui importe d'être justement, dans l'écriture, homme qui cisaille et tranche. Ou du moins d'afficher ostensiblement cette image. Une esthétique glorieuse et tondue, sans boucles. »<sup>18</sup> L'auteur des *Mots* procède, dans son écriture du souvenir, par suppression et par amplification. Il escamote certains événements ou se borne à en parler brièvement, laissant entrevoir les blessures irrémédiables qui avaient marqué son enfance :

l'œil entré dans le crépuscule [...], la découverte ou la fabrication d'une vraie-fausse laideur, la rupture du lien privilégié avec sa mère du fait de son remariage en 1917. Événements-cassures évoqués laconiquement, expédiés sans gloses ni commentaires. Cette stratégie de la prestesse esquivé l'émoi, censure la plainte, se bornant à indiquer presque silencieusement les déchirures. L'éthique de la pudeur et l'esthétique de la promptitude se mêlent ici inextricablement à une conduite de fuite et/ou de protection.<sup>19</sup>

En gommant certains événements douloureux, Sartre tenterait de rectifier son enfance par le biais d'une écriture sournoise. Ainsi prolonge-t-il la période qui précède le remariage de sa mère et ensuite interrompt-il le récit juste avant l'intervention de l'ingénieur Mancy dans sa vie. En outre, Les titres mêmes des deux parties du livre indiquent qu'il s'agit d'une « autobiographie très partielle »<sup>20</sup> de la vie de Sartre qui ne concernerait que les premières étapes de sa vocation d'écrivain, avant de passer à sa contribution personnelle et idéologique, exprimant sa pensée face au monde de son époque. Usant de son autorité d'auteur, il manie ses souvenirs à sa guise. C'est dans *Les Mots* et par les mots qu'il tente de conquérir la liberté.

Avec Sartre, l'écriture du souvenir diffère du souvenir en tant que tel. Elle devient un procédé de construction et non de régression. Nous pouvons, dans ce contexte, comparer *Les Mots* au *Premier homme* de Camus. Chez ce dernier, la réminiscence du passé, qui hante son sosie Jacques Cormery, témoigne d'une volonté d'embrasser indéfiniment le passé paradisiaque malgré l'indigence. D'un point de vue psychanalytique, la restitution du passé au point de le confondre avec le présent, témoigne d'un cas de « tropisme régressif » (selon Freud) marquant un grand nombre d'autobiographes qui font l'apologie de leur enfance, ce qui est loin d'être le cas de Sartre. L'auteur des *Mots* ne remémore qu'une courte partie de son existence et plus précisément l'époque où il se jette, progressivement, dans une vocation d'écrivain. L'écriture fut pour lui un moyen de fonder son droit

---

<sup>18</sup> Claude Burgelin, *Claude Burgelin commente Les Mots de Jean-Paul Sartre*, Paris, Gallimard, « Foliothèque », 1994, p. 133.

<sup>19</sup> *Ibid*, p. 50-51.

<sup>20</sup> Elisabeth Kennel-Renaud, *Les Mots*, Rosny, Bréal, 2005, p. 127.

à l'existence. « Je suis né de l'écriture » (*LM*, p. 126), affirme-t-il. Ignorant tout de lui-même, l'acte d'écrire était pour lui le moyen de prendre connaissance de lui-même, de décrypter ses propres traits, d'acquérir de la valeur après en avoir été longtemps dépourvu :

Je commençais à me découvrir. Je n'étais presque rien, tout au plus une activité sans contenu, mais il n'en fallait pas davantage. J'échappais à la comédie : je ne travaillais pas encore mais déjà je ne jouais plus, le menteur trouvait sa vérité dans l'élaboration de ses mensonges. Je suis né de l'écriture : avant elle, il n'y avait qu'un jeu de miroirs ; dès mon premier roman, je sus qu'un enfant s'était introduit dans le palais de glaces. Écrivant, j'existais, j'échappais aux grandes personnes ; mais je n'existais que pour écrire et si je disais : moi, cela signifiait : moi qui écris.<sup>21</sup>

Si le Moi, avant l'écriture, ressemblait plus à un néant (« Je n'étais presque rien »), après elle, il acquiert le statut de l'être (« Écrivant, j'existais »). L'écriture l'avait donc sorti du néant, du non-être. Elle lui a permis d'« échapper » au monde extérieur et à ses vicissitudes, de fonder une vraie personnalité, loin de l'autorité hypocrite et de l'amour affecté des adultes. Toutefois, le « mais » vient annuler tout le rôle positif associé à l'écriture : « mais je n'existais que pour écrire ». Le « je », ici, est celui de Sartre adulte, qui intervient pour dire que son calvaire ontologique réside moins dans le fait d'écrire que dans celui d'en faire l'équivalent même de son existence et qui était à l'origine de sa névrose à laquelle il tente de remédier, curieusement, par le biais de l'écriture d'un livre dont il a voulu faire un « adieu à la littérature ». La production d'une œuvre littéraire le rendrait nécessaire à toute l'humanité ; c'est l'idée que se représentait Poulou de l'écriture : « Puisque personne ne me revendiquait sérieusement, j'élevais la prétention d'être indispensable à l'Univers. » (*LM*, p. 90). Après sa mort, l'écrivain jouirait d'une sorte d'immortalité puisqu'il garderait une présence matérielle sur terre à travers ses écrits qui perpétueraient son nom. Ainsi l'écriture est-elle dotée d'une fonction compensatoire. Dans *Les Mots*, Sartre dénonce une imposture fondamentale : celle par laquelle les hommes cherchent à acquérir de l'importance et de la valeur, en adoptant des rôles. L'imposture est « à la fois intellectuelle et ontologique ; elle comprend une forme de mensonge à soi car chacun devrait bien sentir que ces poses sont artificielles et seulement destinées à masquer l'indétermination fondamentale de nos possibilités, ce que Sartre appelle notre liberté. »<sup>22</sup>. La littérature n'est donc qu'un rôle, qu'une « bouffonnerie », selon l'auteur lui-même. Elle n'est qu'un moyen de conférer au signifiant « Sartre » du sens et de la consistance. « Lire » et « Écrire » ne sont que des « mots », des paroles vaines, s'ils ne sont pas engagés. La liberté qu'accorde la littérature à

---

<sup>21</sup> Jean-Paul Sartre, *Les Mots*, op. cit., p. 126.

<sup>22</sup> Thomas Clerc, *Les Mots, Jean-Paul Sartre*, op. cit., p. 69.

l'écrivain est une liberté impalpable dans la mesure où elle ne renferme pas une lutte véritable et une révolte concrète. Sartre inaugure désormais une littérature dont le but ne se limite pas à se donner à soi-même de la valeur. La liberté, pour lui, ne se résume pas à se délivrer du fardeau des autres en vue de se pourvoir d'une existence et d'une légitimité. On ne pourrait pas parler de liberté si l'autre en est exclu. L'idéologie individualiste se voit remplacée par une idéologie égalitaire ; « Si je range l'impossible Salut au magasin des accessoires, que reste-il ? Tout un homme, fait de tous les hommes et qui les vaut tous et que vaut n'importe qui ». Ce serait donc une nouvelle forme de littérature que le philosophe prêche, une littérature qui ne se préoccupe pas uniquement du Moi. Or, cela ne semble-t-il pas contredire l'étymologie même de l'autobiographie, à savoir *auto* (soi), *bios* (vie) et *graphein* (écriture), donc l'écriture du récit de sa propre vie ?

