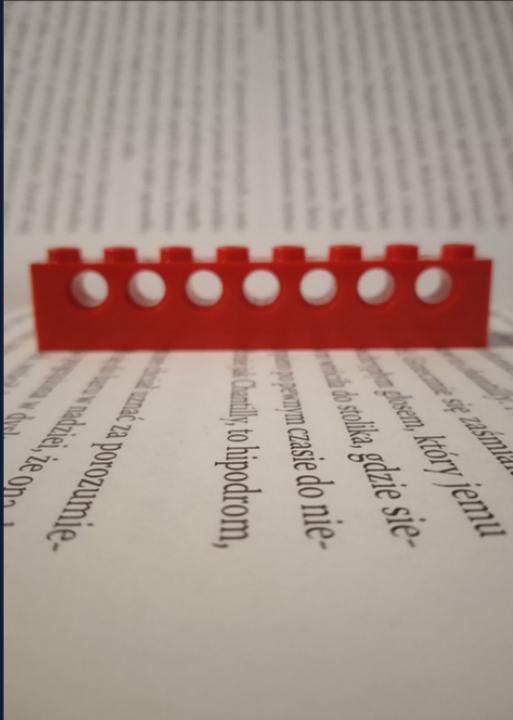


Cahiers
ERTA
numéro 36



anomalies



anomalies

Cahiers
ERTA
numéro 36

anomalies

Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego
Gdańsk 2023

comité scientifique

Patrick Imbert
Tugrul Inal
Miroslaw Loba
Annick Louis
Wiesław Malinowski
Zuzana Malinová
Paweł Matyaszewski

Krystyna Modrzejewska
Michał P. Mrozowski
Lydie Parisse
Barbara Sosień
Dorotya Szavai
Sabine M. E. van Wesemael

comité de lecture

La liste des membres du comité de lecture est accessible sur la page
ejournals : www.ejournals.eu

comité de rédaction

Jadwiga Bodzińska-Bobkowska
Anne Delsipée
Katarzyna Kotowska

Tomasz Swoboda
Paulina Tarasewicz
Ewa M. Wierzbowska

rédacteur en chef

Ewa M. Wierzbowska

vice-rédacteur en chef

Tomasz Swoboda

révision du texte

Anne Delsipée

couverture et page de titre & mise en page

Małgorzata K. Wierzbowska

Photo : Teresa Kuleszowa (KUL). Une œuvre lauréate du concours photos
Anomalie coorganisé dans le cadre du projet *Atelier littéraire. Gdańsk*
avec la Bibliothèque Néophilologique UG et l'Institut Français de Pologne
(XI 2022-II.2023)

Ouvrage publié avec le concours de
M. le Doyen de la Faculté des Lettres de l'Université de Gdańsk

Ce projet a bénéficié d'une aide de l'état gérée par l'Agence Nationale
de la Recherche au titre du programme « Investissements d'avenir »
portant la Référence ANR-19-GURE-0001

© Copyright by Uniwersytet Gdański
Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego
ISSN 2300-4681 e-ISSN 2353-8953

Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego
81-824 Sopot, ul. Armii Krajowej 119/121, tel./fax 58 523 14 83
<http://wyd.ug.edu.pl>; sek.wyd@gnu.univ.gda.pl

cahiers erta n° 36

études

| | |
|--|-----|
| AGATA SADKOWSKA-FIDALA | 9 |
| Vivre et écrire dans l'anomalie : Joris-Karl Huysmans | |
| WERONIKA LESIAK | 27 |
| L'anomalie comme principe de l'univers romanesque – Sébastien Roch d'Octave Mirbeau | |
| VICKY GAUTHIER | 45 |
| L'Anomalie littéraire : la plume comique d'Hélène du Taillis | |
| YUHUA XIA | 63 |
| La contrainte selon l'Oulipo : anomalie de définition ou stratégie de légitimation | |
| MARC VANDERMISSEN | 81 |
| L'anomalie de soi chez Édouard Louis | |
| NICOLAS BERNIER-WONG | 105 |
| Survivre à la fin du monde : anomalie et ruine dans <i>Oscar de profundis</i> de Catherine Mavrikakis | |
| AHMED BOUFTOUH | 117 |
| Écarts par rapport à la norme dans <i>Ce qui manque</i> à un clochard de Nicolas Diat | |

varia

| | |
|---|-----|
| TOMASZ KACZMAREK | 137 |
| <i>De la Commune à l'anarchie</i> de Charles Malato : le destin de l'écrivain libertaire | |
| KAROLINA TYMURA | 155 |
| « Le moelleux, la chaleur, ce sont les femmes ! » : figures de femme dans <i>Il pleut dans ma maison</i> et <i>Off et la lune</i> de Paul Willems | |
| LYDIE PARISSÉ | 177 |
| Le théâtre de Sarraute. Une poétique du vertige dans <i>Le Silence</i> et <i>Pour un oui pour un non</i> | |

Nous vivons dans l'anomalie. Les mass-médias nous bombardent d'informations sur telle anomalie climatique, telle anomalie sociale, médicale, langagière... il y en a tant qu'on peut se demander si l'anomalie est encore une anomalie ou si elle n'est pas plutôt devenue une norme spécifique. La littérature étant le reflet de la réalité sociale/sociétale – ce que nous ont confirmé Angenot, Duchet, Bourdieu et d'autres – il n'est pas difficile d'y trouver toutes sortes d'anomalies concernant un individu, un groupe social, une société entière. L'anomalie laisse des traces à peine perceptibles ou au contraire s'annonce haut et fort, son évidence se traduisant par l'influence qu'elle exerce sur la vie de celui ou celle qui se trouve dans son rayonnement. Le paradoxe de l'anomalie consiste dans le fait qu'on ne l'aime pas – car elle perturbe le cours habituel des choses, et qu'on la désire en même temps – puisqu'elle se distingue, se fait voir, ce qui lui donne une valeur inestimable. Les auteur·e·s du numéro 36 de *Cahiers ERTA* traquent tout ce qui est l'anomal et expliquent son mode de fonctionnement dans le monde.

EWA M. WIERZBOWSKA

ETUDES

AGATA SADKOWSKA-FIDALA

Université de Wrocław

Vivre et écrire dans l'anomalie : Joris-Karl Huysmans

Au moment où Huysmans s'éloigne de l'école naturaliste, sa conception du personnage et sa vision du monde sont déjà bien arrêtées. Ses romans antérieurs avaient fait pressentir ce qui devient désormais manifeste. À partir de ce moment, ses livres mettront en scène un protagoniste solitaire, vivant en marge, sinon à rebours. Huysmans rêve, pour ses personnages, d'une situation en dehors non seulement de la société, abjecte et repoussante, mais aussi du temps et de l'espace, et même du corps et du sexe. À ce désir correspond la modification croissante de sa formule romanesque : reflet de la vie dans l'anomalie, le roman se transforme pour devenir un roman à rebours, malade, difforme, bizarre. L'œuvre de Huysmans, surtout dans sa partie post-naturaliste, apporte un questionnement constant de la norme sous ses différents aspects, et constitue une tentative de créer un univers à part, aux clôtures sûres, fait sur mesure, mais qui est nécessairement un univers d'anomalie. Le cheminement de l'auteur menant, sur le terrain romanesque, de la Bible du décadentisme au roman de l'oblature, permet d'en retracer les étapes.

On sait que Huysmans a tenu à souligner l'importance d'À *Rebours*, et à y voir ses romans futurs en germe : « les chapitres ne sont, en effet, que les amorces des

volumes qui les suivirent »¹. À *Rebours* marque, par son titre même, le détournement d'une vision du monde jugée désormais inadéquate, mais surtout d'une formule romanesque traditionnelle. Épuisée, elle consiste en rabâchages continuels, se ramenant en fin de compte à savoir pourquoi « Monsieur Un tel commettait ou ne commettait pas l'adultère avec madame Une telle »². Dans l'histoire du duc, rien de tel : la femme disparaît, les amis sont écartés, les péripéties romanesques rendues impossibles d'emblée. Les circonstances résultant de son état de santé forcent le protagoniste à s'isoler des autres. Or, cet isolement se révèle crucial, le « vide actanciel », pour utiliser l'expression de Philippe Berthier³, permettant de créer un espace pour autre chose : l'art et les livres. Le roman possède une composition sans précédent dans l'œuvre de l'écrivain, et sa formule ne sera jamais réutilisée. Aucun roman futur ne sera composé de chapitres-tiroirs (en apparence ?) interchangeables ; mais les nouveautés introduites dans *À Rebours* seront exploitées à volonté, et une progression se fera voir en ce qui concerne la simplification de l'intrigue, la suppression de la femme, la limitation du nombre de personnages, et surtout, l'importance croissante du document, qui tend à supplanter l'action.

Sur le plan de la diégèse, l'anomalie est subie par le protagoniste par le biais de sa maladie, mais elle est aussi choisie, comme artifice se substituant à la vie décevante. Les analyses coloristiques strictes et systématiques, précédant des décisions en apparence simples, relèvent, semble-t-il, uniquement d'un choix d'esthète : « Si le rouge et le jaune se magnifient aux lumières, il n'en

1 J.-K. Huysmans, « Préface écrite vingt ans après le roman », [dans :] *Idem, À Rebours*, Paris, Gallimard, 1999, p. 62.

2 *Ibidem*, p. 57.

3 Ph. Berthier, « La débâcle du genre », [dans :] *Huysmans à côté et au-delà, Actes du Colloque de Cerisy-la-Salle*, Leuven, Peeters / Vrin, 2001, p. 12.

est pas toujours de même de leur composé, l'orangé, qui s'emporte, et se transmue souvent en un rouge capucine, en un rouge feu »⁴. Ces choix dérivent aussi d'une profonde peur des hommes, de la nature et de la vie ordinaire. Le duc se construit une vie négligeant les conditions atmosphériques, le rythme du jour et de la nuit, même la présence humaine : pour l'appivoiser, il faut des artifices et des déguisements, sous forme de vêtements spéciaux portés par les domestiques. Les relations simples et directes sont jugées inacceptables ; même pour parler aux fournisseurs, il a fallu construire une haute salle avec des stalles. Les couleurs sont choisies selon le critère de la lumière artificielle, et ainsi de suite. Ces décisions sont dictées par la névrose du protagoniste, et les sensations qu'il cherche sont, ainsi que les routines qu'il construit, celles qui blessent le moins sa sensibilité exacerbée ou, pour le dire autrement, qui affectent le moins son système nerveux déséquilibré. L'imaginaire d'une vie à rebours découle de la nécessité d'adapter le monde à ses besoins. Dans ce sens, le lavement nourrissant peut paraître au duc le comble de l'artifice puisqu'il « couronn[e], en quelque sorte, l'existence qu'il s'était créée » (AR, 333). L'ironie est manifeste, mais la douleur du protagoniste, qui découvre vite l'inefficacité de ce procédé, ne l'est pas moins. La tentative d'exorciser la vie échoue. Quand le médecin annonce que « ce changement radical d'existence qu'il exigeait [est] [...] une question de vie ou de mort » (AR, 336-337), c'est un rappel à la norme inexorable, jugée mortelle, mais à laquelle le fait d'avoir un corps ne permet pas d'échapper. La tentative de vivre dans l'anomalie mène, en fin de compte, dans une impasse.

4 J.-K. Huysmans, *À Rebours*, Paris, Gallimard, 1999, p. 93-94. Les citations suivantes provenant de l'œuvre citée seront marquées à l'aide de l'abréviation AR, la pagination suivra le signe abrégatif après la virgule.

Le titre du roman suivant, *En Rade*, suggère une volonté de reprendre haleine, de s'arrêter pendant un moment au milieu d'une course dont on sait qu'elle est celle à la mort. La rade est par définition plus passagère que la thébaïde, aussi semble-t-il que le protagoniste masculin du roman se fasse peu d'illusions sur sa destinée et l'état de sa femme. Les premières lignes du roman nous informent du « déplorable état » des affaires de Jacques, et le château inhabité dans lequel il se rend avec Louise apparaît comme « le seul refuge » accessible : « un abri, une rade, où ils pourraient jeter l'ancre et se concerter, pendant un passager armistice, avant que de rentrer à Paris pour commencer la lutte »⁵. Le titre indique une tension et une attente, une suspension entre deux réalités, aussi cruelles l'une que l'autre. La rade se révèle, elle aussi, sinistre, tout comme ce fromage « couleur de vieille dent, répandant des odeurs de caries ou de latrines » (*ER*, 55) qu'on offre au couple le jour de son arrivée. Dans un milieu hostile, fait de « chambres muettes et chancies, sentant la tombe, se pulvérisant lentement, sans air » (*ER*, 65), les protagonistes se meuvent entre les désagréments matériels de toute sorte et la progression de la maladie de Louise. L'image aquatique représente son « indomptable mal » (*ER*, 103), qui produit depuis longtemps « dans la cale du ménage » (*ER*, 119) une fissure laissant fuir l'argent, l'énergie et la joie. Pour Laure de La Tour, la maladie est « un "fourre-tout" clinique, mais lié d'emblée à une dimension spirituelle et à une histoire conjugale »⁶. Elle dévoile l'égoïsme de Jacques, qui « ne s'était pas marié pour renouveler

5 J.-K. Huysmans, *En Rade*, Paris, Gallimard, 1999, p. 41. Les citations suivantes provenant de l'œuvre citée seront marquées à l'aide de l'abréviation *ER*, la pagination suivra le signe abréviatif après la virgule.

6 L. de La Tour, « J.-K. Huysmans et le cas médical spiritualisé. L'exemple d'*En Rade* », [dans :] P. Tortonese (dir.), *Le Cas médical. Entre norme et exception*, Paris, Classiques Garnier, 2020, p. 142.

le désordre de sa vie de garçon » (*ER*, 120), mais pour mener une vie calme auprès d'une bonne ménagère. La notion de l'anomalie s'y déploie sous ses multiples facettes, dans le contexte de l'attitude de tous les protagonistes huysmansiens face au mariage et à la procréation. La norme, aux yeux de la société, est de se marier et d'avoir des enfants : cela, les Cyprien et les Durtal ne peuvent le souffrir. La vie de garçon leur apparaît insupportable, mais elle constitue en fait leur norme à eux ; peut-être trahir le célibat est-il en fait nier la norme ? Quoi qu'il en soit, la punition est douloureuse et terrible. La question que Jacques se pose semble le confirmer : « Était-ce sa faute s'il était organisé de telle façon qu'il ne pût supporter la dérive d'une vie, et s'[...] il lui fallait à tout prix le repos ? » (*ER*, 122). Le mal est fait, et l'agonie du chat, annonce symbolique de la fin probable de Louise, désigne en même temps celle de tout ce qui est bon, délicat, humain : le chat inerte, mais encore vivant, laissé dans une des pièces du château au moment du départ pour Paris, et que tante Norine va certainement achever, préfigure la destinée parisienne du couple, mortellement atteint dans son amour et sa sécurité. Qui représente l'anomalie ici ? Sont-ce ces Parisiens, jugés trop délicats par leurs hôtes, ou ces hôtes eux-mêmes, montrés comme de terribles rustres sans la moindre empathie ? La culture et la nature s'opposent encore, et Huysmans s'est toujours prononcé du côté de la première. Dans le roman, l'épreuve du cauchemar se joint à l'inexorabilité de la maladie. Ainsi, toute possibilité d'échapper à la réalité est refusée aux protagonistes.

Le titre du roman suivant, *Là-Bas*, contient une indication spatiale : il s'agira d'un changement de direction et de l'exploration d'un territoire anormal par excellence, d'un revers du monde que Huysmans et ses protagonistes ne connaîtront que plus tard. Cette anomalie est pour l'instant seule jugée

acceptable, la norme d'une foi saine et nourricière ayant été repoussée dans *À Rebours*. L'intérêt pour les actes criminels de Gilles de Rais et les manifestations modernes du satanisme n'enferme pas Durtal dans la solitude des recherches dans les archives. Sa position offre des ressources narratives : il est écrivain, et pour son livre, il a besoin non seulement de documents écrits, mais aussi de témoignages vivants. La présence d'un ami ouvre devant lui des perspectives inexistantes pour des Esseintes. En fait, le rôle de des Hermies est crucial, car c'est lui qui « dénou[e] son existence qui, repliée sur elle-même, s'ankylosait dans l'isolement »⁷. Néanmoins, la base de cette relation est de nature intellectuelle. Les nombreux entretiens entre les deux amis, ainsi que les réunions dans l'appartement du sonneur Carhaix servent principalement à transmettre tout un savoir documentaire⁸, étalé sans aucune gêne :

Gilles de Rais, dont l'enfance est inconnue, naquit vers 1404 sur les confins de la Bretagne et de l'Anjou, dans le château de Machecoul. Son père meurt à la fin d'octobre 1415 ; sa mère se remarie presque aussitôt avec un sieur d'Estouville et l'abandonne, lui et René de Rais, son autre frère ; il passe sous la tutelle de son aïeul Jean de Craon, seigneur de Champtocé et de La Suze, « homme viel et ancien et de moult grand âge », disent les textes. Il n'est ni surveillé, ni dirigé par ce vieillard débonnaire et distrait qui se débarrasse de lui, en le mariant à Catherine de Thouars, le 30 du mois de novembre 1420. (*LB*, 68-69)

Edyta Kociubińska remarque que la mise en abyme de l'histoire de Gilles de Rais contribue, elle aussi,

7 J.-K. Huysmans, *Là-Bas*, Paris, Gallimard, 1999, p. 50. Les citations suivantes provenant de l'œuvre citée seront marquées à l'aide de l'abréviation *LB*, la pagination suivra le signe abrégatif après la virgule. 8 Nous avons analysé cet aspect plus en détail dans notre article « La tétralogie de Durtal : les objectifs de la déconstruction huysmansienne de la formule romanesque traditionnelle », [dans :] *Au croisement des cultures, des discours et des langues. Cent ans d'études romanes à l'Université de Varsovie (1919-2019)*, Warszawa, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2021, p. 204-211.

à « l'éclatement du récit »⁹. S'agit-il d'un reflet du questionnement théorique sur la formule romanesque exprimé dans ce roman ? Durtal reconnaît au naturalisme « les inoubliables services [...] rendus à l'art », tout en lui reprochant de tout mettre « sur le compte des appétits et des instincts » et de vanter « l'américanisme nouveau des mœurs » (*LB*, 28). Le recours au document témoigne de la fidélité à la méthode naturaliste ; ce qui en éloigne le roman huysmansien, c'est l'autonomie croissante qui lui est donnée.

Pourtant, ni le souci documentaire, ni l'immersion dans un univers quasi fictif n'empêchent Durtal d'apprécier les plaisirs d'une vie communautaire faite sur mesure : la compagnie des autres, leur amitié solide et les bons plats préparés par une excellente cuisinière. Il tente aussi l'expérience sensuelle, mais elle apparaît comme une désillusion et révèle l'inefficacité du schéma narratif offert par la présence féminine. Mystérieuse ou pas, la femme ne peut être que décevante, et cette expérience sera la dernière. *En Route* montrera Durtal agenouillé entre les cuisses de Florence, mais celle-ci est une prostituée, ce qui enlève à la concession faite au sens une partie de son poids. La relation entre une fille et son client, purement commerciale, menace beaucoup moins l'intégrité de la solitude masculine.

Ajoutons que le dégoût inspiré par Mme Chantelouve, au moment où celle-ci cache une hostie dans son vagin, semble témoigner d'un respect du sacré éprouvé par Durtal, même s'il « n'[est] pas absolument certain de la Transsubstantiation » et « ne cro[it] pas fermement que le Sauveur résid[e] dans ce pain souillé » (*LB*, 299). La clôture du roman apporte l'annonce d'un *Là-Haut* à explorer, mais aussi, comme

9 E. Kociubińska, « Permanence du naturalisme dans la quête artistique de Joris-Karl Huysmans : À *Vau-Leau*, À *Rebours*, *Là-Bas* », [dans :] *Roczniki humanistyczne*, 2003, t. 51, c. 5, p. 41.

À *Rebours* et *En Rade*, la référence à l'ignoble réalité du présent insupportable : « Alors, comment espérer en l'avenir, comment s'imaginer qu'ils seront propres, les gosses issus des fétides bourgeois de ce sale temps ? » (*LB*, 342). Durtal et des Hermies savent qu'ils se situent en marge, et que leurs besoins et aspirations ne concordent pas avec ceux du commun des mortels, pour qui leur norme est une anomalie.

En Route situe Durtal dans une solitude quasi complète. Les affections « spacieuses et profondes, basées sur des similitudes de pensées, sur des lignes indissolubles d'âmes »¹⁰ sont terminées par la mort de ses amis. Cette solitude le force à se tourner au-dedans, et l'action du roman se joue principalement sur le plan intérieur, assuré par le monologue de Durtal, solution commode permettant l'insertion de réflexions personnelles, de documents, d'opinions sur l'art, qui se fondent dans la progression de son cheminement spirituel. Un nouveau questionnement s'impose : comment concilier les besoins de la chair et de l'âme, sans oublier la voix impérieuse du sens esthétique ? Ainsi, le protagoniste se meut entre norme et anomalie au sens moral et narratif. Les appels de la chair, depuis longtemps qualifiés, non sans mépris, de « crises juponnières », aboutissent à un découragement si profond que la chasteté prônée par l'Église apparaît à Durtal comme une solution idéale. Déjà en 1891, Huysmans avait confié à Arij Prins son besoin de « ficher de côté toutes les saloperies charnelles qui ne [le] tent[aient] plus que modérément, du reste »¹¹ : son protagoniste suit le même chemin. L'abstinence est d'autant plus tentante qu'elle promet une purification définitive de l'immondice du corps. Le corps, chez Huysmans, a toujours été chargé de connotations

10 J.-K. Huysmans, *En Route*, Paris, Gallimard, 1996, p. 79.

11 J.-K. Huysmans, *Lettres inédites à Arij Prins, 1885-1907*, Genève, Droz, 1977, lettre du 23 mai 1891, p. 223.

négatives, et ses besoins, qu'ils soient sexuels ou matériels, constituent une source de désagréments et de complications. Il se situe du côté de l'animalité, de l'attirance pour la femme, « être congénitalement odieux et impur »¹². La relation avec elle relève, selon Pierre Cogny, d'une « obsession malade », car Huysmans lui en veut « de ne pas tirer d'elle le plaisir qu'il escomptait et de ne pas provoquer en elle l'émoi qu'il aimerait tant susciter »¹³.

Les romans suivants décriront les tentatives entreprises par Durtal pour trouver sa place dans l'Église, une fois passées les émotions fortes du néophyte décrites dans *En Route*. Les locutions adverbiales utilisées dans les titres des romans précédents suggèrent une incertitude, une hésitation et une quête ; les deux derniers dénotent une tentative d'ancrage dans un lieu sûr (*La Cathédrale*) et une identification identitaire (*L'Oblat*). Le rêve de l'existence monastique hante toujours le protagoniste, et il tente de le nourrir en s'installant dans l'ombre de la cathédrale de Chartres, pour ensuite franchir le pas de l'oblation et essayer de vivre dans la proximité des moines, tant désirée. La quête semble finie, la thébaïde trouvée. Et cependant, ces livres parleront beaucoup moins de l'expérience spirituelle, et le document tendra à y supplanter l'action, pour atteindre le comble dans *L'Oblat*. Le monologue de Durtal sert même de prétexte pour ouvrir des chapitres directement par une fiche informative. Le chapitre III de *La Cathédrale* commence par la phrase : « Au fond, se disait Durtal [...] personne ne connaît au juste l'origine des formes graphiques d'une cathédrale »¹⁴, et elle sera suivie de sept pages d'informations et de références.

12 R. Baldick, *La vie de J.-K. Huysmans*, Paris, Éditions Denoël, 1958, p. 257.

13 P. Cogny, *Joris-Karl Huysmans à la recherche de l'unité*, Paris, Nizet, 1953, p. 56.

14 J.-K. Huysmans, *La Cathédrale*, Paris, Plon, 1903, p. 43.

Cela correspond à la découverte que le mal de vivre accompagne toujours Durtal, et que, finalement, la vie au sein de l'Église ne le sauve ni de lui-même, ni des autres, pour se révéler aussi décevante que celle dans le monde. Derrière les notes documentaires citées par les personnages ou répétées par Durtal dans son monologue intérieur, les mentions relatives à la réalité rappellent que celle-ci est inquiétante, voire menaçante. Durtal a beau essayer de ne voir, d'une ville, que ses églises, la vie profane bat son plein derrière leurs cloisons minces, et la loi sur les congrégations viendra bientôt détruire ce qui reste de son rêve. Nathalie Limat-Letellier précise qu'à ce moment, « un retournement de situation se substitue à l'éternel retour du calendrier liturgique », ce qui fait que « le cycle de Durtal s'achève [...] sous le signe de la mélancolie et de l'ironie modernes »¹⁵. Durtal s'écrie : « quel désastre de tranquillité, d'argent, de piété liturgique, d'amitiés, de tout, que ce départ ! »¹⁶ Ce qui l'effraie le plus, ce n'est pourtant pas l'éloignement du cloître :

Au lieu d'une propriété paisible, je vais retrouver les boîtes à dominos d'une maison commune, avec menace en dessus et en dessous, de femmes s'hystérisant sur des pianos et de mioches roulant avec fracas des chaises pendant l'après-midi et hurlant, sans qu'on se résolve à les étrangler, pendant la nuit.¹⁷

Les questionnements de la norme entrepris par Huysmans dans ses romans à partir de 1884 sont, comme on l'a bien vu, nombreux. Il s'agit en premier lieu de la norme sociale, inscrite, aux yeux de l'écrivain et de ses protagonistes, dans la morale bourgeoise. La première norme contestée est le mariage. Pierre Glaudes

15 N. Limat-Letellier, « Enjeux de l'œuvre après la conversion », [dans :] J.-P. Bertrand, S. Duran, F. Grauby (dir.), *Huysmans à côté et au-delà*, Éditions Peeters Vrin, 2001, p. 447.

16 J.-K. Huysmans, *L'Oblat*, Paris, Stock, 1903, p. 448.

17 *Ibidem*.

précise que « À *Rebours* [a] marqué une halte dans l'exploration de l'altérité à laquelle le mariage confronte durablement »¹⁸. En parlant d'*En Rade*, Glaudes souligne que déjà en explorant la vie de couple, « l'écrivain n'a d'intérêt que pour les dérèglements de cette fragile mécanique qui pousse deux êtres à unir leur sort, afin de mieux conjurer les dangers de l'existence »¹⁹. Derrière cette attitude se cache bien évidemment « le refoulé huysmansien à l'égard de la nature, de l'histoire et de la société »²⁰. La campagne est le lieu par excellence de la dégradation de la relation conjugale, puisque « l'individu [y] échappe le plus nettement aux artifices de la civilisation urbaine »²¹. De même, la vie au milieu des autres est plus supportable si elle est protégée par quelque chose qui ne relève pas de l'ordre relationnel : cela peut être l'artifice qui transforme le quotidien, la recherche documentaire et l'appartenance à une communauté intellectuelle ou religieuse, laissant au protagoniste assez de liberté pour ne pas souffrir de la proximité odieuse des autres humains. L'ancrage dans son époque est aussi source de problèmes : on tente d'y échapper à tout prix, pour se situer aussi loin que possible d'une vie américanisée et souillée. Le corps et le sexe sont également questionnés : il serait plus facile de n'en pas avoir. L'anomalie rêvée fait aspirer les protagonistes à un *anywhere out of the world*, où l'on pourrait vivre en esprit, mais si possible avec des plats délicieux qui caressent le palais et font oublier les désagréments du dehors et une Mme Bavoil maternelle qui rappellera : « Prenez donc un peu de filet, notre ami »²².

18 P. Glaudes, « L'imaginaire conjugal dans *En Rade* de J.-K. Huysmans », [dans :] *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1993, p. 94.

19 *Ibidem*, p. 95.

20 *Ibidem*.

21 *Ibidem*.

22 J.-K., Huysmans, *La Cathédrale*, *op. cit.*, p. 55.

Les clôtures sont cruciales, pour créer « un micro-univers coupé de la nature »²³. Nathalie Limat-Letellier parle d'un « idéal de l'internement en Dieu »²⁴, mais en fin de compte, il s'agit plutôt, comme l'a relevé André Thérive, de « faire échapper l'homme à l'abjecte servitude de la réalité »²⁵, quelle qu'elle soit.

Sur le plan de la forme, la modification croissante de la formule romanesque reflète ce désir. Déjà en 1879, bien avant la publication d'*À Rebours* et trois ans avant la parution d'*À vau l'eau*, qui annonce ses romans futurs par la figure de Folantin, seul, souffrant et insatisfait, Huysmans exprime ainsi à Edmond de Goncourt sa fascination devant ses *Frères Zemganno* : « Faire un roman d'une texture aussi simple et intéresser et émouvoir aussi profondément, supprimer l'amour, cet éternel pivot de toute œuvre, et réussir à camper sur pieds un roman presque sans femme et qui vous traque et qui vous poigne, c'est tout bonnement merveilleux ! et je suis bien content de vous dire qu'une telle gageure que j'avais toujours cru impossible est enfin gagnée ! »²⁶ C'est dans cette direction qu'il se dirigera lui-même. Le célibat choisi consciemment par Durtal, qu'il soit ancré dans la foi ou dans le dégoût, oriente le roman. Par conséquent, comme l'a bien dit Philippe Berthier, le personnage « ne se vaporise pas entièrement » mais « s'appauvrit toujours davantage des déterminants circonstanciels » pour devenir un « anti-héros qui, sans être un zombie, n'a en tout cas ni l'épaisseur ni la santé

23 P. Glaudes, « L'imaginaire conjugal dans *En Rade* de J.-K. Huysmans », *op. cit.*, p. 99.

24 N. Limat-Letellier, « Enjeux de l'œuvre après la conversion », *op. cit.*, p. 449.

25 A. Thérive, *J.-K. Huysmans. Son œuvre*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Critique, 1924, p. 59.

26 J.-K. Huysmans, *Lettres inédites à Edmond de Goncourt*, Paris, Nizet, 1956, lettre du 2 mai 1879, p. 54.

qu'on exige d'habitude d'un protagoniste de fiction »²⁷. À cela s'ajoutent l'« exténuation de la pression événementielle normalement associée au déroulement d'une intrigue romanesque supposée tenir le lecteur en haleine »²⁸ et « le débordement d'éléments disparates, qui semblent revendiquer leur autonomie ou se déployer sans contrôle, de manière anarchique »²⁹. Léon Bloy avait déjà remarqué et critiqué le besoin huysmansien de « placer tous ses *documents* », et le résultat qui devient une « broussailleuse compilation », « un gâchis effroyable de matériaux primitivement destinés à l'édification d'un grand livre et détériorés à plaisir par la perversité d'un impuissant »³⁰. La haine visible dans ce passage a sa source dans la détérioration de la relation des deux écrivains, mais n'en dévoile pas moins un trait caractéristique de Huysmans, qui ne se donne même plus la peine de masquer les documents insérés dans ses romans. Plusieurs des livres commentés dans cet article se terminent presque de la même façon : l'obligation de rentrer dans un milieu hostile, mais jugé sain par le commun des mortels, et l'angoisse du protagoniste face à cette menace. Huysmans semble ne plus chercher de nouvelles solutions ; il exploite son modèle connu, même si c'est la vie qui le lui dicte, comme dans le cas de l'expulsion des moines du Val-des-Saints, à la fin de *L'Oblat*. Et pourtant, dans un article de l'époque, Jean Ernest-Charles affirme que « [c]e retour de J.-K. Huysmans à Paris n'est pas un mauvais effet de la loi sur les congrégations ; car, franchement, avec tout cet appareil d'érudition religieuse, il n'y avait plus de roman possible ! »³¹ Il peut y avoir une part de vérité

27 Ph. Berthier, « La débâcle du genre », *op. cit.* p. 10-11.

28 *Ibidem*, p. 12.

29 *Ibidem*, p. 9.

30 L. Bloy, « L'incarnation de l'Adverbe », <https://www.larevuedesressources.org/sur-la-tombe-de-huysmans,2146.html>.

31 J.-E. Charles, « *L'Oblat*, par J.-K. Huysmans », [dans :] *Revue Bleue*, le

dans cette observation, dans ce sens qu'en effet, après *L'Oblat*, Huysmans ne publie plus de romans, comme si les ressources de ce genre s'étaient épuisées pour lui. De toute façon, le recours croissant au document découle, à nos yeux, d'un refus de la réalité : il permet de se plonger dans un Moyen Âge mystique, au-delà du temps et de l'espace. C'est lui qui constitue la thébaïde la plus sûre, car non soumise aux exigences de la réalité.

Reste un aspect que nous ne pouvons aborder dans notre article faute de place : le style. Gérard Peylet rappelle que « l'écriture de Huysmans illustre bien [...] ce que recherche une écriture de la décadence : substituer le désordre à l'ordre, la confusion à la clarté, la décomposition à la construction, le morcellement au regroupement, l'addition à la coordination »³². Les propos de Madeleine Ortoleva précisent que le style artiste, par son aspect, artificiel, « s'éloigne bien souvent de la réalité qu'il devait pourtant reproduire »³³. Même s'il y a une différence entre « l'écriture ostentatoire d'*À Rebours* et l'écriture dépouillée d'*En Route* »³⁴, le style huysmansien reste vivant et insoumis jusqu'à la fin. Sur tous ces plans, le refus de la régularité en cache un autre, celui de se conformer à une réalité qui ne correspond pas à la profondeur du vécu personnel.

Il convient d'ajouter que l'expérience huysmansienne s'inscrit dans les tendances de l'époque tout en gardant sa marque individuelle et indélébile : sans rêver ouvertement, comme Flaubert, d'un roman sur rien, l'écrivain aboutit à un roman fait du refus de la vie, tant sur le plan de la forme que sur celui du contenu.

7 mars 1903, <http://www.huysmans.org/reviews/oblatrev/oblatrev4.html>.

32 G. Peylet, *J.-K. Huysmans : la double quête. Vers une vision synthétique de l'œuvre*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 167.