Dans *Les Mots*, il s'agit d'une tentative de subversion de la littérature par la littérature. L'auteur n'est plus en quête d'une identité personnelle. Autrement dit l'autobiographie, censée être tournée vers soi, devient avec Sartre une parodie du genre. L'écriture de soi, au lieu de correspondre au désir naturel chez la plupart des écrivains de laisser un témoignage de leur vie à la postérité ou encore de répondre au besoin de se justifier à leurs yeux, devient avec lui un réquisitoire contre toute littérature visant à mettre le « soi » en valeur. Or, se dénoncer soi-même ou dénoncer un genre qui a pour seul souci de se défier soi-même est finalement un indice de sincérité qui est la base même de toute tentative autobiographique. Ceci rejoint l'idée de Jacques Lecarme qui finit par admettre dans son article « *Les Mots* de Sartre : Un cas limite de l'autobiographie ? » que :

la parodie du genre autobiographique ne détruit pas le genre, mais dans son effort pour dominer les modèles parodiés, elle finit par accomplir les virtualités du genre, et à en obtenir, mieux que par les moyens traditionnels, les effets escamotés. Le sarcasme et l'ironie, dans *Les Mots* de Sartre [...], finissent par décaper, par purifier tous les attendrissements suspects et les complaisances inquiétantes. Ils donnent, *a contrario*, une pudeur et une authenticité extrêmes aux confidences qu'ils épargnent [...]. La parodie exerce finalement, pour le genre autobiographique, une fonction d'ascèse.<sup>23</sup>

Quoique *Les Mots* soit un pamphlet contre l'autobiographie, ceci n'empêche pas que cette œuvre se rapporte, et ostensiblement, au genre, même si elle le dépasse. D'ailleurs, la notion même de genre en général semble devenir de moins en moins légitime dans cette « ère du soupçon », et pour cause : le métissage, l'éclatement, l'interpénétration, l'hybridation et l'hétérogénéité génériques qui, de plus en plus en vogue, témoignent moins

---

<sup>23</sup> Jacques Lecarme, « *Les Mots* de Sartre : Un cas limite de l'autobiographie ? », in *L'Autobiographie, Revue d'Histoire Littéraire de la France*, Paris, 1975, p. 1060.

de l'incapacité des écrivains modernes voire postmodernes de se plier aux règles que du souci de s'affranchir d'un genre unique et contraignant. « [...] un texte ne saurait appartenir à aucun genre. Tout texte participe d'un ou de plusieurs genres, il n'y a pas de texte sans genre, il y a toujours du genre et des genres mais cette participation n'est jamais une appartenance. »<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> Jacques Derrida, « La loi du genre », in *Parages*, Paris, Galilée, 1986, p. 264.

## **Style(s) et hétérogénéité dans *Villa triste* de Patrick Modiano**

Mustapha TRABELSI  
Université de Sfax (Tunisie)  
Unité de Recherche en Littérature, Discours et Civilisation

Le roman de Modiano, rendant compte d'un monde en mutations, né des fractures de l'histoire contemporaine, varie les styles et fonde sa spécificité sur cette confrontation. L'instabilité de son style, sa bigarrure et ses mouvements tensionnels contribuent à la dynamique de l'œuvre et constituent son unité profonde. C'est l'impression qui se dégage à la lecture du quatrième roman de Patrick Modiano : *Villa triste*<sup>1</sup> La disparité des styles entre des traits qui paraissent archaïques et d'autres qui semblent novateurs retient notre attention. La mise en question de l'unité du style dans la littérature contemporaine est soulignée par Anne Herschberg Pierrot dans son livre *Le Style en mouvement*. Selon elle, « on a coutume de parler du style en terme d'unité, que ce soit celle d'une époque, d'un auteur, ou d'une œuvre. Mais celle-ci n'est pas forcément homogène. Elle se comprend plutôt en terme d'accord, d'harmonie des tensions et des divergences qui la travaillent, sans lesquelles l'œuvre n'existerait pas »<sup>2</sup>. Un écrivain peut avoir plusieurs styles, successifs ou simultanés. Meyer Schapiro, historien de l'art américain, soutient que « l'époque moderne fait l'expérience des variantes stylistiques et du manque d'homogénéité à l'intérieur d'un style artistique »<sup>3</sup>. Il ajoute que l'unité stylistique n'est pas forcément celle d'un tout organique, qui subordonne les éléments à un ensemble homogène : « Dans un organisme complexe, les parties sont dissemblables et leur intégration est plus affaire d'interdépendance fonctionnelle que de répétition du même schéma à travers tous les organes »<sup>4</sup>. Ces affirmations attirent l'attention sur des œuvres formées de matériaux hétérogènes, et qui affichent leur caractère composite. Meyer Schapiro conclut sur l'importance de prendre en compte l'hétérogénéité et l'instabilité du style : « Ces observations nous apprennent combien il faut, quand on écrit ou explique un style, considérer son aspect non homogène, instable, les obscures tendances qui s'y manifestent vers de

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Villa triste*, Paris, Gallimard, « Folio », 1975.

<sup>2</sup> Anne Herschberg Pierrot, *Le Style en mouvement, littérature et art*, Paris, Belin, 2005, p. 91.

<sup>3</sup> Meyer Schapiro, *Style, artiste et société*, Paris, Gallimard, 1982, p. 49.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 52.

nouvelles formes »<sup>5</sup>. L'hétérogénéité des styles se joue des sens et met en jeu une transformation générique.

C'est dans cette perspective que nous nous proposons d'analyser le roman de Modiano. *Villa triste* s'ouvre par le retour du narrateur dans une petite ville, à la frontière franco-suisse, douze ans après l'avoir quittée : c'est dans cette station thermale suisse qu'à dix-huit ans le narrateur, un apatride, est venu se réfugier pour échapper à une menace qu'il sentait planer autour de lui : « Que faisais-je à dix-huit ans au bord de ce lac, dans cette thermale réputée ? Rien. J'habitais une pension de famille, les Tilleuls, boulevard Carabacel. »<sup>6</sup>

Peur d'une guerre, d'une catastrophe imminente ? Peur du monde extérieur ? En tout cas la proximité de la Suisse, où il comptait fuir à la moindre « alerte », lui apportait un réconfort illusoire :

Car je crevais de peur, un sentiment qui depuis ne m'a jamais quitté : il était beaucoup plus vivace et plus irraisonné en ce temps-là : J'avais fui Paris avec l'idée que cette ville devenait dangereuse pour des gens comme moi. Il y régnait une ambiance policière déplaisante. Beaucoup trop de rafles à mon goût. Des bombes éclataient [...]. Moi, j'avais peur encore plus qu'aujourd'hui et j'avais choisi ce lieu de refuge parce qu'il était situé à cinq kilomètres de la Suisse. Il suffisait de traverser le lac, à la moindre alerte. Dans ma naïveté, je croyais que plus on se rapproche de la Suisse, plus on a de chance de s'en sortir. Je ne savais pas encore que la Suisse n'existe pas.<sup>7</sup>

Le passé exerce une grande fascination sur le narrateur. Cette nouvelle recherche du temps perdu ne s'effectue pas sur le mode de la nostalgie ou le culte d'une époque de la vie. Ces bribes des temps anciens flottent dans le passé mais sans avoir le pouvoir de ressusciter et de se reformer dans le présent. La narration de cette errance identitaire et spatiale commence en effet au présent qui suggère l'extrême précarité du temps suspendu, curieusement menée par un l'indéfini spectral et ambigu « on » sur le mode d'une adresse indéterminée à un « vous » imprécis et anonyme :

Il est très tard, en hiver. On distingue à peine de l'autre côté du lac, les lumières mouillées de la Suisse [...] Voulez-vous que nous entrions pour vérifier si les boiseries d'acajou n'ont pas changé, si la lampe à l'abat-jour écossais est à sa place : du côté gauche du bar ?<sup>8</sup>

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>6</sup> *Villa triste, op. cit.*, p. 14.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 14-15.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 10.

Le temps actuel est sans magie, dénué de tout intérêt, incapable de se mêler ou de prendre le relais du passé. Mais très vite le « je » prend le relais de « on ». Or cette première personne signe une posture d'énonciation et un *ethos* ambigus ; Modiano rappelle le statut de ce « je » :

Le « je » ...c'est moi et pas moi. Mais utiliser le je me concentre mieux, c'est comme si j'entendais une voix, comme si je transcrivais une voix qui me parlait et qui me disait je. Ce n'est pas Jeanne d'arc, mais plutôt comme quand on capte une voix à la radio, qui de temps en temps s'échappe, devient inaudible, et revient. Ce je d'un autre qui me parle et que j'écoute me donne la distance par rapport à l'autobiographie, même si je m'incorpore parfois au récit.<sup>9</sup>

Fictionnalisation de soi ou intrusion de soi dans la fiction ? La ligne de frontière entre le discours autobiographique et le discours fictionnel n'en reste pas moins flottante et l'incertitude créée devient une esthétique et une éthique qui fascinent et déroutent en même temps. Le langage est errance et les catégories génériques deviennent des artifices linguistiques. Le cloisonnement des cadres de références n'est pas efficace pour représenter une mémoire imprévisible. Le *je* adopte un ton discret, neutre pour raconter. Il se contente du demi-mot et opte pour une sobriété qui ignore les jugements et dont le style se fonde justement sur leur absence. On serait tenté à la suite de Barthes de parler « d'un style de l'absence qui est presque une absence idéale du style »<sup>10</sup>. Le narrateur, à peine capable de soulever quelques phrases ou quelques mots, entraîne son lecteur sur les chemins de l'errance.

De retour dans cette ville, Victor Schmara – le je – se souvient de son passé, lorsqu'il était à peine majeur et qu'il venait de faire la rencontre d'Yvonne Jacquet, de son dogue Allemand Oswald, et de leur ami, le docteur René Meinthe (qui aime particulièrement se faire appeler « La Reine des Belges »). Dans ces errances dans le passé, le récit mêle investigation policière, événements historiques et destins individuels des personnages. Le récit de Modiano s'apparente à un roman historique en donnant « l'impression d'avoir affaire à un discours sans autre règle que celle de transcrire scrupuleusement le réel, de nous mettre en contact immédiat avec le monde tel qu'il est »<sup>11</sup>. Modiano procède à la manière d'un détective ou d'un historiographe du style. Deux récits se chevauchent : le premier raconte l'investigation, le second relate les événements cachés que l'on tente de reconstituer. L'histoire repose cependant sur la recherche vaine des traces : lorsque Victor essaie de savoir plus sur le passé des personnages, ils ne

---

<sup>9</sup> Patrick Modiano, *Libération*, 26 avril 2001.

<sup>10</sup> Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Le Seuil, 1953, p. 23.

<sup>11</sup> Roland Barthes, Leo Bersani, Philippe Hamon, Michael Riffaterre, Ian Watt, *Littérature et réalité*, Paris, Le Seuil, 1982, p. 7.



répondent jamais ou détournent le sujet de conversation. Partir en quête du passé est une entreprise vaine et risquée. On ne raconte pas sa mémoire, on raconte seulement le temps qu'on perd à sa recherche, rappelle Laurent Danon-Boileau. Victor devient à la fois la métaphore de l'écrivain, de l'historien, du moi penché sur son passé et celle du lecteur.

Les personnages de *Villa triste* forment les multiples avatars d'un être de fuite, en quête de quelque objet susceptible de le renseigner sur lui-même, mais confronté à des situations qu'il ne parvient pas à résoudre et qu'il surmonte en leur échappant, s'enfermant dans un itinéraire sans fin. Modiano élabore un certain type de personnage en perte de repères faute de trouver des modes d'identification crédibles et des systèmes de valeurs fiables : « Je n'ai jamais éprouvé une très grande confiance en mon identité et la pensée qu'elle ne me reconnaîtrait plus m'a effleuré »<sup>12</sup> affirme Victor, le personnage principal. Malaise, doute, crainte soulignent la difficulté de l'éclairage des zones d'ombre ou des différents types de malaise. Nul repère transmis, nul modèle proposé ne permet aux personnages de se construire une identité propre et cette situation de vacillement culturel, ces états de flottement intimes suscitent une inaptitude à faire corps avec eux-mêmes, à s'inventer un équilibre. Modiano détaille les différentes manifestations de cette ontologie des ruines : aucun élément solide, stable, certain, ni garde-fou, ni secours ne retiennent les personnages qu'il met en scène d'une aspiration par le gouffre.

Une des particularités de ce livre est en le manque d'informations (volontaire) de l'auteur. En effet, les souvenirs de Victor semblent troubles. La description des lieux fait surgir l'image standardisée de quelque chose d'impersonnel, quelque chose qui peut se ramener à d'autres lieux semblables. Les lieux voués à une fréquentation publique comme les rues, les bistrot, les restaurants, les gares et les jardins publics envahissent l'espace romanesque de *Villa triste* au détriment de la sphère privée. Ces lieux de passage ou de transit cultivent la marginalité et la dépossession du personnage. Le déroulement des faits et celui de leur narration ultérieure ne lui apportent aucun élément de compréhension fiable. Les couches temporelles se fondent les unes dans les autres dans une sorte d'éternel présent qui confondent les époques dans un temps indéfinissable. La remémoration, la restauration du passé pour le présentifier de nouveau, la « recherche du temps perdu » est une quête avortée. L'économie narrative repose sur le jeu des ellipses et des blancs. Les lieux, les personnages déjà connus et pourtant autres s'avèrent l'origine d'une désorientation profonde. L'Histoire est évoquée vaguement, mettant le pathos à distance :

---

<sup>12</sup> *Villa triste*, op. cit., p. 103.

Je voudrais donner une précision chronologique, et puisque les meilleurs repères ce sont les guerres, de quelle guerre au fait, s'agissait-il ? De celle qui s'appelait d'Algérie, au tout début des années soixante, époque où l'on roulait en Floride en voiture décapotable et où les femmes s'habillaient mal. Les hommes aussi.<sup>13</sup>

L'information, aussi capitale soit-elle, est délivrée par le truchement d'une parole commune, banale. La précision devient imprécision, indécision. Sa gravité se dissipe et se dilue quand la guerre est mise avec humour sur le même plan que la futilité des habitudes. L'Histoire se noie dans la petite histoire.

Modiano raconte, à travers les interstices d'une Histoire lézardée, l'écriture irréalisable d'un récit, celui d'événements passés impossibles à reconstituer. Dans ce roman, il interroge la capacité de représentation de la fiction, son pouvoir d'intelligibilité face aux énigmes croisées de l'intime et de l'histoire, sa fiabilité éthique. L'écriture de *Villa triste* déconstruit le modèle du récit d'investigation, pervertit les modèles romanesques et ébranle les conventions d'écriture de la fiction traditionnelle. L'imaginaire se confond, fusionne avec le réel dans la mémoire, dans la mémoire individuelle mais surtout dans la mémoire collective cristallisée par l'écriture historique. Modiano déplace l'histoire vers des à - côtés - détails, incises, digressions, suspensions, esquives, prétextes - qui tiennent lieu de dérivatifs et de progression à l'oblique.

*Villa triste*, roman de la mémoire et de l'oubli, calque les mouvements sous-jacents d'une mémoire en train de se reconstruire et d'une identité en train de se ressaisir. Des sensations, des atmosphères, des informations, des anecdotes, des scènes s'agrègent et constituent des états de conscience partiels et éphémères. L'écrivain recourt dans *Villa triste* à des choix esthétiques marqués par un art du moindre mot et l'invention d'une écriture minimale : une identité équivoque, qui peine à dominer les forces contraires agissant en elle. Aux majuscules romanesques, Modiano oppose un souci permanent du minuscule<sup>14</sup>, l'effet de sourdine, le sens de l'ellipse, un mode de progression souterrain. Le récit procède par notations, il a une préférence marquée pour la parataxe, et une juxtaposition des détails :

Eclats de rire. Cheveux blancs. Tintements des verres. Chapeaux de paille.<sup>15</sup>

Cheveux auburn. Robe de chantoung vert. Et les chaussures à talons aiguilles que les femmes portaient. Blanches.<sup>16</sup>

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 19-20.