33 M. Ortoleva, *J.-K. Huysmans, romancier du salut*, Sherbrooke, Éditions Naaman, 1981, p. 87.

34 G. Peylet, *op. cit.*, p. 173.

bibliographie

- Baldick R., *La vie de J.-K. Huysmans*, Paris, Éditions Denoël, 1958.
- Berthier Ph., « La débâcle du genre », [dans :] *Huysmans à côté et au-delà, Actes du Colloque de Cerisy-la-Salle*, Leuven, Peeters / Vrin, 2001.
- Charles J.-E., « L'Oblat, par J.-K. Huysmans », [dans :] *Revue Bleue*, le 7 mars 1903, <http://www.huysmans.org/reviews/oblatrev/oblatrev4.htm>.
- Cogny P., *Joris-Karl Huysmans à la recherche de l'unité*, Paris, Nizet, 1953.
- Glaudes P., « L'imaginaire conjugal dans *En Rade* de J.-K. Huysmans », [dans :] *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1993.
- Huysmans J.-K., *À Rebours*, Paris, Gallimard, 1999.
- Huysmans J.-K., *En Rade*, Paris, Gallimard, 1999.
- Huysmans J.-K., *En Route*, Paris, Gallimard, 1996.
- Huysmans J.-K., *Là-Bas*, Paris, Gallimard, 1999.
- Huysmans J.-K., *La Cathédrale*, Paris, Plon, 1903.
- Huysmans J.-K., *Lettres inédites à Arij Prins, 1885-1907*, Genève, Droz, 1977.
- Huysmans J.-K., *Lettres inédites à Edmond de Goncourt*, Paris, Nizet, 1956.
- Huysmans J.-K., *L'Oblat*, Paris, Stock, 1903.
- Kociubińska E., « Permanence du naturalisme dans la quête artistique de Joris-Karl Huysmans : À *Vau-Léau*, À *Rebours*, *Là-Bas* », [dans :] *Roczniki humanistyczne*, 2003, t. 51, c. 5.
- La Tour L. de, « J.-K. Huysmans et le cas médical spiritualisé. L'exemple d'*En Rade* », [dans :] P. Tortonese (dir.), *Le Cas médical. Entre norme et exception*, Paris, Classiques Garnier, 2020.
- Limat-Letellier N., « Enjeux de l'œuvre après la conversion », [dans :] J.-P. Bertrand, S. Duran, F. Grauby (dir.), *Huysmans à côté et au-delà*, Éditions Peeters Vrin, 2001.
- Ortoleva M., *J.-K. Huysmans, romancier du salut*, Sherbrooke, Éditions Naaman, 1981.
- Peylet G., *J.-K. Huysmans : la double quête. Vers une vision synthétique de l'œuvre*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- Sadkowska-Fidala A., « La tétralogie de Durtal : les objectifs de la déconstruction huysmansienne de la formule romanesque traditionnelle », [dans :] *Au croisement des cultures, des discours et des langues. Cent ans d'études romanes à l'Université de Varsovie (1919-2019)*, Warszawa, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2021.
- Thérive A., *J.-K. Huysmans. Son œuvre*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Critique, 1924.

abstract

Living and writing in anomaly: Joris-Karl Huysmans

From the publication of *À Rebours*, Huysmans' books feature a solitary protagonist, dreaming of a situation outside society, time and space, and even the body and sex. To this desire corresponds the increasing modification of the novel formula: a reflection of life in anomaly, the novel is transformed, to become a reverse novel, sick, deformed, bizarre. The refusal of regularity hides another refusal, that of conforming to a reality that does not correspond to the depth of personal experience. The work of Huysmans, especially in its post-naturalist part, brings a constant questioning of the norm under its various aspects, and constitutes an attempt to create a universe made to measure, necessarily a universe in anomaly. The journey that leads, in the field of novel, from *À Rebours* to *L'Oblat*, allows us to trace the stages of this evolution.

keywords

anomaly, research, novel, disappointment

mots-clés

anomalie, quête, roman, déception

agata sadkowska-fidala

Agata Sadkowska-Fidala est maîtresse de conférences à l'Institut d'Études romanes de l'Université de Wrocław. Auteure d'une thèse sur la réception des Goncourt (*Edmond et Jules de Goncourt en Pologne. 1860-1918*, Oficyna Wydawnicza ATUT, 2019), elle s'occupe actuellement de la littérature de la seconde moitié du XIX^e siècle. Elle travaille principalement sur Joris-Karl Huysmans et Jules Barbey d'Aurevilly.

| PUBLICATION INFO | | | |
|---|--|--------|---|
| Cahiers ERTA | e-ISSN 2353-8953 ISSN 2300-4681 | |  |
| | Received : 30.04.2023 Accepted : 10.07.2023 Published : 21.12.2023 | ÉTUDES | |
| ORCID : 0000-0002-2861-8131 | | | |
| A. Sadkowska-Fidala , « Vivre et écrire dans l'anomalie : Joris-Karl Huysmans », [dans :] <i>Cahiers ERTA</i> , 2023, nr 36, pp. 9-25. DOI : 10.4467/23538953CE.23.028.18968 | | | |
| www.ejournals.eu/CahiersERTA/ | | | |
| Attribution 4.0 International (CC BY 4.0). | | |  |

WERONIKA LESIAK

Université de Łódź

L'anomalie comme principe
de l'univers romanesque
– Sébastien Roch d'Octave Mirbeau

Selon son origine grecque, le mot « anomalie » signifie, en principe, chaque déviation du type normal, quel qu'il soit. En exprimant l'idée de l'altérité, la notion en question englobe toutes les évocations de l'irrégularité et de la difformité dans le monde. En effet, étant d'une étendue tellement large, elle peut avoir plusieurs interprétations et être abordée dans différents contextes. Il est possible, entre autres, d'évoquer à son propos des écarts systémiques, donc qui révèlent le traitement inégal des gens selon leur situation financière ou leur provenance, des écarts physiques, c'est-à-dire des difformités corporelles, ou, enfin, des écarts psychiques : des troubles mentaux acquis ou innés. Georges Canguilhem a également perçu l'anomalie comme proche de la pathologie – donc de l'aberration dans le fonctionnement standard d'un ensemble – dont la problématique dans le contexte de l'homme est immense. Les exemples de structures et de comportements considérés comme pathologiques peuvent varier entre « un pied-bot congénital, un inverti sexuel, un diabétique [et] un schizophrène »¹.

Si nous traitons l'anomalie comme une telle pathologie, elle peut, en un sens, être comparée à une maladie qui consume le corps entier. « La nature (*physis*), en

1 G. Canguilhem, *Le normal et le pathologique*, Paris, PUF, 1979, p. 7.

l'homme comme hors de lui, est harmonie et équilibre. Le trouble de cet équilibre, de cette harmonie, c'est la maladie »². Il est intéressant, dans ce contexte, de remarquer que le XIX^e siècle en France paraît une période bien tumultueuse; la multitude de perturbations politiques et sociales la rend sujette aux déviations de tout type. La fin du siècle particulièrement connaît une accumulation de sentiments opposés et violents qui ont crû pendant presque cent ans. La guerre franco-allemande de 1870, l'affaire Dreyfus ou le scandale de Panama divisent les Français, exposant, en même temps, les fautes et les carences des institutions publiques³.

Plusieurs ouvrages écrits à cette époque reflètent et dénoncent ces tares. L'œuvre d'Octave Mirbeau sert ici d'excellent exemple. Au cours de sa vie, l'écrivain a évolué graduellement sur le plan artistique et personnel. Ayant commencé sa carrière littéraire sous le signe des croyances conservatrices et antisémites, il est devenu avec le temps un homme de gauche. Ce changement, tout cynique ou intéressé qu'il puisse paraître, s'appuie en réalité sur une « posture de révolté et d'indigné, défendant les opprimés et dénonçant le pouvoir des puissants »⁴. Celle-ci se reflète bien dans son écriture qui permet au romancier de saisir et commenter les défaillances de son temps.

Le monde de *Sébastien Roch* est, sans aucun doute, une représentation d'une réalité comblée d'anomalies. En référence à notre observation précédente, si l'on considère cet univers romanesque comme un ensemble bien organisé, dont les éléments s'entrelacent à l'exemple du fonctionnement de l'organisme

2 *Ibidem*, p. 12.

3 A. Vaillant, J.-P. Bertrand, P. Régner, *Histoire de la littérature française du XIX^e siècle*, Presses Universitaires de Rennes, 2022, p. 380-381.

4 L. Fustin, « Mirbeau, un cynique à la Belle époque », [dans :] *Cahiers Octave Mirbeau*, 2018, n° 25, p. 9.

humain⁵, il est justifié de le voir comme rongé par une maladie vicieuse. En effet, il semble que dans le monde mirbellien l'ordre naturel soit complètement renversé : « horrible est le beau, beau est l'horrible », comme l'aurait dit Shakespeare. L'on peut avancer que, suivant cette devise, Mirbeau a réussi à donner dans son roman l'image de chaque type d'état pathologique mentionné auparavant : difformités physiques, troubles mentaux et écarts systémiques, créant ainsi un monde géré à rebours. Nous partirons de cette dernière anomalie issue des fautes sociales et administratives, qui peut se manifester par toutes sortes d'injustices et de discriminations, pour ensuite aborder les pathologies psychiques dont certaines constituent le résultat (immédiat ou indirect) des écarts systémiques. Enfin, l'image de la réalité comblée d'anomalies sera complétée par les difformités corporelles, parfois seulement grotesques, parfois signalant un problème plus profond.

Anomalies systémiques

La population est depuis toujours organisée selon le statut des individus ; l'argent ou la naissance fixent d'habitude la position occupée par chacun sur l'échelle sociale. Pourtant, cette fausse division, basée sur des valeurs bien conventionnelles, conduit à nombre de préjudices et d'injustices. Le personnage éponyme de *Sébastien Roch* le découvre dès qu'il commence son séjour au collège réputé des jésuites à Vannes. L'action de la première moitié du roman se concentre sur l'éducation

5 Une telle approche a l'avantage de s'inscrire dans la pensée organiciste, en vigueur précisément à cette époque. À ce propos, voir L. Fedi, « L'organicisme de Comte », [dans :] M. Bourdeau, J.-F. Braunstein, A. Petit, (éds.), *Auguste Comte aujourd'hui. Colloque de Cerisy (3-10 juillet 2001)*, Paris, Éditions Kimé, 2003, p. 111-132, R. L. Geiger, « René Worms, l'organicisme et l'organisation de la sociologie », [dans :] *Revue française de sociologie*, 1981, tome 22, p. 345-360.

scolaire de Sébastien et sur sa maturation psychique, brutalement forcée par les circonstances. Au collège, il connaît des milliers de déceptions et de drames dont le viol commis par l'un de ses enseignants, qui marque la perte finale de tout espoir. Dès lors, ce traumatisme pèse sur la vie du protagoniste et l'empêche d'agir. La suite du roman présente les conséquences de la formation défectueuse de Sébastien qui, arrivé à l'âge adulte, n'est pas capable d'entretenir des relations intrapersonnelles saines ; dépourvu d'ambition et d'objectifs, il se désintéresse de son futur. Comme nous l'avons déjà remarqué, l'une des causes de cet abattement découle d'un système hiérarchique injuste.

La position des jésuites – l'un des ordres religieux les plus puissants et avec la plus longue histoire dans le champ de l'éducation – juxtaposée au statut du protagoniste, fils de quincailleur, né dans un petit village en Normandie, révèle un véritable précipice entre ces deux univers. Si, en théorie, la seule différence hiérarchique ne doit pas nécessairement aboutir à de graves abus de pouvoir, la pratique montre souvent le contraire. D'ailleurs, Mirbeau, qui a lui-même étudié au collège de Vannes⁶, « voit dans les institutions religieuses des machines à broyer les volontés individuelles et à instaurer une sorte de totalitarisme »⁷ qui, dans le monde de *Sébastien Roch*, se fait remarquer dans le système de classes.

Effectivement, un préjugé classiste s'y manifeste dès le très jeune âge, comme une conséquence immanente à une formation familiale basée sur des idées élitistes issues du passé. L'écart entre ceux qui ont le privilège d'être nés dans une famille d'une longue lignée

6 P. Michel, « Octave Mirbeau et le combat laïque », [dans :] *Cahiers Octave Mirbeau*, 2018, n° 25, p. 92.

7 É. Fontvieille-Gorrez, « Mirbeau et l'aliénation dans *Le Calvaire*, *L'abbé Jules* et *Sébastien Roch* », [dans :] *Cahiers Octave Mirbeau*, 2018, n° 25, p. 194.

et ceux qui sont parvenus eux-mêmes à quelque fortune est signifiant et la manière dont ces deux groupes sont traités ne saurait être plus divergente. « Les préjugés de classe [au collège] sont tels que l'insertion de Sébastien y est impossible »⁸, observe Laurent Ferron. En effet, le protagoniste est mis à l'écart par ses camarades qui le traitent avec dédain, se limitant, au mieux, à l'indifférence ; en outre, les professeurs ne réagissent à cet ostracisme collégien qu'en riant « d'un rire amusé, discret et paternel »⁹. De plus, tandis que la plupart des élèves à Vannes semblent garder « *une indestructible auréole* »¹⁰ à cause de leur provenance aristocratique, notre héros fait face aux négligences constantes de la part des enseignants, devant se contenter de quelques mots secs, « sans jamais une parole d'encouragement ou de blâme, sans un redressement de mémoire, alors que [les pères] s'appliquaient à éveiller l'intelligence des autres » (SR, 91).

Les pères jésuites cultivent ainsi ces divisions sociales s'opposant au décalogue chrétien qui prêche surtout l'amour et le respect pour autrui. Rien de pareil à Vannes : au contraire, on apprend vite que, pendant les récréations, chaque élève

reprenait sa place officielle, rentrait dans les étroits compartiments d'une constitution aristocratique dont les Pères, sans brusqueries, avec des apparences d'impartialité bienveillante et souriante, savaient maintenir le sévère fonctionnement, encourager les préjugés, pensant faire ainsi pénétrer plus avant dans les âmes la nécessité d'une discipline graduée, le culte d'un respect hiérarchique. (SR, 90)

8 L. Ferron, « Le viol de Sébastien Roch. L'église devant les violences sexuelles », [dans :] *Cahiers Octave Mirbeau*, 2001, n° 8, p. 79.

9 O. Mirbeau, *Sébastien Roch*, Paris, Éditions du Boucher, 2003, p. 79. Pour les citations suivantes, l'abréviation SR suivie du numéro de la page entre parenthèses renverra à cette édition.

10 F. Cipriani, « Significations de l'amitié dans *Sébastien Roch* et les romans d'enfance », [dans :] *Cahiers Octave Mirbeau*, 2008, n°15, p. 38.

Le commandement de l'amour, si beau en théorie, s'avère inexistant en pratique. Inversement, c'est toujours le détenteur de pouvoir qui manie l'entourage à son gré. La hiérarchisation acquiert ainsi une force sinistre et devient l'un des instruments de la pathologie sociale.

Par ailleurs, au milieu de ce monde inversé, les religieux ne parlent que de l'aspect structurant de la religion dont ils oublient l'essence. D'emblée, ils brisent le premier commandement du décalogue (« Tu n'auras pas d'autres dieux devant ma face »), s'obstinant à choisir à chaque fois le pouvoir et le statut comme principe. Quand Sébastien est faussement dénoncé par le père de Kern (« Tu ne témoigneras pas mensongèrement contre ton prochain »), ses confrères acceptent la parole de ce dernier sans demander de preuves et ils négligent le témoignage du garçon accusé. De plus, lorsque le protagoniste obtient enfin d'être entendu et qu'il raconte le viol qu'il a subi, sa confession n'a d'autre effet que son expulsion du collège. Ainsi, Sébastien devient le bouc émissaire sacrifié pour maintenir la gloire de l'ordre religieux. Selon Laurent Ferron, cette situation n'a rien d'exceptionnel : dans le meilleur cas, les écoles « mutent la brebis galeuse, lui permettant en fait d'aller perpétrer ses forfaits ailleurs »¹¹ puisqu'il s'agit « de maintenir ses parts de marché, de maintenir la réputation de l'école, du collège, de l'ordre tout entier, quitte à la ternir encore plus quand une affaire s'évente »¹². Dans ce contexte, la devise des jésuites « *Ad maiorem Dei gloriam* » sonne faux, quand elle n'est pas terriblement ironique.

11 L. Ferron, « Le viol de Sébastien Roch. L'église devant les violences sexuelles », *op. cit.*, p. 87.

12 *Ibidem*.

Anomalies psychiques

Comme il a déjà été précisé, les situations qui dénotent la présence d'anomalies systémiques aboutissent également souvent à des pathologies psychiques. Dans un monde à rebours, une déviation est irrémédiablement suivie par une autre et un innocent doit supporter les conséquences néfastes du mal enduré. L'état de Sébastien après son expulsion du collège peut nous servir d'exemple ; sans nul doute, « les effets du trauma subi dans [son] enfance sont ineffaçables »¹³. Le jeune homme, malgré sa forme physique éclatante, reste inerte, sans but dans la vie, repassant toujours dans son esprit les événements de Vannes. De plus, il est toujours hanté par des cauchemars qui répètent la seule vision de l'acte sexuel que le protagoniste connaisse, celle qui aboutit à un viol. C'est précisément pour cette raison que Sébastien est incapable de lier une relation intime avec son amie d'enfance, Marguerite, qui lui répugne quand elle est à côté de lui, mais qui l'attire quand il ne la voit pas. Fernando Cipriani évoque à ce propos la théorie freudienne de Thanatos et d'Éros, selon laquelle l'instinct de vie (Éros) est inextricablement lié à l'instinct de mort (Thanatos)¹⁴ ; l'amour et la haine ne sont donc pas très éloignés l'un de l'autre.

Il convient de citer Sigmund Freud encore dans un autre contexte : trente ans après la publication de *Sébastien Roch*, le psychanalyste allemand fait paraître un ouvrage où il consacre plusieurs pages à analyser le phénomène de la névrose traumatique, c'est-à-dire celle qui suit un important dégât psychique. Sa manière de le présenter correspond très précisément à l'état de

13 F. Cipriani, « *Sébastien Roch* : du roman d'enfance au roman de formation », [dans :] *Cahiers Octave Mirbeau*, 2008, n° 15, p. 36.

14 F. Cipriani, « Deux couples au clair de lune. Sébastien et Marguerite, Virginie et Paul », [dans :] *Cahiers Octave Mirbeau*, 2014, n° 21, p. 63.

Sébastien. Effectivement, la compulsion subconsciente de revivre dans les rêves une situation-clé est pour Freud « une preuve d'intensité de l'impression produite par l'accident traumatique [...] tellement forte qu'elle revient au malade même pendant le sommeil »¹⁵. Le psychiatre attire aussi l'attention sur la frayeur paralysante qui accompagne le traumatisme. De cette perspective, la perspicacité de Mirbeau – qui, d'ailleurs, a peut-être été le premier écrivain à affronter le sujet du viol favorablement pour la victime¹⁶ – est immense ; ses observations à propos de l'état d'un jeune individu traumatisé après ce type d'événement sont très réalistes et correspondent aux théories psychiatriques de l'époque. Si nous voulions cependant, pour un instant, traiter ce cas conformément aux normes du XXI^e siècle, nous pourrions supposer que Sébastien souffre d'un trouble mental qui pourrait être classifié comme le trouble de stress post-traumatique (souvent désigné par son abréviation anglaise, PTSD¹⁷). Il est possible de prouver cette hypothèse : le PTSD apparaît très souvent comme la réponse à l'exposition à la violence sexuelle de manière directe ; ce trouble se caractérise, entre autres, par des rêves récurrents à propos de l'événement traumatique, la détresse, l'inertie, la sensation de détachement des autres aussi bien qu'une certaine dépersonnalisation¹⁸. En effet, il est bien vrai que le traumatisme prive Sébastien d'une bonne partie de lui-même. L'ordre pathologique du monde mirbellien ne

15 S. Freud, *Au-delà du principe de plaisir*, Paris, Éditions Payot [En ligne], 1968, p. 13 ; https://www.psychanalyse.com/pdf/Au_dela_du_principe_de_plaisir_freud.pdf.

16 L. Ferron, « Le viol de Sébastien Roch. L'église devant les violences sexuelles », *op. cit.*, p. 90.

17 TSPT en français.

18 *American Psychiatric Association: Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*, Fifth Edition. Arlington, VA, American Psychiatric Association, 2013, p. 272.

compense pas des dommages ; au contraire, il dompte encore mieux les innocents. Ainsi le potentiel créateur et le talent artistique de ce jeune individu sont-ils perdus à jamais. Les jésuites ont réussi à « tuer son âme d'enfant »¹⁹, brisant de la sorte un commandement de plus : « tu ne commettras pas de meurtre ».

Si nous considérons l'écart de la norme en tant qu'une maladie qui englobe tout l'organisme, il est logique que les personnages qui habitent un monde pourri le soient aussi. Bien que « l'organisme collectif, en vertu de sa complication supérieure, comporte des troubles encore plus graves, plus variés et plus fréquents que ceux de l'organisme individuel »²⁰, il est indéniable que pour créer un tel environnement, il faut plusieurs éléments, chacun déformé à sa propre façon. Ainsi, une anomalie en incite bien d'autres ; l'état pathologique d'une personne aboutit impitoyablement à la corruption d'autrui. Pareillement, les troubles mentaux de Sébastien résultent majoritairement de la rencontre de sa sensibilité avec la dégénération communément acceptée ; en vérité, il n'est qu'une victime du monde à rebours, tandis que les autres personnages dont nous allons parler paraissent corrompus par nature.

Un tel personnage est le père de Sébastien. Bien que Monsieur Roch n'exprime aucune pensée originale et qu'il émette toujours un discours incohérent, il parvient à gérer un magasin prospère et à jouir du respect de la communauté. Ce caractère sordide paraît muni de tous les traits nécessaires pour se conformer avec succès au cadre du monde mirbellien. Par ailleurs, il nous intéresse plutôt, dans cette analyse, du fait de son dysfonctionnement qu'on considérerait aujourd'hui comme le trouble de la personnalité narcissique. Tout comme

19 I. Geay, « Le cercle de l'épée prolétaire des lettres contre gentilhomme », [dans :] *Cahiers Octave Mirbeau*, 2014, n° 21, p. 12.

20 G. Canguilhem, *Le normal et le pathologique*, op. cit., p. 20.

son homonyme mythologique, une personne atteinte de ce dysfonctionnement ne voit que son propre reflet. Les caractéristiques de cet état pathologique – besoin excessif d’une validation de la part des autres, incapacité à éprouver de l’empathie, sentiment de supériorité, quête d’attention²¹ – semblent bien décrire le comportement de Monsieur Roch. En effet, il cherche constamment l’approbation des autres : « Le Révérend Père qui t’a conduit te parle-t-il de moi ? » (SR, 88), mais en même temps il se tient en haute estime au point de s’ériger, de son vivant, un tombeau avec une épitaphe le louant de manière excessive. Bernard Gallina a bien observé que, chez ce personnage, « le moi constitue le premier et le dernier mot, l’alpha et l’oméga de sa vision du monde »²². Évidemment, chaque détail doit correspondre à sa volonté ; cet aspect se laisse voir surtout dans sa relation avec Sébastien. Le père Roch se montre despotique envers son fils, déterminé à mettre en vigueur ses projets personnels sans aucun égard pour le bien-être du garçon. En dépit de l’échec que la sensibilité de Sébastien, incapable de s’adapter aux injustices du monde, fait subir aux rêves du père, Monsieur Roch est, à la fin, récompensé : il devient maire. Freud catégorise les comportements narcissiques comme des « instincts de conservation »²³, donc du savoir-faire dans un environnement ; en effet, sur l’exemple de Monsieur Roch nous voyons que le narcissisme paraît un moyen juste d’ascension dans le monde à rebours de Mirbeau.

Les dysfonctionnements mentaux peuvent prendre encore d’autres formes. Celle des déviations sexuelles est particulièrement prévalente dans *Sébastien Roch*. Le personnage qui les incarne est, sans doute, le père de

21 *American Psychiatric Association: Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders, op. cit.*, p. 767-768.

22 B. Gallina, « Monsieur Roch : un personnage en clair-obscur », [dans :] *Cahiers Octave Mirbeau*, 2009, n° 9, p. 117.

23 S. Freud, *Au-delà du principe de plaisir, op. cit.*, p. 47.

Kern, à la fois agresseur et ex-confident. Fidèle à « la prétendue morale chrétienne »²⁴, le prêtre donne libre cours à ses envies sexuelles, sans égard ni pour le consentement de sa victime ni pour les normes dogmatiques de sa religion (« tu ne commettras pas d'actes impurs »). Le seul mot « viol » interpelle fortement ; il va au-delà de toutes les normes imaginables, la moralité la première. En outre, la différence de pouvoir et surtout d'âge entre de Kern et Sébastien attire notre attention sur la déviation que l'on nomme pédophilie. Elle consiste, selon sa définition psychiatrique, en une forte attraction sexuelle pour les enfants avant la puberté, démontrée par des individus ayant au moins 16 ans ou étant au moins 5 ans plus âgés que l'objet de leur désir²⁵. Bien que Sébastien ait plus que treize ans (donc une limite contractuelle de l'âge prépubère) au moment du viol, il garde toujours des traits « d'un rose pâle de fleur enfermée » (SR, 136). De plus, à cet âge il n'est pas capable de consentir de son plein gré – encore un aspect important aggravant cet abus.

Malgré la gravité de ses crimes, le père de Kern n'est jamais puni. Bien au contraire, c'est sa victime qui est blâmée et qui doit affronter les conséquences : le thème « de la souillure qui corrompt la victime elle-même »²⁶ devient apparent. Ainsi le monde à rebours annihile-t-il toutes les autres valeurs : les pathologies sont admises en tant que norme, l'innocent est puni au lieu du coupable. Évidemment, l'écart systémique peut non seulement conduire à des troubles mentaux (comme dans le cas de Sébastien), il favorise aussi des individus pathologiques de naissance.

24 P. Michel, « Octave Mirbeau et le combat laïque », *op. cit.*, p. 99.

25 *American Psychiatric Association: Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*, *op. cit.*, p. 697.

26 L. Ferron, « Le viol de Sébastien Roch. L'église devant les violences sexuelles », *op. cit.*, p. 91.

Anomalies physiques

Le cas des anomalies que l'on pourrait qualifier de physiques diffère des deux types analysés précédemment. Revenons encore une fois à Canguilhem : selon l'une des théories qu'il mentionne²⁷, il existe certaines lois biologiques qui ne peuvent pas être brisées ; elles n'admettent donc aucun écart qui se situe en dehors des lois naturelles. Ainsi, nous arrivons à la conclusion que l'anomalie au sens anatomique « doit conserver strictement son sens d'*insolite*, d'*inaccoutumé* ; être *anomal* c'est s'éloigner par son organisation de la grande majorité des êtres auxquels on doit être comparé »²⁸, elle est donc un écart statistique entre l'ensemble moyen de traits physiques d'un être humain.

Cette perspective biologique est sans doute présente dans les nombreuses descriptions de personnes défigurées que le roman de Mirbeau met en scène. Fidèle ici à ses débuts naturalistes, le romancier remplit ses descriptions de détails crus, voire effrayants dans leur brutale vérité. On pourrait, à leur propos, évoquer la dernière des quatre catégories que Canguilhem cite, après Geoffroy Saint-Hilaire, dans son analyse, celle de monstruosité – une anomalie très grave qui débilite les fonctions naturelles de l'homme²⁹. Une telle perspective ne semble toutefois pas correspondre pleinement au sens que le romancier attache à la peinture des difformités physiques. D'un côté, leur vue provoque de fortes réactions, elle éveille la pitié ou la répulsion ; parfois, il est même difficile d'identifier les traits humains derrière une façade déformée encore que, d'autres fois, une telle image provoque la réflexion. Une scène particulièrement forte concerne un cortège de handicapés

27 Celle de I. Geoffroy Saint-Hilaire. G. Canguilhem, *Le normal et le pathologique*, op. cit., p. 82.

28 *Ibidem*.

29 *Ibidem*, p. 83.

devant une église. Ils paraissent « vomis d'on ne sait quelles morgues » (SR, 169) ; l'un d'entre eux n'est qu'un « tronçon de corps nu, une poitrine tailladée à vif, cuirassée de pus [...] amas de viande corrompue et multicolore » (SR, 169). Tout, dans cette longue évocation, contribue à ôter aux handicapés l'apparence d'un être humain. Pourtant Sébastien, en regardant leurs corps défigurés, pense qu'il est encore plus répugnant qu'eux à cause du viol (dont il se voit complice) ; il compare leur difformité et laideur extérieures avec ce qu'il considère comme son pourrissement intérieur. En ce qui concerne l'effet possible de ces images sur le lecteur, on peut présumer que, sans connaître ni l'histoire derrière chaque handicapé ni leur caractère véritable, il conclura au rôle du miroir qui reflète par un physique monstrueux les vices du monde qui les condamne à cette existence pitoyable.

D'un autre côté, le roman présente de nombreuses descriptions de physionomies grotesques de gens qui ne se situent en aucune manière hors la norme. Ces images servent alors à montrer l'état d'âme de leur propriétaire et à dévoiler les faiblesses de son caractère. Ici, l'anomalie physique se fait signe d'un lien inextricable entre l'intérieur et l'extérieur. Le procédé utilisé s'approche de la caricature. Chez Mirbeau, elle est « indissociable de la lucidité de son regard sur l'homme et sur le monde »³⁰. Comme bien de ses œuvres, *Sébastien Roch* laisse une impression du monde où « les hommes sont laids, physiquement et moralement »³¹ et où un vice peut se révéler par un autre. Les portraits des jésuites constituent l'exemple le plus frappant.

30 B. Jahier, « La caricature dans *Les Contes Cruels* d'Octave Mirbeau. Aspects, formes et signification(s) », [dans :] *Cahiers Octave Mirbeau*, 2007, n° 14, p. 117.

31 *Ibidem*, p. 134.

Le collège de Vannes semble un catalogue de personnages pourris. On y retrouve notamment des prêtres ou des moines qui cachent leur véritable nature derrière une servilité accoutumée : « son dos est servile [...] il y a en cet homme un odieux mélange de geôlier, de domestique, de sacristain et d'assassin » (SR, 186). La « face rougeaude [...] les lèvres grasses » (SR, 106) et les « manières doucereuses » (SR, 106) du père Monsal s'ajoutent à une voix humide et lente ; ses tentatives obsessionnelles de trouver des péchés charnels chez Sébastien pendant la confession répugnent au garçon et témoignent, probablement, des propres démons du prêtre. L'apparence physique du père de Kern suggère aussi ses goûts pervers ou, du moins, laisse les lecteurs deviner ses intentions impures. En effet, ses « yeux obliques et langoureux » (SR, 136) et ses gestes avec « des inflexions molles de nonchaloir, presque de volupté » (SR, 136) inquiètent et ôtent toute confiance. Même le père Recteur n'incarne pas les vertus que suggérerait sa position privilégiée. Au contraire, malgré sa beauté de statue de marbre, ses yeux gardent « sur leurs globes pâles quelque chose de sec, d'impénétrable, de plus narquois et de plus impénétrables que le destin » (SR, 132). On pourrait affirmer que dans le monde mirbellien il faut se fier aux apparences, puisqu'elles révèlent des vérités dissimulées. Les désirs et les envies pervers sortent à la surface et laissent leur trace dans les visages et les silhouettes des personnages.

Conclusion

L'état pathologique semble envahir la totalité de l'univers romanesque de *Sébastien Roch*. Les anomalies dans le fonctionnement de la vie sociale prennent principalement la forme de préjugés basés sur la provenance ou la fortune d'un individu. Les anomalies

s'insinuent aussi dans l'espace du culte dont l'aspect hiérarchique prévaut sur le côté humain, déniaient ainsi toute la signification aux codes moraux proposés par chaque religion. Pire encore, les pathologies systémiques se transposent à la sphère privée : l'étendue des troubles mentaux causés – au moins en partie – par lesdits abus est immense. En même temps, un dysfonctionnement psychique inné peut aboutir à des actes constituant un danger possible pour les autres. En outre, le monde imprégné d'anomalies privilégie les êtres faits à son image. Ainsi, un élément pathologique réussit tandis qu'un individu qui semble correspondre à la norme échoue. Le domaine physique joue également son rôle dans ce monde à rebours : les difformés constituent un reflet du pourrissement de leur entourage. Par ailleurs, chaque trait extérieur anormal peut dévoiler la vraie nature des personnages corrompus.

À la fin de nos considérations, une question s'impose. Si un écart prédomine dans un certain environnement, peut-on toujours parler d'anomalie ? Alors que notre compréhension du « normal » s'appuie sur l'idée de la conformité à la règle et sur une régularité³², Sébastien lui-même paraît une anomalie. N'est-il pas une personne innocente dans un monde pourri et corrompu où le vilain gagne et l'honnêteté est dédaignée ? En inversant ainsi les normes, Mirbeau semble mettre à l'épreuve nos consciences et nous invite à poser un regard plus critique sur les règles du monde dans lequel nous vivons.

32 G. Canguilhem, *Le normal et le pathologique*, op. cit., p. 76.

bibliographie

American Psychiatric Association: Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders, Fifth Edition, Arlington, VA, American Psychiatric Association, 2013.

Canguilhem G., *Le normal et le pathologique*, Vendôme, Imprimerie des Presses Universitaires de France, 1979.

Cipriani F., « Significations de l'amitié dans *Sébastien Roch* et les romans d'enfance », [dans :] *Cahiers Octave Mirbeau*, 2008, n° 15.

Cipriani F., « Deux couples au clair de lune. Sébastien et Marguerite, Virginie et Paul », [dans :] *Cahiers Octave Mirbeau*, 2014, n° 21.

Cipriani F., « *Sébastien Roch* : du roman d'enfance au roman de formation », [dans :] *Cahiers Octave Mirbeau*, 2008, n° 15.

Fedi L., « L'organicisme de Comte », [dans :] M. Bourdeau éd., *Auguste Comte aujourd'hui. Colloque de Cerisy (3-10 juillet 2001)*, Paris, Éditions Kimé, 2003.

Ferron L., « Le viol de Sébastien Roch. L'église devant les violences sexuelles », [dans :] *Cahiers Octave Mirbeau*, 2001, n° 8.

Fontvieille-Gorrez É., « Mirbeau et l'aliénation dans *Le Calvaire, L'abbé Jules et Sébastien Roch* », [dans :] *Cahiers Octave Mirbeau*, 2018, n° 25.

Freud S., *Au-delà du principe de plaisir*, URL : https://www.psychanalyse.com/pdf/Au_dela_du_principe_de_plaisir_freud.pdf.

Fustin L., « Mirbeau, un cynique à la *Belle époque* », [dans :] *Cahiers Octave Mirbeau*, 2018, n° 25.

Gallina B., « Monsieur Roch : un personnage en clair-obscur », [dans :] *Cahiers Octave Mirbeau*, 2009, n° 9.

Geay I., « Le cercle de l'épée prolétaire des lettres contre gentilhomme », [dans :] *Cahiers Octave Mirbeau*, 2014, n° 21.

Geiger R.L., « René Worms, l'organicisme et l'organisation de la sociologie », [dans :] *Revue française de sociologie*, 1981, tome 22.

Jahier B., « La caricature dans *Les Contes Cruels* d'Octave Mirbeau. Aspects, formes et signification(s) », [dans :] *Cahiers Octave Mirbeau*, 2007, n° 14.

Michel P., « Octave Mirbeau et le combat laïque », [dans :] *Cahiers Octave Mirbeau*, 2018, n° 25.

Mirbeau, O., *Sébastien Roch*, Éditions du Boucher, 2003.

Vaillant A., Bertrand J.-P., *Histoire de la littérature française du XIX^e siècle*, Presses Universitaires de Rennes, 2022.

abstract

The anomaly as a principle of the fictional universe – Octave Mirbeau's *Sébastien Roch*

The notion of anomaly encompasses a multitude of systemic, physical or psychic deviations and it can have a wide range of possible interpretations. Octave Mirbeau manages to capture all its nuances by presenting, in his novel *Sébastien Roch*, a vision of reality filled with anomalies. In our contribution, we will show the abundance of defects in the novelistic universe of *Sébastien Roch*, analyse their essence and then move on to the influence they have on the eponymous character. We will look at the corruption of the education system run by the clerics who denigrate the protagonist's rights in order to preserve their own power; at mental disorders caused by painful experiences as well as at psychological dysfunctions; finally at physical deformities that often reflect the character vices of those affected. Our contribution shall depict a corrupted world where the "normal" is no longer considered as such.

keywords

anomaly, novel, nineteenth century, France

mots-clés

anomalie, roman, XIXe siècle, France

weronika lesiak

Doctorante à l'École Doctorale des Sciences Humaines à Łódź. Actuellement, ses recherches se concentrent sur la perspective féminine dans le roman populaire français à la fin du XIX^e siècle, surtout dans l'œuvre de Camille Pert.

| PUBLICATION INFO | | |
|---|------------------------------------|---|
| Cahiers ERTA | e-ISSN 2353-8953 ISSN 2300-4681 | |
| Received : 15.04.2023 Accepted : 20.08.2023 Published : 21.12.2023 | ÉTUDES | ASJC 1208 |
|  | | |
| ORCID : 0000-0003-2361-557X | | |
| W. Lesiak, « L'anomalie comme principe de l'univers romanesque – Sébastien Roch d'Octave Mirbeau », [dans :] <i>Cahiers ERTA</i> , 2023, nr 36, pp. 27-44. DOI : 10.4467/23538953CE.23.029.18969 | | |
| www.ejournals.eu/CahiersERTA/ | | |
| Attribution 4.0 International (CC BY 4.0). | |  |

VICKY GAUTHIER

Université du Québec à Chicoutimi

Anomalie littéraire : la plume comique d'Hélène du Taillis

Dans « Qu'est-ce que la paralittérature ? » (1974), Marc Angenot stipule que la littérature populaire constitue « cette énorme production [qui] semble entièrement occultée au regard scientifique ; elle ne semble pouvoir faire l'objet que d'un discours dégradé et trivial, plaisant, anecdotique »¹. Au sein de celle-ci, la moins considérée par l'histoire littéraire et la critique est la littérature comique. Tel que le déplore Mathieu Bélisle dans *Le Drôle de roman* (2010), « l'étude du comique est devenue une affaire de technique et de mécanique plutôt qu'une question d'imaginaire et de représentation si bien que l'apport de la comédie – en tant que genre – au roman a souvent été ignoré »². Plus encore, lorsqu'elle est étudiée, le corpus privilégié est entièrement masculin, donnant l'impression que le rire est une affaire d'homme. À juste titre, dès les balbutiements du roman comique, de grands noms s'imposent : Rabelais, Cervantès, Scarron, faisant de l'humour romanesque l'un des monopoles les plus résistants tenus par les hommes. Nul doute, cette mentalité d'exclusivité masculine envers le rire et la comédie persiste encore de nos jours et dans de nombreux domaines³. Notons

1 M. Angenot, « Qu'est-ce que la paralittérature ? », [dans :] *Études littéraires*, 1974, vol. 7, n° 1, p. 11.

2 M. Bélisle, *Le Drôle de roman. L'Œuvre du rire chez Marcel Aymé, Albert Cohen et Raymond Queneau*, Montréal, Presses universitaires de Montréal, 2010, p. 40.

3 Soulignons la série américaine *The Marvelous Mrs. Maisel* (2017-

aussi le fait que les termes employés pour parler de l'humour en littérature ne font pas consensus et divergent selon les théoriciens : Mikhaïl Bakhtine parle de rire carnavalesque, Mathieu Bélisle de drôle de roman, Denis Saint-Amand de style potache, pour ne nommer que ceux-ci⁴. Est-il nécessaire de souligner que le drôle de roman des femmes est occulté, bien à l'écart de cette marge masculine étudiée par Bélisle, telle une drôle d'anomalie littéraire ? En effet, si les études sur le roman comique des hommes sont maigres, celles portant sur la pratique du roman comique des femmes sont quasi inexistantes.

Cet article s'intéressera à l'œuvre comique de l'une de ces anomalies : l'autrice et journaliste⁵ française Hélène du Taillis (1873-1961), qui a osé s'approprier le drôle de genre et affirmer sa voix romanesque comique, tandis qu'il connaît une forte popularité en France au début du XX^e siècle et est massivement dominé par les hommes⁶. La carrière littéraire de Taillis a été éphémère, mais connaît un succès retentissant grâce à deux de ses trois seuls romans : *Enterrons l'adultère !* (1923) et *La Nouvelle Bovary* (1927). Encensés par la critique de l'époque, ils ont été respectivement récipien-

2023), racontant les tribulations d'une divorcée durant les années 60 qui décide de se lancer dans l'humour (*stand-up comic*), profession déjà mal vue et précaire pour les hommes, alors pour une femme, n'y pensons pas ! On y voit tous les préjugés envers son genre, le déni de ses parents, déçus par le choix de vie de leur fille, l'ex-mari qui refuse d'embellir la réconciliation, car le succès de son ex-femme l'indispose, etc. Bref, cette série montre qu'une femme en humour est plus que subversive et dérangeante dans la société.

4 M. Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et à la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970 ; M. Bélisle, *Le Drôle de roman*, op.cit. ; D. Saint-Amand, *Le Style potache*, Genève, Éditions de La Baconnière, 2019.

5 Elle a écrit dans les revues *Le Figaro*, *Le Gil Blas*, *Paris-Journal*, *La Liberté*, *Excelsior* et *L'Œuvre*.

6 Au début du XX^e siècle en France, ce genre littéraire populaire était appelé roman gai.

dares des prix Anaïs-Ségas (1924) et de l'Académie (1928), tandis que l'écrivaine, dont le talent, ont dit certains, la rend digne d'être « une petite cousine de Jules Renard »⁷, s'est vue recevoir en 1942 le prix Georges Dupau. Malgré tout, Taillis demeure une anomalie littéraire, tant par la brièveté de sa carrière et les honneurs en découlant que par le choix du genre comique dans la réalisation de son œuvre et l'oubli dans lequel cette autrice est tombée. En vue de revisiter son œuvre, il sera plus précisément question de l'étude d'*Enterrons l'adultère !* et de *La Nouvelle Bovary*, et de la façon dont ces drôles de romans se construisent, notamment en ce qui a trait aux titres des romans et des chapitres, aux exergues, à la voix narrative privilégiée et aux personnages principaux, de sorte qu'une spécificité de l'écriture comique de Taillis puisse être révélée. Ainsi, il s'agira de montrer qu'un héritage comique existe aussi du côté des femmes qui écrivent pour rire.

Concernant l'écriture comique

L'ironie⁸ est centrale dans les romans d'Hélène du Taillis et la polyphonie y est aussi fortement présente, provoquant, entre autres, une incompréhension entre

7 H. du Taillis, *Enterrons l'adultère !*, Paris, Ernest Flammarion, 1923, rabat de couverture. Les citations suivantes provenant de l'œuvre citée seront marquées à l'aide de l'abréviation EA, la pagination après le signe abrégé.

8 La définition de l'ironie établie par Hamon sera privilégiée : « Elle est une mise à distance et en tension, à l'intérieur d'un même texte (d'un intra-texte), d'une partie du texte avec une autre partie, disjointe du même texte, et/ou d'un infra-texte non dit (implicite), et/ou d'un inter-texte (extérieur, antérieur ou synchronique, disjoint). L'ironie construit donc un lecteur particulièrement actif, qu'elle transforme en co-producteur de l'œuvre, en restaurateur d'implicite, de non-dit, d'allusion, d'ellipse, et qu'elle sollicite dans l'intégralité de ses capacités herméneutiques d'interprétation, ou culturelles de reconnaissance de référents » P. Hamon, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette Supérieur, 1996, p. 151.

les personnages, d'où découle un comique de situation. Les interventions du narrateur y sont variées et dominent la diégèse. Taillis concentre dans son œuvre les grandes caractéristiques de la drôlerie : on y trouve « des références abondantes à la tradition comique (la galerie complète des personnages, les motifs farcesques, les scènes de fête et de renversements carnavalesques, les stratégies de connivences, etc.), des fantaisies et des invraisemblances [...], qui mettent à l'épreuve la norme réaliste, et une même légèreté de composition »⁹. Elle « puise dans la riche matière de la tradition littéraire comique, où le rire et ses principales manifestations, des plus franches (la farce, le burlesque) aux plus subtiles (l'ironie, la parodie), jouent un rôle de premier plan »¹⁰. À cet égard, les romans à l'étude regorgent de phrases exclamatives et interrogatives, d'expressions ou mots familiers, d'une ponctuation excessive (points de suspension ou lignes entières de points), de digressions et de traces de subjectivité, d'appels aux lecteurs entraînant une certaine complicité avec eux, de jeux de mots, de traits d'esprit, d'effets de répétition¹¹, etc. L'ensemble de ces éléments textuels joue sur le discours créant des dédoublements, des interprétations problématiques entre les personnages et, parfois, chez le lecteur, des questionnements ou encore une ridiculisation des personnages¹², etc., permettant au comique d'avoir lieu.

L'appartenance au genre comique se révèle en général dès la page de couverture. Philippe Hamon, dans *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique* (1996), souligne que la fonction du titre « est [d']adresser au lecteur, dès le seuil du texte, un signal clair

9 M. Béliste, *Le Drôle de roman*, *op.cit.*, p. 33.

10 *Ibidem*, p. 32.

11 Voir le chapitre 3, « L'Ironie et ses signaux », [dans :] P. Hamon, *L'Ironie littéraire*, *op.cit.*, p. 71-108.

12 *Ibidem*, p. 57.

d'intention et du pacte comique »¹³, ce qu'accomplit Taillis avec *Enterrons l'adultère !* et *La Nouvelle Bovary*. Le premier titre le fait par la superposition de trois éléments : le remaniement de la locution « enterrer sa vie de garçon »¹⁴, le choix d'un sujet – assez scandaleux et vaudevillesque –, l'adultère, et la forme exclamative, dont résulte un pacte de lecture sans contredit comique¹⁵. Le second titre s'y inscrit par l'interpellation ludique de la célèbre héroïne de Flaubert, dont le surnom « la Bovary » est donné dans le roman flaubertien par les villageois d'Yonville-l'Abbaye pour s'en moquer et médire à son sujet¹⁶. *La Nouvelle Bovary* signale un « renversement de son piédestal d[u] classique »¹⁷ de Flaubert. Ainsi, tous deux font l'annonce que leur thème principal sera l'adultère, et ce, abordé de façon ludique et ironique.

Quant à la posture d'énonciation comique dans les romans de Taillis, elle sera abordée selon l'approche de Hamon. L'auteur s'inspire du théâtre afin de déterminer les rôles actanciels récurrents menant à l'effet d'ironie : l'ironisé (la cible, rôle parfois campé par le naïf, saisissant uniquement le sens explicite du discours et ratant complètement sa teneur ironique et moqueuse), l'ironisant, le complice (celui, souvent le lecteur, qui rit ou sourit avec l'ironisant, nous dit Hamon) et le gardien de la loi. Ce dernier symbolise un système de valeurs pris pour cible par l'ironisant ou pour point d'appui afin de se

13 *Ibidem*, p. 80. L'annonce du pacte comique est à valider, car certains titres d'apparence comique peuvent être trompeurs.

14 Rappelons que cette locution fait référence à une célébration festive – presque carnavalesque – et débridée entre hommes, visant à fêter, avec excès, la fin du célibat du fiancé avant son entrée dans la vie plus rangée d'homme marié.

15 Outre le titre, le comique se poursuit dans la nomination très ironique des chapitres.

16 Ajouter « Madame » au titre du roman de Taillis l'aurait fait dévier du genre comique pour se coller davantage au style de l'œuvre source.

17 P. Hamon, *L'Ironie littéraire*, *op.cit.*, p. 80.

moquer de l'ironisé, qui se situerait à contre-courant du système de valeurs prôné par l'ironisant. Bien sûr, tous ces rôles sont interchangeable au cours du récit et peuvent ne pas être présents au même moment, se dédoubler (plusieurs prenant le même rôle) ou encore se cumuler en un seul personnage ; il en va de même pour le narrateur¹⁸. La distribution de ces rôles actanciels sera examinée dans les romans de Taillis afin de déterminer comment l'effet d'ironie se crée. Bien que plusieurs ressemblances réunissent ces textes, notamment leur thématique, différentes stratégies textuelles à visée ironique sont adoptées, ce qui permettra de révéler la spécificité de la plume d'Hélène du Taillis, écrivaine comique et anomalie littéraire.

Enterrons l'adultère ! ou l'histoire d'un amant radin

Ce tout premier roman met en scène un couple marié depuis quatre ans : Lise et Louis¹⁹, un peintre de talent, mais sans clientèle, tentant de faire acheter une toile pour 3 000 francs à Jacques Pauquet, un « gros industriel », qu'ils croient riche (*EA*, 9). Tandis que son mari est embauché aux États-Unis, Lise décide de se rapprocher de Pauquet, croyant réussir à lui vendre le fameux tableau, mais Pauquet s'avère plus intéressé par la conquête de Lise que par l'Art. Flattée de l'attention que lui porte cet homme, même si elle le trouve peu attirant, elle se laisse entraîner dans une relation adultère avec Pauquet, qui lui cause son lot de mésaventures et, surtout, de grands problèmes financiers.

Le roman se construit autour d'une narration autodiégétique et donne un accès direct aux pensées

¹⁸ *Ibidem*, p. 122-124.

¹⁹ L'allitération et la forte ressemblance des deux prénoms des époux renforcent l'aspect comique du roman.

de Lise, révélant au lecteur sa personnalité fourbe et opportuniste, en décalage avec ses actions et interactions avec les autres personnages. Il ne faut pas se méprendre : la narratrice, quoiqu'égoцентриque, demeure attachante tout au long du roman par sa naïveté et son esprit vif, elle qui s'est mise dans le pétrin en prenant un amant pour vendre le tableau de son mari. Cette discordance entre Lise narratrice et Lise publique (en relation avec les autres personnages) constitue la principale source d'effets comiques dans *Enterrons l'adultère !* De fait, Lise, narratrice et personnage principal de sa propre histoire, y endosse à la fois les rôles d'ironisante et de gardienne de la loi : elle est la voix dominante du roman, l'émetteur principal des railleries comiques et traits d'ironie²⁰. Bien sûr, sa cible n'est autre que Pauquet, et ce, pour la totalité du roman :

Je viens de recevoir une lettre signée Zaza. Zaza !!! M. Pauquet se prénomme Jacques. Serait-ce lui qui s'offrirait, de gaieté de cœur, un pareil diminutif ?... Eh ! je ne peux plus en douter : la lettre célèbre en quelques phrases lyriques les *délicieux moments d'hier*. Tout de même, Zaza !... quel candide courage.²¹

Le lecteur tient le rôle de complice²², exposé aux myriades d'interprétations problématiques – et comiques – lors des interactions entre Lise et les autres personnages, en particulier Pauquet :

20 Certains passages du roman la placent en porte-à-faux : alors, Lise devient l'ironisée aux yeux du lecteur. Par exemple, lorsqu'elle se plaint que son rôle dans cet adultère est le pire, elle sème le doute quant à la validité de son point de vue et de son autorité narrative, ce qui provoquera une polyphonie, un comique de situation et une autodérision carnavalesque. Ce phénomène se concentre au chapitre XVII « Les joies de l'adultère » – titre tout à fait ironique, compte tenu du discours dolent qu'y tient Lise.

21 EA, 21. Notons l'italique et l'abondance de points de suspension et exclamatifs créant l'effet comique et ironique, dont il a été question.

22 Aussi, Albert Buches, ami du couple au fait de l'adultère de Lise.

Que de complications, mon Dieu !... [...] – Qu’as-tu, mon ange ? [...] Mon ange !... Ça n’a pas l’air de s’arranger du tout. (EA, 26)
 ai-je demandé avec un soupir qui n’était que de soulagement, mais que M. Pauquet a interprété dans un sens plus favorable à son endroit. (EA, 50)

Toute action ou parole de Pauquet, toujours décrit comme un homme peu profond, radin, sans manière, est nécessairement doublée par un commentaire coloré et railleur de Lise, brisant l’image romanesque de l’amant idéal et inversant, du même coup, leur rapport de pouvoir.

Taillis prend une voie différente pour se moquer d’un sujet romanesque si commun : l’aspect amoral (et attendu) de l’adultère est complètement évacué du récit²³, en montrant plutôt à quel point il est onéreux pour une bourgeoise à petit revenu d’avoir un amant pingre, doublé d’un mufle. De fait, l’argent y est prépondérant et constitue l’une des sources de la carnavalisation du roman. Pierre V. Zima, dans son *Manuel de sociocritique* (2002), souligne, en citant Karl Marx pour expliquer la présence du carnavalesque dans le roman moderne, que : « l’argent entraîne la "confusion et le troc de toutes les qualités naturelles et humaines [...], il est réconciliation de l’inconciliable, il force les contraires à l’accouplement" [...] »²⁴. Par conséquent, l’argent donne lieu dans ce roman à tous les renversements et situations comiques possibles : Lise doit tout payer elle-même au cours de sa relation avec Pauquet (ses déplacements, ses repas, ses entrées, etc.), et ce, avec les maigres 800 francs par mois que lui donne son mari. Plus encore, se refusant à porter les vêtements de son trousseau de femme mariée lors de sorties avec son amant, Lise s’achète plusieurs tenues, dont une qu’elle nomme avec humour « les Pantalons de l’Aventure ! » (EA, 102). Bien vite, elle sacrifie tout

23 C’est également le cas dans *La Nouvelle Bovary*.

24 P. V. Zima, *Manuel de sociocritique*, Paris, L’Harmattan, 2002, p. 40.

le luxe de son quotidien pour le bien de son adultère : plus de poulet le dimanche ni de fleurs fraîches, Lise se résigne à profaner les vêtements brodés par sa mère (ceux achetés sont vite usés à force d'être envoyés à la blanchisseuse) et, même, à vendre un précieux héritage familial²⁵. Bien sûr, tout ceci est conté avec l'humour railleur de la narratrice, qui finit sa longue plainte sur l'avarice de son amant et les durs sacrifices qu'elle doit faire pour payer son adultère : « Je le savais que M. Pauquet me coûterait aussi mes confitures » (EA, 69). L'argent est si central dans l'intrigue de ce roman que l'intégralité du chapitre XXI, « Les Affres du terme », est dédiée au calcul de son coût :

Ce n'est pas possible ? J'aurais dépensé plus de quatorze cents francs en quinze jours ? Voyons... recomptons une troisième fois :

| | |
|-----------------------------|--------------|
| Liquidation de septembre | 400 francs |
| Mois de Maria | 125 – |
| Ma robe | 300 – |
| Le charbon | 300 – |
| Mes bottes | 90 – |
| Dépenses d'octobre (ménage) | 200 – |
| Gants et divers | 25 – |
| Argent de poche | 40 – |
| | <hr/> |
| Total | 1.480 francs |

Ça doit être juste. En caisse il y a trois cent vingt francs, sur les dix-huit cents envoyés par Louis. Quatorze cent quatre-vingts francs ! Et je n'ai pas acheté de chapeau. Et j'ai lancé dans l'aventure Pauquet les chemises et les pantalons que broda ma mère... [...] Cependant, l'argent du terme n'est pas resté intact et l'argent du mois a complètement disparu... [...] Il n'y a qu'une explication : du premier jour où j'ai suivi M. Pauquet, j'ai eu des frais supplémentaires, lesquels se totalisent aujourd'hui par... oh ! (EA, 121-122)

²⁵ Taillis y glisse une critique sociale quant à la posture précaire de Lise : épouse qui ne possède rien légalement (ni emploi, ni maison, ni autres choses) et qui n'a pas accès au compte de banque de son mari, alors que l'argent s'y trouve, Lise doit se résoudre à vendre la bague reçue en héritage, seul bien qu'elle possède envers la loi, pour payer ses dettes.

Ce calcul mathématique ludique, parmi plusieurs autres dans le roman, correspond à la participation active exigée au lecteur d'un texte littéraire ironique²⁶. En effet, selon Hamon, le lecteur doit davantage s'impliquer dans un texte comique afin de le comprendre et de s'assurer de se ranger du côté du complice de l'ironisant et non du côté de l'ironisé, risquant à tout instant de rater complètement le sous-texte ironique.

Enfin, le dernier chapitre, « Le procès de l'adultère », montre une Lise débarrassée de Pauquet et qui en a fini avec l'adultère, ne lui ayant apporté que des ennuis. Elle reçoit la visite de Buches, venu lui avouer son désir de l'avoir pour maîtresse et de l'initier à la véritable ivresse de l'amour. Troublée par son regard avide, Lise se dit trop fatiguée pour répondre à son offre, ce qui rappelle étrangement la première offre au début du récit. À juste titre, Hamon souligne que la clause du roman comique vient « synthétiquement et rétrospectivement, confirmer la modalité globalement ironique de l'ensemble [...] »²⁷. Taillis confirme ainsi le pacte de lecture ironique, annoncé entre autres par le titre, en achevant son premier roman en symétrie et en auto-réflexivité, soit par une nouvelle offre d'adultère, tout aussi inattendue et comique. Cette fin en suspens laisse aussi présager une Lise pouvant enfin choisir pour elle-même et non pour satisfaire les attentes des hommes de son entourage (Louis et Pauquet). Bref, *Enterrons l'adultère !* se termine davantage en interrogation qu'en exclamation.

La Nouvelle Bovary et la transfictionnalité comique

Dans ce deuxième roman à la filiation flaubertienne, Taillis reprend à sa façon certains éléments du texte

26 P. Hamon, *L'Ironie littéraire*, op.cit., p. 125.

27 *Ibidem*, p. 83.

source et les pousse davantage du côté comique, sans toutefois tomber du côté du grotesque ou de la parodie absurde. Pouvant être lu comme une suite transfictionnelle²⁸ du chef-d'œuvre de Flaubert, *La Nouvelle Bovary* a lieu à Yonville-l'Abbaye soixante ans plus tard et répond en partie à la question de « l'après-*Madame Bovary* », à savoir quel héritage ont laissé Emma et son scandale sur le village²⁹. Toutefois, il n'y a aucun retour de personnages de Flaubert : leur convocation ne sert qu'en comparaison ironique avec ceux de Taillis ; le seul réellement présent est le village d'Yonville – sans oublier le souvenir du scandale de la *Bovary* originelle, qui continue de hanter ses villageois, prêts à étiqueter celle qui marchera dans les infâmes traces d'Emma. Si le prologue et le premier chapitre demeurent dans les balises délimitées par le titre, la suite du roman s'en écarte complètement, se jouant, voire se moquant ostensiblement de son lecteur par ce détour de l'univers transfictionnel flaubertien³⁰. En effet, dès que l'action se déplace à Paris, Yonville et « la nouvelle Bovary » deviennent des ombres, laissant place, après quarante pages, à la vraie héroïne du roman (et peut-être la véritable « nouvelle Bovary »³¹), la veuve Sylvette Desclairières.

28 La transfictionnalité est le « phénomène par lequel au moins deux textes, du même auteur ou non, se rapportent conjointement à une même fiction que ce soit par reprise de personnages, prolongement d'une intrigue préalable ou partage d'univers fictionnel ». R. Saint-Gelais, *Fictions transfuges. La Transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Éditions du Seuil, 2011, p. 26-27.

29 Le récit transfictionnel, pour Saint-Gelais, exploite les *leerstellers* de la fiction d'origine et s'y engouffre, c'est-à-dire ces silences et vides qu'aucun récit ne peut manquer de créer. *Ibidem*, p. 26-27.

30 Ceci ne discrédite en rien la qualité de ce roman ni sa force comique, mais participe plutôt à sa complexité ironique plus substantielle par rapport au premier roman.

31 Sylvette partage plusieurs caractéristiques avec Emma, outre sa nature fière et très orgueilleuse. Elle subira aussi une rupture par lettre, rappelant celle de Rodolphe. Quant à Lise, elle partage son

Ce récit à l'intrigue complexe se déploie en deux temps : d'abord, il montre le passé de celui qui sera le futur amant de Sylvette, Georges Kopming. Taillis le présente en chimère de héros flaubertiens : naïf romantique tel Léon, mufle tel Rodolphe et suffisant tel Homais³². Nouveau résident d'Yonville et jeune marié, Georges retrouve par hasard son amour de jeunesse, Marguerite Hunille, mariée elle aussi, et entame une relation adultère avec elle :

La liaison de la femme du docteur Charles³³ avec [Georges] n'y est plus, en effet, un secret pour personne. Et c'est un événement considérable dans le petit pays, de voir se reproduire, même à soixante ans de distance, un deuxième scandale qui, par certains traits, est identique au premier. (*NB*, 22)

Le narrateur note avec humour un progrès dans ce nouveau scandale : la médiocrité du Charles de Flaubert a été remplacée par l'arrivisme de celui de Marguerite, épousée uniquement pour sa fortune – il termine en interpellant le lecteur par cette question pleine d'ironie : « n'est-ce pas conforme à l'esprit du siècle ? » (*NB*, 22) Huit ans plus tard, Marguerite, alors divorcée, a quitté Yonville pour Paris ; Georges, incapable de divorcer, s'y installe aussi et poursuit leur liaison – il trouvera qu'il est fort coûteux d'entretenir deux ménages³⁴, ce qui n'est pas sans rappeler le roman précédent. Dans un second temps, les deux tiers du roman se consacrent

goût du luxe et sa conception romanesque de l'adultère inspirée par ses lectures – et non de l'amour en général (*EA*, 101-102, 192).

32 H. du Taillis, *La Nouvelle Bovary*, Paris, Ernest Flammarion, 1927, p. 219. Les citations suivantes provenant de l'œuvre citée seront marquées à l'aide de l'abréviation *NB*, la pagination après le signe abrégatif.

33 Autre clin d'œil transfictionnel comique : peu importe l'époque, le docteur d'Yonville ne peut que se nommer Charles !

34 Incapable de réduire les dépenses, il enseigne la chimie à l'Académie des Sciences. Georges louangera Sylvette d'être une maîtresse qui ne lui demande jamais d'argent, remarque qu'elle trouvera grossière.

à Sylvette et à sa relation avec Georges : de la cour obstinée de ce dernier (sur trois ans), en passant par l'éveil de la volupté endormie de l'héroïne, qui la maintient dans cet adultère qu'elle n'a jamais voulu, pour s'achever par leur rupture, initiative de Georges, humiliant sans le savoir Sylvette : furieuse, elle espère trouver la paix à « la mort épaisse qui l'attend [Georges] et [lors] qu'elle escortera son cercueil, légère et enfin délivrée » (NB, 236).

Contrairement au premier roman, les chapitres de *La Nouvelle Bovary* n'ont pas de titres, mais débudent par des exergues ou de longs extraits créant l'effet d'ironie³⁵. Le niveau de difficulté à la déceler y est augmenté par le fait que la quasi-totalité de ceux-ci est non attribuée, ce qui requiert du lecteur une participation élevée et un bagage littéraire plus étendu et détaillé, notamment de sa *Madame Bovary* (1857). Par exemple, l'exergue du chapitre VI contredit ironiquement la suite du texte relatant le dégoût moral de Sylvette envers Georges et sa tentative de le raffiner : « Sois mufle, homme trop doux, sois lourd, sois bête, pour que de toute ma finesse hérissée je flagelle ma chair soumise » (NB, 140). Ce travail de lecture est ainsi vital pour devenir complice du narrateur. À cet égard, ce dernier est omniscient et très présent : il a une posture dominante d'ironisant et de gardien de la loi jugeant sans cesse les personnages³⁶ – peu Sylvette, car elle endosse aussi ces mêmes rôles. Par l'accès à leur intériorité, le narrateur expose de façon comique et polyphonique les différents problèmes d'interprétation entre eux, en particulier entre Sylvette et Georges, les focalisations privilégiées du récit. Se méprenant tout au long du roman sur

35 « [Les] exergues [et] épigraphes citant les "classiques" les plus prestigieux du Panthéon culturel [...] peuvent avoir le même effet [comique], en posant d'emblée un système de discordances entre elles et/ou avec le titre. » P. Hamon, *L'Ironie littéraire, op.cit.*, p. 80-81.
36 Cette autorité narrative se confirme par plusieurs prolepses.

les intentions de Sylvette à son égard, Georges y trône en ironisé, en témoigne sa première description faite par le narrateur : « Sa calvitie promettait tout ce qu'elle a réalisé. Sa démarche est une erreur chronique. [...] Aucune élégance naturelle. [...] Dans un veston, même bien coupé, il n'était qu'un paysan. [...] Au surplus, il se croyait irrésistible » (*NB*, 8). De surcroît, tout échange, action et description, est commenté par le narrateur, orientant le lecteur sur ce qui est ou non comique, rappelant fortement celui de *Madame Bovary*. Avec ce roman, Taillis revisite plus en détail (et plus drôlement) l'adultère et le désir de Sylvette, qui, telle Emma, assiste impuissante au réveil de ses sens, demandant à être assouvis. Par son jeu transfictionnel, l'écrivaine montre – toujours avec humour – à quel point le scandale de l'adultère entache encore uniquement les femmes, quel que soit leur état civil (la mariée (Marguerite) comme la veuve (Sylvette) – techniquement libre, celle-ci n'aurait pas dû subir la médisance sociale), tandis que l'homme, Georges, triplement infidèle, s'en sort réputation indemne, ce qui semble confirmer l'adage populaire : « plus ça change, plus c'est la même chose », malgré les modernes soixante-dix ans d'écart avec l'œuvre de Flaubert.

Pour conclure, ce qui installe Hélène du Taillis en véritable anomalie littéraire est le fait qu'elle ait réussi là où plusieurs ont échoué, c'est-à-dire à produire deux drôles de chefs-d'œuvre aux visions et aux approches complètement différentes sur un unique thème, l'adultère, et ce, portées par deux héroïnes distinctes et, surtout, par des façons opposées d'en rire (l'un par le thème de l'argent, l'autre par son lien transfictionnel flaubertien). Contrairement à la fin tragique d'Emma, ses petites sœurs taillisiennes, Lise et Sylvette, survivent à ces mufles d'hommes, mais arrivent au même constat :

l'adultère n'est pas le paradis merveilleux tant vanté par certains romanciers plus ou moins psychologues, mais [...] il est au contraire la source de petits ennuis lamentables... et bien coûteux. (*EA*, rabat de couverture)

Plus encore, si toutes deux vivent dans une société où on ne leur accorde que peu ou pas de pouvoir, Lise et Sylvette se reprennent en ayant au moins le fin mot de leur histoire respective. À juste titre, l'humour et l'ironie d'Hélène du Taillis ne se limitent pas aux hommes ; en fait, aucun personnage n'échappe à son œil railleur, héroïnes comprises, elle les rend vivantes et humainement imparfaites et leur donne à chacune une voix unique et forte. L'intelligence et l'ingéniosité de ces romans qui font encore rire et réfléchir aujourd'hui méritent que Taillis devienne plus qu'une anomalie au sein de l'histoire littéraire.

bibliographie

Angenot M., « Qu'est-ce que la paralittérature ? », [dans :] *Études littéraires*, 1974, vol. 7, n° 1.

Bakhtine M., *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et à la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.

Bélisle M., *Le Drôle de roman. L'œuvre du rire chez Marcel Aymé, Albert Cohen et Raymond Queneau*, Montréal, Presses universitaires de Montréal, 2010.

Flaubert G., *Madame Bovary*, Paris, Michel Lévy frères éditeurs, 1857.

Hamon P., *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette Supérieur, 1996.

Saint-Amand D., *Le Style potache*, Genève, Éditions de La Baconnière, 2019.

Saint-Gelais R., *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Éditions du Seuil, 2011.

Taillis H. du, *La Nouvelle Bovary*, Paris, Ernest Flammarion, 1923.

Taillis H. du, *Enterrons l'adultère !*, Paris, Ernest Flammarion, 1927.

Zima P. V., *Manuel de sociocritique*, Paris, L'Harmattan, 2002.

abstract

Literary anomaly: The comedic style of Hélène du Taillis

When we think of classic comedic novels, the names of male authors such as Rabelais, Cervantes, or Scarron often come to mind. However, the contributions of women writers to this genre have been overlooked as literary anomalies. Hélène du Taillis (1873-1961), a French journalist and writer, is a literary anomaly in the history of early 20th-century French literature. She wrote not one but two successful and critically acclaimed comedic novels, "Enterrons l'adultère" (1923) and "La Nouvelle Bovary" (1927), at a time when this genre was largely dominated by male writers and considered marginal literature (and still is today). This article aims to examine Taillis's two novels from the perspectives of Hamon and Saint-Gelais on irony and transfictionality. By doing so, highlighting the unique aspects of Taillis's comedic writing, demonstrating that a comical heritage also exists among women writers.

keywords

comedic novels, early XXth century French women writers, women's comical writing, irony and transfictionality, Hélène du Taillis

mots-clés

romans comiques, écrivaines françaises XXe siècle, écriture comique d'autrices, ironie et transfictionnalité, Hélène du Taillis

vicky gauthier

Vicky Gauthier, docteure ès lettres, est chargée de cours en études littéraires et chercheure à l'Université du Québec à Chicoutimi (Canada). Outre son intérêt pour le roman populaire comique des femmes en France au début du XX^e siècle, Gauthier s'est aussi intéressée à la littérature fantastique ainsi qu'à l'écrivaine décadente Rachilde. Elle a, entre autres, publié un essai, *Rachilde, écrivaine fantastique monstrueuse* (L'Harmattan, 2020), et plusieurs articles sur cette autrice, notamment dans les revues *Voix plurielles*, *MuseMedusa* et la série « Minores XIX-XX » de la *Revue des lettres modernes* (Garnier).

| PUBLICATION INFO | | | |
|--|--|---|--|
| Cahiers ERTA | e-ISSN 2353-8953 ISSN 2300-4681 | |  |
| | Received : 24.04.2023 Accepted : 19.09.2023 Published : 21.12.2023 | ÉTUDES | |
| ORCID : 0009-0008-0291-1218 | | | |
| V. Gauthier, « Anomalie littéraire : la plume comique d'Hélène du Taillis », [dans :] <i>Cahiers ERTA</i> , 2023, nr 36, pp. 45-62. DOI : 10.4467/23538953CE.23.030.18970 | | | |
| www.ejournals.eu/CahiersERTA/ | | | |
| Attribution 4.0 International (CC BY 4.0). | |  | |

YUHUA XIA

Institut national des langues et civilisations orientales
Institut français de recherche sur l'Asie de l'Est

La contrainte selon l'Oulipo : anomalie de définition ou stratégie de légitimation¹

Qui dit Oulipo dit contrainte². Dès son *Premier manifeste* (1962), l'Oulipo place ce concept au cœur de son approche littéraire. La littérature oulipienne se définit comme une littérature sous contraintes³. Néanmoins, peut-on affirmer la réciproque,

1 Cet article a bénéficié des retours conversationnels fournis par les assistants IA Claude-2-100k et Claude-instant-100k développés par Anthropic, contribuant à améliorer la lisibilité et l'expression. Aussi, nous remercions vivement les évaluateurs anonymes dont les conseils avisés ont permis d'affiner la qualité de ce texte.