<sup>14</sup> Patrick Modiano, « J'essaie de dire les choses avec le moins de mots possibles », *Paris-Match*, 13 mars 1981, p. 57

<sup>15</sup> *Villa triste*, *op. cit.*, p. 8.

Aujourd'hui, quand je pense à elle, c'est cette image qui me revient le plus souvent. Son sourire et ses cheveux roux. Le chien blanc et noir à côté d'elle. La Dolge beige. Et Meinthe que l'on distingue à peine derrière le pare-brise de l'automobile. Et les phares allumés. Et les rayons de soleil.<sup>17</sup>

L'énoncé est morcelé, procède par touches, propose une description impressionniste. L'écriture relève plutôt de cette volonté de limiter l'énoncé des faits et la saisie d'un milieu à leur résonance interne auprès de personnages ramenés à des profils sans éclat détectable. Le style de Modiano est un modèle d'« économie des moyens » et de métonymie qui valorise l'absence. Ne travaillant pas le relief des choses, l'écriture minimale les appréhende dans une étrangeté foncière : elle creuse un hiatus entre l'évidence des faits et leur absence de justification. Modiano multiplie les épisodes non aboutis, qui suscitent des attentes sans les satisfaire, imbrique avec complexité des faits sans résoudre les liens qui les unissent, génère des moments de tension ne débouchant sur aucune crise autre qu'inscrite en creux du récit ou répercutée à sa marge, tout à la fois déplacée et assourdie. On lira de la sorte, comme la levée d'un romanesque sans prise, les deux scènes de dispute qui succèdent à l'épisode de la coupe sportive, l'une interne au groupe d'amis, l'autre au couple que forment Yvonne et Victor : le traitement de ces scènes reste en deçà des ressorts intimes et sociaux qui les animent. Ce qui vaut pour la scène d'action vaut aussi pour la scène de sentiment. Loin des rehauts d'un romanesque tapageur, l'auteur élabore quelque art du minimal, une littérature de la trace lacunaire, incapable d'échapper à la fragmentation<sup>18</sup>. Son récit procède d'une « parole en archipel » selon l'expression de René Char, poète du fragment. Modiano adopte un mode de narration elliptique pour raconter ces bouts d'histoire ou d'émotion. Ces derniers se composent de fragments plus ou moins séparés par des blancs typographiques. Le décousu narratif, l'esthétique des ruines interrogent. Le doute et la réserve accompagnent la démarche scripturale de l'écrivain qui, au lieu d'être un déni de sens, propose un acte d'humilité nécessaire à l'accomplissement d'un projet qui se veut ambitieux.

Dans *Villa triste*, les données objectives de l'identité de l'individu restent un mystère. Seule la vie intérieure du sujet semble privilégiée. Les zones du réel, la banalité extérieure des événements relatés sont souvent relayées par des séquences oniriques qui sollicitent un paysage intérieur réduit à quelques formes, des lignes, des souvenirs, des traces persistantes : « Nous n'avions pas bougé de la villa. Nous restions allongés sur le parquet, à la lisière de la véranda. Le chien dormait au milieu du canapé. C'était un après-midi

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>18</sup> « Patrick Modiano reste un homme de biais. Un chercheur de trace doté de l'esprit de fragment. Tout ce qui est frontal lui demeure étranger, l'inachevé est sa musique intérieure », Pierre Assouline, *Lire*, octobre 2003.

paisible et ensoleillé. »<sup>19</sup> Séquence d'immobilisation, îlots excessivement fragiles, sur fond de rythme d'alexandrins qui étirent le temps – « les feuillages des arbres oscillaient doucement », « ils étaient étouffés par une ouate très tendre » et scandent le décrochage onirique de la séquence : « De temps en temps, un cycliste passait sur l'avenue dans un bruissement d'ailes. Bientôt nous n'entendîmes plus aucun bruit. »<sup>20</sup> On lira dans ce sens les scènes d'amnésie, de rémanence, de léthargie, d'hypnose par les lieux, d'autosuggestion, bref ces aires du souvenir apaisé ou même allègre, qui altèrent la ligne narrative au point de faire basculer l'histoire dans le surréel et le poétique. La poésie ne vient pas forcément de sa substance mais de la forme, dans la mesure où la forme est productrice de sens : « Même décor. Même nuit 'bleue'. Mêmes gens », remarque Chmara, contemplant le petit groupe mondain au bord du lac Léman auquel il superpose l'image aperçue sur une photo des années quarante représentant un groupe mondain apparemment aussi insouciant de l'Occupation que celui-ci l'est de la guerre d'Algérie. La brièveté des propositions, le refrain superposent les deux scènes et évoquent la tentative de résurrection du passé. Les formes langagières s'ouvrent à d'autres significations. La mémoire trouverait dans la poésie son moyen d'expression le plus juste.

Cette accalmie, ces moments léthargiques, ces fragments d'existence heureux déréalisants n'ocultent pas cependant la tension que sous-tend le discours ironique. Le texte inclut en effet plusieurs marques de l'ironie provocatrice : ainsi du télescopage narratif entre les « balles » lancées « par-dessus un filet » par de « gentils et rassurants imbéciles » qui jouent au tennis dans un grand hôtel d'Annecy et celles qui s'échangent au même moment en « Algérie où on se battait [...], paraît-il »<sup>21</sup>. La douceur mélancolique du narrateur, Victor Chmara, cède parfois la place à des bouffées d'agressivité qui rappelle Raphaël Schlemilovitch, le héros de *La Place de l'étoile*, quand il dénonce par exemple Annecy comme « un sale petit village français de merde » (p. 93). Le personnage-narrateur lui-même juif, évoque un rendez-vous lointain avec son père dans le hall de l'hôtel Lutétia, interroge avec une ironie insidieuse, les automatismes de la conversation mondaine : « Ce film de Madeja est très important pour vous mais il va falloir maintenant trouver quelqu'un qui vous mette vraiment en valeur... Un garçon de génie... un juif par exemple... »<sup>22</sup>, ou encore « Je lui ai expliqué que Maurois était un romancier juif très doux qui s'intéressait à la psychologie féminine. »<sup>23</sup>

---

<sup>19</sup> *Villa triste, op. cit.*, p. 153.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 153.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 63.

Le langage est fait à la fois de banalité et d'intensité. Modiano laisse planer le doute sur la vérité ultime de ses personnages. Cette dualité paradoxale est aussi perceptible dans le dialogue qui a lieu entre Victor et Meinthe, lors de leur première rencontre. René demande au jeune homme s'il est en vacances. Voici comment le narrateur rend compte de leur échange : « J'ai répondu que oui. Et que j'avais la chance qu'il fit un temps aussi « ensoleillé ». Et je trouvais ce lieu de villégiature “paradisique”. »<sup>24</sup> Le personnage éprouve un plaisir remarquable à utiliser des formules toutes faites auxquelles il redonne leur charge sémantique. Mais il donne l'impression étrange de les employer comme entre guillemets, avec une subtile distance. Il semble jouer un rôle. Un léger décalage plane ainsi sur l'énoncé comme si l'énonciation de Victor restait imperceptiblement en retrait. Le soupçon de l'ironie peut toucher les adjectifs trop enthousiastes. La conscience des formules usées, le jeu distancié des citations mettent en scène la supériorité narquoise de Victor devant ses propres énoncés.