2 Cette affirmation peut désormais être contestée, tant par des membres de l'Oulipo que par des théoriciens extérieurs au groupe. Par exemple, Jacques Roubaud précise en 2001 que la contrainte n'est qu'une stratégie parmi d'autres pour atteindre le but de potentialité de l'Ouvrir, tout en reconnaissant qu'elle en constitue la principale et que « le nom d'Oulipo, la littérature oulipienne, sont généralement associés à l'idée de contrainte ». J. Roubaud, « Notes sur l'Oulipo et les formes poétiques », [dans :] M. Bénabou *et al.*, *Un art simple et tout d'exécution*, Belval, Circé, 2001, p. 21. De même, Cécile De Bary souligne dans une étude de 2014 que les pratiques oulipiennes ont évolué depuis sa création en 1960 : « Les projets littéraires, à la fois individuels et oulipiens [des membres de l'Oulipo], passent plus ou moins par la contrainte. [...] La formule personnelle, souvent complexe, tend à prédominer ». C. De Bary, *Une nouvelle pratique littéraire en France. Le groupe Oulipo de 1960 à nos jours*, Lewiston, Edwin Mellen Press, 2014, p. 79. Notre formulation correspond donc à une vision orthodoxe ou généralement admise qui peut désormais être nuancée.

3 M. Bénabou, J. Roubaud, « Qu'est-ce que l'Oulipo ? », [dans :] *Oulipo*, <https://www.ouliipo.net/fr/oulipiens/o>.

à savoir que toute littérature sous contraintes est oulipienne ? Les oulipiens répondent par la négative. Se donnant pour mission de découvrir et inventer des contraintes, l'Ouvroir ne prétend pas en détenir l'exclusivité d'utilisation ou de création. De plus, le terme « contrainte » n'est pas rigoureusement défini dans le manifeste fondateur. Selon Jacques Roubaud, François Le Lionnais, père-fondateur de l'Oulipo, n'en propose qu'une définition « opératoire »⁴ dans le *Premier manifeste*⁵. Cette absence de définition stricte laisse place à différentes interprétations du concept, aussi bien parmi les oulipiens que par des théoriciens extérieurs au groupe. Ainsi, Marcel Bénabou, oulipien depuis 1970, s'attache dans un article de 1983, intitulé « La règle et la contrainte », à formuler une conception plus étroite de la contrainte, la distinguant de la « règle » :

On accepte la règle, on tolère la technique, on refuse la contrainte. Parce qu'elle apparaît comme une règle non nécessaire, un redoublement superflu des exigences de la technique, et qu'à ce titre elle ne relève plus, nous dit-on, de la norme admise, mais du procédé, donc de l'exagération et de l'outrance.⁶

Pour récapituler cette conception distinguant règle et contrainte, Bernardo Schiavetta et Jan Baetens

4 « Contraintes du vocabulaire et de la grammaire, contraintes des règles du roman (division en chapitres, etc.) ou de la tragédie classique (règle des trois unités), contraintes de la versification générale, contraintes des formes fixes (comme dans le cas du rondeau ou du sonnet), etc. ». F. Le Lionnais, « Le premier manifeste », [dans :] Oulipo, *La Bibliothèque Oulipienne*, Paris, éditions Ramsay, vol. 2, 1987, p. V. Historiquement liée aux poésies dramatique et épique et caractérisant la poésie lyrique, la contrainte connaît donc une évolution de la conventionnalité à la non-conventionnalité, avant d'être réactivée par l'Oulipo.

5 J. Roubaud, « La mathématique dans la méthode de Raymond Queneau », [dans :] Oulipo, *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1981, p. 53.

6 M. Bénabou, « La règle et la contrainte », [dans :] *Pratiques*, 1983, n° 39, p. 102.

avancent dans le quatrième numéro de *Formules* (2000), intitulé « Qu'est-ce que les littératures à contraintes ? », l'idée que « la contrainte serait une sorte d'excès par rapport aux règles admises »⁷. Christelle Reggiani établit quant à elle dans le même numéro une distinction entre les « contraintes d'écriture », caractérisées par leur formulation explicite, et les « contraintes discursives » qui « participent d'une nécessité conversationnelle » implicite⁸. Dans le numéro suivant, la revue propose une « définition provisoire » de la contrainte résumant les contributions précédentes. Elle la définit comme des « prescriptions textuelles (explicites, ou pouvant être explicitées) peu canoniques, souvent très contraignantes mais toujours totalement obligatoires, que l'on emploie systématiquement lors de la rédaction et/ou de la lecture d'un texte donné »⁹. Cette définition n'est pas définitive car impliquant « une série indéfinie de degrés, sans qu'un seuil discriminatoire puisse être fixé sans arbitraire »¹⁰. Dans une étude plus récente (2021), Reggiani met à jour sa définition, appelant la contrainte une « règle d'écriture [...] délibérément choisie [...] et d'une façon ou d'une autre en excès par rapport aux conventions [...] en vigueur dans le champ littéraire considéré »¹¹. Le mérite de cette nouvelle définition est de replacer le caractère « peu canonique » dans un contexte historique et social, résolvant d'une certaine manière le problème de l'objectivité.

Malgré la diversité des définitions, la non-conventionnalité semble faire consensus pour caractériser

7 B. Schiavetta, J. Baetens, « Définir la contrainte ? », [dans :] *Formules*, 2000, n° 4, p. 24.

8 C. Reggiani, « Contrainte et littéralité », [dans :] *Formules*, 2000, n° 4, p. 10.

9 Édition de la revue, « Éditorial », [dans :] *Formules*, 2001, n° 5, p. 7.

10 *Ibidem*.

11 C. Reggiani, « De la contrainte à la forme ? », [dans :] *Contemporary French and Francophone Studies*, 2021, vol. 25, n° 5, p. 539.

la contrainte. Une représentation fréquente consiste à considérer l'Oulipo et la littérature à contraintes qu'il représente comme une anomalie dans le paysage littéraire moderne. Cependant, cet article entend nuancer cette vision : à rebours de la mise en avant habituelle de l'invention et la « rébellion » de l'Oulipo incarnées par la contrainte, on montrera ses revendications de continuité avec la tradition littéraire ; en même temps, on se gardera d'être dupé par ses postures trompeuses. Même s'il ne prétend pas avoir inventé les contraintes (voire le nie), l'Oulipo reste le parrain de la contrainte, signifiant flottant qui lui permet de se construire une identité propre dans le champ littéraire, identité qu'il recherche activement.

L'Oulipo comme prétendant à la continuité

On revient à la « définition opératoire » de la contrainte par Le Lionnais dans le *Premier manifeste*. Roubaud s'appuie sur cet exemple pour montrer que le statut de la contrainte « n'est pas posé à priori différent de celui des contraintes élaborées par la tradition »¹². De même, dans le tableau de « la classification des travaux de l'Oulipo » (1974) de Raymond Queneau, la « prosodie classique française », le quatrain, le sonnet ou la « tragédie classique » côtoient des inventions oulipiennes comme le « drame alphabétique » de Georges Perec ou les « rimes hétérosexuelles » de Noël Arnaud¹³. Cette volonté de souligner la continuité des travaux oulipiens par rapport à la littérature antérieure se reflète également dans les deux axes d'activités définis par l'Ouvroir dès sa création, « les deux mamelles de l'Oulipo »¹⁴, si on reprend l'expression d'Hervé Le

12 J. Roubaud, « La mathématique... », *op. cit.*, p. 53.

13 Le tableau est reproduit dans l'*Atlas de la littérature potentielle*. Oulipo, *Atlas...*, *op. cit.*, p. 74-77.

14 H. Le Tellier, *L'Esthétique de l'Oulipo*, Bordeaux, Le Castor Astral, 2006, p. 7.

Tellier : le synthoulipisme (invention de nouvelles contraintes) et l'anoulipisme (recherche de contraintes déjà existantes dans des œuvres du passé)¹⁵, avec de subtils passages entre les deux¹⁶. On y reviendra. Ainsi, lorsque Le Tellier revient sur la genèse de l'Oulipo, il parle d'une « démarche novatrice de création littéraire »¹⁷, mais nuance aussitôt dans une note de bas de page que cette nouveauté réside dans « son caractère systématique et exploratoire » plus que dans son originalité, parce que « l'importance de la contrainte pour la création (littéraire ou autre) a été trop soulignée pour qu'on en fasse ici la défense »¹⁸.

De Bary a donc raison de noter l'absence d'icône dans la relation de l'Oulipo à la littérature antérieure¹⁹. Il faut remettre cette obsession de la continuité dans son contexte socio-historique et l'envisager sous l'angle de la lutte pour la légitimité littéraire. Malgré son influence actuelle mondiale²⁰, l'Oulipo a longtemps été marginalisé dans le champ littéraire français²¹. Il s'établit difficilement face aux « esthétiques de l'informe » de l'entre-deux-guerres²² et de l'avant-garde²³. Sa consécration progressive après les années 1980 est aussi liée à la « fin des avant-gardes » selon De Bary²⁴. Selon Roubaud, l'Oulipo est « traditionnel d'après les traditions »²⁵, mais si « en inscri[van]t les pratiques oulipiennes dans la tradition littéraire, l'Oulipo s'oppos[e]

15 F. Le Lionnais, « Le premier manifeste », *op. cit.*, p. V.

16 *Ibidem*, p. VI.

17 H. Le Tellier, *L'Esthétique de l'Oulipo*, *op. cit.*, p. 8.

18 *Ibidem*.

19 C. De Bary, *Une nouvelle pratique littéraire...*, *op. cit.*, p. 49.

20 Cf. C. Bloomfield, *Raconter l'Oulipo (1960-2000) : Histoire et sociologie d'un groupe*, Paris, Honoré Champion, 2017.

21 C. De Bary, *Une nouvelle pratique littéraire...*, *op. cit.*, p. 48.

22 C. Reggiani, « De la contrainte... », *op. cit.*, p. 541.

23 C. De Bary, *Une nouvelle pratique littéraire...*, *op. cit.*, p. 48.

24 *Ibidem*, p. 49.

25 J. Roubaud, *Poésie, etcetera, ménage*, Paris, Stock, 1995, p. 206.

à la quête de l'innovation radicale prônée par certaines avant-gardes »²⁶, on pourrait également considérer qu'il se positionne comme « avant-gardiste d'après les avant-gardes » lorsqu'on entend le terme « avant-garde » comme situation temporelle et non concept figé.

Ainsi, contrairement à ce qu'on laisse souvent sous-entendre, la continuité revendiquée par l'Oulipo s'inscrit davantage dans une tradition hétérodoxe que dans les grands classiques. De ce fait, si on revient sur l'anolipisme qui s'intéresse à la littérature antérieure, on distingue deux approches différentes répondant à des visées distinctes. L'une est l'appropriation de « structures existantes », comme l'emploi du lipogramme dans *La disparition* par Georges Perec, qui « oulipise » cette vieille figure de style²⁷ en composant une histoire de la disparition²⁸. L'autre est l'exhumation de règles d'écriture peu canoniques, à l'instar de la recherche de Michèle Métail sur les « poèmes de formes variées » dans la Chine ancienne²⁹ : c'est spécifiquement cette seconde activité, systématisée par la rubrique « Érudition » des réunions mensuelles du groupe, qui incarne sa tentative de construire un corpus pré-oulipien et de quêter la continuité. Ces « prédécesseurs » reconnus sont baptisés avec humour les « plagiaires par anticipation » de l'Oulipo³⁰. La liste sélective

26 V. Tahar, « Avant l'Oulipo : le plagiat par anticipation », [dans :] C. Bloomfield, C. Lesage (dir.), *OULIPO*, Paris, Bibliothèque nationale de France/Gallimard, 2014, p. 120.

27 Cf. G. Perec, « Histoire du lipogramme », [dans :] Oulipo, *La littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1973, p. 77-93.

28 J. Roubaud, « La mathématique... », *op. cit.*, p. 55.

29 Cf. M. Métail, « Poétique curieuse dans la Chine ancienne : Analyse des poèmes de formes variées », thèse de doctorat, Inalco, Paris, 1994.

30 François Le Lionnais introduit ainsi cette notion dans le *Second manifeste* (1973) : « Il nous arrive parfois de découvrir qu'une structure que nous avons crue parfaitement inédite, avait déjà été découverte ou inventée dans le passé, parfois dans un passé lointain. Nous nous faisons un devoir de reconnaître un tel état de choses en qualifiant

publiée dans *OULIPO : L'abécédaire provisoirement définitif* (2014), dirigé par les deux oulipiens Michèle Audin et Paul Fournel, met en évidence que même pour les grands classiques ou les grands auteurs canoniques qui y figurent tels que la Bible, Homère ou Victor Hugo³¹, ce ne sont pas leurs passages les plus célèbres qui justifient leur entrée, mais bien des procédés d'écriture marginalisés ou peu connus : pour la Bible ce sont les « diverses acrostiches et poèmes alphabétiques » des Psaumes, pour Homère la « poétique de la liste » du « Catalogue des vaisseaux » dans *l'Iliade*, ou encore pour Victor Hugo des formes poétiques inhabituelles comme les « vers en écho » de *La Chasse du Burgrave*³².

On comprend donc la nuance apportée par Jacques Jouet lorsqu'il propose l'« affirmation de la continuité » comme « une des idées manifestes de la contrainte » : en se référant aux Grands Rhétoriciens ou aux Troubadours, l'Oulipo cherche moins à s'inscrire dans la tradition classique³³ qu'à se créer des prédécesseurs légitimant sa modernité. Comme l'explique Le Tellier, « toute modernité réactive des références anciennes »³⁴. De Bary constate pour sa part que le rapport de l'Oulipo à la tradition littéraire lui permet d'« assurer un traditionalisme dans un champ littéraire dominé par l'avant-garde »³⁵. On peut également considérer que cette démarche vise à y asseoir un modernisme autre que celui des avant-gardes : Perec, écrivain s'établissant

les textes en cause de "plagiats par anticipation". Ainsi justice est rendue et chacun reçoit-il selon ses mérites ». F. Le Lionnais, « Le second manifeste », [dans :] Oulipo, *La Bibliothèque...*, op. cit., p. XI.

31 M. Audin, P. Fournel (dir.), *OULIPO : L'abécédaire provisoirement définitif*, Paris, Larousse, 2014, p. 195.

32 Cf. M. Audin, P. Fournel (dir.), *OULIPO : L'abécédaire...*, op. cit., p. 195-205.

33 J. Jouet, « Avec les contraintes (et aussi sans) », [dans :] M. Bénabou et al., *Un art simple...*, op. cit., p. 34-35.

34 H. Le Tellier, *L'Esthétique de l'Oulipo*, op. cit., p. 19.

35 C. De Bary, *Une nouvelle pratique littéraire...*, op. cit., p. 49.

en marge du Nouveau Roman et de *Tel Quel*, incarne au mieux ce modernisme alternatif, promu par l'Oulipo à travers son rapport stratégique à la tradition.

L'Oulipo comme créateur de concepts

Si les revendications de continuité constituent chez l'Oulipo une stratégie de légitimation face aux avant-gardes, cette posture se retrouve aussi dans ses règles de fonctionnement interne. Le Tellier, futur président de l'Ouvroir et lecteur de Bourdieu, campe ainsi un Oulipo désintéressé en accusant les « avant-gardes proclamées » dans *Esthétique de l'Oulipo* (2006) :

On ne saurait enfin non plus nier chez les avant-gardes proclamées (on excusera le pléonasme) l'omniprésence des enjeux de pouvoir, du Groupe surréaliste à *Tel Quel*. Ces enjeux dominent parfois tout débat théorique, les revirements et les révisions n'ayant pour objectif que le contrôle du mouvement. Les querelles littéraires, souvent, visent à contester des monopoles, et les groupes contestataires à constituer des contre-monopoles. [...] L'Oulipo ne vise pas à une quelconque domination du monde littéraire [...]. Il ne s'empare pas d'un Hegel, ni d'un Freud, ni de quiconque d'ailleurs, à des fins de théorisation. S'intéressant à des structures et rien qu'à des structures, l'Ouvroir se limite à les chercher dans les œuvres, et à en créer de nouvelles.³⁶

L'Oulipo « s'intéresse à des structures et rien qu'à des structures ». Cependant, le choix du terme « structure » par Le Tellier pour qualifier leur démarche, plutôt que le mot « contrainte » habituellement employé, semble révélateur. En effet, c'est justement la notion de contrainte qui constitue à la fois l'arme principale de l'Ouvroir pour s'imposer dans le monde littéraire, et sa tentative principale de théorisation.

Certes, en théorie, la contrainte « n'est pas l'apanage des oulipiens »³⁷, puisque ces derniers, « en admettant l'existence des plagats par anticipation, ont reconnu

36 H. Le Tellier, *L'Esthétique de l'Oulipo*, op. cit., p. 19-20.

37 C. De Bary, *Une nouvelle pratique littéraire...*, op. cit., p. 7.

implicitement l'existence d'un corpus extra-oulipien d'œuvres à contraintes »³⁸. De plus, ils considèrent les contraintes qu'ils inventent comme des outils qu'ils mettent volontiers à disposition d'autres pour s'en servir. « La contrainte est altruiste »³⁹, affirme Jouet.

Cependant, dans les faits, il est difficile de parler de contrainte sans référer à l'Oulipo, comme l'admettent certains théoriciens⁴⁰. Cette association n'a rien de naturel ou de spontané : elle résulte des efforts déployés par l'Ouvroir pour s'assurer une forme de monopole sur ce concept, au prix de revirements et de révisions.

Dans *l'Atlas de la littérature potentielle* (1981), Roubaud déclare que le statut de la contrainte « n'est pas posé *a priori* différent de celui des contraintes élaborées par la tradition »⁴¹. De fait, cette déclaration affirme l'existence de contraintes propres à l'Oulipo et distinctes des contraintes dites « traditionnelles ». La position de l'Oulipo sur la notion a donc évolué par rapport au *Premier manifeste*. Deux ans plus tard, dans son texte « La règle et la contrainte », Bénabou ne fait que poursuivre la réflexion amorcée par Roubaud. Il remplace les « contraintes élaborées par la tradition » ou les « contraintes traditionnelles » avancées par Roubaud par la notion de « règles », « tant chéries des classiques »⁴², ces deux désignations poursuivant l'idée d'un concept de contrainte généralisé tel que conçu dans le *Premier manifeste*. Ainsi, par ce remplacement terminologique,

38 B. Schiavetta, J. Baetens, « Définir la contrainte ? », *op. cit.*, p. 21.

39 J. Jouet, « Avec les contraintes (et aussi sans) », *op. cit.*, p. 34.

40 Pour ne donner que des exemples concrets : « L'Oulipo a donné son nom à la contrainte et lui a assuré une visibilité ». C. De Bary, *Une nouvelle pratique littéraire...*, *op. cit.*, p. 7 ; « Dans le vocabulaire critique contemporain, le terme n'est devenu courant qu'en relation avec l'étude des grands auteurs oulipiens comme Queneau, Perec ou Calvino [...] ». B. Schiavetta, J. Baetens, « Définir la contrainte ? », *op. cit.*, p. 21.

41 J. Roubaud, « La mathématique... », *op. cit.*, p. 53.

42 M. Bénabou, « La règle et la contrainte », *op. cit.*, p. 103.

Bénabou exclut les règles d'écriture canonisées ou généralement admises de l'ordre de la contrainte : l'association de la contrainte à l'Oulipo, déjà amorcée par Roubaud, s'en trouve davantage renforcée.

En 2001, avec la parution de l'ouvrage collectif *Un art simple et tout d'exécution*, l'Oulipo mène des théorisations plus poussées de sa conception de la contrainte. Parmi les contributions, l'article de Roubaud, intitulé « Notes sur l'Oulipo et les formes poétiques », traite des « caractères des contraintes traditionnelles »⁴³ et des « contraintes oulipiennes »⁴⁴. La notion de « contrainte oulipienne » est désormais explicitement avancée, ce qui s'explique tant par un usage croissant du terme « contrainte » hors du groupe⁴⁵ que par la volonté de ce dernier d'affirmer son identité propre dans le champ littéraire. À rebours de son attitude à l'égard de la contrainte tout court, l'Ouvroir revendique fermement la paternité exclusive des « contraintes oulipiennes », selon la citation de Roubaud : « Les contraintes oulipiennes ont un créateur unique : l'Oulipo »⁴⁶. Cette revendication dépasse néanmoins le cadre des œuvres de l'Oulipo, suivant le principe énoncé par le même auteur : « une contrainte oulipienne reconnue comme ayant été employée dans le passé », telle que les formes poétiques chinoises étudiées par Métail, « s'inscrit dans la famille des contraintes oulipiennes »⁴⁷. Par conséquent, le « plagiaire par anticipation » passe d'une désignation quelque peu plaisante à une notion constitutive de la littérature oulipienne. Dans son article du même recueil, Jouet préconise également que le travail oulipien est un « travail de groupe », réalisé collectivement par

43 J. Roubaud, « Notes... », *op. cit.*, p. 22.

44 *Ibidem*, p. 27.

45 On cite volontiers l'exemple de *Formules*, « revue des littératures à contraintes » créée par Bernardo Schiavetta et Jan Baetens en 1997.

46 *Ibidem*, p. 31.

47 *Ibidem*.

les membres de l'Oulipo et les plagiaires par anticipation⁴⁸. Ainsi, la délimitation du champ de la littérature oulipienne dépend de la définition de la « contrainte oulipienne » et de la reconnaissance des « plagiaires par anticipation ». Cependant, ces notions fondatrices se révèlent arbitraires de par leur interprétation souveraine par l'Ouvroir. Roubaud, faisant la comparaison entre les deux ordres de contraintes, demeure malgré tout attaché à l'*a priori* qui consiste à traiter le concept comme un donné et non pas comme un construit⁴⁹.

En effet, de « contrainte » à « contrainte oulipienne », la volonté de monopolisation conceptuelle de l'Oulipo perdure, s'appuyant toujours sur des tentatives d'élargissement de son emprise via la notion de plagiat par anticipation. Sans doute inspirés par les analyses foucaaldiennes, les oulipiens semblent avoir bien saisi le lien entre pouvoir et savoir. Le choix conscient de réactiver le terme « contrainte » au lieu de « forme », « règle » ou « structure », n'est pas anodin : par rapport à ces notions chargées discursivement, « contrainte » constitue un signifiant plus vide dans le champ critique, et donc un meilleur candidat à monopoliser⁵⁰. À travers la fabrication de ce concept et la production constante de discours visant à le charger, l'Oulipo impose une vision et construit une littérature. Ainsi peut-on reconnaître

48 J. Jouet, « Avec les contraintes (et aussi sans) », *op. cit.*, p. 35.

49 La phrase originale de Jean-Marc Gouanvic est comme suit : « La traduction échappe difficilement à l'*a priori* qui consiste à la penser comme si c'était un donné et non pas un construit ». J.-M. Gouanvic, « Au-delà de la pensée binaire en traductologie : esquisse d'une analyse sociologique des positions traductives en traduction littéraire », [dans :] *TTR*, 2006, vol. 19, n° 1, p. 123.

50 Selon De Bary, ces termes ont d'abord été employés de manière interchangeable par les oulipiens. L'usage de « contrainte » était en concurrence avec « structure » pendant un certain temps. L'adoption définitive de « contrainte » aurait pu être motivée par la volonté d'éviter toute confusion avec le structuralisme. C. De Bary, *Une nouvelle pratique littéraire...*, *op. cit.*, p. 20-21.

des « oulipiens antiques »⁵¹ et parler des « littératures à contraintes » existant « avant, ailleurs et autour de l'Oulipo »⁵². Même Roubaud doit admettre que la présence de la contrainte « peut n'être reconnue qu'avec anachronisme »⁵³ : « Très fréquemment [...], ce n'est qu'à partir d'une analyse des textes du point de vue oulipien que la présence de la contrainte peut être reconnue »⁵⁴. De cette manière, l'Oulipo devient non seulement le créateur de la contrainte, mais également le Créateur d'une histoire littéraire et d'une littérature.

Conclusion

Pour conclure, la fabrication de concepts tels que « contrainte » et « contrainte oulipienne » ainsi que l'affirmation de leur caractère arbitraire⁵⁵ permettent à l'Oulipo de dépasser les catégories préexistantes de « règle », « structure » ou surtout de « forme ». Comme le souligne Roubaud, l'arbitraire de la contrainte (oulipienne) est accentué « du fait même de son introduction intentionnelle »⁵⁶. Contrairement aux surréalistes, partisans de l'informe, qui refusent le carcan formel, l'Oulipo affronte la forme et tente de l'assujettir, dans le but de la ramener à son rôle de support au service de la création et de la volonté du créateur. D'où l'influence de l'Ouvroir dans des domaines artistiques dépassant la

51 Cette expression provient du titre d'une thèse soutenue en France : A. Blossier-Jacquemot, « Les Oulipiens antiques : pour une anthropologie des pratiques d'écriture à contraintes dans l'Antiquité », thèse de doctorat, Paris 7, 2009.

52 Ce sont respectivement le titre et le sous-titre du numéro 4 de la revue *Formules*.

53 J. Roubaud, « Notes... », *op. cit.*, p. 23.

54 *Ibidem*, p. 31.

55 L'introduction du clinamen souligne encore ce caractère. Inventé par Perec dans *La Vie mode d'emploi* (1978), ce concept vise à autoriser l'auteur à ne pas respecter la contrainte à un moment ou à un autre.

56 J. Roubaud, « Notes... », *op. cit.*, p. 29.

seule littérature. Parallèlement qualifié de non-conformiste, l'Oulipo gagne en prestige dans le champ de la littérature expérimentale, se trouvant aujourd'hui lu et imité mondialement par des auteurs cherchant à modifier les ordres établis dans leurs champs littéraires respectifs. Cette reconnaissance de sa singularité esthétique, conjuguée à l'efficacité de ses stratégies de légitimation, lui confère une influence outrepassant les frontières tant artistiques que géographiques.

Néanmoins, ce succès a également conduit à une évolution de l'Ouvroir, passant d'un « groupe expérimental » à une « quasi-institution », comme le constate De Bary. L'auteure remarque en effet chez l'Oulipo une tendance à minorer le rôle de la contrainte pour forger une identité au-delà du cadre restreint de la littérature à contrainte⁵⁷. À l'image des « avant-gardes proclamées », l'Oulipo s'engage également dans des luttes de pouvoir à travers des « revirements » et « révisions » conceptuels, constituant par là un « contre-monopole » discursif en contestant des « monopoles » établis. Malgré une poétique singulière et des stratégies habiles de légitimation, ce groupe littéraire apparaît finalement soumis aux mêmes mécanismes institutionnels et luttes définitionnelles qui caractérisent ordinairement le champ littéraire.

57 Cf. C. De Bary, *Une nouvelle pratique littéraire...*, op. cit., p. I-V.

bibliographie

- Audin M., Fournel P. (dir.), *OULIPO : L'abécédaire provisoirement définitif*, Paris, Larousse, 2014.
- Bénabou M., « La règle et la contrainte », [dans :] *Pratiques*, 1983, n° 39.
- Bénabou M., Roubaud J., « Qu'est-ce que l'Oulipo ? », [dans :] *Oulipo*, <https://www.ouliipo.net/fr/oulipiens/o>.
- Bloomfield C., *Raconter l'Oulipo (1960-2000) : Histoire et sociologie d'un groupe*, Paris, Honoré Champion, 2017.
- Blossier-Jacquemot A., « Les Oulipiens antiques : pour une anthropologie des pratiques d'écriture à contraintes dans l'Antiquité », thèse de doctorat, Paris 7, 2009.
- De Bary C., *Une nouvelle pratique littéraire en France. Le groupe Oulipo de 1960 à nos jours*, Lewiston, Edwin Mellen Press, 2014.
- Édition de la revue, « Éditorial », [dans :] *Formules*, 2001, n° 5.
- Gouanvic J.-M., « Au-delà de la pensée binaire en traductologie : esquisse d'une analyse sociologique des positions traductives en traduction littéraire », [dans :] *TTR*, 2006, vol. 19, n° 1.
- Jouet J., « Avec les contraintes (et aussi sans) », [dans :] M. Bénabou et al., *Un art simple et tout d'exécution*, Belval, Circé, 2001.
- Le Lionnais F., « Le premier manifeste », [dans :] *Oulipo, La Bibliothèque Oulipienne*, Paris, éditions Ramsay, 1987, vol. 2.
- Le Lionnais F., « Le second manifeste », [dans :] *Oulipo, La Bibliothèque Oulipienne*, Paris, éditions Ramsay, 1987, vol. 2.
- Le Tellier H., *L'Esthétique de l'Oulipo*, Bordeaux, Le Castor Astral, 2006.
- Métail M., « Poétique curieuse dans la Chine ancienne : Analyse des poèmes de formes variées », thèse de doctorat, Inalco, Paris, 1994.
- Perec G., « Histoire du lipogramme », [dans :] *Oulipo, La littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1981.
- Reggiani C., « Contrainte et littéralité », [dans :] *Formules*, 2000, n° 4.
- Reggiani C., « De la contrainte à la forme ? », [dans :] *Contemporary French and Francophone Studies*, 2021, vol. 25, n° 5.
- Roubaud J., « La mathématique dans la méthode de Raymond Queneau », [dans :] *Oulipo, Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1981.
- Roubaud J., « Notes sur l'Oulipo et les formes poétiques », [dans :] M. Bénabou et al., *Un art simple et tout d'exécution*, Belval, Circé, 2001.
- Roubaud J., *Poésie, etcetera, ménage*, Paris, Stock, 1995.

Schiavetta B., Baetens J., « Définir la contrainte ? », [dans :] *Formules*, 2000, n° 4.

Tahar V., « Avant l'Oulipo : le plagiat par anticipation », [dans :] C. Bloomfield, C. Lesage (dir.), *OULIPO*, Paris, Bibliothèque nationale de France/Gallimard, 2014.

abstract

The Oulipian Constraint: Anomalous Definition or Strategy of Legitimation?

The concept of “constraint” is central to Oulipo’s work, yet the group has introduced this term into modern literary criticism without providing a consistent definition. The resulting ambiguities create challenges for researchers studying Oulipian constraints. This paper reviews Oulipo’s attempts to theorize constraint and legitimize its literature, examining these efforts through the lens of the group’s struggle for literary legitimacy. Indeed, the concept of constraint represents not only Oulipo’s poetic uniqueness, but also an important tool for the group to legitimize itself and gain power within the literary field. This paper argues that “constraint” has served as both an expression of Oulipo’s aesthetic singularity and a strategic lever in its bid for legitimacy.

keywords

Oulipo, constraint, form, legitimation, power.

mots-clés

Oulipo, contrainte, forme, légitimation, pouvoir.

yuhua xia

Titulaire d'un Master en traduction littéraire obtenu à l'Inalco (2020), et d'une Licence en langue et littérature françaises à l'Université Renmin de Chine (2018), Xia Yuhua est actuellement doctorant à l'IFRAE (Paris). Sa thèse est consacrée à la traduction et la réception de l'Oulipo en Chine. Au-delà, ses recherches portent sur la traduction littéraire dans la Chine moderne et contemporaine, ainsi que la littérature française du XX^e siècle et sa réception en Chine.

| PUBLICATION INFO | | |
|---|------------------------------------|---|
| Cahiers ERTA | e-ISSN 2353-8953 ISSN 2300-4681 | |
| Received : 15.04.2023 Accepted : 28.09.2023 Published : 21.12.2023 | ÉTUDES | ASJC 1208 |
|  | | |
| ORCID : 0009-0008-5313-3508 | | |
| Y. Xia, « La contrainte selon l'Oulipo : anomalie de définition ou stratégie de légitimation », [dans :] <i>Cahiers ERTA</i> , 2023, nr 36, pp. 63-79. DOI : 10.4467/23538953CE.23.031.18971 | | |
| www.ejournals.eu/CahiersERTA/ | | |
| Attribution 4.0 International (CC BY 4.0). | |  |

MARC VANDERSMISSEN

Université de Liège –
Conservatoire de Bruxelles

L'anomalie de soi chez Édouard Louis

Depuis la publication en 2014 de son premier roman autobiographique, *En finir avec Eddy Bellegueule*, Édouard Louis s'est imposé sur la scène littéraire francophone contemporaine. Dans ses romans¹, l'auteur explore, à travers le fonctionnement de sa propre famille, les mécanismes d'oppression de la société occidentale en général et française en particulier². Il se penche plus précisément sur son élévation sociale depuis son village d'enfance jusqu'à sa renaissance en tant que jeune intellectuel gay à Paris. En s'inscrivant dans les pas d'Annie Ernaux, Jean-Luc Lagarce ou encore Didier Éribon, É. Louis développe ainsi un « récit de transfuge »³. Ses cinq romans, même s'ils adoptent

1 Les citations provenant des œuvres suivantes seront marquées à l'aide d'abréviations, la pagination suivra le signe abrégé après la virgule : É. Louis, *En finir avec Eddy Bellegueule*, Paris, Seuil, 2014 (EF) ; *Idem*, *Histoire de la violence*, Paris, Seuil, 2016 (HV) ; *Idem*, *Qui a tué mon père*, Paris, Seuil, 2018 (QTP) ; *Idem*, *Combats et métamorphoses d'une femme*, Paris, Seuil, 2021 (CMF) ; *Idem*, *Changer : méthode*, Paris, Seuil, 2021 (CM).

2 Le regard sociologique que pose Édouard Louis sur son environnement est incontestable, en témoigne son ouvrage collectif sur Pierre Bourdieu : É. Louis (dir.), *Pierre Bourdieu : L'Insoumission en héritage*, Paris, PUF, 2013. Par contre, la question de savoir si ses romans font œuvre de sociologie n'est pas tranchée : cf. J. Meizoz, « Belle gueule d'Édouard ou dégoût de classe ? », [dans :] *CONTEXTES, Prises de position*, 2014, <http://journals.openedition.org/contextes/5879>.

3 C. Barde, M. Triquenau, « Textes transfuges, textes refuges. Fonctions de l'intertextualité dans *En finir avec Eddy Bellegueule* d'Édouard Louis », [dans :] *Inverses : littératures, arts, homosexualités*, 2015, n° 15, p. 1-15.

un point de départ différent, forment ensemble un tableau élargi : l'enfance pauvre en Picardie (*En finir avec Eddy Bellegueule*), l'entrée dans l'âge adulte à Paris (*Changer : méthode*), le traumatisme d'une agression sexuelle (*Histoire de la violence*)⁴, les vies de son père (*Qui a tué mon père*) et de sa mère (*Combats et métamorphoses d'une femme*).

L'œuvre romanesque d'É. Louis prend la forme d'une autofiction filée qui permet d'explorer un « je » en (dé)construction⁵. Ce « je », qui se précise de livre en livre, se situe continuellement à la marge du groupe social auquel l'auteur aimerait appartenir : la famille, les amis, les amours, le monde professionnel. En d'autres mots, il décrit l'expérience répétée, non seulement de la minorité⁶ mais aussi et surtout de l'anomalie. En effet, le narrateur est perçu par les autres et se perçoit lui-même comme une « irrégularité »⁷ à l'intérieur des systèmes de normes qu'il traverse : pauvreté vs richesse, campagne vs ville, travail intellectuel vs ouvrier, homosexualité vs hétérosexualité⁸, féminité vs masculinité⁹, victime vs agresseur.

4 Ce roman a été adapté au théâtre : É. Louis, T. Ostermeier, *Au cœur de la violence*, Paris, Seuil, 2019.

5 M. Delodder, « Les mutations "monstrueuses" du genre. La formation de soi dans l'œuvre d'Édouard Louis », [dans :] *Hybrida*, 2021, n° 2, p. 125-141.

6 R. Rossi, « Écrire le roman du sujet minoritaire : le cas d'Édouard Louis », *Between*, 2015, n° 10, <https://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/1700>.

7 <https://www.cnrtl.fr/definition/anomal>

8 S. Lucca, « Édouard Louis et le genre. Écriture de soi sous influence Queer », [dans :] J.-P. Bertrand, F. Claisse, J. Huppe (dir.), *Réarmements critiques dans la littérature française contemporaine*, Liège, Presses Universitaires de Liège, 2022, p. 133-146.