L'ironie s'inscrit dans le travail de la langue, dans la psyché des personnages dont la vérité ultime reste toujours à construire. Elle est aussi chez Modiano un élément de rétrospection, une quête des origines, à la fois connaissance et doute sur soi-même. Cette identité intérieure, objet de recherche, renvoie à la conception moderniste d'un sujet éclaté, sapant la conception d'un individu unifié, doté d'une psychologie, d'un passé et d'une identité clairs. Cette opacité s'accroît par les mutilations que l'Histoire impose à l'identité du sujet. Les fantasmes identitaires que le sujet construit sur sa propre identité et son passé sont plus importants que les faits objectifs. La fiction reste alors une façon de refonder une identité aliénée par l'Histoire et le passé, qui sont toujours l'objet d'un récit intime que les hommes se racontent, un passé recomposé en quelque sorte, lourd de rêves et de fantasmes.

Le récit d'investigation met en scène la littérature et critique certains de ses aspects. Modiano réproouve l'usage d'un style littéraire dépassé, qui ne dit plus la vérité moderne du monde. Cette critique passe par le jeu de réécriture où l'auteur s'en prend à des stéréotypes stylistiques qui ne sont plus appropriés ou qui masquent le réel qu'il prétend cerner. Modiano dans *Villa triste* parodie les modèles littéraires : récit d'investigation, récit historique, récit psychologique. Bien que s'écrivant grâce à des traces littéraires qui lui préexistent, le roman de Modiano construit des formes d'écriture innovantes, susceptibles de contourner les difficultés éthiques et esthétiques posées par l'écriture de l'Histoire et du Moi. À la fois prétériorité et parodie, l'écriture de Modiano brouille les limites entre la réalité et la fiction, Histoire et Sujet. Cette hétérogénéité qui cherche à la fois à conserver les fragiles traces du passé et à produire de nouvelles fictions qui

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 24.

« réparent » les ruines cerne mieux les vérités humaines toujours flottantes. *Villa triste* semble dire au lecteur moderne que le style réaliste comme celui de la littérature romanesque traditionnelle est impuissant à exprimer certaines expériences indicibles. Reste la représentation indirecte, lacunaire, fragmentaire d'un vécu que le lecteur déchiffre dans un récit d'énigme où tout est trace, indice d'autre chose, où tout est déplacement. De même l'écriture de l'Histoire comme du Sujet doit adopter une figuration fragmentaire car le passé et le Moi subsistent par des bribes de souvenirs ou de sensations, que l'imagination seule peut recomposer. Elle est le reflet des forces de fragmentation et d'éclatement caractéristiques de notre époque. *Villa triste* tente de recomposer dans la texture de l'œuvre les ruines, en conciliant un style de la continuité qu'exige les besoins de l'enquête et la ligne dramatique et le style de la discontinuité, expression de la résurgence mémorielle, incomplète du moi et de l'Histoire passés. Le style modianesque, en tant que processus de transformation et de singularisation de l'œuvre, est loin d'être stable et homogène. Il est lié à l'instant fugitif car la langue fracturée dans *Villa triste* n'est pas uniquement due à l'amnésie, mais aussi à la volonté de capter des moments précis où le Moi semble se réunifier à l'occasion de flashes. L'écriture de Modiano, quoiqu'elle remette en cause les modèles littéraires, est cependant un acte de foi dans la littérature et ses pouvoirs. Loin de débusquer une nouvelle vérité, elle étale au grand jour notre impuissance face au passé et ses représentations.



## D'une poétique de la discordance ou de l'hétérogénéité comme valeur esthétique et politique

Sihem SIDAOU  
Université de Tunis (Tunisie)

Pour reprendre la formule ricœurienne, mais inversée, nous constatons que le récit contemporain s'oriente de moins en moins vers une « synthèse de l'hétérogène » pour arborer d'autres cheminements qui peuvent être considérés comme ce qui ouvre les possibilités d'une hétérogénéité des synthèses au niveau de la « refiguration » du récit.

Quelques œuvres de la littérature francophone tunisienne et de la littérature française dite postmoderne (dans le cas de Volodine ce serait « post-exotique »<sup>1</sup>) se rencontrent, en effet, à travers une écriture et une narration qui peuvent être qualifiées d'hétérogène et dont le propre est de fausser les frontières entre les styles, les voix, les tons, les genres tout en se réappropriant la mémoire littéraire pour la déformer de manière ludique. Cela donne des fictions « indécidables », confuses dans leur inachèvement. Le défaut de complétude vient de la discordance maintenue jusqu'au bout. Celle-ci permet l'ouverture du récit sans le résoudre en une synthèse univoque. Une part d'illisible y demeure comme garante d'altérité.

Nous prendrons pour exemples *Dondog*<sup>2</sup> d'Antoine Volodine publié en 2002 et *Hayet ou la passion d'Elles*<sup>3</sup> d'Anouar Attia, paru la même année. L'hétérogène est le fondement esthétique de ces romans où s'entremêlent langages poétique, théâtral et même cinématographique. Cette disparité tenterait de dire l'indicible de l'Histoire<sup>4</sup> et ce, de manière fragmentaire. Comment se manifeste cette poétique de l'hétérogène ? Quels sens

---

<sup>1</sup> « Baptisons post-exotique la production littéraire issue de ce territoire des bas-côtés. Par dérision et désespoir dans *Lisbonne, dernière marge*, certains écrivains clandestins que je mettais en scène se réclamaient de la « la littérature des poubelles », le vocable « post-exotique » a l'avantage de pouvoir être manié avec moins de précautions. On le choisira donc une fois pour toutes. ». J. Ch. Millois, « Entretien avec Antoine Volodine », in *Revue Prétexte*, n° 21/22, 1999.

URL : <http://mondalire.pagesperso-orange.fr/volodine%20entretien.htm>.

<sup>2</sup> Antoine Volodine, *Dondog*, Paris, Le Seuil, 2002.

<sup>3</sup> Anouar Attia, *Hayet ou la passion d'Elles*, Tunis, Éditions Cérès, 2002.

<sup>4</sup> Nous adoptons la distinction ricœurienne entre « récit historique » et « récit de fiction » développée dans *Temps et Récit, I. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Le Seuil, 1983. Nous utilisons donc « Histoire » pour « récit historique » et « histoire » pour « récit de fiction ».



esthétiques et historiques donner à ces modes d'expression pluriels qui « parasitent » la fluidité et la linéarité de la lecture ?

### **L'hybridité comme lieu possible de l'hétérogène**

L'écriture hybride peut être le lieu où se manifeste l'hétérogène, le lieu où il prend forme pour perturber l'intégrité de l'œuvre et partant sa lisibilité. L'hybridité est en quelque sorte son langage, l'instrument avec lequel l'hétérogène ouvre une brèche au sein du récit et participe à son ambivalence. Nous renvoyons pour cette distinction à l'article de Tiphaine Samoyault, « L'hybride et l'hétérogène »<sup>5</sup>, pour qui :

Le spectre de l'hybride nous conduit donc de la création (éventuellement monstrueuse ou chimérique) au simple mélange, au composite. C'est là qu'intervient l'hétérogène, défini comme "composé d'éléments de nature différente" ou encore comme "ce qui n'a pas d'unité". On le voit déjà, le second terme apparaît, dès sa définition la plus simple, comme une conséquence du premier, qui lui suppose une action, une intervention opérée sur la nature.<sup>6</sup>

L'une des manifestations de ce que nous pouvons considérer comme une poétique de l'hétérogène est le jeu sur le genre dans lequel l'auteur choisit de s'exprimer. Chez Volodine, l'hybridité générique a un statut particulier. Elle renvoie à une logique interne de l'œuvre, précisée dans son ouvrage inclassable, à la fois, essai, fiction et art poétique, intitulé *Le post-exotisme en 10 leçons, leçon onze*<sup>7</sup>. Dans cet ouvrage se joue une parodie des genres qui déforme les classifications attestées par le champ littéraire, en créant une nouvelle taxinomie générique nommée, définie et parfois pratiquée dans les propres écrits de l'auteur. La nouvelle redistribution des genres que propose Volodine exhibe une vision du monde décadente, apocalyptique, à rapprocher, somme toute, des littératures fin de siècle. Des genres comme la « shagga »<sup>8</sup>, l'« entrevoûtes »<sup>9</sup>, le « murmurat »<sup>10</sup> se substituent ainsi à la typologie classique (théâtre, roman, poésie). L'effet recherché à travers ces nouvelles dénominations est de déstabiliser la littérature en place.

---

<sup>5</sup> Tiphaine Samoyault, « L'hybride et l'hétérogène », in *L'Art et l'hybride*, Presses Universitaires de Vincennes, 2001.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>7</sup> Antoine Volodine, *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, Paris, Gallimard, 1998.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 66.

Jouant avec l'identité des genres mais aussi avec sa propre identité d'écrivain, Volodine signe ses œuvres en variant les hétéronymes, avouant ainsi l'hétérogénéité de la figure de l'auteur et activant à chaque fois une zone de son épaisseur identitaire : quelques-uns de ses derniers romans sont par exemple signés, non pas Antoine Volodine, mais Manuela Draeger<sup>11</sup> ou Lutz Bassmann<sup>12</sup>.

Pour ce qui est de notre écrivain tunisien qui signe ses romans en son propre nom, ce jeu sur l'identité se situe au niveau de la fiction. Anouar Attia, joue souvent dans son œuvre avec l'identité de l'instance auctoriale. Dans *Hayet ou la passion d'elles*, l'intention de confondre le lecteur passe par le dispositif énigmatique de la narration où les frontières entre les voix et les espaces-temps s'estompent et où le récit s'exprime en une variété de langages déroutants. Pour mieux brouiller l'histoire et compromettre la « synthèse de l'hétérogène » (fonction du récit selon Ricœur), ces instances narratives s'expriment dans des langages centrifuges dont l'ensemble rend au lecteur un tissu textuel hétérogène qui rassemble des modes d'expression aussi hybrides que la poésie, le proverbe, le théâtre, le cinéma jusqu'à mélanger les langues entre tunisien, anglais, arabe classique et français.

En effet, *Hayet ou la passion d'Elles* d'Anouar Attia est l'histoire d'une passion forte pour une femme qui est aussi une terre, une nation et cette passion se raconte de manière vertigineuse, poreuse, qui délie le récit là où il devrait être tissé. La voix d'un narrateur de vingt ans (Abdallah) s'enchevêtre avec celle de ses soixante ans et il devient impossible de démêler les espaces-temps de l'histoire. Au début, l'écriture en italique où s'exprime la voix du sexagénaire permet la distinction des discours, mais l'italique s'empresse d'atteindre l'espace du jeune et transgresse ainsi les frontières de l'espace-temps au moment même où d'autres voix rivales surgissent de nulle part. Pour schématiser, Abdallah se raconte en usant de diverses instances narratives : mis à part le « je » et le « il », d'autres instances telles que : « fée Ludo », « Salope », « Alter-Ego » viennent brouiller définitivement la perception des voix.

Le soupçon atteint ainsi l'identité narrative des personnages qui, dans des contextes précis peuvent être confondus avec le narrateur. Ce brouillage identitaire participe à l'incomplétude de l'histoire jusqu'au dénouement.

L'hétérogène ne serait pas né si ces voix et ces modes d'expression hybride allaient dans le même sens. Souvent, les versions données dans un langage ou dans l'autre sont contradictoires, ce qui suscite la discordance au niveau de la fiction où se multiplient les hiatus. La confusion atteint son apogée au niveau du dénouement où le lecteur est confronté à plus d'une fin, la rose, la noire et même une troisième où la fiction s'auto-dénonce comme pure création de l'imaginaire. L'histoire racontée s'offre comme une

---

<sup>11</sup> Manuela Draeger, *Onze rêves de suie*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2010.

<sup>12</sup> Lutz Bassmann, *Les Aigles puent*, Paris, Verdier, 2010.

autofiction écrite pour extérioriser des pulsions générées par une dispute passionnelle. La fiction, toutes strates temporelles confondues, s'identifie par ailleurs à une longue lettre où les mots se sont formulés brutalement suite à la rupture pour former le texte que nous lisons.

La fiction demeure ouverte jusqu'à la fin, impossible de la figer dans une seule lecture. Le lecteur navigue entre une version « rose » où les amoureux s'unissent et une version « noire » où ils se quittent à tout jamais. Dénouements variés et centrifuges, antagonisme de la fin qui compliquent la posture du lecteur et évoquent ces sortes de jeux de rôles où chacun est à même de construire la voie de sa lecture.

Cette hybridité narrative a pour conséquence de compliquer la refiguration en tant que synthèse de l'hétérogène et de maintenir la discordance des fragments au lieu de les rendre réductibles à une lecture homogène de l'histoire.

De la violence de la passion nous passons à celle des camps de concentration dans *Dondog* d'Antoine Volodine. Le dispositif narratif de ce roman est tout aussi confondant. Les narrateurs s'y ingénient à brouiller les voix jusqu'au bout. Pour résumer, l'ambiguïté naît de la possibilité de confondre à tout moment la voix du narrateur principal avec celles d'autres narrateurs qui prennent part à l'histoire en tant que personnages. Comble de la confusion, le monde animal et le monde humain se réunissent dans la figure de l'un des personnages, nommé Smoky que le lecteur finit par identifier. Prisme ludique, il s'agit d'un chien qui nous ramène au titre du roman.

En effet, la voix du narrateur principal demeure inconnue, ce qui la rend commutable avec celles de tous les personnages, y compris Smoky et Dondog. Narrateur homodiégétique, ce dernier raconte son passé concentrationnaire au moment de sortir du camp et réduit son projet d'avenir à une quête de vengeance. Le fait qu'il raconte sous l'emprise des tambours des chamanes éveille en lui d'autres voix inconnues, ce qui intensifie l'imbroglio.

L'inachèvement de l'histoire assurée par la discordance au niveau des voix narratives et de l'identité des personnages se confirme au dénouement là où le narrateur inconnu s'identifie à un mort qui vient donc de nous livrer l'histoire de l'impossible ou de ce que Maurice Blanchot appelle « un arrêt de mort », la mort comme expérience de l'impossible. Les derniers mots du narrateur sont en effet : « C'est tout pour ma vie. »<sup>13</sup>.

Dans les deux romans (tunisien et français), les manifestations poétiques de l'hétérogène sous forme d'hybridité énonciative, spatio-temporels et générique contribuent à maintenir la discordance de la fiction.

---

<sup>13</sup> Antoine Volodine, *Dondog*, *op. cit.*, p. 366.

## L'Hétérogène comme expression de l'altérité absolue

La discordance générée par l'hybridité est le point nodal où se manifeste l'hétérogène. Cette discordance qui empêche la synthèse de l'hétérogène est, du moins dans le contexte des romans choisis, l'expression de l'Événement<sup>14</sup> – non pas en tant que simple composante d'une intrigue mais en tant que fait qui bouleverse toutes les structures du monde tel qu'il a été connu : Événement de la violence du massacre ethnique dans *Dondog*, Événement de la violence de la passion dans *Hayet ou la passion d'Elles*. Cet Événement qui, par sa violence, ouvre l'espace d'une expérience inédite où tout est à reconstruire, s'avère l'hétérogène par excellence. C'est la discordance qui conditionne son émergence. L'hétérogène naît donc dans des contextes d'extrême-limite qui ouvrent l'espace de l'expérience.