9 G. Morel, « Un autre genre. À propos d'*En finir avec Eddy Bellegeule*, d'Édouard Louis », [dans :] *Savoirs et clinique*, 2015, n° 18, p. 77-83, <https://www.cairn.info/revue-savoirs-et-cliniques-2015-1-page-77.htm>.

Dans ce cadre, cet article vise à étudier comment É. Louis se positionne dans son écriture à l'intersection des anomalies sociales en tant que processus de définition de soi comme individu, mais aussi comme écrivain de romans. Nous cherchons ainsi à montrer comment l'expérience personnelle de l'anomalie est transformée par Édouard Louis en création littéraire.

Être anormal pour les siens : fuir son milieu

É. Louis, dont le nom de naissance est Eddy Bellegueule, grandit dans un village de campagne qu'il décrit comme isolé et en difficulté économique. C'est déjà dans ce contexte austère que la famille de l'auteur, pauvre mais aussi culturellement et socialement défavorisée, tente de survivre. Pour refléter ce milieu précaire, É. Louis s'attache à décrire son environnement matériel direct comme la maison de famille, le village ou encore l'école. Par exemple, la chambre des parents est ainsi détaillée : « [elle] sentait l'humidité, une odeur de pain rassis » (*EF*, 72). Dans *Changer : méthode*, l'auteur insère deux photos de *La maison de l'enfance* pour que le lecteur puisse se rendre compte de l'extrême dénuement dans lequel il a grandi (*CM*, 39). Les membres de la famille d'É. Louis occupent aussi une place importante dans son œuvre. Ils sont les personnages récurrents de ses romans, à la fois parents et personnages. Présents dans *En finir avec Eddy Bellegueule*, ils reviennent aussi dans *Changer : Méthode* et deviennent même les protagonistes de *Qui a tué mon père*, roman centré sur le père ouvrier puis chômeur, et *Combats et métamorphoses d'une femme*, consacré à la mère femme-au-foyer puis aide-soignante, et *Histoire de la violence* dont le narrateur est en partie la sœur du romancier.

À travers les cinq romans, on découvre une famille rongée par les maux de l'exclusion sociale de génération

en génération comme l'ignorance (*EF*, 190), l'alcoolisme (*QTP*, 23-24), la natalité non maîtrisée (*CMF*, 23-24), la maladie (*EF*, 112-117) ou encore le chômage (*EF*, 105). Ces facteurs sociologiques génèrent un contexte favorable au développement dans la sphère privée de la violence, du racisme, de l'homophobie, de l'extrême droite et aussi d'une masculinité toxique.

Rapidement, É. Louis perçoit de ses proches qu'il ne correspond pas au système normatif en vigueur dans sa famille :

À mesure que je grandissais, je sentais les regards de plus en plus pesants de mon père sur moi, la terreur qui montait en lui, son impuissance devant le monstre qu'il avait créé et qui, chaque jour, confirmait un peu plus son a n o m a l i e . Ma mère semblait dépassée par la situation et très tôt elle a baissé les bras. (*EF*, 27)

Cette anormalité est également motif d'exclusion et de violence à l'école où É. Louis est victime de harcèlement physique et moral, sous des formes parfois très violentes : insultes, coups et brimades. Non seulement l'auteur est différent de son entourage mais en plus, cette différence est perçue comme nettement dépréciative, en particulier aux yeux de son père¹⁰. Il fait figure d'anomalie dans ce paysage originel. Pour un jeune garçon, ce sont surtout les comportements attachés à la féminité qui fondent son anomalie, comme une voie aiguë, des gestes maniérés mais aussi des goûts pour les poupées ou les chanteuses de variété (*EF*, 26-27). Mais plus généralement, il s'agit de toutes les caractéristiques attachées dans ce milieu socio-économique à une prétendue essence féminine – dévalorisée par rapport à une certaine forme de virilité – comme un corps trop mince associé à la fragilité (*EF*, 16), une hypersen-

10 J. Nicolas, « En finir avec les "manières". La relation père-fils à l'épreuve de l'homosexualité. Remarques sur l'œuvre d'Édouard Louis », [dans :] *Sud/Nord*, 2019, n° 28, p. 97-110, <https://www.cairn.info/revue-sud-nord-2019-1-page-97.htm>.

sibilité (EF, 76) ou encore une certaine forme d'intellectualisme (EF, 106). En d'autres mots, son genre en tant que « processus performatif »¹¹ ne correspond pas aux attentes du groupe social qui l'entoure.

Devant les réactions violentes de ce système intolérant enduré tant à la maison¹² qu'à l'école, l'auteur raconte un premier processus de normalisation pour tenter de correspondre à ce qu'on attend de lui, à savoir devenir un « homme ». Il s'acharne ainsi à adopter les codes de son environnement jusque dans son intimité sexuelle. Il cherche à modifier son corps en prenant du poids, en rendant sa voix plus grave et en contrôlant les mouvements de son corps. Il feint aussi de s'intéresser à des domaines dits masculins comme le football (EF, 154-155). Mais É. Louis décrit aussi comment il essaye vainement d'imposer à son corps des amours hétérosexuelles à deux reprises :

J'avais échoué, avec Sabrina, dans la lutte entre ma volonté de devenir un dur et cette volonté du corps qui me poussait vers les hommes, c'est-à-dire contre ma famille, contre le village tout entier. (EF, 82)

L'auteur vit douloureusement l'échec de cette première tentative de normalisation. Il n'a réussi ni à être intégré par les siens ni à effacer suffisamment son anomalie pour se sentir appartenir au cercle de ses proches : « J'ai grandi dans un monde qui rejetait tout ce que j'étais » (CM, 31). Seule la fuite lui offre une chance de survie. Teresa De Lauretis a bien décrit ce processus chez les individus minoritaires : « Mais ce partir n'est pas un choix, on n'aurait pas pu vivre dans

11 J. Butler, *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion de l'identité*, Paris, La Découverte, 2017.

12 J. Nicolas, « IV. Le lien père-fils, entre transmission d'une virilité et apprentissage d'une violence. L'exemple des romans d'Édouard Louis », [dans :] L. Bodiou (dir.), *Les violences en famille. Histoire et actualités*. Paris, Hermann, 2020, p. 231-246, <https://www.cairn.info/les-violences-en-famille--9791037002853-page-231.htm>.

cet endroit en premier. En fait, les deux aspects du déplacement, personnel et conceptuel, sont douloureux. Ils sont soit la cause et/ou le résultat d'une douleur, souvent les deux, du risque et d'un enjeu payé au prix fort. Car ce dont il s'agit, c'est d'une "théorie dans la chair", pour reprendre l'expression de Cherrie Moraga, d'une constante traversée de la frontière, d'une reconfiguration des frontières entre les corps et les discours, les identités et les communautés [...] »¹³. D'abord, É. Louis fait une tentative de fugue mais c'est dans le système éducatif français qu'il va trouver une échappatoire en intégrant une filière d'art dramatique dans la ville à proximité, Amiens : « Après ce jour-là je me suis accroché au théâtre de toutes mes forces. Je voulais que le théâtre me sauve de la pauvreté, de la violence, du village » (*CM*, 44).

*Changer de système de normes :
être anormal aussi pour les autres*

Lorsqu'il arrive en ville, É. Louis découvre un nouvel environnement dans lequel il pense qu'il pourra enfin trouver une place : « Les bourgeois n'ont pas les mêmes usages de leur corps. Ils ne définissent pas la virilité comme mon père [...] » (*EF*, 201). Néanmoins, il n'est pas évident que ce nouveau milieu pourra intégrer le jeune garçon si facilement : « Tout, tous les détails, tout me séparait des autres, même les habits » (*CM*, 49). Devant ce constat, l'auteur raconte comment il s'attache avec passion à une camarade classe, Elena. Celle-ci incarne un univers jusqu'alors inconnu pour l'auteur et potentiellement salvateur : « j'apercevais une existence dans laquelle j'aurais pu avoir une place » (*CM*, 56). Avec Elena, l'auteur entame alors une

13 T. De Lauretis, « Eccentric Subjects : Feminist Theory and Historical Consciousness », [dans :] *Feminist Studies*, 1990, n° 16, S. Bourcier (trad.).

deuxième tentative de normalisation par rapport à un nouveau système de normes, celui de la bourgeoisie d'une ville de province. À nouveau, l'ensemble du savoir-être d'É. Louis devient l'objet d'un travail consciencieusement mené jusque dans les moindres détails : ses activités sont désormais orientées vers la lecture, le cinéma ou la musique car ces intérêts sont perçus comme des outils d'émancipation sociale (*CM*, 63) ; sa façon de parler et son accent sont modifiés (*CM*, 88) ; même son rire ou sa manière de manger sont examinés et remodelés selon les standards bourgeois (*CM*, 89). L'auteur s'efforce de perdre le poids pourtant volontairement gagné précédemment, change de couleur de cheveux et porte des lunettes pour un problème de vue inventé (*CM*, 90-91). Toute trace de son milieu social d'origine est recherchée et fait l'objet d'un effort systématique d'éradication : l'auteur veut devenir, par la volonté, un corps bourgeois. Des photos illustrent cette transformation radicale (*CM*, 89, 93 et 94). Même le prénom de l'auteur, Eddy, est progressivement remplacé par Édouard : « Sa métamorphose est visible, là, pour l'humanité tout entière » (*CM*, 141).

Néanmoins, à la suite de la rencontre avec Didier Éribon à l'université, l'auteur se rend compte que le processus entamé avec Elena et sa famille n'est plus suffisant :

Pendant toutes ces années j'ai cru avoir changé et être devenu quelqu'un d'autre mais je m'étais trompé. Je me suis trompé. Je pensais que j'avais fui mais j'étais prisonnier de cette ville [Amiens]. (*CM*, 178)

É. Louis décide alors de choisir la littérature comme voie de réalisation de soi. Il cherche à devenir un intellectuel :

Simplement, cette issue-là – l'écriture, les livres – était la seule qui s'était offerte à moi, par la rencontre avec Elena puis par le hasard de cette conférence : les livres et l'écriture étaient la seule issue qui m'avait donné une possibilité concrète, réelle de changer encore une fois. (*CM*, 184)

L'auteur décrit alors ses efforts pour opérer sa troisième métamorphose : il suit plus de cours et se consacre entièrement à la lecture pour tenter de rattraper son retard sur les grands auteurs encore inconnus pour lui. Il s'attache aussi à Didier Éribon qu'il voit comme un modèle et qu'il cherche dans un premier temps à imiter. Il multiplie les brefs séjours et les rencontres à Paris dont certaines se transforment en relations d'amitié comme avec Ludovic ou Manual.

Toutefois, cette transition nécessite aussi une forme de détachement de ce qui le liait à son précédent milieu. C'est ce que Didier Éribon, dans le prolongement de la pensée de Pierre Bourdieu, décrit comme « le capital négatif : il s'agissait d'annuler des liens plutôt que de les entretenir »¹⁴. Ainsi, la distance avec la famille se creuse (*CMF*, 78-70). Mais É. Louis s'éloigne également de ses amis d'Amiens car pour survivre le changement doit être total. La rupture avec Elena est progressive et douloureuse mais inévitable, car Elena représente une ancienne version d'Édouard, celle d'Amiens. L'amertume de la mère de la jeune fille à l'encontre d'É. Louis montre d'ailleurs qu'il n'avait pas été complètement adopté par ce nouveau milieu. Elle lui fera, comme d'autres, le reproche de ses ambitions (*CM*, 202), ce qui montre que sa deuxième tentative de normalisation n'avait pas complètement atteint son but¹⁵.

Une fois encore, l'auteur se déplace et s'installe à Paris après avoir été admis à l'École normale supérieure. Le transfuge de classe s'opère aussi sur le plan géographique. Mais l'intégration dans ce nouveau cercle est à nouveau source de difficulté et l'auteur se sent toujours en décalage, même dans ce nouvel environnement :

14 D. Éribon, *Retour à Reims*, Paris, Flammarion, 2018, p. 92.

15 On ne reproche pas aux enfants de la bourgeoisie d'avoir de l'ambition. Ils y sont au contraire encouragés.

Tu ne sais pas qu'à l'École normale supérieure non plus je ne comprenais pas les autres. Je ressentais la même distance avec eux que celle que j'avais ressentie en arrivant à Amiens depuis le village. (CM, 262)

Mais É. Louis n'abandonne pas et persévère dans la troisième tentative de normalisation. Il cherche à ce que le processus de transformation soit complet, jusqu'à modifier chirurgicalement son corps. Il fait reconstruire sa dentition ainsi que son implantation capillaire, en plus de son style vestimentaire (CM, 269).

Il va même jusqu'à changer de nom officiellement, ne se contentant plus de son surnom Édouard utilisé à Amiens. Il se donne ainsi lui-même une seconde naissance détachée de ses origines familiales en choisissant de s'appeler désormais Édouard Louis. Le prénom lui a été attribué par la mère d'Elena et le nom de famille a été élu à partir du prénom d'un ami et en référence à la pièce *Juste la fin du monde* de Jean-Luc Lagarce¹⁶. L'auteur prend donc son existence en main en se créant un nouveau soi à la fois défini par sa famille choisie, ses amis, et la classe sociale à laquelle il veut s'attacher, les intellectuels. La transformation est un processus long et complexe. É. Louis travaille avec acharnement pour survivre à Paris. Il raconte ses rencontres et ses contacts avec les cercles les plus fortunés de Paris mais aussi ses petits boulots nécessaires pour financer son quotidien, jusqu'à la prostitution expérimentée un temps. Il fait une fois de plus l'expérience d'une vie située entre deux extrémités socio-économiques de la société française, de la plus défavorisée à la plus fastueuse. Après plusieurs découragements, il finit par publier son premier roman, *En finir avec Eddy Bellegueule*, comme étape ultime de transformation.

16 C. Vincent, « Édouard Louis : "Trump et le FN sont le produit de l'exclusion" », https://www.lemonde.fr/livres/article/2016/12/11/edouard-louis-trump-et-le-fn-sont-le-produit-de-l-exclusion_5047058_3260.html.

*Se transformer par la littérature :
vers la normalité ?*

Le succès de cette œuvre est rapide et offre à É. Louis la vie qu'il s'était obligé à obtenir : celle d'un intellectuel reconnu et valorisé en France mais aussi à l'étranger (CM, 323). L'auteur, comme les lecteurs, s'attend à ce que ce succès lui permette de trouver sa place au sein de la société. Néanmoins, l'auteur ne se sent pas épanoui : « J'avais d'abord été impressionné par cette vie puis blasé et dégoûté » (CM, 17). Par la littérature et les arts qu'il finit par aimer intrinsèquement, l'auteur a réussi à fuir la condition sociale de son enfance qui lui paraissait alors insupportable. Toutefois, le nouveau milieu auquel il accède ne le comble que partiellement : « J'écris parce que je crois que parfois je regrette, que parfois je regrette de m'être éloigné du passé, parfois je ne suis pas sûr que mes efforts aient servi à quelque chose » (CM, 325). Ainsi *Changer : Méthode* s'ouvre et se referme sur ce constat d'inaboutissement. La troisième tentative de normalisation, pourtant radicale, ne mène pas au résultat souhaité. En fait, l'œuvre d'É. Louis analyse en profondeur l'expérience douloureuse d'*habitus* clivés selon le concept de Pierre Bourdieu¹⁷ et l'impact de ces tensions sur sa vie. Partout où l'auteur choisit de s'intégrer parfois de toutes ses forces, il est renvoyé à qui il n'est pas, soit par les autres soit par lui-même. Il fait donc le récit de ses confrontations avec les systèmes normatifs en vigueur dans trois grands groupes sociaux¹⁸ : la classe populaire, celle de ses parents à Hallencourt ; la petite bourgeoisie, celle de ses amis d'Amiens et la classe dominante, celle de ses amis de Paris.

17 P. Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil, 1997, p. 79.

18 A. Jourdain, S. Naulin, *La sociologie de Pierre Bourdieu*, Paris, Armand Colin, 2019, p. 77.

Contre son milieu, É. Louis a fait le choix de la littérature comme voie de réalisation identitaire – presque comme un réflexe de survie – et a fait de ce processus l'objet de sa propre création littéraire. La dimension réflexive de l'auteur sur son propre travail me semble constituer l'une des spécificités de cette approche. L'expérience intime et violente de l'anomalie pousse l'auteur à écrire l'écart sans cesse renouvelé entre lui et les autres, mais aussi entre ses propres émotions, ses *habitus*. C'est cette écriture consciente et performative qui permet ensuite non pas de combler le décalage éprouvé mais plutôt d'apprendre à vivre avec. Le lecteur découvre, particulièrement dans *Changer : méthode*, comment É. Louis s'est obligé à se transformer en écrivain et à quel point ce combat est vital :

Je me sens tellement éloigné des écrivains qui racontent leur découverte de la littérature à travers l'amour des mots et de la fascination poétique du monde. Je ne leur ressemble pas. J'écrivais pour exister. (CM, 317)

Pour y parvenir, É. Louis d'ailleurs est prêt à tous les sacrifices puisque sa vie en dépend. Il renonce à sa famille et à une partie de ses amis dont certains se retournent contre lui¹⁹. Il se consacre à ce projet à corps perdu. L'auteur passe par des périodes de grands dénuements tant psychologiques qu'économiques. Mais ce sont, d'une certaine manière, ces obstacles qui nourrissent son projet littéraire.

Transformer la littérature : changer la norme

Après la reconnaissance et la notoriété obtenues suite à la publication d'*En finir avec Eddy Bellegueule*, on a vu dans *Changer : méthode* qu'É. Louis n'avait

19 Le Journal d'Abbeville Rédaction, « Huit ans après le livre d'Édouard Louis, la colère n'est pas retombée à Hallencourt », https://actu.fr/hauts-de-france/hallencourt_80406/huit-ans-apres-le-livre-d-edouard-louis-la-colere-n-est-pas-retombee-a-hallencourt_48681604.html.

toujours pas le sentiment d'être à sa place. Les autres romans nous donnent des clefs pour mieux comprendre le développement de l'identité littéraire de l'auteur. On y perçoit plus distinctement comment la littérature, qui était au départ la voie d'accès vers une nouvelle vie, devient aussi progressivement un outil de lutte sociale. De cette manière, l'œuvre d'É. Louis dépasse le cadre du *Bildungsroman*²⁰ et s'inscrit dans le genre de l'auto-sociobiographie en suivant les pas d'Annie Ernaux et de Didier Éribon²¹. Mais ce qui semble original dans la démarche d'É. Louis par rapport à ces prédécesseurs, c'est la combinaison de trois dimensions : l'anomalie, la réflexivité et la performativité. D'abord, l'auteur fait l'expérience renouvelée de l'a-normalité, c'est-à-dire qu'il ressent dans son corps et dans sa tête l'écart avec la norme (sociale, culturelle, économique, sexuelle) dans chaque environnement qu'il essaye d'intégrer. Ensuite, il prend conscience de son rapport intime au monde et opère un ensemble de choix de vie qui l'amènent finalement à la littérature. Enfin, il crée un nouvel espace littéraire qui rend possible ses projets de vie.

É. Louis choisit d'inscrire son projet artistique dans une démarche sociale ou plutôt sociologique. Il ne s'agit pas seulement de faire apparaître les frontières de classe que l'auteur a lui-même réussi à franchir, mais aussi de mieux les faire ressentir au lecteur pour les dénoncer plus facilement : « j'ai voulu écrire des livres qui soient des armes pour les autres » (*CM*, 324). De cette manière, il tente d'atténuer sa propre confrontation continue avec la norme et la sensation de n'appartenir à aucun groupe social. En d'autres mots, il cherche par cette écriture singulière à faire cohabiter ses *habitus*

20 F. Jost, « La tradition du *Bildungsroman* », [dans :] *Comparative Literature*, 1969, n° 21, p. 97-115.

21 P. Lammers, M. Twellmann, « L'autosociobiographie, une forme itinérante », [dans :] *CONTEXTES*, 2021, *Varia*, <http://journals.openedition.org/contextes/10515> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/contextes.10515>.

clivés. É. Louis vise ainsi à créer dans l'espace littéraire un nouveau système normatif qui, au départ, lui est propre, mais en espérant que d'autres le rejoignent. Il revendique désormais publiquement son rôle d'intellectuel en faveur de la classe dominée. On le voit, par exemple, aux côtés d'Annie Ernaux défilant contre la récente réforme des retraites d'Emmanuel Macron²². Avec Ken Loach, il s'interroge sur son œuvre : « C'est une question formelle autant que politique, peut-être une question avant tout esthétique d'ailleurs : si tout le monde a accès au réel, si tout le monde à peu près sait qu'il existe de la pauvreté, de la violence sociale, du racisme, comment faire pour que les gens s'y confrontent et naisse en eux la volonté de changer cela ? »²³

Ce projet littéraire est développé dans *Combats et métamorphoses d'une femme*. É. Louis y précise les normes qu'il cherche à créer, le nouveau cadre qu'il vise à installer :

On m'a dit que la littérature ne devait jamais se répéter et je ne veux écrire que la même histoire, encore et encore, y revenir jusqu'à ce qu'elle laisse apercevoir des fragments de vérité... (CMF, 20-21)²⁴

Les cinq romans abordent effectivement une même histoire, celle des tentatives de construction de l'auteur dans un espace de limites. Certains éléments reviennent dans plusieurs livres. Ainsi, le milieu familial qui traverse l'ensemble de l'œuvre possède certaines

22 M. Löwy *et al.*, « Contre la retraite à 64 ans, des écrivains et universitaires s'engagent : "Jusqu'au retrait ou à l'abrogation" », https://www.liberation.fr/idees-et-debats/tribunes/retraite-a-64-ans-non-a-la-regression-sociale-20230315_E2JPSEAC5FGXDFKW6O5JSZW2BI/.

23 K. Loach, É. Louis, *Dialogue sur l'art et la politique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2021, p. 36-37, (abréviation DAP).

24 On peut citer aussi dans *Qui a tué mon père* : « Ça aussi je l'ai déjà raconté – mais est-ce qu'il ne faudrait pas se répéter quand je parle de ta vie, puisque des vies comme la tienne personne n'a envie de les entendre ? Est-ce qu'il ne faudrait pas se répéter jusqu'à ce qu'ils nous écoutent ? » (QTP, 21).

caractéristiques récurrentes : les odeurs de friture, d'humidité ou de fioul (signes de pauvreté), l'omniprésence de la télévision (symbole d'inculture), d'une nourriture de mauvaise qualité, de la cigarette ou de l'alcool (formes d'auto-destruction). Lorsque l'école est évoquée, elle est associée à l'exclusion, l'insulte ou la violence. Le village est décrit comme un espace de désœuvrement au milieu de la campagne et des champs. La répétition d'éléments similaires dans les romans reflète aussi, il me semble, la reproduction de certains schémas sociaux de génération en génération. Elle donne à la pauvreté une dimension inéluctable et referme les horizons des victimes de ce système.

À l'intérieur des espaces clos (maison, école et village), les autres éléments qui reviennent de livre en livre sont les membres de la famille. Ils participent évidemment à l'effet de répétition décrit ci-avant, mais c'est également un choix assumé de l'auteur : « Parce que je le sais maintenant, ils ont construit ce qu'ils appellent littérature contre les vies et les corps comme le sien. Parce que je sais désormais qu'écrire sur elle [la mère], et écrire sa vie, c'est écrire contre la littérature » (*CMF*, 20). En faisant de ses proches des personnages de roman, É. Louis s'écarte de la littérature, souvent liée à la classe dominante, pour adopter le point de vue de la classe dominée. Il redéfinit ainsi la notion de personnage : ils sont à la fois des individus réels et intimes d'É. Louis, mais aussi les résultats fictionnels – comme corps mais aussi comme pensée – de systèmes collectifs d'oppression. Chaque roman apporte un nouvel éclairage non seulement sur ses proches mais aussi sur la nature du lien qui les attache à l'auteur sous le prisme d'une société hiérarchisée. Pour mieux approcher ces liens, l'auteur peut par exemple s'adresser directement à ses proches par l'intermédiaire de l'écriture. Dans *Combats et métamorphoses d'une femme*, l'auteur parle à sa mère : « Quand

j'étais enfant, nous avons honte ensemble – de notre maison, de notre pauvreté. Maintenant j'avais honte de toi, contre toi. Nos hontes se sont séparées » (*CMF*, 72). On trouve dans *Qui a tué mon père*, au sujet du père : « Je n'ai appris à te connaître que par accident. Ou par les autres » (*QTP*, 14). Dans *Histoire de la violence*, c'est à lui-même que l'auteur s'adresse au sujet de sa relation avec sa sœur :

Tu sais que lui rendre visite te force à te confronter à ta cruauté, ce que la honte te fait appeler la cruauté ? Tu sais qu'être avec Clara te force à voir ce que tu ne veux pas voir de toi et que pour ça, tu lui en veux. (*HV*, 14)

Cette construction des personnages est politique puisqu'elle met au jour les effets de la violence sociale sur les relations fondatrices pour le développement d'un individu, celles avec les parents : « On m'a dit que la littérature ne devait jamais ressembler à un manifeste politique et déjà j'aiguise chacune de mes phrases comme on aiguiserait la lame d'un couteau » (*CMF*, 20). À travers l'histoire racontée de la famille d'É. Louis, c'est tout l'*ethos* de la classe des dominés qui apparaît avec les conséquences qui y sont associées : puisque l'école est perçue comme un lieu de domination à combattre par les garçons, ils s'excluent souvent eux-mêmes du système scolaire, voire tombent très jeunes dans la délinquance (*QTP*, 32 ; *EF*, 188) ; comme les femmes doivent avant tout prendre soin des autres à travers la maternité, le soin aux personnes âgées ou malades, elles sont souvent contraintes au foyer (*EF*, 67-68 ; *HV*, 155 ; *CMF*, 40) ; comme se soigner relève d'une forme de faiblesse ou d'un privilège de bourgeois, les problèmes de santé sont plus nombreux et plus graves (*EF*, 112-114 ; *CMF*, 78) ; comme l'homme est rapidement exclu de l'école et que son travail repose sur sa force physique, son corps est plus rapidement abimé de manière irréversible (*EF*, 104-105 ; *QTP*, 67-68 ;

CMF, 41). Comme une certaine forme de masculinité est la seule voie de valorisation dans cet espace restreint, d'autres formes d'exclusion peuvent être plus fréquentes comme le racisme, le sexisme ou l'homophobie (EF, 107 ; HV, 13 ; CM, 32)²⁵. Cet *ethos* et ses conséquences néfastes pour les individus apparaissent également comme le résultat de politiques menées par la classe dominante. Dans *Qui a tué mon père* (QTP, 70-78), É. Louis fait la liste des décisions politiques, de Jacques Chirac à Emmanuel Macron, qui ont eu un impact direct sur la vie et le corps de son père : « L'histoire de ton corps *accuse* l'histoire politique ». En citant ces hommes politiques, É. Louis a conscience de créer une nouvelle forme de littérature : « Pourquoi est-ce qu'on ne dit jamais ces noms dans une biographie ? »

Les phénomènes de répétition, le choix des personnages et le traitement politique des relations familiales participent à une « esthétique de la confrontation » (DAP, 37), confrontation à éprouver par le lecteur devant la violence sociale décrite. Cette esthétique me semble également renforcée par le traitement des sentiments : « On m'a dit que la littérature ne devait jamais ressembler à un étalage de sentiments et je n'écris que pour faire jaillir des sentiments que le corps ne sait pas exprimer » (CMF, 19). C'est sans doute l'expression de ces sentiments qui distingue d'ailleurs le travail d'É. Louis d'ouvrages strictement théoriques sur la sociologie²⁶, les deux ayant pour objectif de lutter contre la domination sociale mais de manière différente. L'un des moyens utilisés pour confronter le lecteur

25 J. Saget, AFP, « Édouard Louis : "Je vivais dans un monde qui rejetait violemment l'homosexualité" », <https://www.lefigaro.fr/livres/edouard-louis-je-vivais-dans-un-monde-qui-rejetait-violemment-l-homosexualite-20210331>.

26 Médiapart, « L'entretien avec Édouard Louis : "On propose deux choses aux classes populaires: mourir ou mourir" », <https://www.youtube.com/watch?v=he6CWAHa278>.

et faire jaillir des sentiments repose sur une écriture qui reflète les deux langages de l'auteur : celui des dominés et celui des dominants²⁷. Non seulement, l'écart entre ces deux formes d'expression est reproduit dans les romans. D'un côté, on trouve dans le langage de la famille un vocabulaire simple, des constructions grammaticales erronées et une ponctuation rare. De l'autre, la langue des personnages cultivés est riche et correcte. La juxtaposition de ces deux langages accentue la violence des échanges et fait naître un sentiment d'injustice, comme au sujet de la fugue ratée d'Édouard : « Plus tard, ma mère racontera cette histoire en riant *Oh putain ce jour-là t'as pas bronché, ton père il t'a foutu une sacrée branlée* » (*EF*, 186). Mais l'auteur montre également comment le langage de la culture peut devenir un outil de domination et d'humiliation de sa propre mère, par exemple :

C'est surtout par le langage que je produisais la différenciation. J'apprenais de nouveaux mots au lycée et ces mots devenaient les symboles de ma nouvelle vie, des mots sans importance, *bucolique, fastidieux, laborieux, sous-jacent*. C'étaient des mots que je n'avais jamais entendus avant. Je les utilisais devant toi et tu t'énervais, Arrête avec ton vocabulaire de ministre ! Tu disais L'autre depuis qu'il est au lycée il se croit mieux que nous. (Et tu avais raison. Je disais ces mots parce que je me croyais mieux que vous. Je suis désolé). (*CMF*, 68)²⁸

De cette manière, la hiérarchie traditionnelle entre différents niveaux de langage est gommée. Chaque langage détient une part de vérité et est capable de faire émerger l'émotion des personnages, communicative au lecteur. Il n'y a plus une norme qui domine l'autre mais ce sont les normes ensemble qui génèrent l'émotion vers une forme de vérité.

27 M. Abescat, « Édouard Louis : "J'ai deux langages en moi, celui de mon enfance et celui de la culture" », <https://www.telerama.fr/livre/edouard-louis-j-ai-deux-langages-en-moi-celui-de-mon-enfance-et-celui-de-la-culture,114836.php>.

28 Ce passage est présent également dans *Changer : méthode* (*CM*, 68).

Ce fonctionnement est particulièrement apparent dans *Histoire de la violence*. Le viol vécu par l'auteur est raconté selon plusieurs personnages qui sont attachés chacun à son propre langage. Le récit est raconté par la sœur, Clara, à son mari avec sa propre perception non seulement des événements mais aussi de l'implication de son frère. Elle use d'un registre factuel, direct et simple. Ensuite, l'auteur complète ce récit au moyen d'une écriture à la fois plus émotionnelle, mais aussi conceptuelle. Enfin, les autorités (police et médecins), par leurs questions et leurs reformulations du témoignage dans un langage juridique, donne au narrateur accès au statut de victime reconnue. Toutefois, ce discours de l'institution des dominants porte aussi les symptômes de ses oppressions, comme l'homophobie ou encore le racisme (*HV*, 87, 172).

Conclusion : l'anormalité comme moteur de création

L'œuvre d'É. Louis est traversée par l'expérience de l'anormalité. Celle-ci peut désormais être définie comme l'écart perçu entre l'auteur et les autres, entre la manière dont il se définit et celle qui serait attendue selon le système normatif de son environnement. Ce sentiment d'anormalité, parce qu'il provoque de la souffrance et de la violence, devient aussi, en réflexe, un moteur d'action (*CM*, 62). D'abord, l'auteur cherche de nouveaux espaces d'épanouissement mais qui lui demandent encore de se conformer. Malgré plusieurs tentatives, le sentiment d'anomalie perdure dans les différentes classes sociales rencontrées : la famille pauvre, les amis d'Amiens, la grande bourgeoisie de Paris. Ensuite, É. Louis déplace l'énergie dédiée à la normalisation vers une révision du système de normes. Il développe alors le projet de créer un nouvel espace littéraire qui lui permettrait de faire cohabiter ses *habitus*

clivés en plaçant son identité individuelle, celle d'un intellectuel gay parisien au service de sa classe sociale d'origine, celle des dominés.

Pour y parvenir, il propose une nouvelle forme de roman qui se situe à l'intérieur de l'autosociobiographie et de l'autofiction. Cette œuvre procède, entre autres, par répétition d'épisodes similaires mais éclairés à chaque fois différemment selon le roman. Cet effet de répétition cherche à toucher le lecteur en lui donnant accès à un espace de vérité rééclairé. C'est aussi par la combinaison de formes différentes de langage – de la plus simple à la plus complexe – que cette vérité devient dicible au lecteur. Cette démarche n'est pas seulement sociologique. Elle est aussi politique puisqu'É. Louis cherche à ce que la violence, même la plus intime, subie par la classe des dominés devienne réelle pour le public, condition indispensable à tout changement sociétal. C'est dans cet objectif que l'auteur choisit de faire de sa famille et de lui-même des personnages de roman. Il leur/se donne littéralement la parole. Par une nouvelle forme de littérature régie par ses propres normes, É. Louis crée un espace où il peut exister vraiment pour ce qu'il est.

bibliographie

- Abescat M., « Édouard Louis : "J'ai deux langages en moi, celui de mon enfance et celui de la culture" », <https://www.telerama.fr/livre/edouard-louis-j-ai-deux-langages-en-moi-celui-de-mon-enfance-et-celui-de-la-culture,114836.php>.
- Barde C., Triquenaux M., « Textes transfuges, textes refuges. Fonctions de l'intertextualité dans *En finir avec Eddy Bellegueule* d'Édouard Louis », [dans :] *Inverses : littératures, arts, homosexualités*, 2015, n° 15.
- Bourdieu P., *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil, 1997.
- Butler J., *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion de l'identité*, Paris, La Découverte, 2017.
- De Lauretis T., « Eccentric Subjects : Feminist Theory and Historical Consciousness », [dans :] *Feminist Studies*, 1990, n° 16, S. Bourcier (trad.).
- Delodder M., « Les mutation "monstrueuses" du genre. La formation de soi dans l'œuvre d'Édouard Louis », [dans :] *Hybrida*, 2021, n° 2.
- Éribon D., *Retour à Reims*, Paris, Flammarion, 2018.
- Jost F., « La tradition du *Bildungsroman* », [dans :] *Comparative Literature*, 1969, n° 21.
- Jourdain A., Naulin S., *La sociologie de Pierre Bourdieu*, Paris, Armand Colin, 2019.
- Lammers P., Twellmann M., « L'autosociobiographie, une forme itinérante », [dans :] *cOnTEXTES*, 2021, *Varia*, <http://journals.openedition.org/contextes/10515> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/contextes.10515>.
- Le Journal d'Abbeville Rédaction, « Huit ans après le livre d'Édouard Louis, la colère n'est pas retombée à Hallencourt », https://actu.fr/hauts-de-france/hallencourt_80406/huit-ans-apres-le-livre-d-edouard-louis-la-colere-n-est-pas-retombee-a-hallencourt_48681604.html.
- Loach K., Louis É., *Dialogue sur l'art et la politique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2021.
- Louis É. (dir.), *Pierre Bourdieu : L'Insoumission en héritage*, Paris, PUF, 2013.
- Louis É., *Changer : méthode*, Paris, Éditions du Seuil, 2021.
- Louis É., *Combats et métamorphoses d'une femme*, Paris, Éditions du Seuil, 2021.
- Louis É., *En finir avec Eddy Bellegueule*, Paris, Éditions du Seuil, 2014.
- Louis É., *Histoire de la violence*, Paris, Éditions du Seuil, 2016.
- Louis É., Ostermeier T., *Au cœur de la violence*, Éditions du Seuil, 2019.
- Louis É., *Qui a tué mon père*, Paris, Éditions du Seuil, 2018.