Au niveau de la refiguration du récit, cette discordance narrative a bien plus d'un effet, en tant qu'expérience de lecture et en tant que métaphore de la « présence » que l'hétérogène est à même de provoquer. Alors quelles lectures pouvons-nous faire de l'hétérogène au niveau de la refiguration du récit ? Dans le cadre de nos textes, nous avons pensé à trois interprétations possibles : a) l'hétérogène en tant que mode d'expression de l'art, b) en tant que figuration de la crise d'autorité et des institutions sociales et politiques contemporaines, c) en tant que revendication de la présence du lecteur comme métaphore de la réhabilitation d'un sujet historique actif.

### Refigurations ou lectures de l'hétérogène

#### *L'hétérogène en tant que mode d'expression de l'art moderne*

Vers le dénouement, le narrateur dans *Hayet ou la passion d'elles* atteste au lecteur que le texte lu est un texte écrit, en insistant sur le fait qu'il s'agit de mots suscités par une expérience de vie intense :

Tu ne pouvais pas, bien sûr, imaginer que ta saute d'humeur d'il y a huit jours, que j'avais pensé rupture définitive de ta part, puisse signifier cette tempête en moi, hors et dans les mots [...] : « Veux-tu Hayet, avoir de moi un enfant de chair et de sang, non de mots ? »<sup>15</sup>

Ainsi, le texte affirme que la littérature est hétérogène et qu'elle emprunte cette hétérogénéité à Hayet, autrement, à la vie quand celle-ci échappe au *logos* social. Ceci pourrait laisser entendre que la discordance, en tant que maintien de l'hétérogène, n'est autre que le propre de l'espace littéraire où l'étrangeté et la rupture sont de mise. En effet, si l'on s'en tient à Blanchot<sup>16</sup>,

<sup>14</sup> Claude Romano, *L'Événement et le temps*. Paris, PUF, 1999.

<sup>15</sup> Anouar Attia, *Hayet ou la passion d'Elle*, *op. cit.*, p. 289.

<sup>16</sup> Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.

l'hétérogène littéraire, c'est ce « dehors » qui se manifeste en toute écriture. Mais pouvons-nous nous contenter de cette refiguration du fait de l'hétérogène poétique en affirmant par exemple que c'est l'appartenance des deux œuvres à la modernité qui expliquerait la poétique de la discordance que nous avons identifiée comme source de l'hétérogène ? Ce serait une manière de réduire l'hétérogène par un acte critique qui tombe dans le piège de l'autotélie de l'œuvre d'art ; là où il y aura toujours « un reste »<sup>17</sup> qui fait de l'œuvre un « irréductible » et qui permet une ouverture de la forme romanesque au réel, rendant possible diverses lectures générées par l'hétérogène et s'interdisant de l'épuiser.

Nous ne pouvons donc nous contenter de cette interprétation de l'hétérogène comme simple formulation de l'identité de l'art qui s'affiche. Notre conviction que la littérature crée du sens et agit sur le lecteur, nous oriente vers d'autres pistes qui ne se revendiquent pas comme étant des intentions d'auteurs mais comme des interprétations possibles parmi l'hétérogénéité des synthèses envisageables.

De cette revendication de l'hétérogène, qui devient le propre de l'art et de la littérature, nous pouvons faire d'autres lectures qui établiraient un pont entre le poétique et le politique et ce, en nous focalisant sur l'hétérogène en tant qu'effet de lecture qui intègre le sujet lecteur dans l'expérience de la discordance comme résistance contre les univers totalitaires.<sup>18</sup> L'hétérogène ou la discordance maintenue peuvent aboutir à une valorisation du *dissensus* au détriment du consensus hégémonique et abusif. Néanmoins, nous pouvons lire dans la discordance poétique qui aménage l'espace de l'hétérogène un problème éthique touchant le sujet social et l'autorité des institutions.

#### *L'hétérogène en tant que figuration de la crise de l'autorité et des institutions sociales et politiques*

D'un point de vue sociologique, cette hybridité énonciative configure la confusion de l'individu fin de siècle qui tente de se construire une identité dans un monde de plus en plus déconnecté. L'explosion flagrante de la figure du sujet narrateur est l'indice d'une certaine réalité. Ceci pourrait avoir des liens avec la crise des institutions qui sont de plus en plus démunies face aux réalités contemporaines. Ricœur le diagnostique en termes de maladie de l'Histoire et conçoit une psychanalyse des institutions

---

<sup>17</sup> Cf. Philippe Forest, *Le Roman, le réel : un roman est-il encore possible ?*, Pleins feux, 1999.

<sup>18</sup> Nous l'avons développé à partir de cinq romans contemporains dans une thèse de Doctorat intitulée *Figures du sujet dans la narration des années 1990-2000, une approche socio-poétique de la narration discordante* (dir. Philippe Daros), Paris III – Sorbonne Nouvelle (2010).

à l'image de la psychanalyse des individus<sup>19</sup>. Quant à Alain Ehrenberg, il note surtout l'absence d'un véritable exercice politique, devenu source d'une dépression sociale<sup>20</sup>. Nous comprenons que le sujet historique en soi est en crise ; la narration discordante est interprétable dans ce sens. La défaillance de l'autorité du narrateur est la figuration d'une incapacité actuelle de la narration en tant qu'« institution » d'assurer le sens de l'Histoire. Le sujet individuel se retrouve ainsi livré à lui-même, ne pouvant plus complètement compter sur les institutions sociales. Il reconquiert et sa liberté et sa responsabilité. Ce que les institutions ne savent plus assumer lui revient de droit. À la fois charge et liberté, « le poids de l'hétérogène » n'est autre que le poids de l'expérience.

Conjointement, d'un point de vue poétique, l'autorité du narrateur remise en question offre au lecteur la liberté et la responsabilité de rendre lisible le monde discordant imaginé par l'auteur. Dans cette nouvelle perspective, mondes apocalyptiques et narrations du désastre loin de produire des effets de mort et de stagnation, qui coïncideraient comme le pensait Lyotard avec la mort du projet politique de la modernité, deviennent l'aventure même qui pousse chaque individu à renouer avec le politique. Produit de la littérature, l'hétérogène réaffirme ainsi métaphoriquement les potentiels de la modernité politique, en donnant la part grande à l'individu dans la concrétisation du projet moderne, à l'instar de l'histoire de la littérature où le lecteur assume désormais la construction du sens de l'œuvre.

L'hétérogène poétique, favorisant une expérience de lecture déroutante, devient ainsi une revendication de la présence du lecteur comme métaphore de la réhabilitation d'un sujet historique actif.

#### *L'hétérogène en tant que résistance contre les cohérences abusives*

De part son ouverture et sa puissance (puissance qui s'oppose à l'acte), l'hétérogène maintenu dans l'œuvre provoque une conscience aigüe du potentiel en expériences et sensibilise le lecteur au contingent<sup>21</sup>. En cela, il indique l'intention d'une résistance contre les systèmes clos et les cohérences arrêtées en favorisant l'émergence du *dissensus*. Il peut ainsi être considéré comme une sollicitation de la littérature au monde afin d'ouvrir l'espace de la recherche politique. En tant qu'expérience, elle ne peut être qu'hétérogène. On rejoint ainsi ce que dit Barthes sur la fonction de l'art comme évidement du sens, comme espacement :

---

<sup>19</sup> Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Le Seuil, 2000.

<sup>20</sup> Alain Ehrenberg, *La Fatigue d'être soi, dépression et société*, Paris, Odile Jacob, 1998.

<sup>21</sup> Nous renvoyons au « contingent » comme « figure de la modalité » tel qu'il est par exemple défini par Giorgio Agamben dans *Bartleby ou la création*, Paris, Circé, 1995, p. 61 : « [...] le contingent, qui peut être ou ne pas être, et, dans son opposition au nécessaire, coïncide avec l'espace de la liberté humaine... ».