Löwy M. *et al.*, « Contre la retraite à 64 ans, des écrivains et universitaires s'engagent : "Jusqu'au retrait ou à l'abrogation" », https://www.liberation.fr/idees-et-debats/tribunes/retraite-a-64-ans-non-a-la-regression-sociale-20230315_E2JPSEAC5FGXDFKW6O5JSZW2BI/.

Lucca S., « Édouard Louis et le genre. Écriture de soi sous influence Queer », [dans :] Bertrand J.-P., Claisse F., Huppe J. (dir.), *Réarmements critiques dans la littérature française contemporaine*, Liège, Presses Universitaires de Liège, 2022.

Médiapart Rédaction, « L'entretien avec Édouard Louis : "On propose deux choses aux classes populaires: mourir ou mourir" », <https://www.youtube.com/watch?v=he6CWAHa278>.

Meizoz J., « Belle gueule d'Édouard ou dégoût de classe ? », [dans :] *CONTEXTES, Prises de position*, 2014, <http://journals.openedition.org/contextes/5879>.

Morel G., « Un autre genre. À propos d'*En finir avec Eddy Bellegeule*, d'Édouard Louis », [dans :] *Savoirs et clinique*, 2015, n° 18, <https://www.cairn.info/revue-savoirs-et-cliniques-2015-1-page-77.htm>.

Nicolas J., « En finir avec les "manières". La relation père-fils à l'épreuve de l'homosexualité. Remarques sur l'œuvre d'Édouard Louis », [dans :] *Sud/Nord*, 2019, n° 28, <https://www.cairn.info/revue-sud-nord-2019-1-page-97.htm>

Nicolas J., « IV. Le lien père-fils, entre transmission d'une virilité et apprentissage d'une violence. L'exemple des romans d'Édouard Louis », [dans :] L. Bodiou (dir.), *Les violences en famille. Histoire et actualités*. Paris, Hermann, 2020, <https://www.cairn.info/les-violences-en-famille--9791037002853-page-231.htm>.

Rossi R., « Écrire le roman du sujet minoritaire : le cas d'Édouard Louis », *Between*, 2015, n° 10, <https://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/1700>.

Saget J., AFP, « Édouard Louis : "Je vivais dans un monde qui rejetait violemment l'homosexualité" », <https://www.lefigaro.fr/livres/edouard-louis-je-vivais-dans-un-monde-qui-rejetait-violemment-l-homosexualite-20210331>.

Vincent C., « Édouard Louis : "Trump et le FN sont le produit de l'exclusion" », https://www.lemonde.fr/livres/article/2016/12/11/edouard-louis-trump-et-le-fn-sont-le-produit-de-l-exclusion_5047058_3260.html

abstract

The Anomaly of Self in Édouard Louis

Édouard Louis has published five novels since 2014, somewhere between autofiction and autosociobiography. In this work, the writer recounts his process of construction as a young gay intellectual. To achieve this, he has to confront the systems of norms he encounters as he traverses different social milieus: the poverty of his family in the countryside, the bourgeoisie of his friends in the provinces, the power of his lovers in Paris. Against this backdrop, this article aims to explore the forms of the sense of abnormality felt by É. Louis during these experiences. We'll see how renewed confrontation with a norm foreign to himself (a cleaved *habitus*) led the author to develop an original approach to literature: through an aesthetic of confrontation, the author pursues a political objective, namely to invite the reader to join a new form of class struggle.

keywords

Édouard Louis, anomaly, autosociobiography, cleaved *habitus*, literary creation

mots-clés

Édouard Louis, anomalie, autosociobiographie, *habitus* clivé, création littéraire

marc vandersmissen

Marc Vandersmissen est Docteur en langues et lettres (ULiège, 2015), spécialiste des théâtres grecs et latins. Il est aujourd'hui Professeur de pédagogie au Conservatoire royal de Bruxelles mais poursuit des recherches, entre autres, en littérature contemporaine. Il s'intéresse plus spécifiquement à la méta-littérature.

| PUBLICATION INFO | | |
|---|------------------------------------|---|
| Cahiers ERTA | e-ISSN 2353-8953 ISSN 2300-4681 | |
| Received : 15.04.2023 Accepted : 10.07.2023 Published : 21.12.2023 | ÉTUDES | ASJC 1208 |
|  | | |
| ORCID : 0000-0001-9400-179X | | |
| M. Vandermissen, « L'anomalie de soi chez Édouard Louis », [dans :] <i>Cahiers ERTA</i> , 2023, nr 36, pp. 81-103. DOI : 10.4467/23538953CE.23.032.18972 | | |
| www.ejournals.eu/CahiersERTA/ | | |
| Attribution 4.0 International (CC BY 4.0). | |  |

NICOLAS BERNIER-WONG

Université de Toronto

Survivre à la fin du monde :
anomalie et ruine dans *Oscar de profundis*
de Catherine Mavrikakis

La littérature de l'apocalypse est intimement liée à l'anomalie. Cet événement inexplicable et souvent destructeur mène à des mondes vidés de sens. Selon Dominique Viart dans « *L'apocalypse... et après* », les écrivains contemporains sont amenés à se demander : « comment ne pas penser l'avenir sous les formes les plus sombres ? »¹ L'avenir dont parle Viart est souvent présenté comme une conséquence de l'anomalie, l'inexplicable d'où sortent les horreurs de la fin du monde². Les survivants de ce monde désormais détruit cherchent sans cesse une explication – des ruines qui les entourent –, mais ils n'en trouvent que rarement. L'anomalie instaure une nouvelle ère dystopique et des phénomènes inexplicables. Ce faisant, la question du monde d'après la catastrophe ne peut être considérée sans un rappel de l'anéantissement de l'ancien monde par un événement souvent ambigu, voire inconnu.

L'anomalie, la catastrophe, l'apocalypse, le cataclysme : ces termes sont souvent traités comme des synonymes qui désignent tous des ruptures de l'ordre naturel, un événement fulgurant qui changera la façon dont on perçoit le monde. Pourtant, ces mots évoquent souvent une étymologie et des conséquences très

1 D. Viart, B. Vercier,, *La littérature française au présent – Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2008, p. 193.

2 *Ibidem*.

différentes. La catastrophe, par exemple, laisse entendre un événement, un fait accompli. Elle peut bien sûr entraîner des conséquences à long terme, mais elle a une durée fixe. Comment expliquer les fictions de la fin du monde qui mettent en scène une maladie dont nous ne connaissons pas l'origine? Comment pouvons-nous qualifier des phénomènes météorologiques incompréhensibles? Les textes post-catastrophiques constituent une réflexion de l'après, elle nous place à la fin du monde afin de susciter une représentation de ce qui restera à la suite de l'anomalie. C'est surtout le cas dans *Oscar de profundis* de Catherine Mavrikakis qui imagine la fin du XXI^e siècle où une peste s'est répandue. Désormais, les survivants se trouvent dans un monde de l'après, bâti sur les vestiges de notre monde contemporain, mais complètement différent puisqu'il est dévasté par une maladie qui ravage la population humaine ainsi que les institutions d'agriculture. C'est justement sur cette coïncidence de la représentation de l'après et l'anomalie que je me pencherai dans la présente étude. Paradoxalement, l'anomalie est à la fois centrale à la mise en scène de la fin du monde et presque complètement absente. J'analyserai donc comment les auteurs des fictions de la fin du monde déploient l'anomalie, la façon dont les auteurs traduisent l'innommable. J'analyserai ensuite quel rôle l'anomalie joue dans la représentation du scénario post-catastrophique. Autrement dit, pourquoi représenter la fin du monde sous la forme d'une rupture qui ne peut pas être décrite?

Les fictions de la fin du monde s'inspirent d'une grande diversité d'événements catastrophiques actuels ainsi que de plusieurs scénarios imaginaires. Les fables de la fin reflètent bien cette variété. Dans *Apocalypse sans royaume*, Jean-Paul Engélibert identifie deux représentations de la situation postapocalyptique. Dans la première, un événement cause une rupture de l'ordre

à grande échelle pour la vie humaine, ce qui correspond plutôt à la catastrophe ou même au cataclysme³. Dans ce cas, les survivants doivent réinventer la société. Dans la deuxième, la rupture de l'ordre ne constitue pas un phénomène défini, mais plutôt une condition à laquelle les survivants ne peuvent pas échapper⁴. Il n'y a pas de grands événements destructeurs, mais plutôt un changement surnaturel dans le monde qui fait qu'il est désormais plongé dans une ère déstabilisante. L'exemple le plus commun dans la littérature contemporaine est l'instauration mystérieuse d'un gouvernement totalitaire qui établit des règles strictes créant ainsi une société dystopique⁵. Ce deuxième type de fiction postapocalyptique alimentera notre discussion.

Dans *Oscar de profundis*, le froid domine. Depuis l'avènement de la maladie noire, le monde est plongé dans une ère glaciaire : tout est hostile. Même le soleil est devenu inexplicablement froid pour la terre et ses habitants. La maladie noire ravage la population, en particulier les gueux⁶ de Montréal qui souffrent dans les rues sans l'aide du Gouvernement mondial qui s'est établi. Le roman alterne entre le récit de Cate Bérubé, médecin qui est devenu chef des gueux de Montréal, et Oscar Ashland, un chanteur né à Montréal, qui y retourne pour la première fois depuis la mort de son frère et de sa mère. Les deux récits mettent en scène des perspectives opposées sur l'état déchu du monde

3 J.-P. Engélibert, *Apocalypses sans royaume. Politique des fictions de la fin du monde, XX^e-XXI^e siècles*, Paris, Garnier, 2013, p. 18.

4 *Ibidem*, p. 19.

5 Le scénario dystopique ne découle pas nécessairement de l'apocalypse, mais ça peut en être une des conséquences. Dans le milieu anglophone, *1984* de George Orwell est un exemple emblématique, ainsi que *The Handmaid's Tale* de Margaret Atwood qui a des liens plus rapprochés au contexte Nord Américain présenté dans *Oscar de profundis*.

6 Terme employé par Mavrikakis pour indiquer tous ceux qui n'appartiennent pas à la haute classe des « bien-aisés ».

lors d'un couvre-feu au centre-ville. Cate et Oscar témoignent du tourment des survivants dans ce monde désormais froid et hostile, mais ils évitent tous les deux une explication de l'anomalie qui a causé cette misère. Mavrikakis dépeint plutôt les ruines de la société dans son roman : tous les gouvernements indépendants sont remplacés par un régime totalitaire, les cadavres des écrivains sont achetés par l'excentrique Oscar et le soleil semble avoir abandonné la Terre. Très peu exposée dans le roman, la mystérieuse « maladie noire » a un impact déterminant sur les descriptions du monde. Les ruines offrent l'une des rares possibilités d'observer l'anomalie, qui, de manière paradoxale, est à la fois absente et fondamentale pour l'intrigue.

L'anomalie

Dans la littérature de la post-catastrophe, l'anomalie décrit bien la rupture qui a mené à l'état désolé du monde. Or, ce changement de l'ordre est rarement détaillé dans les romans. Le roman de Mavrikakis dépeint la situation misérable de la terre et le climat hostile, mais il ne précise jamais ce qui a engendré cette ère. Dans *Le Dernier monde*, de Céline Minard, un cosmonaute retourne sur terre et découvre que tous les humains ont complètement disparu. La seule trace qui reste, ce sont les vêtements abandonnés sur le sol comme si tout humain avait été transformé en gaz. Le narrateur dans *Les Événements* de Jean Rolin erre dans une France en pleine guerre civile, mais il n'explique pas les causes de ce conflit. Bien que le récit post-catastrophique soit assez nouveau dans la littérature, ne pas expliquer l'événement qui mène à la situation postapocalyptique s'avère une tendance commune⁷. De toute

7 J.-P. Engélibert, *Fabuler la fin du monde. La puissance critique des fictions d'apocalypse*, Paris, La Découverte, 2019, p. 20.

évidence, si l'anomalie est au centre de nombreuses représentations de la fin du monde elle reste néanmoins ineffable. La narration de ces mondes évite autant que possible une véritable description de ce qui est arrivé, mise en scène par les difficultés de communication des personnages qui hésitent à raconter les causes de la fin du monde. Dès le départ, l'anomalie suscite un mystère : les récits des romans post-catastrophiques et leurs descriptions ne fournissent pas suffisamment d'informations pour comprendre les événements ayant conduit à la fin du monde.

La ruine écologique

Loin d'être nouvelle, la représentation de ruines dans la littérature contemporaine semble même être un thème inépuisable, obsédant l'art occidental depuis des siècles⁸. Comme le note Gélinas-Lemaire, le terme « ruines » s'est élargi; il n'inclut plus seulement le bâtiment en délitement: il implique aussi la cause de sa destruction, qui est mise en avant dans la fiction de la fin du monde⁹. Anaïs Boulard, dans son étude du roman *The Road* (2006) de Cormac McCarthy, présente une définition de deux types de ruines : la ruine écologique – la dégradation de l'environnement – et la ruine sémantique – la disparition de la culture qui existait avant l'apocalypse.

Dans *The Road*, un père et son fils errent dans un monde ravagé par un cataclysme violent, ayant valeur d'anomalie apocalyptique. Le roman met en scène un paysage de décombres dans lequel les survivants luttent contre un monde qui les menace. Le monde de désolation affligé par la ruine écologique est marqué

8 V. Gélinas-Lemaire, « Le monde en ruines : espaces brisés de la littérature contemporaine, Montréal », [dans :] *Études françaises*, 2020, vol. 56, n° 1, p. 6.

9 *Ibidem*, p. 9.

par un climat hostile, glacial, qui hante constamment les survivants¹⁰. Boulard utilise le terme « ruine écologique » pour décrire l'état du monde naturel à la suite de la catastrophe¹¹. Le thème du froid comme manifestation de la ruine revient à plusieurs reprises dans la littérature post-catastrophique. Dans *The Road*, le froid demeure constant, de même que dans *Le poids de la neige* de Christian Guay-Poliquin. Les survivants dans ces fictions ne savent pas ce qui a mené à l'ère glaciaire : ils peuvent seulement remarquer les ruines qui font désormais partie de leur vie quotidienne. Le froid permanent constitue un élément de la ruine écologique, c'est une circonstance qui perdure, qui subsiste dans le monde après l'événement. Encore plus, elle devient quelque chose de tangible, qui peut s'observer d'abord par le climat glacial¹². Le froid glaçant symbolise une mort universelle ; ce ne sont pas uniquement les sociétés humaines qui se trouvent en ruine, mais le monde entier qui perd sa joie et sa couleur. La ruine écologique se définit donc comme un état de l'assujettissement émotionnel causé par l'anomalie. Elle se manifeste d'abord par des conditions environnementales et naturelles qui menacent la vie. Dans les fictions de la fin du monde, la ruine s'avère une conséquence de l'anomalie. La ruine représente, effectivement, une plaie qui ne peut pas être guérie et dont personne ne semble connaître la cause.

L'anomalie dans *Oscar de profundis* cause une division entre les classes sociales. Les gueux souffrent,

10 A. Boulard, « L'imaginaire de la ruine dans la littérature contemporaine : l'exemple de *The Road* de Cormac McCarthy », [dans :] *Sociétés*, 2013, n° 2, p. 64.

11 *Ibidem*, p. 64-65.

12 Voir aussi, par exemple, *Terminus radieux* d'Antoine Volodine, qui dépeint la chute de la Seconde Union Soviétique, mais qui ne présente pas la ou les causes de la chute. Désormais, les survivants errent dans un désert glacial et irradié.

constamment harcelés par le vent et la pluie froide, tandis que le soleil et le beau temps accompagnent les bien-aisés au centre-ville de Montréal. Un lexique de froid et de misère s'avère omniprésent dans les descriptions de la situation des gueux :

Quelques gouttelettes plates d'une pluie froide s'étalèrent brusquement sur les visages délabrés et tordus. La masse grossière se mit alors à remuer. L'ondée glacée, escortée des vents lugubres et mugissants de novembre, força l'amas humain à se mouvoir rapidement [...]. Les temps étaient extrêmement durs pour toutes les créatures de la rue. À l'approche de l'hiver, il fallait s'organiser. Malgré des étés de fournaise où les feux de forêt recouvraient la planète d'une fumée épaisse, désagréable, la Terre, dans son ensemble, connaissait des périodes froides résolument polaires.¹³

Ce monde est devenu un désert invivable. Les gueux sont des damnés, des hommes punis par l'anomalie, forcés à subir le courroux de la ruine écologique : « la bonté n'est décidément pas faite pour cette vie » (*OP*, 23). Dans la description de la vie des gueux, on remarque une certaine tolérance, une désespérance face à l'état du monde. On peut également observer une description de deux extrêmes : soit des feux de forêt recouvrent la terre, soit le climat est polaire. À ce que l'on sache, l'anomalie qui a mené à cet état du monde est une maladie humaine. Par conséquent, les étranges manifestations climatiques semblent n'avoir aucune explication : est-ce vraiment la maladie qui cause ces irrégularités ? *Oscar de profundis* suscite justement cette question, mais ne donne aucune indication menant à une réponse précise.

La froideur du monde au début du roman est encore plus évidente quand on la compare à la fin. Montréal est soudainement baigné par des rayons de soleil

13 C. Mavrikakis, *Oscar de profundis*, Montréal, HélioTropé, 2016, p. 12-13. Les citations suivantes provenant de l'œuvre citée seront indiquées à l'aide de l'abréviation *OP*, la pagination après le signe abrégé.

quand les bien-aisés y retournent et que tous les gueux de Montréal meurent de la maladie noire. À la suite de l'éradication de Cate et de sa bande de gueux – seuls résistants contre le gouvernement totalitaire qui s'est imposé –, le dernier chapitre dépeint Montréal comme un véritable paradis qui invite les survivants à revenir, comme si rien n'était arrivé. Au début du récit, les gueux se blottissent sous un seul abri pour échapper à la pluie dans la rue. À la fin, il n'y a qu'une lumière jaune vif. La lune marmoréenne qui hantait les gueux est remplacée par un soleil rayonnant, faisant fondre la neige (OP, 12, 287). « La nature travaillait à l'oubli » (OP, 287), constate Oscar en remarquant la soudaine absence du mauvais temps. Les marqueurs de l'anomalie, le froid et la neige, ne se trouvent plus dans les descriptions de la ville de Montréal, qui s'avère désormais « une cité joyeuse, où il faisait bon vivre », une véritable utopie (OP, 290). Toutefois, cela ne demeure qu'une illusion. Dans le dernier paragraphe d'*Oscar de profundis*, le narrateur précise que la fin du monde aura lieu. Oscar ne lui survivra pas : « Il mourrait sûrement d'une overdose dans un hôtel de Los Angeles, comme l'astrologue le lui avait prédit. Ce serait doux. La fin du monde aurait déjà eu lieu » (OP, 301). Inévitablement, l'anomalie détruira tout. Ce qui est d'autant plus marquant, l'anomalie – la maladie noire – n'a aucun lien avec le climat. Comme par hasard, dès que le climat s'est empiré au point où les scientifiques croyaient à « la possibilité d'une famine mondiale, le mal noir était arrivé » (OP, 51). Les scientifiques ne peuvent pas expliquer pourquoi le refroidissement de la Terre est accompagné par cette maladie violente et peut-être qu'ils ne veulent pas vraiment trouver la réponse.

La maladie dans *Oscar de profundis* se présente comme un phénomène incompréhensible : comment décrire une maladie humaine – comparable à la peste – qui provoque un climat anormal ? L'anomalie engendre

un monde absurde où l'ordre naturel est rompu. Le début du roman laisse entendre que l'hiver reste désormais constant dans cette région, qu'il n'y aura aucun répit pour les habitants de Montréal. Or, quand le Gouvernement mondial déclare que la maladie noire semble avoir disparu de la ville, le beau temps revient. La ruine écologique a subitement, inexplicablement, disparu. La seule piste que le roman paraît suggérer, c'est que la disparition des gueux signale l'avènement du beau temps.

bibliographie

- Boulard A., « L'imaginaire de la ruine dans la littérature contemporaine : l'exemple de *The Road* de Cormac McCarthy », [dans :] *Sociétés*, 2013, vol. 2, n° 120.
- Engélibert J-P., *Apocalypses sans royaume. Politique des fictions de la fin du monde, XX^e-XXI^e siècles*, Paris, Garnier, 2013.
- Engélibert J-P., *Fabuler la fin du monde. La puissance critique des fictions d'apocalypse*, Paris, La Découverte, 2019.
- Gélinas-Lemaire V., *Le monde en ruines : espaces brisés de la littérature contemporaine*, Montréal, [dans :] *Études françaises*, 2020, vol. 56, n° 1.
- Gélinas-Lemaire V., « As the World Falls Apart : Living through the Apocalypse in Christian Guay-Poliquin's *Le poids de la neige* and Catherine Mavrikakis's *Oscar de Profundis* », [dans :] Guay-Poliquin C., *Le poids de la neige*, Chicoutimi, La Peuplade, 2016.
- Mavrikakis C., *Oscar de profundis*, Montréal, Hélotrope, 2016.
- Martel M., « Le débat autour de l'existence et de la disparition du Canada français : état des lieux », [dans :] *Aspects de la nouvelle francophonie*, Laval, Les presses de l'université Laval, 2003.
- McCarthy C., *The Road*, New York, Vintage International, 2006.
- Minard C., *Le dernier monde*, Paris, Denoël, 2007.
- Moraru C., Simek N. J., Westphal B. (dir.), *Francophone literature as world literature*, New York, Bloomsbury Academic, 2020.
- Rolin J., *Les événements*, Paris, Gallimard, 2015.
- Viard D., Vercier, B., *La littérature française au présent – Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2008.
- Volodine A., *Terminus radieux*, Paris, Seuil, 2014.
- Wa Thiong'o N., *Decolonising the mind : The politics of language in African literature*, Oxford, Currey, 2005.

abstract

Surviving the End of the World : Anomaly and Ruins in *Oscar de profundis* by Catherine Mavrikakis

The present study analyzes the representation of the anomaly in *Oscar de profundis* by Catherine Mavrikakis. This inexplicable event is paradoxically ever-present and completely absent in end of world literature. In particular, we will examine the role of ruins in the portrayal of the post-catastrophe scenario. This paper argues that the anomaly invites the reader to investigate further. However, they will only find ruins which are a constant reminder of what was lost and not an explanation of how these memories were erased from the collective conscience. The concept of depicting the anomaly through ruins will allow us to better understand how end of world literature may propose a critique of contemporary society.

keywords

apocalypse, anomaly, ruins, québécois,
Mavrikakis

mots-clés

apocalypse, anomalie, ruine, québécois,
Mavrikakis

nicolas bernier-wong

Nicolas Bernier-Wong est étudiant en doctorat. Il a obtenu sa maîtrise en études françaises à l'Université de la Colombie-Britannique et il est actuellement inscrit dans le programme de littérature française à l'Université de Toronto. Ses recherches portent sur une analyse comparative du théâtre de l'absurde et de la littérature apocalyptique de l'extrême contemporain.

| PUBLICATION INFO | | |
|---|------------------------------------|---|
| Cahiers ERTA | e-ISSN 2353-8953 ISSN 2300-4681 | |
| Received : 25.04.2023 Accepted : 21.09.2023 Published : 21.12.2023 | ÉTUDES | ASJC 1208 |
|  | | |
| ORCID : 0009-0007-7427-0790 | | |
| N. Bernier-Wong, « Survivre à la fin du monde : anomalie et ruine dans <i>Oscar de profundis</i> de Catherine Mavrikakis », [dans :] <i>Cahiers ERTA</i> , 2023, nr 36, pp. 105-116. DOI : 10.4467/23538953CE.23.033.18973 | | |
| www.ejournals.eu/CahiersERTA/ | | |
| Attribution 4.0 International (CC BY 4.0). | |  |

AHMED BOUFTOUH

Université Sidi Mohamed Ben Abdellah de Fès

Écarts par rapport à la norme dans *Ce qui manque à un clochard* de Nicolas Diat

Notre contribution s'intéresse à la représentation de l'anomalie dans *Ce qui manque à un clochard* de Nicolas Diat, un roman qui lui a valu le Prix Brassens 2021. Dans cette œuvre, il s'agit du parcours singulier du personnage de Marcel Bascoulard qui, en clochard, vit en marge de la société de Bourges, préfecture du Cher, département français de la région Centre-Val de Loire qui correspond au Haut-Berry.

En réalité, Nicolas Diat a créé des Mémoires romancés. Tout en restant fidèle aux données biographiques d'une personne réelle¹ qui aurait pu prendre la parole, il a construit un « je » fictif qui fait part au lecteur de sa vie peu commune, celle d'un marginal qui marque à jamais le milieu dans lequel il évolue, dans les années soixante et soixante-dix du siècle dernier.

D'habitude, lorsqu'on parle de la marginalité en tant que manifestation d'une anomalie, on montre du doigt une altérité dite nuisible : un individu, un groupe de gens ou toute une société. Cependant, dans *Ce qui manque à un clochard*, la marginalité est délibérément choisie et pleinement assumée. Qui plus est, en dépit d'un quotidien difficile dans les marais de Bourges, Marcel Bascoulard est un dessinateur sans égal, un

¹ Nous nous sommes appuyé sur l'ouvrage très édifiant de J. Rouzel « *La folie douce. Psychose et création* ». Le chapitre consacré à Marcel Bascoulard se base surtout sur *Bascoulard. Dessinateur virtuose, clochard magnifique, femme inventée* de P. Martin, publié en 2014 chez Les Cahiers dessinés.

photographe, un communiste, un poète, un ami des exclus, un autodidacte d'une culture phénoménale, etc.

En fin observateur, le personnage de Bascoulard adopte deux perspectives sur lesquelles nous nous focaliserons respectivement dans les deux volets que comprend notre travail : d'une part, il se voit dans le miroir de son environnement social et décèle ce qui fait de lui un individu anormal. D'autre part, il voit les autres, en l'occurrence le clergé et la bourgeoisie, par le prisme de ses croyances et principes et met en relief leur « anormalité ». Chemin faisant, nous ajouterons quelques détails que Nicolas Diat a préféré omettre et établirons des parallèles entre ce personnage et des tendances littéraires et idéologiques qui le précèdent, ce qui, nous semble-t-il, le rendra plus visible.

Vivre ailleurs

En instaurant une relation de comparaison entre des normes évaluantes (celles de la société de Bourges) et sa vie de clochard, Bascoulard déduit combien il est d'une étrangeté ahurissante :

Dans la verte campagne berrichonne, l'homme le plus différent qui soit est apparu ; il sortait des marais telle une étrange apparition. Jamais cette terre n'avait donné naissance à un enfant aussi bizarre. Il fallait bien que l'anormal advienne un jour.²

Né en 1913, Bascoulard vit une enfance pauvre et malheureuse. En 1932, sa mère, après avoir tant souffert de la tyrannie de son époux, abat ce dernier d'un coup de revolver, puis elle est internée à l'hôpital psychiatrique de Beauregard. C'est dans ces circonstances tragiques que Bascoulard choisit de vivre ailleurs, loin

2 N. Diat, *Ce qui manque à un clochard*, Paris, Robert Laffont, 2021, p. 16. Les citations suivantes provenant de l'œuvre citée seront marquées à l'aide de l'abréviation CQM, la pagination après le signe abrégatif.

du commun des mortels. Son royaume à lui est le lieu-dit « Les Gargaudières », en pleine nature. Installé dans plusieurs baraques, puis dans une carcasse de camion, il n'a ni couvertures, ni couverts, ni meubles, ni toilettes, etc. et se satisfait de peu de nourriture.

Ce modeste travail ne saurait convoquer tous les traits qui font de Bascoulard un personnage hors-norme. C'est pourquoi nous nous limitons à sa passion immodérée pour la nuit, la littérature, la peinture, les robes, la photographie et les chats, son indifférence vis-à-vis de l'argent, son iatrophobie.

Bascoulard est une créature nocturne. Le jour, il étouffe et se retire dans sa coquille ; la nuit, il ressuscite, erre dans la nature, scrute d'autres horizons, se réjouit de sa solitude, de sa liberté et multiplie ses activités. L'obscurité, quand elle coïncide avec un temps glacial, des vents forts ou même des tempêtes, est son temps favori. Sa conception du nocturne et du diurne déroge à la norme :

Ma lumière venait de l'obscurité. On pouvait chuchoter ce qu'on voulait sur mon passage, je ne savais pas faire autrement : sous le soleil, tout était pesant, lourd, inapproprié. Quand les étoiles entraient en scène, la vie devenait indistincte, moins terrible, moins dure. (*CQM*, 51)

Bascoulard est un personnage qui souffre. Or, de sa souffrance sont nés des créations littéraires et des tableaux époustouflants. Ainsi, il tient des poètes et artistes dits maudits du XIX^e siècle (Baudelaire, Rimbaud, Corbière, Verlaine, Villiers, Edgar Allan Poe, Lautréamont, Nerval, etc.) dont l'imagination féconde va de pair avec des relations tourmentées au sein de leurs sociétés. En fait, ce sont les activités nocturnes qui guérissent son spleen : à la lueur d'une bougie calée dans une vieille boîte à sardines, il réfléchit sur son existence, produit ses textes poétiques et parachève

ses dessins. De la sorte, la nuit devient « l'exceptionnel temps de la méditation et de l'inspiration »³.

La nuit fascine également Bascouard pour deux autres raisons. D'un côté, elle est tant détestée par son ennemi de toujours, la bourgeoisie prédatrice. Pour celle-ci, elle est synonyme d'une perte de gain significative, car l'homme n'y est plus au service de l'appareil de production. D'un autre côté, elle est le moment où éclate la vérité de l'inexistence de Dieu :

Si Dieu existait, il aurait le droit de nous réveiller. Nous accepterions volontiers de sortir engourdis d'un sommeil réparateur. Mais Dieu n'a que son silence obsédant à offrir aux miracles sans parole de la nuit. Pour moi, la chose est entendue. L'obscurité raconte la fable du divin. (CQM, 196)

Notons à ce propos que, selon Bascouard, la religion est une illusion, la bourgeoisie est un monstre. Nous y reviendrons dans notre deuxième centre d'intérêt.

Le clochard est épris de littérature. Dans son abri de fortune, dans une drôle d'armoire de fer, se trouvent entassés de nombreux livres. Comme Jean Floressas des Esseintes, personnage principal d'*À rebours* de J-K Huysmans qui aime compulsivement la littérature de la décadence tout en se retirant dans son pavillon à Fontenay-aux-Roses⁴, il a une prédilection pour les poèmes de Baudelaire. Ceux-ci, pleins de tristesse et de dégoût, exercent sur lui un fort ascendant. Surtout pendant la nuit, il passe des heures entières à errer tout en répétant des fragments des *Fleurs du mal* ou en créant ses propres « plaintives élégies décadentes »⁵. De cette façon, son errance est, à la fois, géographique et créatrice.

3 A. Montandon (dir.), *Dictionnaire de la nuit*, Paris, Champion, 2013, vol.1, p. 16.

4 V. Guillaume, G. Clamar, « *À rebours* » de Joris-Karl Huysmans, Paris, lePetitLitteraire.fr, 2014, p. 7.

5 J. Pierrot, *L'imaginaire décadent (1800-1900)*, Paris, PUF, 1977, p. 301.

Toutefois, cet amour pour la littérature date de l'enfance du marginal et ses poèmes abordent aussi des locomotives qu'il voit et dessine d'une manière permanente, ce que n'a pas évoqué le texte de Nicolas Diat : « Friand des *Facéties du sapeur Camenbert* qu'il découvre à la bibliothèque de l'école, il parsème ses compositions françaises de citations qu'il en extrait »⁶ ; « Il écrit même en 1949 un long et vibrant poème en hommage aux locomotives série 4501-4570 de l'Orléans »⁷.

Bascouard fréquente l'École des Beaux-Arts de Bourges. Pourtant, il la quitte tôt. Les causes en sont triples. D'abord, les étudiants, étant, dans leur majorité, issus de bonnes familles, l'indisposent par leurs manières, leur tendance de penser moins à produire un art digne de ce nom qu'à faire perdurer leur domination sociale. Ensuite, il est incapable de supporter la rigidité de l'enseignement académique. Enfin, il tend naturellement à désobéir aux autres, à ne se soumettre à aucune sollicitation, qu'elle soit agréable ou embêtante.

Bascouard peint des rues, des paysages, des maisons, des églises, des châteaux, des locomotives, etc. Il est l'artiste qui voit tout et le reproduit sur ses dessins le plus fidèlement possible ; or, rien ne l'empêche de donner libre cours à son esprit inventif, à sa nostalgie débordante. En effet, certains espaces sont jugés mal proportionnés ou moins spirituels que d'autres, mais c'est la cathédrale qui attire le plus son attention. Si son intérieur, qui est sensé révéler la présence de Dieu, lui fait horreur, son extérieur, au contraire, l'impressionne :

Combien de fois mes pas m'ont-ils conduit vers la cathédrale ? J'entendais ceux des sacristains qui s'affairaient. Ils nettoyaient les bougeoirs de la statue d'argent de Notre-Dame. Parfois, l'organiste répétait des morceaux avant de rejoindre sa maison. Les échos du dehors s'écrasaient contre les murs. Jamais je n'avais autant le sentiment de vivre que dans ces instants de grâce. (CQM, 62-63)

6 J. Rouzel, *La folie douce. Psychose et création*, Toulouse, Érès, 2018, p. 113.
7 *Ibid.*, p. 122-123.

Cet attachement inconditionnel à la cathédrale le mène à la peindre plusieurs fois, surtout dans les nuits de pleine lune. D'après lui, elle est plus qu'un édifice, elle est un être pourvu d'une âme, d'une présence qui n'a rien à envier à celle des humains, un être qu'il enveloppe d'un grand amour. L'extrait suivant, où il lui écrit une missive, nous le montre :

Je me suis installé sur un banc de bois près du chevet et j'ai composé une lettre amoureuse à la cathédrale :

Saint-Étienne de Bourges, ô magnifique église... Ce matin, les rues sont désertes autour de toi. Depuis le jardin de l'archevêché, tu es suspendue, flottante. Tu voles dans le vent. Je te regarde, je sais chaque pierre, chaque vitrail, chaque arc-boutant. [...]. Je ne crois pas en Dieu, je n'ai pas la foi ; par beau temps, je suis agnostique. Dans ces conditions impossibles, peux-tu m'aimer ? (*CQM*, 64)

Pendant l'exposition de 1968, à la maison de la culture de Bourges, on expose cent cinquante dessins de Bascouard. Le public l'applaudit unanimement, ce qu'il trouve bien fondé, étant donné que, grâce à ses créations, « des rues, des places, des avenues ne pourraient plus tomber dans l'oubli » (*CQM*, 164).

Ce grand succès qui met Bascouard devant l'évidence de son passage à la postérité, au lieu de le rendre heureux, lui donne des tourments. D'une part, l'origine en est sa conception particulière de l'art : l'éternité ne le tente pas, il cherche juste à partager les moments de joie qui accompagnent ses travaux. D'ailleurs, il est convaincu que l'être humain, en dépit de son appartenance sociale et ses ouvrages, ne laisse derrière lui que peu d'empreintes. D'autre part, il ne veut rien posséder, il aspire à rester loin des hommes et mourir dans l'indifférence de tous. Ainsi, être conscient d'être un peintre de grande renommée, ne serait-ce que pour quelques instants, le met sous l'effet d'une « névrose de classe »⁸

⁸ « La notion de névrose est utilisée pour désigner des symptômes observables. Le qualificatif "de classe" ne renvoie ni à une typologie

due à un sentiment de rupture avec un univers de marginalité qui lui est bien chère.

« Le marché de l'art, note Judith Benhamou-Huet, ne donne pas le verdict de la qualité [...]. L'injustice des hommes peut aussi sévir dans ce domaine sensible qu'est la création »⁹, mais Bascouard « ne trouvai[t] rien à redire à la baisse des prix de [s]es dessins » (*CQM*, 76) parce que l'argent ne l'a jamais intéressé. Au sujet de l'argent, voici une anecdote qui ne figure pas dans *Ce qui manque à un clochard* : « En 1970, un quidam lui achète un tableau que Bascouard estime à cinquante francs ; lorsque celui-ci, lui tend un billet de cent francs, l'artiste le déchire en deux pour... lui rendre la monnaie ! »¹⁰

D'ailleurs, les quelques francs que l'on lui donne en contrepartie de ses œuvres servent surtout à répondre aux exigences de ses nombreux chats. Ces félins sont les seuls au monde dont il tolère la présence. Il les affectionne, les prend pour « [s]es anges gardiens et [s]es cheminées crépitantes » (*CQM*, 50). Cette ailurophilie le laisse nourrir le désir d'aller à Rome, une ville dite pleine de chats ; néanmoins, le fait que le pape y séjourne l'en dissuade.

Bascouard redoute les médecins. Il préfère supporter des douleurs atroces plutôt que de les consulter. Pourtant, suite à un accident, un certain André le convainc, non sans peine, d'aller voir un médecin.

des névroses selon les classes sociales ni à une définition des caractéristiques pathogènes des différentes classes sociales. Il est utilisé parce qu'il trouve un écho chez les personnes dont les conflits psychologiques sont liés à un déclassement. » Cf. C. Cloutier, « Vincent de Gaulejac, *La Névrose de classe. Trajectoire sociale et conflits d'identité* », <https://www.erudit.org/fr/revues/riac/1988-n19-riac02286/1034256ar.pdf>, consulté le 20/3/2023.

9 J. Benhamou-Huet, *Les artistes ont toujours aimé l'argent*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2012, p. 8.

10 J. Rouzel, *La folie douce. Psychose et création*, op. cit., p. 121.

Au moment de la consultation, le vagabond refuse qu'on lui lave les endroits infectés. Après tant d'efforts, il cède aux pressions de son bienfaiteur, mais à condition que seule la jambe blessée soit touchée. Au médecin qui l'interroge sur les médicaments utilisés avant qu'il ne lui rende visite, il répond naïvement : « J'avais trempé mon pied dans l'eau du fossé humide qui se trouvait derrière mon camion » (CQM, 173). Ainsi, l'homme de science ne manque pas de remarquer son excentricité.

L'homme singulier de Bourges se déplace à pieds nus ou avec des chaussures percées, utilise un véhicule bizarre, un tricycle que, bien souvent, il pousse ou traîne au lieu de pédaler et qui correspond à sa conception du métier de peintre : « l'homme qui voit tout et que la société admire en s'inquiétant de ses fulgurances » (CQM, 75).

Le clochard lit les magazines *Elle*, *Marie-Claire*, *Votre mode* et admire les robes de Balenciaga et de Dior. Il dessine lui-même des croquis, les donne à une couturière du nom de Nicole, la seule qui supporte ses nombreuses exigences. Arborant son curieux accoutrement et muni tour à tour d'un Kodak Retina, d'un Bencini Condor, d'un Polaroid 900 ou d'un Leica, il pose dans des champs, des greniers, des rues, etc. et distribue ses photos aux Berruyers. En fait, selon J. Rouzel, la tenue singulière de Bascoulard a connu certains réajustements : « La taille marquée, la jupe gonflée par des jupons, [Bascoulard] prend l'allure d'une jeune fille bonne à marier. Parfois, il présente l'aspect d'une ménagère en tablier, avant de se transformer plus tard, le cheveu grisonnant, en élégante bourgeoise. Ou plus étonnant, en 1970, on le découvre affublé d'un tablier de skaï noir pour ressembler à un guerrier samourāï »¹¹.

Au moment où les Allemands prennent possession de Bourges, règne un « triste temps de privation, de larmes et de pauvreté » (CQM, 73), cependant,

11 J. Rouzel, *La folie douce. Psychose et création*, op. cit., p. 116.

Bascoulard veut continuer de dessiner, d'errer comme bon lui semble, ce que lui facilite tant bien que mal sa tenue féminine. Celle-ci lui permet de ne pas rompre avec ses habitudes, mais également de résister à sa façon aux envahisseurs :

J'ai imaginé mon travestissement comme une manière personnelle de résister à ces étranges soldats d'outre-Rhin. Leur manière sottre, leur claquement de bottes m'insupportaient. Je voulais continuer à circuler librement et dessiner à ma guise. Bien sûr, je comprenais qu'ils ne l'entendaient pas de cette oreille. Ces idiots n'avaient que faire de mon désir de peindre la cathédrale les nuits de pleine lune. (CQM, 73-74)

Il est vrai que le manifeste vestimentaire de Bascoulard l'aide à se soustraire au contrôle des nazis ; néanmoins, ceux-ci, de temps en temps, persuadés que ses longues blouses misérables contiennent des papiers et des plans secrets pour la Résistance, le prennent pour un espion, avant de le relâcher.

Bascoulard déclare qu'il « ne connaissai[t] pas le maniement des armes » (CQM, 77) ; toutefois, il dit avoir sa propre arme : la provocation. Il provoque les Prussiens non seulement par son habit féminin qui lui permet de mener une forme de vie qu'il chérit, mais aussi par des paroles en faveur de la libération de la France. Prenons un exemple :

Un matin, en pleine rue, j'ai installé un morceau de bois. Je suis monté dessus et j'ai crié : « Voilà la France libre ! » Si des soldats m'avaient vu, les portes de la prison se seraient refermées sur moi... (CQM, 77)

Par ailleurs, pour Bascoulard, s'habiller en femme ne sert pas d'instrument de provocation envers les seuls Allemands, mais également les Berruyers :

Un matin de février 1943, [...]. Vêtu d'une crinoline rose, je plaçai dans mon dos un écriteau attaché par une vieille ficelle, où j'avais écrit : J'emmerde la société. Et je me promenai ainsi dans les rues de la Cité. (CQM, 76)

Jugeant inconvenable son comportement vestimentaire, des gens se plaignent auprès de la police municipale. Par conséquent, celle-ci ne cesse de l'arrêter et de l'interroger. Cependant, il en sort victorieux, vu que les procès-verbaux d'interrogatoire immortalisent irrémédiablement ses extravagances qui bafouent les canons de la beauté d'alors :

J'ai fait une déclaration au commissaire de police qui m'a arrêté : Si je me promène en tenue féminine, c'est que je trouve cette tenue plus esthétique.[...]. Le procès-verbal gardera toujours la trace de mon manifeste vestimentaire. J'en suis heureux. (*CQM*, 73)

Les ennemis de Bascoulard

La marge, affirme J. Glaziou, est un « lieu d'attente, d'expectative entre deux mondes, c'est aussi un lieu d'observation où, placé à l'écart, chacun peut observer les autres, [...], un lieu de critique, où chacun peut faire des ajouts et des compléments et noter ses remarques »¹². De même, chez Bascoulard, vivre ailleurs ne signifie pas une rupture absolue avec ses contemporains. En s'éloignant d'eux, il les voit et saisit mieux leurs travers. En critique clairvoyant, il dresse un tableau alarmiste du clergé et de la bourgeoisie, deux groupes de la société d'alors qu'il déteste tant.

L'homme des marais croit en la raison. Il est loin d'être séduit par le monde de la religion et les pratiques qui vont avec. Selon lui, Dieu n'existe pas : « Je ne crois pas en Dieu, je n'ai pas la foi ; par beau temps, je suis agnostique » (*CQM*, 64). L'inexistence de Dieu, son silence, son insensibilité lui deviennent de plus en plus évidents, non seulement quand il sent le besoin d'avoir

12 J. Glaziou, « Dans la marge... des forces en marche. Portraits de quelques marginaux dans l'œuvre de Le Clézio », [dans :] A. Bouloumié (dir.), *Figures du marginal dans la littérature française et francophone*, Angers, Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 222.

recours à une force transcendante qui le libère de ses peines, mais aussi lorsqu'il pense aux autres damnés de la terre :

Le petit enfant qui mourait de froid dans les faubourgs de Bourges, l'ouvrier qui crachait le sang de son corps broyé, la prostituée qui pleurait de désespoir, la femme battue par son mari alcoolique, l'écolier trop tendre pour ses camarades bagarreurs, tous cherchaient Dieu ; mais ils étaient comme moi, ils ne voyaient rien. (CQM, 211)

À vrai dire, pour reprendre les termes de P. Ouellet, Bascouard appelle à « sacrifier [le religieux] sur la table rase de l'athéisme ou de l'agnosticisme »¹³, ce qui le mène à voir les ecclésiastiques comme des individus stupides accomplissant des actes mécaniques sans fin apparente. Ce portrait dévalorisant s'assombrit davantage quand il les taxe de couardise, de vanité, de sournoiserie, de cynisme, de tartufferie, d'hypocrisie, de despotisme.

De par sa conception culturelle litigieuse, le rire est « une sorte d'arme qu'on charge et qui se décharge, pour atteindre symboliquement l'ennemi, pour le blesser et le rabaisser, pour le souiller et le vaincre »¹⁴. De sa part, Bascouard utilise le rire pour triompher du clergé : « Parfois, je me glissais subrepticement au fond de la cathédrale pour rire de ces ombres funestes » (CQM, 139).

Toutefois, le fait que le marginal développe un grand dégoût pour la religion des chrétiens ne l'empêche pas de se rendre dans leurs lieux de culte. Il lui arrive, entre autres, de s'introduire, quelques jours avant sa mort, dans une église. Son objectif étant de trouver le goût de la prière, il la parcourt de long en large, mais c'est peine perdue, étant donné que, dans cet endroit, rien ne signale une présence divine. À l'inverse, il se trouve

13 P. Ouellet, *Sacrification : Sacralisation et profanation dans l'art et la littérature*, Montréal, VLB Editeur, 2012, p. 14.

14 B. Tillier, « La caricature : une esthétique comique de l'altération, entre imitation et déformation », [dans :] A. Vaillant (dir.), *Esthétique du rire*, Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2012, p. 263.

devant des gens candides ressassant des formules surannées, incompréhensibles parce qu'elles évoquent la grandeur d'un Dieu invisible, ce qui le conforte dans sa conviction : « [Dieu] se tait car il n'existe pas. Le débat est clos » (CQM, 212).

Au sein de cet espace sans âme, seule une sœur, à laquelle il donne le nom de Jeanne-Victoire, l'éblouit. Prenant la place d'un Dieu incapable de se manifester, elle est l'incarnation d'une visibilité et d'une beauté suprêmes :

Pour la première fois, sur cette terre, Dieu avait un visage. Ses yeux étaient bleus, ses joues rondes, un peu roses, sa peau blanche, presque transparente, un voile cachait ses cheveux qui devaient être blonds, peut être bouclés, ses mains de porcelaine étaient si fines que je n'aurais jamais osé les prendre dans les miennes. (CQM, 215)

Partisan virulent de la doctrine communiste, Bascouard voue une haine venimeuse à la société bourgeoise et la considère comme son ennemi juré. En cela, il récupère en quelque sorte l'idéologie des entreprises poétiques et artistiques des surréalistes qui, dans la première moitié du XX^e siècle, s'opposent aux valeurs bourgeoises du travail, de l'ordre et de la discipline¹⁵. Le simple fait de voir des bourgeois le met hors de lui. Les édifices municipaux d'où ils sortent, leur bien-séance stupide, leur élégance coutumière l'écœurent. D'après lui, vu leur vanité et sa condition de vagabond, ils sont prédisposés à ne pas recevoir son art, à ne pas le prendre au sérieux : « En temps normal, le réprouvé ne peut rencontrer le beau. Il a le droit de vivre avec les taupes ; pour lui, c'est déjà beaucoup, pense le bourgeois monstrueux » (CQM, 63).

Dans cette même perspective surréaliste, Bascouard prône une certaine démocratisation du travail artistique.

15 C. Reynaud Paligot, « Ambitions et désillusions politiques du surréalisme en France (1919-1969) », [dans :] W. Asholt, H. T. Siepe (dir.), *Surréalisme et politique – Politique du Surréalisme*, Éditions Rodopi B.V., Amsterdam, 2007, p. 28.

Selon lui, dessiner ne doit pas être l'apanage des bourgeois. Ceux-ci étant sceptiques quant à l'originalité de ses œuvres, il leur lance un défi de taille : « Qui passera à la postérité ? [...] On se souviendra de moi longtemps après ma mort. Les apparences sont trompeuses » (CQM, 95). En fait, l'épilogue de *Ce qui manque à un clochard* nous apprend qu'après son assassinat par deux larrons, « [son] travail extraordinaire a quitté les taudis, les trous de rats, les tas de boue. Il est exposé dans les galeries d'art à Paris, New York ou Venise » (CQM, 225).

Le marginal se moque des femmes bourgeoises : « le chapelet dans une main, le missel dans l'autre, elles ont toujours l'air de vouloir se protéger des attaques diaboliques » (CQM, 65). Si parfois il s'approche d'elles, ce n'est pas parce qu'il apprécie leur présence, mais parce qu'il cultive le plaisir de leur faire peur, de leur montrer l'inutilité de leur stratagème et la fausseté de leur dévotion.

Bascoulard présente un mariage inouï entre une misanthropie farouche et une tendresse inépuisable. Quoiqu'il avance franchement qu'il n'aime pas la société, la souffrance d'autrui le terrasse :

Les gens [...] ne se rendaient pas compte que je pleurais sur leurs propres malheurs. Les enfants qui se moquaient d'un camarade plus fragile qu'eux, une vieille dame qui peinait pour porter son linge au lavoir les matins d'hiver, une jeune fille éconduite par son fiancé me plongeaient dans l'abîme. (CQM, 158-159)

En fervent défenseur des pauvres ouvriers, « le moine des Gargaudières » (CQM, 136) déclare que les bourgeois n'ont aucun pitié envers eux, les exploitent en contrepartie de sommes d'argent dérisoires. Étant également du côté des prostituées, il lie leur mauvais sort aux mêmes bourgeois :

Elles jouaient le plus triste des rôles : celui de satisfaire le sexe des bourgeois. Ils venaient, se déshabillaient, copulaient, les chats de gouttière, affamés et sales, hoquetaient, payaient, repartaient en rasant les murs. (*CQM*, 149)

Avec tant de haine envers la classe bourgeoise, Bascoulard, idéologiquement parlant, paraît puiser son discours contestataire dans une doctrine socialiste des plus radicales, ce qui nous rappelle, parmi d'autres, les éditoriaux au ton provocateur du journal social français *L'Égalité* dirigé par Jules Roques entre 1889 et 1891. En voici un extrait : « Méfiez-vous de la générosité comme d'une peste ! [...] Soyez haineux, conservez farouche en votre cœur le fiel que vous cracherez plus tard au visage de tout ce qui est aujourd'hui en haut »¹⁶.

Pour conclure ce modeste travail, il nous semble que Nicolas Diat a relevé le défi de construire, à partir d'éléments biographiques nombreux, un personnage haut en couleur qui éclaire davantage l'itinéraire de Marcel Bascoulard où l'anomalie va de pair avec la création littéraire et artistique. De plus, ce personnage rappelle des figures littéraires et des prises de position idéologiques qui ont marqué les XIX^e et XX^e siècles, ce qui constitue une vraie richesse thématique et témoigne du choix habile de cet écrivain.

Aussi, nous aimerions souligner qu'en écho avec le titre du roman, le personnage de Marcel Bascoulard avance que ce qui manque à un clochard, « c'est le temps de vivre avec les hommes » (*CQM*, 202). Regrette-t-il sa désintégration sociale sciemment choisie ? Compte-t-il vivre parmi les Berruyers ? Rien ne le prouve, puisqu'il reste laconique là-dessus. Pourtant, Nicolas Diat, par le truchement d'une langue saisissante, trace le chemin de vie d'un être qui, tout en se dépossédant de

16 M. Angenot, *L'ennemi du peuple : représentation du bourgeois dans le discours socialiste, 1830-1917*, Montréal, Chaire James McGill de langue et littérature françaises de l'Université McGill, 2001, p. 22.

beaucoup de choses, possède une lumière intérieure qui fait de sa misère une gloire.

Du reste, le texte de Nicolas Diat nous mène à nous interroger sur l'investissement littéraire du thème de la clochardise en particulier et celui de l'anomalie en général : la littérature devrait-elle se limiter à faire l'inventaire de ce qui fait défaut chez les gens dits anormaux ? Vu l'histoire tramée dans *Ce qui manque à un clochard*, nous répondons qu'elle serait appelée également à sonder leurs tréfonds, dégager leurs compétences et leurs talents, faire d'eux des êtres hors-norme au sens positif du terme.

bibliographie

Angenot M., *L'ennemi du peuple : représentation du bourgeois dans le discours socialiste, 1830-1917*, Montréal, Chaire James McGill de langue et littérature françaises de l'Université McGill, 2001.

Benhamou-Huet J., *Les artistes ont toujours aimé l'argent*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2012.

Diat N., *Ce qui manque à un clochard*, Paris, Robert Laffont, 2021.

Glaziou J., « Dans la marge... des forces en marche. Portraits de quelques marginaux dans l'œuvre de Le Clézio », [dans :] Bouloumié A. (dir.), *Figures du marginal dans la littérature française et francophone*, Angers, Presses Universitaires de Rennes, 2003.

Guillaume V., Clamar G., « À rebours » de *Joris-Karl Huysmans*, Paris, lePetitLitteraire.fr, 2014.

Montandon A. (dir.), *Dictionnaire de la nuit*, Paris, Champion, 2013, vol.1.

Ouellet P., *Sacrification : Sacralisation et profanation dans l'art et la littérature*, Montréal, VLB Editeur, 2012.

Pierrot J., *L'imaginaire décadent (1800-1900)*, Paris, PUF, 1977.

Reynaud Paligot C., « Ambitions et désillusions politiques du surréalisme en France (1919-1969) », [dans :] Asholt W., Siepe H. T. (dir.), *Surréalisme et politique – Politique du Surréalisme*, Éditions Rodopi B.V., Amsterdam, 2007.

Rouzel J., *La folie douce. Psychose et création*, Toulouse, Érès, 2018.

Tillier B., « La caricature : une esthétique comique de l'altération, entre imitation et déformation », [dans :] Vaillant A. (dir.), *Esthétique du rire*, Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2012.

abstract

Deviations from the norm in *Ce qui manque à un clochard* by Nicolas Diat

This article looks at the representation of anomaly in Nicolas Diat's *Ce qui manque à un clochard*. We examine the character of Marcel Bascoulard, a marginal figure inspired by a real person with the same name. More specifically, we highlight his anomaly and the stances he takes towards those around him. Our work leads us to the idea that anomaly and literary and artistic creation go hand in hand in Bascoulard's case.

keywords

anomaly, elsewhere, tramp, bourgeoisie, clergy

mots-clés

anomalie, ailleurs, clochard, bourgeoisie, clergé

ahmed bouftouh

Titulaire d'un doctorat en littérature française (USMBA de Fès, Maroc), Ahmed Bouftouh est enseignant de langue française dans le cycle secondaire qualifiant. Auteur d'articles sur l'interculturalité, la folie, la prise de risque, le sacré, la médiation culturelle, l'interdiscours, les chronotopes et la critique littéraire. Il a participé à des rencontres scientifiques concernant le genre romanesque.

| PUBLICATION INFO | | |
|---|------------------------------------|---|
| Cahiers ERTA | e-ISSN 2353-8953 ISSN 2300-4681 | |
| Received : 15.04.2023 Accepted : 21.08.2023 Published : 21.12.2023 | ÉTUDES | ASJC 1208 |
|  | | |
| ORCID : 0000-0002-9331-2884 | | |
| A. Bouftouh, « Écarts par rapport à la norme dans <i>Ce qui manque à un clochard</i> de Nicolas Diat », [dans :] <i>Cahiers ERTA</i> , 2023, nr 36, pp. 117-134. DOI : 10.4467/23538953CE.23.034.18974 | | |
| www.ejournals.eu/CahiersERTA/ | | |
| Attribution 4.0 International (CC BY 4.0). | |  |

VARIA

TOMASZ KACZMAREK

Université de Łódź

De la Commune à l'anarchie de Charles Malato : le destin de l'écrivain libertaire

[...] une aurore nouvelle allait illuminer l'horizon, le jour approchait où les salariés, les exploités, les miséreux de tous les pays allaient se rapprocher, s'unir pour prendre possession du monde et en faire la patrie humaine, libre et heureuse.

Charles Malato¹

De nos jours quelque peu oublié par le large public, Charles Malato (1857-1938) jouissait d'une renommée de fervent défenseur et propagateur de l'anarchisme. Publiciste à la verve pamphlétaire, franc-maçon, militant libertaire et auteur de plusieurs ouvrages de prose et de théâtre, l'écrivain semble incarner la figure de l'intellectuel engagé dans les questions sociales². Qu'on pense, entre autres, à son vaudeville *Mariage par la dynamite* (1893), à son drame satirique *Barbapoux* (1900) ou à sa fantaisie irréligieuse *Fin du ciel* (1904), ce dreyfusard et anticlérical invétéré fustige impitoyablement le système capitaliste de l'époque, tout en incitant le public à l'insurrection contre les lois scélérates imposées par la classe la plus aisée. Sous l'emprise du blanquisme et du carbonarisme, Malato combat les injustices non seulement avec sa plume aussi violente que facétieuse, mais aussi en

¹ Ch. Malato, *La Grande Grève*, Paris, Librairie des Publications populaires, 1905, p. 508.

² B. Denis, *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, 2000, p. 30-42.

s'engageant dans des manifestations ainsi que dans des soulèvements et grèves. Emprisonné et traqué par le pouvoir justicier, Malato fait de la littérature une des armes pour éradiquer l'ordre inique, cette arme n'étant pas moins blessante qu'une épée ou une bombe. Il est donc judicieux à ce propos d'étudier son texte autobiographique *De la Commune à l'anarchie*, publié par Stock, en 1894, où l'auteur de *L'Homme nouveau*, avec en toile de fond les colonies pénitentiaires, se met à décrire son parcours intellectuel qui, nourri par les lectures et les bouleversements sociaux, le conduit à l'apostolat des idéaux libertaires³. Le livre paraît particulièrement intéressant au moins pour deux raisons principales. Tout d'abord, tout en retraçant son évolution morale et intellectuelle, l'écrivain se focalise sur la naissance de sa vocation littéraire qui tient compte de son engagement révolutionnaire, car elle exprime son désaccord envers l'ordre aussi périmé que pervers et constitue un appel à l'insoumission du peuple. Cette approche n'est pas sans rappeler les conceptions de Jean-Paul Sartre sur les desseins de l'homme de lettres à qui les problèmes politiques ne sont pas indifférents : « L'écrivain "engagé" sait que la parole est action : il sait que dévoiler c'est changer et qu'on ne peut dévoiler qu'en projetant de changer »⁴. L'étude du texte de Malato permettra ainsi de se pencher sur le destin de l'auteur qui décide délibérément de se servir surtout de sa production dramaturgique afin de faire passer son message, tout en visant à agir sur la sensibilité de l'auditoire. *De la Commune à l'anarchie* nous offre aussi l'avant-goût de l'originalité du style du dramaturge dont, par exemple, « une utilisation féroce du

3 Il serait aussi intéressant d'évoquer à ce propos une autre œuvre semi-autobiographique de notre auteur, *Les Joyeusetés de l'exil* (1897), où, ayant été forcé de s'expatrier pour la deuxième fois (1892-1894), il décrit avec humour la vie des réfugiés à Londres.

4 J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1985, p. 28.

vocabulaire scatologique »⁵ dans *Barbapoux* ébranlera les esprits non avertis. De fait, se rappelant ses mésaventures dans les bagnes en Nouvelle-Calédonie, l'auteur recourt souvent à une langue virulente et impétueuse qui met en exergue les abus des Français dans les anciennes colonies.

Un traumatisme se trouve souvent à l'origine de la vocation contestataire des révolutionnaires : « l'exécution des décembristes pour Herzen et Ogarev, la pendaison de son frère pour Lénine, l'exécution des sergents de La Rochelle pour Blanqui, le fouet des serfs pour Kropotkine »⁶. Dans le cas de Malato, deux événements influent puissamment sur sa vie de jeune écrivain libertaire et plus particulièrement sur sa formation politique : le séjour à l'île des Pins et la rencontre avec Louise Michel (1830-1905). Tout d'abord, c'est l'arrestation et la condamnation de ses parents à la déportation en Nouvelle-Calédonie en 1874. De fait, le père de Charles, Antoine Malato (1823-1909), qui avait déjà participé à la révolution italienne de 1848, n'a pas manqué de s'engager dans la lutte des Communards contre les forces réactionnaires. À l'âge de 17 ans, Charles s'apprête à finir ses études classiques pour se lancer dans la médecine, mais ses projets ambitieux ne pourront pas être poursuivis à cause, en effet, de la proscription des parents qu'il est forcé d'accompagner. Pour un adolescent qui ne comprend pas encore les règles sociales, c'est un épisode marquant qui bouleverse son existence oiseuse. Pendant ce long éloignement de la métropole, le jeune Charles apprend beaucoup de choses sur les journées sanglantes de la Commune de Paris. C'est surtout son père qui

5 J. Ebstein, « Préface à *Barbapoux* », [dans :] J. Ebstein, Ph. Ivernel, M. Surel-Tupin et S. Thomas (dir.), *Au temps de l'anarchie, un théâtre de combat : 1880-1914*, Paris, Séguier/Archimbaud, 2001, tome 1, p. 411.

6 M. Grawitz, *Bakounine biographie*, Paris, Calmann-Lévy, 2000, p. 98.

tient à initier son fils aux idéaux des communards, tout en l'encourageant à lire, entre autres, le fameux ouvrage de Lissagaray⁷ que Malato admire sincèrement. Et cette Commune quelque peu mythifiée revit lors de la révolte des Kanak de 1887 que Malato soutient ouvertement avec Louise Michel (tous deux se mettront à répertorier les légendes canaques afin de sauvegarder l'héritage culturel des autochtones). La rencontre avec Michel qui prêche ouvertement l'anarchisme⁸ est un événement décisif dans la formation intellectuelle de l'adolescent puisque, dorénavant, il sera conduit directement vers les idées libertaires auxquelles il restera fidèle jusqu'à la fin de ses jours. Il est vrai qu'à l'époque l'écrivain se considère encore comme un « républicain internationaliste », mais, face au pillage des Français, il commence à comprendre en quoi consiste le système capitaliste. Il n'a pas à se plaindre de sa situation : même s'il est fils de bagnards, il jouit des droits d'un colon, mais ressentant de la sympathie et de l'empathie envers les colonisés, le futur écrivain anarchiste finit par s'engager dans une lutte acharnée contre le pouvoir. Sa haine s'accroît après la mort de sa mère dont le tombeau restera à jamais dans ce pays lointain. De prime abord, Malato accuse des proscripteurs, comme s'ils étaient les seuls responsables de ses mésaventures, mais, après réflexions, il se rend compte que c'est le système capitaliste qui mérite d'être blâmé : « Le sentiment, seul, parlait alors en moi ; plus tard, la réflexion et l'étude me firent étendre ma haine des oppresseurs aux institutions, les plus grandes coupables »⁹.

7 P.-O. Lissagaray, *Histoire de la Commune de 1871*, Paris, François Maspero, 1969.

8 L. Michel, *Mémoires de Louise Michel, écrits par elle-même*, Paris, F. Roy Libraire Éditeur, 1886, p. 400-404.

9 Ch. Malato, *De la Commune à l'anarchie*, Paris, P. V. Stock, Éditeur, 1894, p. 200.

De retour en France (1881), Malato s'engage aussitôt dans toutes sortes d'activités subversives. Il travaille comme rédacteur, écrit des articles pour les journaux de sève anarchiste, traduit et compose ses premiers romans-feuilletons. À la suite d'un article intitulé « La lutte » dans les colonnes de *L'Attaque*, il sera condamné avec son confrère Ernest Gégout (1854-1936) à quinze mois de prison (1890-1891), peine qu'ils devaient purger à Sainte-Pélagie. Après les premiers attentats de Ravachol, à partir de mars 1890, afin d'éviter les représailles, Malato trouve refuge à Londres où il revoit Louise Michel. Dès lors, il voyage en Europe, en visitant surtout Bruxelles et le nord de l'Italie, avant de revenir à Paris en 1895, où il sera persécuté par la justice qui le juge comme un élément particulièrement dangereux. C'est à cette époque-là qu'il écrit son autobiographie qui retrace le murissement de l'écrivain vers la cause anarchiste.

L'étude de *De la Commune à l'anarchie*, comme le titre même le suggère, tente de retracer le chemin entrepris par le jeune Charles qui d'un adolescent insouciant deviendra un libertaire invétéré. De fait, en feuilletant ces 303 pages, on apprend comment la déportation en Nouvelle-Calédonie a permis à Malato de prendre conscience des injustices sociales et, par conséquent, de s'insurger contre l'ordre établi. Le texte paraît intéressant non seulement comme témoignage historique, mais aussi comme texte littéraire où le style annonce la verve polémique du futur écrivain et auteur d'inoubliables philippiques contre l'establishment bourgeois. La lecture de l'ouvrage devient ainsi plus attirante puisque l'écrivain recourt, de temps à autre, à un langage décapant, agrémenté d'accents grotesques et ouvertement ironiques. En effet, plutôt que de rendre compte froidement des exactions des colons, l'auteur de *La Révolution chrétienne et révolution sociale* choisit résolument l'humour, qui semble plus propice

à ébranler la sérénité du lecteur. C'est dire que l'engagement de l'auteur ne relègue pas ses talents littéraires au deuxième rang. Ainsi, la préoccupation principale de l'écrivain, pour citer Sartre, « doit être de servir la littérature en lui infusant un sang nouveau, tout autant que de servir la collectivité en essayant de lui donner la littérature qui lui convient »¹⁰.

C'est dans ce contexte qu'il est intéressant de rappeler le passage de la préface d'un ouvrage que Malato signe avec son ami Ernest Gégout. Tout en relatant le séjour des deux anarchistes dans les cellules de la prison, les condamnés sont disposés à témoigner de cette expérience déplaisante qu'ils décident de combattre par le rire : « Captifs, le rire est [...] notre seule arme et... notre seule distraction »¹¹. Loin de s'épargner, Malato entamera 3 ans plus tard dans *De la Commune...* le même plaidoyer ironique où il assène des coups durs aussi bien à ses ennemis qu'à lui-même. Dans un des premiers paragraphes du livre, l'écrivain constate en toute franchise : « Que le lecteur excuse la forme personnelle du récit : si le *moi* devient haïssable lorsqu'il est absorbant et veut tout primer, par contre, il est souvent un gage de sincérité »¹². Tout en s'efforçant à rendre compte le plus fidèlement possible des événements souvent pénibles qui ont marqué sa vie à jamais, Malato ne manque pas de les évoquer d'une manière toujours ironique et farcesque. Pour s'en rendre compte, on pourrait citer un extrait dans lequel, tout en faisant allusion à des motifs bibliques, il dépeint les voyageurs qui ont quitté Brest à bord de la frégate le Var, en partance pour la Nouvelle-Calédonie :

10 J.-P. Sartre, « Présentation des *Temps Modernes* », [dans :] *Idem, Situations. II*, Paris, Gallimard, 1964, p. 30.

11 Ch. Malato, E. Gégout, *Prison fin de siècle. Souvenirs de Pélagie*, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle. Éditeurs, 1891, p. II.

12 Ch. Malato, *De la Commune à l'anarchie*, op. cit., p. 2.

Dans cette arche de Noé, que conduisait avec une circonspection exagérée le baron Testu de Balincourt, il y avait tous les échantillons d'animaux à deux pattes : déportés politiques, forçats, — on en prit, le lendemain, trois cents à l'île d'Aix, — fantassins de marine, artilleurs, gendarmes, surveillants militaires, fonctionnaires grands, moyens et petits, émigrants libres, familles allant rejoindre leur chef. De l'arrière, où trônaient le commandant et son état-major, aux cages des prisonniers, en passant par le *vulgum pecus*, dont j'étais, parqué dans la batterie basse, ce navire offrait bien l'image de notre société hiérarchique et autoritaire !¹³

L'auteur a aussi recours à une moquerie sarcastique quand il s'évoque lui-même. En se rappelant les premiers jours de son séjour à l'île des Pins, il n'hésite pas à prendre ses distances avec ce jeune homme flâneur qu'il était. Ceci témoigne sans aucun doute de sa sincérité, mais en même temps l'auteur semble souligner sa conversion intérieure, en voulant créer un contraste entre le Charles-insouciant du début du récit et le Charles-libertaire au bout de sa métamorphose :

Dois-je avouer au chaste lecteur que j'étais mû par le désir d'y rencontrer non des rois ou des ministres mais des popinés ? On n'a pas toujours dix-huit ans et demi, une imagination capricieuse et des besoins physiologiques à satisfaire. Certes, les premières rencontres à Canala m'avaient paru laides, mais j'eusse bien voulu voir à ma place cet imbécile de saint Louis de Gonzague, qui n'était peut-être qu'un eunuque de naissance. Sous ce climat torréfiant, qui embrase le sang dans les veines et fait déborder les sèves, alors que la nature semble incessamment en rut, le moyen pour un adolescent bien constitué de se tenir tranquille !¹⁴

Parfois, Malato ose citer certains de ses gestes dont il n'est certainement pas fier, et, pourtant, il ne redoute pas l'opinion publique : « Âmes sensibles qui me lisez et qui avez peut-être jeté l'anathème à Ravachol pénétrant dans la tombe d'une marquise, accablez-moi : j'ai violé des sépultures et chipé des

¹³ *Ibid.*, p. 2-3.

¹⁴ *Ibid.*, p. 102.

crânes, que je déposais sur mes étagères comme de simples potiches »¹⁵.