Le sens est une telle fatalité pour l'homme qu'en tant que liberté, l'art semble s'employer, surtout aujourd'hui, non à faire du sens, mais au contraire à le suspendre ; à construire des sens, mais à ne pas les remplir exactement.<sup>22</sup>

En effet, si le *muthos* discordant est l'expression d'un problème de lisibilité du monde de la fiction (et pourquoi pas du monde tout court), d'un point de vue pragmatique, l'hétérogène suscité par la suspension de la synthèse devient ce qui aiguise la présence du sujet lecteur, sollicité pour une contribution à la lisibilité de l'Histoire. Nous y lisons, dans les deux cultures, une invitation au sujet historique à tenter de tracer les contours d'une modernité politique inédite.

Le sens fait désormais partie des responsabilités du sujet lecteur. D'un point de vue historique et face aux idéologies défaillantes, l'individu est appelé à répondre de l'Histoire. Au lieu d'être l'apanage d'un sujet collectif abstrait, la modernité au sens politique devient le ressort de chacun. À notre sens, les deux textes étudiés illustrent une tendance caractéristique de la littérature fin de siècle : la provocation symbolique d'un « effet de présence ». La modernité se définit par cette présence devenue possible. C'est ce qui renforce ses liens avec la vie en tant que travail inachevé, en tant que chantier ouvert.

Le monde du texte ouvert sur le XXI<sup>e</sup> siècle renverrait métaphoriquement au monde comme texte à manier par des sujets vivants, c'est-à-dire présents et attentifs. Ainsi, cette attitude sollicitée chez le lecteur traduit le désir éthique du littéraire consistant à maintenir l'expérience de la présence comme base à tout projet d'avenir dans le monde de la référence. La lecture de l'hétérogène s'avère une expérience vertigineuse qui sollicite la recherche d'un sens à construire et non à consommer.

L'étude de la poétique de l'hétérogène à la fois chez un auteur francophone tunisien et un auteur français contemporain a permis de démontrer que cette revendication de l'hétérogène (favorisée par la discordance qui n'est pas discorde) et de ce qu'elle implique comme ouverture sur l'expérience, se fait des deux côtés de la méditerranée. Autrement dit, l'hétérogénéité est le propre de notre *épistémè*, constitutive de notre époque, la question est de savoir comment l'orienter vers une politique du *dissensus*, comme appel à de nouvelles formes qui ne soient ni anarchiques ni closes, mais constructives.

À notre sens, l'hétérogène littéraire demeure l'espace où se défait quelque chose, comme une promesse d'expérience inédite, un vide qui se libère pour nouer autrement du sens. Ainsi créer de l'hétérogène, c'est participer à l'espacement du monde. Ce que peut la littérature aujourd'hui consiste à faire pressentir la puissance de l'hétérogène pour décroiser le vivant.

---

<sup>22</sup> Roland Barthes, *Le Grain de la voix : entretiens 1962-1980*, Paris, Le Seuil, 1981, p. 25.

## TABLE DES MATIÈRES

— AVANT-PROPOS Isabelle CHOL et Wafa GHORBEL	7
— TERRITOIRES DE L'HÉTÉROGÈNE	13
<b>L'hétérogène épique médiéval : laideur physique et religion du Sarrasin dans la chanson de geste</b> Yamen FEKI (Université de Gafsa, Tunisie)	15
<b>Par-deçà et par-delà : hétérotopies du Nouveau Monde</b> Antoine HATZENBERGER (Institut d'Histoire de la Pensée Classique, France)	31
<b>Écritures nomades : formes de l'hétérogène dans l'œuvre d'Isabelle Eberhardt (1877-1904)</b> Richard PARISOT (Université de Franche-Comté, France)	41
<b><i>L'Oiseau schizophone</i> de Frankétienne, ou le devoir d'indocilité</b> Fadhila LAOUANI (Université de Manouba, Tunisie)	51
<b>Bataille et l'hétérologie : « science de ce qui est tout autre »</b> Wafa GHORBEL (Université de Gafsa, Tunisie)	65
— CORPS ET IDENTITÉS HÉTÉROGÈNES	79
<b>Figures de l'hermaphrodisme dans les nouvelles de Guy de Maupassant</b> Mehdi BOUJLIDA (Université de Gafsa, Tunisie)	81
<b><i>Les Bienveillantes</i> : les voix du corps</b> Dorina-Loredana POPI (Université de Limoges, France) / Université De Craiova, Roumanie)	91
<b>Femmes africaines à corps hétérogènes : Sony Labou Tansi et Calixthe Beyala</b> Bessem ALOUI (Université de Manouba, Tunisie)	103



<b>La transgression et l'insolence, semences de l'être dans <i>Soleil arachnide</i> de Mohammed Khaïr-Eddine</b>	<b>113</b>
Adel HABBASSI (Université de Tunis, Tunisie)	
<b>Gherasim Luca et la vie dans le vide</b>	<b>123</b>
Charlène CLONTS (Université de Pau et des Pays de l'Adour, France)	
<b>L'absence du Mot, l'absence de l'Être dans <i>Fin de partie</i> de Beckett</b>	<b>135</b>
Faouzi HORCHANI (Université de Gafsa, Tunisie)	
<b>Le héros romanesque au sein de la cellule familiale : un noyau pycnotique</b>	<b>143</b>
Laurence OLIVIER-MESSONNIER (Université Blaise Pascal, France)	
<b>Hétéroclite, hétérogène et contradiction : le questionnement sur l'identité humaine dans <i>La Nébuleuse du Crabe</i> d'Éric Chevillard</b>	<b>157</b>
Jia ZHAO (Université du Zhejiang, Chine)	
<b>— POÉTIQUES DE L'HÉTÉROGÈNE</b>	<b>167</b>
<b>L'hétérogène dans la polémique voltairienne</b>	<b>169</b>
Françoise GEVREY (Université de Reims, France)	
<b>Entre réel et fiction : de la métalepse à l'hétérogénéité dans <i>Pharsamon ou les Nouvelles Folies romanesques</i> de Marivaux</b>	<b>181</b>
Ola BOUKADI (Université de Gafsa, Tunisie)	
<b>Gustave Flaubert : de l'hétérogénéité à l'unité</b>	<b>189</b>
Francis LACOSTE (Université de Jendouba, Tunisie)	
<b>Le parti pris de l'hétérogène : autour des <i>Grotesques</i> de Théophile Gautier</b>	<b>201</b>
Jean-Louis HAQUETTE (Université de Reims, France)	
<b><i>Faustroll</i> ou l'hétéro gêne</b>	<b>213</b>
Henri BÉHAR (Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, France)	
<b>L'hétérogène dans <i>Aurora</i> de Michel Leiris</b>	<b>223</b>
Kamel SKANDER (Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Sfax, Tunisie)	

<b>L'hétérogène et l'homogène : une donnée textuelle variable. L'exemple de <i>La Joie des sept couleurs</i> de Pierre Albert-Birot</b>	<b>233</b>
Isabelle CHOL (Université de Pau et des Pays de l'Adour, France)	
<b>La méthode du blaireau et autres techniques d'hétérogénéité dans la poésie contemporaine</b>	<b>247</b>
Jean KHALFA (Trinity College, Université de Cambridge, Royaume-Uni)	
<b><i>Les Mots</i> de Sartre : un hétérogène générique</b>	<b>259</b>
Chaïma GHORBEL (Université El Manar, Tunisie)	
<b>Style(s) et hétérogénéité dans <i>Villa triste</i> de Patrick Modiano</b>	<b>269</b>
Mustapha TRABELSI (Université de Sfax, Tunisie)	
<b>D'une poétique de la discordance ou de l'hétérogénéité comme valeur esthétique et politique</b>	<b>279</b>
Sihem SIDAOU (Université de Tunis, Tunisie)	