À part ces passages ouvertement autocritiques, l'ouvrage se focalise primordialement sur les excès du pouvoir des Européens qui tirent abusivement profit des territoires conquis. À l'instar de Louise Michel¹⁶, Malato se pose la question de la présumée supériorité des blancs qui, face à des « sauvages », ne connaissent ni pitié ni merci. Dès les premières lignes, il dénonce l'influence de la civilisation française qui a décimé de nombreux autochtones¹⁷, tout en visant aussi à éradiquer leurs coutumes. Que les dégâts causés par l'homme blanc soient énormes et préjudiciables, en témoigne ce court passage : « Il ne faut pas s'étonner, si avec une civilisation apportée par les prêtres, les marins, les forçats et l'écume des chevaliers d'industrie, les Canaques, d'anthropophages honnêtes et hospitaliers, sont devenus progressivement fourbes, rapaces, ivrognes et pédérastes »¹⁸. Les aborigènes sont aussi parfois représentés avec un humour incontestable, ce qui ne veut pas dire que l'auteur les considère comme des êtres inférieurs : « Les habitations indigènes n'ont point de portes, ces sauvages communistes ne se volent pas entre eux comme les civilisés »¹⁹. En les dépeignant, l'écrivain ne manque pas d'évoquer l'anthropophagie qui, malgré la présence des Européens, n'a pas complètement disparu des mœurs néo-calédoniennes. De fait, dans certains villages de l'archipel de la Nouvelle-Calédonie, on retrouve, de temps à autre, des paniers remplis de viande humaine cuite et désossée, les instincts ataviques non comprimés se réveillant à leur

15 *Ibid.*, p. 139.

16 C.J. Eichner, *Feminism's Empire*, Ithaca, Cornell University Press, 2022, p. 142-177.

17 Ch. Malato, *De la Commune à l'anarchie*, *op. cit.*, p. 27.

18 *Ibid.*, p. 30.

19 *Ibid.*, p. 134.

guise. Et quand l'auteur anarchiste se penche sur ce phénomène tellement ahurissant pour l'homme blanc, il n'hésite pas, comme d'habitude, à s'exprimer sur une tonalité quelque peu désopilante :

Après tout, on l'a dit bien des fois : le mal est-il plus grand à manger ceux qui sont morts qu'à tuer ceux qui ne veulent pas mourir ? La manière intelligente dont les Canaques préparent le mets cher aux émules de Malakiné, doit du reste, leur faire pardonner cet excès gastronomique. Au lieu de le gâter par des combinaisons suspectes, ils lui conservent son arôme naturel en le faisant simplement cuire au four. Le procédé est des plus simples ; un trou dans le sol est chauffé avec des cailloux rougis, après quoi, on y dépose le corps, découpé en quartiers et coquettement empaqueté dans de larges feuilles de bananier ; puis, on recouvre. Au bout d'une heure ou deux selon la qualité de la viande et l'âge du sujet, on déterre et on sert. Une rosée tout à fait appétissante perle sur le rôti fumant qu'on peut compléter de monceaux d'ignames ou de bananes cuites de la même façon.²⁰

Quant aux spoliateurs des natifs néo-calédoniens, Malato s'en prend vigoureusement aux hommes d'église auxquels il consacre de nombreux passages narquois. Il fustige particulièrement les mœurs des missionnaires qui, tout en prêchant l'amour pour le prochain, n'hésitent pas à s'imposer comme dirigeants sévères prêts à profiter de la crédulité de leurs ouailles. Ce qui paraît le plus bouleversant, et pas seulement aux yeux de Malato, c'est que ceux qui enseignent l'humilité et la soumission ne manquent pas de pécher par orgueil autant que par goinfrerie : « maristes, déjà si influents, devinrent omnipotents ; tout dut se courber devant leur autocratie papelarde »²¹. De fait, parmi les prêtres que Malato a l'occasion de connaître, il tombe souvent sur des individus peu recommandables comme sur celui qui, d'une manière perverse, tentait d'imposer son autorité à ses nouveaux paroissiens :

²⁰ *Ibid.*, p. 198-199.

²¹ *Ibid.*, p. 36.

il ne manquait pas d'envoyer, chaque jour au télégraphe un messager chargé de lui rapporter non verbalement, et pour cause, les indications barométriques et thermométriques. Il s'en prévalait alors pour prophétiser le temps, à l'instar des sorciers et faiseurs d'eau, faisant gober sans peine à ses fidèles émerveillés que cette prescience lui était venue d'en haut. Lorsque j'eus été mis au fait, je vengeai la crédulité populaire surprise, en communiquant à l'astucieux mariste des renseignements météorologiques peu exacts.²²

En lisant de longs fragments consacrés aux ecclésiastiques, on découvre les ressorts du comique qui vont donner naissance à des personnages allégoriques dans son théâtre de contestation sociale. De fait, les traits souvent exagérés avec lesquels il brosse les portraits des bourreaux correspondent à l'esthétique contestataire : « Détail caractéristique, les Pères sont presque tous gras et fleuris, les frères ouvriers maigres et secs : cela doit tenir à la différence des occupations »²³. Cet aspect physiognomique jouera un rôle important dans le théâtre anarchiste où les tortionnaires le plus souvent ventrus et robustes s'imposent face à leurs victimes maigrichonnes et chétives. Et la taille replète est intimement liée à la démesure insolente. Il n'est donc pas étonnant que l'animosité réservée par Malato aux jésuites le conduise souvent à railler toutes sortes de célébrations religieuses auxquelles ceux-ci prennent part sans craindre un comique grossier :

La pieuse cérémonie fut troublée par l'incontinence d'urine d'un chien de forte taille qui avait accompagné son maître jusqu'à la porte du lieu saint, et qui, au moment de l'élévation, s'en fut, le plus naturellement du monde, pisser sur la soutane du révérend père. Cet incident causa quelque tumulte : l'insolent quadrupède fut expulsé ; après quoi, tenant sans doute à donner aux gens de Houaïlou une idée favorable de ses capacités oratoires, le père Vigouroux y alla d'un sermon.²⁴

²² *Ibid.*, p. 214-215.

²³ *Ibid.*, p. 37.

²⁴ *Ibid.*, p. 118.

L'auteur ne manque pas de ridiculiser la conversion des indigènes qui ne pensent pas renoncer à toutes les pratiques habituelles héritées de leurs ancêtres :

La grand'messe s'accomplit selon le cérémonial ordinaire ; les Canaques montraient une grande expérience des divers mouvements de corps qui font partie essentielle du sacrifice divin. Aucun d'eux ne se levait lorsqu'il fallait tomber à genoux ou ne s'essayait quand l'étiquette religieuse exigeait la station verticale [...]. Ils étaient réellement croyants, fanatisés même, ces pauvres diables dont beaucoup marmottent du latin de cuisine et ignorent complètement la langue de Francisque Sarcey.²⁵

Poignants sont les fragments relatant les derniers jours du bannissement et qui sont consacrés à la lutte du « peuple noir » contre l'opresseur européen. Ces passages sont d'autant plus importants qu'ils portent témoignage du Malato anarchiste, défenseur de l'indépendance des Canaques. Tout en décrivant la situation précaire des aborigènes, l'écrivain note leur rage qui se manifesterait avec violence lors de la révolution de 1878. Suite à la spoliation des terrains, les ravages des bestiaux errants et les intrigues des missionnaires, les autochtones prennent leurs armes et attaquent les forces ennemies. Malato n'hésite pas à rendre compte d'une manière circonstancielle de la brutalité des rebelles, tout en restant compréhensif face à leur fureur. Ainsi, il se rappelle la fin héroïque d'un de ses copains, un certain Bouloupari qui

fut tué ; son surveillant, Clech, courant à son secours, eut les mains et la tête brisées comme il enjambait une balustrade. Madame Clech fut saisie, garrottée avec les draps de son lit et violée, après quoi on lui fendit l'abdomen et coupa les paupières. Ces détails paraîtront affreux : on ne pouvait cependant attendre autre chose de sauvages exaspérés dont on avait pris le pays et méconnu la liberté ; la guerre n'est-elle pas logiquement l'atrocité même ? Tuant sans pitié et poussant l'ironie cruelle au point d'ouvrir le ventre aux femmes qu'ils avaient violées, pour y déposer le cadavre d'un enfant égorgé par

²⁵ *Ibid.*, p. 153.

eux, ou bien encore enfonçant lubriquement une bouteille, pointe en avant, dans des matrices sanglantes, les indigènes néo-calédoniens subissaient les influences ataviques et espéraient, à force d'horreurs, déguster les Blancs de leurs velléités colonisatrices²⁶.

Pourtant, tout au début de l'insurrection, Malato se pose avec amertume la question de savoir s'il doit soutenir les proscrits pour la cause de la liberté ou passer du côté des oppresseurs comme l'ont fait plusieurs forçats français. Les doutes se dissipent aussitôt quand l'écrivain envisage la victoire des insoumis si seulement il y avait chez eux la volonté de transformer la « guerre de race » en « guerre sociale ». Ce soulèvement rappelle, à ses yeux, la Commune de Paris et surtout sa défaite qui se termine dans un véritable bain de sang. L'auteur de *Barbapoux* déplore la vengeance cruelle de l'homme blanc qui, comme les ennemis des communards, décime les insurgés :

Les bourgeois libéraux de Nouméa, affolés, jetaient feu et flammes et parlaient d'atroces représailles ; ils me rappelaient les hommes d'ordre de Paris à l'entrée des Versaillais, ces *honnêtes et modérés* infâmes, dignes de boire du sang dans des crânes : l'être humain est bien vil lorsqu'il a peur !²⁷

En dépit de la débâcle, les convictions anarchistes de Malato ne s'amoindrissent pas. Au contraire, inspiré par cette révolution réprimée, il se consacre cœur et âme à la vulgarisation des idées libertaires qui, d'après lui, permettront un jour de réaliser un ordre social plus juste.

De la Commune à l'anarchie constitue sans nul conteste une source de renseignements historiques qui révèlent certains faits que l'historiographie officielle désirerait passer sous silence. De fait, l'ouvrage apporte beaucoup d'informations sur les bagnes que le gouvernement français s'efforçait de ne pas diffuser sur le sol national. Nous y apprenons beaucoup de choses

²⁶ *Ibid.*, p. 174-175.

²⁷ *Ibid.*, p. 176.

sur les conditions précaires des condamnés ainsi que sur les mœurs des autochtones considérés par les « civilisés » comme des sauvages et traités comme tels. Cette dimension documentaire du texte serait suffisante pour provoquer l'indignation du lecteur : elle exprime clairement les sympathies de l'écrivain pour les pauvres habitants de l'archipel de la Nouvelle-Calédonie qui rappelaient les communards écrasés par les versaillais voraces. Ainsi, en rapportant les abus des colonisateurs dans des territoires dépendants, Malato n'oublie pas le peuple parisien dont le soulèvement de 1871 a été broyé avec une cruauté perverse, la même avec laquelle les officiers français ont réprimé la révolte des Canaques. Dans ce contexte, cet ouvrage particulièrement intéressant nous en dit long aussi sur la naissance de la vocation du jeune écrivain prêt à s'engager dans la lutte sociale ainsi que sur les procédés stylistiques dont il se sert afin de secouer l'apathie des classes les plus fragiles. Tout d'abord, au fil des pages, nous assistons avec notre narrateur-protagoniste à sa propre métamorphose intérieure d'adolescent insouciant à propagateur anarchiste. Inspiré par ses riches lectures, les histoires racontées par ses parents, le garçon commence à rêver d'un système social plus juste et, face aux exactions des colons dont il est témoin, il décide de s'engager dans la lutte pour un meilleur monde. Prompt à combattre au corps-à-corps, l'auteur ne minimise pas l'importance de la littérature qui sera pour lui une arme aussi redoutable qu'une matière explosive. Conscient de sa force, il s'en sert pour lancer ses réflexions souvent subversives : « Écrire ! donner une forme à sa pensée ! Crier bien haut ce qu'on sent, ce qu'on croit vrai, juste, beau ! C'était depuis longtemps mon rêve »²⁸. Qu'il s'agisse d'un article ou d'une pièce de théâtre, l'écrivain

²⁸ *Ibid.*, p. 239-240.

tentera toujours d'attirer l'attention du lecteur et de le convaincre de ses convictions libertaires. Ainsi, Malato semble annoncer le concept camusien d'art qui « est moyen d'émouvoir le plus grand nombre d'hommes en leur offrant une image privilégiée des souffrances et des joies communes »²⁹. Dès lors, l'écrivain chante la beauté de « l'anarchie absolue »³⁰ auprès des masses qu'il tend à bouleverser et à faire sortir de l'ankylose de la résignation. Et, pour arriver à réaliser ce projet, il doit continuer sa lutte révolutionnaire sans perdre de vue la propagation des idées contestataires à travers l'enseignement et la culture au sens large du mot, car telle est la vocation et l'ultime destin de l'écrivain engagé.

29 A. Camus, « Discours de Suède », [dans :] *Idem, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 2008, tome 4, p. 243.

30 Ch. Malato, *Philosophie de l'anarchie (1888-1897)*, Paris, P. V. Stock, 1897, p. 17.

bibliographie

- Camus A., « Discours de Suède », [dans :] *Idem, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 2008, tome 4.
- Denis B., *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, 2000.
- Ebstein J., « Préface à Barbapoux », [dans :] J. Ebstein, Ph. Ivernel, M. Surel-Tupin et S. Thomas (dir.), *Au temps de l'anarchie, un théâtre de combat : 1880-1914*, Paris, Séguier/Archimbaud, 2001, tome 1.
- Eichner C.J., *Feminism's Empire*, Ithaca, Cornell University Press, 2022.
- Grawitz M., *Bakounine biographie*, Paris, Calmann-Lévy, 2000.
- Malato Ch., Gégout E., *Prison fin de siècle. Souvenirs de Pélagie*, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle Éditeurs, 1891.
- Malato Ch., *De la Commune à l'anarchie*, Paris, P. V. Stock, Éditeur, 1894.
- Malato Ch., *Philosophie de l'anarchie (1888-1897)*, Paris, P. V. Stock, 1897.
- Malato Ch., *Les Joyeusetés de l'exil*, Paris, P. V. Stock, 1897.
- Malato Ch., *La Grande Grève*, Paris, Librairie des Publications populaires, 1905.
- Michel L., *Mémoires de Louise Michel, écrits par elle-même*, Paris, F. Roy Libraire Éditeur, 1886.
- Sartre J.-P., « Présentation des *Temps Modernes* », [dans :] *Idem, Situations, II*, Paris, Gallimard, 1964.
- Sartre J.-P., *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1985.

abstract

From the Commune to Anarchy by Charles Malato: the destiny of the libertarian writer

Charles Malato has gone down in posterity as the author of novels, memoirs and especially plays in which he castigates the excesses of power. Two events are at the origin of the birth of Malato's vocation as an anarchist writer: the condemnation of his parents to banishment in New Caledonia and the meeting of the young Charles with Louise Michel. It is in this context that this article proposes to study the autobiographical text of the French author *From the Commune to Anarchy* which allows us to understand the inner evolution of the somewhat carefree adolescent towards destiny of a revolutionary able to use his pen as a formidable weapon. From then on, the analysis of the text accounts for Malato's political awareness and his subsequent involvement in social issues, as well as highlighting the style of his language, as cruel as it is grotesque, which will upset the fragile minds of the bourgeois. In short, the exploration of the work constitutes a kind of propaedeutic to the subversive work of Malato whose universality attests to its undeniable topicality.

keywords

Charles Malato, Louise Michel, vocation, anarchist writer, the Paris Commune

mots-clés

Charles Malato, Louise Michel, vocation, écrivain anarchiste, la Commune de Paris

tomasz kaczmarek

Tomasz Kaczmarek enseigne la langue et la littérature (italienne et française) à l'Université de Łódź. Thèse sur l'œuvre de Henri-René Lenormand. Habilitation sur le personnage dans le théâtre français face à la tradition de l'expressionnisme européen. Publications sur le théâtre français, italien et polonais dans le contexte des avant-gardes du XX^e siècle.

| PUBLICATION INFO | | | |
|---|--|---|--|
| Cahiers ERTA | e-ISSN 2353-8953 ISSN 2300-4681 | |  |
| | Received : 19.01.2023 Accepted : 02.11.2023 Published : 21.12.2023 | VARIA | |
| ORCID : 0000-0001-6138-5280 | | | |
| T. Kaczmarek, « De la Commune à l'anarchie de Charles Malato : le destin de l'écrivain libertaire », [dans :] <i>Cahiers ERTA</i> , 2023, nr 36, pp.137-153. DOI : 10.4467/23538953CE.23.035.18975 | | | |
| www.ejournals.eu/CahiersERTA/ | | | |
| Attribution 4.0 International (CC BY 4.0). | |  | |

KAROLINA TYMURA

Université Marie Curie-Skłodowska

« Le moelleux, la chaleur, ce sont les femmes ! »¹ : figures de femme dans *Il pleut dans ma maison* et *Off et la lune* de Paul Willems

La condition féminine a toujours attiré l'attention des écrivains par ses dimensions mystiques, devenues quasi mythiques au fil des siècles, dans des sociétés dominées par leur moitié masculine. La femme, être désiré et admiré, glorifié et mythifié, mais, en même temps, détesté, soumis et réduit à l'esclavage, cet être exceptionnel qui n'a cessé de hanter tant les mortels que les divinités, se place souvent au centre des préoccupations artistiques et, dans le cas présent, littéraires.

La représentation de la femme dans la littérature a été pendant longtemps très réduite en raison de la prédominance des hommes dans ce domaine². La littérature dite « féminine » est apparue récemment ; selon Krasowska, « [l']intrusion des femmes dans la littérature était considérée comme une violation du territoire masculin et autorisée dans la mesure où les intruses assumaient des rôles masculins, l'écriture de celles qui violaient les règles était évaluée comme "féminine" ou inférieure »³.

1 P. Willems, *Il pleut dans ma maison*, Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, 2018, p. 103.

2 Voir M. Perrot, E. Castillo, *Le temps des féminismes*, Grasset, 2023.

3 H. Cixous, « Śmiech Meduzy », [dans :] *Teksty Drugie. Teoria literatury, krytyka, interpretacja* [en ligne], 1993, n° 4/5/6, p. 147 ; https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_in-

Aujourd'hui, il existe encore des schémas de pensée obsolètes et persistants concernant à la fois cette littérature et la perception des femmes en général, comme l'ont démontré Cixous⁴ et Purnamawati⁵.

Paul Willems, dramaturge et romancier belge du xx^e siècle, n'a pas hésité à montrer de nombreuses héroïnes dans ses pièces, et il l'a fait en portant une grande attention aux détails. Nous avons préféré nous pencher sur son corpus dramatique, parce que « le théâtre se situe à distance du réel, mais toujours en référence à lui »⁶, ce qui correspond bien à l'esthétique littéraire de Paul Willems, associée couramment au « réalisme magique »⁷.

terpretacja-r1993-t-n4_5_6_(22_23_24)/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r1993-t-n4_5_6_(22_23_24)-s147-166/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r1993-t-n4_5_6_(22_23_24)-s147-166.pdf ; nous traduisons.

4 E. Kraskowska, « O tak zwanej "kobiecości" jako konwencji literackiej », [dans :] *Krytyka feministyczna: siostra teorii i historii literatury* [en ligne], 2000, p. 201 ; <https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/14631/1/o%20tw.%20kobieco%C5%9Bci%20jako%20konwencji%20literackiej.pdf>; nous traduisons.

5 I. G. A. Purnamawati, M. S. Utama, « Women's empowerment strategies to improve their role in families and society », [dans :] *International Journal of Business, Economics and Law* [en ligne], 2019, n° 18, p. 120; https://ijbel.com/wp-content/uploads/2019/05/ijbel5-VOL18_267.pdf ; nous traduisons.

6 R. Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994, p. 9.

7 Ce terme renvoie à la façon originale de percevoir la réalité pratiquée par Paul Willems dans ses œuvres littéraires. C'est une tendance artistique dont le nom n'était initialement utilisé qu'en relation avec la peinture, mais après un certain temps, il a également été utilisé par rapport à la littérature. Le réalisme magique consiste en la coexistence d'éléments réalistes et magiques. Dans le contexte européen, les chercheurs s'accordent, pour la plupart, à dire que Franz Roh, le critique d'art allemand, a été le premier à utiliser cette notion. Il l'a fait dans son livre de 1925 *Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten Europäischen Malerei*, qui traitait des nouvelles tendances apparaissant dans la peinture. Le livre de Roh a été traduit en espagnol, d'abord par fragments, puis, en 1927, dans son intégralité dans la revue *Revista de Occidente*, disponible

Sa fascination pour la figure de la femme a peut-être commencé dans sa petite enfance. Il a grandi dans une maison tenue par sa mère et sa grand-mère – des femmes fortes qui l’ont inspiré. Comme il l’a lui-même exprimé : « Nous vivions sous l’œil de deux anges tutélaires. Je parle d’anges féminins, dont l’un, très vieux, était ma grand-mère. [...] L’autre, jeune, était ma mère »⁸.

Willems doit sa carrière d’écrivain en particulier à sa mère, Marie Gevers, car c’est elle qui a éveillé sa sensibilité littéraire, dont il parle ainsi : « Elle a trouvé sa sève dans le sol, ses images dans l’étang, sa douceur dans le vent humide de nos régions »⁹. Sa grand-mère a également marqué son inspiration très tôt dans sa vie, car elle s’occupait de son éducation ; tous les matins, elle lui « dictait le Télémaque de Fénelon puis procédait avec lui à l’analyse grammaticale [...] »¹⁰. Par

non seulement en Europe, mais aussi dans les pays d’Amérique latine. C’est ainsi que le terme « réalisme magique » a trouvé son chemin vers le continent sud-américain, où il a rapidement gagné en popularité. En ce qui concerne la littérature, il est difficile de dire sans équivoque qui l’a utilisé pour la première fois. Certains chercheurs citent Franz Roh, tandis que d’autres mentionnent le critique et écrivain italien Massimo Bontempelli. Néanmoins, le plus souvent, la priorité dans ce domaine est donnée à Bontempelli qui, en 1926, a décrit son travail comme « *realismo mágico* ». Il est également crédité d’avoir popularisé le terme réalisme magique, ainsi que de l’avoir intégré à d’autres directions et tendances.

8 P. Willems, *Un arrière-pays. Rêveries sur la création littéraire*, Belgique, Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain UCL, 1989, n° 3, p. 11.

9 P. Willems, « Marie Gevers et le jardin de Missembourg », [dans :] *La Nouvelle Revue des Deux Mondes*, 1975, p. 328.

10 M. Lisse, « Une poétique de la mémoire. Note sur un arrière-pays de Paul Willems », [dans :] *Textyles. Revue des lettres belges de langue française, Romancières* [en ligne], 1992, n° 9, p. 264 ; <https://journals.openedition.org/textyles/2043>. On peut ajouter que Paul Willems n’a pas suivi une éducation ordinaire, car il est resté sous la tutelle de sa grand-mère jusqu’à l’âge de 12 ans.

conséquent, il semble naturel et évident que ces deux personnes ont influencé la façon dont le dramaturge percevait les femmes et les a représentées dans ses propres œuvres.

Néanmoins, une autre figure féminine a considérablement influencé la vie du jeune Willems : Ellen O., dont il parle dans ses *Carnets* en février 1938. Quaghebeur note que « l'importance de cet amour [en] ressort clairement [...] ». Willems décide d'interrompre son activité de diariste pour la remplacer par sa correspondance avec la jeune femme Ellen O. »¹¹. Il était profondément marqué par le charme de la demoiselle, mais les aléas de l'histoire – l'éclatement de la Seconde Guerre mondiale, la participation de l'auteur à la campagne des dix-huit jours – et le poids de ses relations familiales ont contrarié cet amour. Quaghebeur souligne que l'on retrouve l'écho de cet amour dans le roman *Tout est réel ici*, dans lequel « le désir foncier s'adresse à La Femme sans nom, objet d'une passion presque aveugle. Elle ressemble à une prêtresse initiatique, à Hero. Elle est l'autre face du réel, un Réel qui ne peut correspondre fantasmatiquement qu'à la Flandre immémoriale »¹².

Pour ce qui est des pièces de Willems, des analogies émergent entre les héroïnes, qui permettent de repérer les topos les plus couramment utilisés par le dramaturge belge. Nous proposons donc de formuler quatre catégories en fonction desquelles les personnages féminins des drames *Il pleut dans ma maison* et *Off et la lune* seront analysés. Ainsi, il nous a semblé opportun de distinguer : la femme comme un être incompréhensible, la femme rationnelle et traditionnelle, la femme libérée et la femme rêveuse et romantique.

11 M. Quaghebeur, *Histoire, forme et sens en littérature. La Belgique francophone. L'Évitement (1945-1970)*, Bruxelles, Peter Lang, 2022, tome 3, p. 318.

12 *Ibidem*, p. 340.

Nous tenons à préciser aussi que nous avons délibérément choisi de limiter le corpus à deux pièces seulement, au profit d'une analyse plus approfondie.

La femme comme un être incompréhensible

Il convient de noter que Willems attire souvent l'attention sur le fait que ses personnages féminins sont très complexes. Dans ses œuvres, il les présente comme une sorte d'énigme et souligne le caractère inhabituel de leurs mots et d'elles-mêmes. Cela peut être dû aux impressions personnelles du dramaturge, qu'il décrit comme suit : « La première fois que j'ai été ému par une femme, cela s'est accompagné de toutes sortes de sensations que je ne connaissais pas ou d'actes qui prenaient des significations différentes »¹³.

Le comportement des héroïnes de ses pièces, ainsi que leurs paroles, sont parfois complètement incompréhensibles pour les personnages masculins. Les hommes font tout leur possible pour comprendre les motivations des femmes, leur façon complexe de penser, et même pour découvrir ce que leurs mots cachent vraiment. À leur avis, les femmes veulent souvent dire quelque chose d'opposé à ce qu'elles prononcent à haute voix.

Cette dualité particulière est remarquée par Thomas ; au cours d'une conversation avec Bulle qui, en tant que personne âgée, a plus d'expérience de la vie, il essaie de comprendre le comportement de sa bien-aimée, Toune. Malheureusement, non seulement le sujet n'intéresse pas son interlocuteur, mais en plus, Bulle ne lui donne pas de réponse satisfaisante et met fin à leur échange par une banalité :

13 P. Emond, H. Ronse, F. Van de Kerckhove, *Le Monde de Paul Willems : textes, entretiens, études*, Bruxelles, Éditions Labor, 1984, p. 145.

THOMAS. – Quand elle parle, les mots signifient autre chose que ce qu'ils signifient.

BULLE. – C'est une femme...¹⁴

Un dialogue similaire, mais cette fois un peu plus étrange, a lieu entre une autre paire de personnages, Éric et Off. Le premier est un jeune homme amoureux d'une femme mariée, Louisa. Le lecteur a l'impression que cette dernière a des difficultés à se comprendre et à savoir ce qu'elle désire, car ses propos sont souvent contradictoires. Éric en est totalement désorienté, il n'arrive pas à identifier les intentions qui guident le comportement de Louisa ni à comprendre si ses sentiments sont réciproques. Quant au second personnage, Off, c'est un chien errant qui se livre à une réflexion spécifique sur les femmes et leurs comportements en soulignant qu'elles échappent à toute interprétation rationnelle :

ÉRIC. – Tu y comprends quelque chose, toi, à la psychologie des femmes ?

OFF. – Rien. Par exemple, elles trouvent sale qu'on ronge un os propre en os et elles trouvent propre qu'on ronge un sale os en caoutchouc¹⁵.

De telles discussions se terminent généralement dans une impasse et aucun des personnages n'est capable de comprendre, même partiellement, l'existence complexe et excessivement compliquée des femmes. L'obstacle fondamental tient, selon les hommes, dans l'émotivité féminine et l'irrationalité étroitement liée à celle-ci.

14 P. Willems, *Il pleut dans ma maison*, Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, 2018, p. 82. Dans la suite, les citations tirées de cette œuvre sont indiquées par l'abréviation PM en italique, suivie du numéro de page, directement dans le texte.

15 P. Willems, *Off et la lune*, Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, 1995, p. 39. Dans la suite, les citations tirées de cette œuvre sont indiquées par l'abréviation OL en italique, suivie du numéro de page, directement dans le texte.

Certains personnages parviennent cependant à tirer quelques conclusions, mais la manière dont elles sont présentées suscite des hésitations et fait réfléchir le lecteur. C'est ce qui se passe avec Tony, un jeune garçon qui aime, avec réciprocité, une jeune fille nommée Simone. Ce sentiment a un fort effet sur lui et le conduit parfois à se comporter avec plus de maturité que son âge ne l'indique. Willems le décrit d'une manière un peu ironique et humoristique, en glissant les mots suivants dans une déclaration du garçon :

Les femmes aiment la détermination. J'ai mis les choses au point dès le début. Pas de diminutifs, pas de mots tendres. Pas de sentiments, pas de petits baisers, pas de pleurnicheries. (OL, 33)

Off interprète à sa manière et compare la femme à la mer :

Elle respire aussi la mer. Elle est douce... la mer. Elle ressemble à une femme, des jupons de dentelles, des vagues qui roulent quand elle marche, des yeux humides, et un parfum ! Un parfum à la fois frais et salé... (OL, 54)

Comme l'écrit Jakubczuk, Off aime la mer et rêve d'y aller pour profiter des impressions qu'elle offre¹⁶. Cette comparaison peut donc être une expression du respect et de l'admiration que le chien ressent envers les femmes.

Bulle, pour sa part, insiste sur le fait que les mots des femmes signifient en fait quelque chose de complètement différent :

MADELEINE (*gênée, met la main dans l'eau*). – L'eau est froide.

BULLE (*au CLIENT*). – Elle dit : « L'eau est froide ». Mais elle pense à autre chose. Elle parle comme les femmes. Les mots signifient autre chose que ce qu'ils signifient. Quand Madeleine dit : « L'eau est froide », cela veut dire : « Moi aussi, je suis bien assise dans cette barque, mais moi aussi, je serais mieux assise, si j'étais assise à côté de vous ». (PM, 119)

16 R. Jakubczuk, « "Vous êtes des poissons". Homo aquaticus de Paul Willems », [dans :] *Lublin Studies in Modern Languages and Literature*, 2018, n° 42, p. 97.

Il ne croit ni à la franchise des femmes, ni à la clarté de leurs déclarations, et il crée ses propres interprétations de leur comportement, qui peuvent être considérées comme inutilement compliquées. Dans leurs déclarations, Bulle cherche un deuxième sens caché derrière des mots apparemment simples.

Le motif de la dualité est fréquent dans de nombreuses œuvres de Willems. Comme l'écrit Carion, « Toute réalité a son double, son endroit et son envers [...]. Percevoir ce dédoublement, entrevoir l'envers des choses et saisir un instant leur autre dimension, telle est une des démarches essentielles [...] qui s'inscrit dans l'œuvre de Paul Willems »¹⁷.

C'est cette particularité qui conduit le lecteur à accorder plus d'attention à la façon dont les personnages s'expriment : il commence à se demander si leurs déclarations sont réellement sans ambiguïté. Jakubczuk souligne aussi cet autre élément : « Dans *Il pleut dans ma maison*, Bulle recourt très souvent à divers proverbes/dictons/maximes, parfois énigmatiques, souvent amusants [...], à titre d'exemple : "La vache meugle et la femme passe" »¹⁸.

Ainsi, les protagonistes masculins des pièces de Willems sont incapables de comprendre les femmes ou leurs comportements. À leur avis, elles ne peuvent pas être décrites rationnellement, ce qui explique leurs recours à des comparaisons avec la nature ou à des réponses évasives. En plus, ils surinterprètent les paroles des femmes, croyant qu'elles ont des intentions cachées, complètement insaisissables pour eux en tant qu'hommes.

17 J. Carion, « Entre la brume et le givre, le mystère », [dans :] *Textyles. Revue des lettres belges de langue française, Lectures de Paul Willems* [en ligne], 1988, n° 5, p. 69 ; <https://journals.openedition.org/textyles/1708>.

18 R. Jakubczuk, « Les avatars des normes : la transgénéricité des textes dramatiques de Paul Willems », [dans :] *Romanica Cracoviensia*, 2019, n° 19, p. 149.

La femme rationnelle et traditionnelle

L'un des principaux topos apparaissant dans les pièces de Willems est celui de la femme rationnelle et traditionnelle. Elle vit d'une manière généralement acceptée : elle a une famille, exerce une profession et mène une vie assez ordonnée. En outre, cette femme présente une façon rationnelle, voire cartésienne, de percevoir le monde, qui, cependant, change sous l'influence de divers événements. Elle perçoit le monde de manière logique et pragmatique, basée sur la connaissance par la raison. Afin de le montrer dans les pièces étudiées, nous nous appuyerons sur les exemples de Madeleine et de Louisa.

Madeleine est une pragmatique qui ne se fie qu'à sa raison. Elle regarde avec lucidité le monde et sa propre situation et évite de rêver : « Nous avons eu beaucoup de chagrins et de difficultés... J'ai travaillé. Mais un traitement de secrétaire suffit à peine pour vivre » (PM, 77).

Elle est propriétaire du domaine de Grand'Rosière qui, après de nombreuses années de négligence, nécessite une rénovation complète. Rationnelle, apparemment dénuée de tout sentiment, Madeleine décide finalement de vendre la propriété, ce qui provoque des protestations de la part de ses autres occupants. Malgré cela, elle est implacable et annonce fermement :

Je vendrai Grand'Rosière, parce que j'ai besoin d'argent et parce que j'aime les situations nettes. J'ai appris à mes dépens que chaque chose a une valeur. Grand'Rosière m'est inutile. Je vends ; avec l'argent, j'achèterai un appartement en ville. (PM, 77)

Otten souligne également cette caractéristique de l'héroïne, la commentant ainsi : « Viennent en effet de la ville, Madeleine et son fiancé Herman [...] : ils ne rêvent qu'efficacité, rentabilité, profits et placements »¹⁹.

19 M. Otten, « Reflets de paradis de "L'herbe qui tremble" à "Il pleut dans ma maison" », [dans :] *Textyles. Revue des lettres belges de*

Madeleine est pleinement consciente des différences de caractère entre elle et les autres habitants : « vous m'avez l'air de fameux rêveurs. Moi, je regarde la réalité en face » (*PM*, 77). Jakubczuk écrit à ce sujet : « Dès l'incipit, Madeleine se place en opposition à tout le monde et ne comprend rien de la façon de vivre dans un monde arrêté il y a cinquante ans... »²⁰.

Pour cette raison, lorsque Germaine avance l'idée de transformer Grand'Rosière en auberge de luxe, Madeleine a des doutes sur le succès de ce projet. Contrairement aux autres, elle condamne d'emblée l'auberge à l'échec et croit qu'ils ne trouveront jamais de clients prêts à séjourner dans un tel endroit. Elle commence immédiatement à souligner le manque de rationalité des autres personnages :

La vie se réduit à quelques équations. Avez-vous de l'argent ? Êtes-vous compétent ? Le gain escompté justifie-t-il l'investissement ? Mon fiancé, Herman Galion, travaille dans une banque. [...] Attendons-le avant de nous lancer dans une affaire ridicule. (*PM*, 89)

Cependant, son attitude change dans le dernier acte de la pièce grâce à sa rencontre avec le fantôme de sa tante décédée :

Je les ai rencontrés ; ils s'éloignaient vers l'étang. Tante Madeleine m'a parlé... j'ai tout compris... Herman ! Quand j'ai vu tante Madeleine, j'ai eu l'impression qu'elle était moi-même et que je ne pourrais plus quitter Grand'Rosière. (*PM*, 152)

Ainsi, la protagoniste cède devant la magie réelle qu'elle vient de vivre au détriment de la réalité (plus ou moins magique).

langue française, Lectures de Paul Willems [en ligne], 1988, n° 5, p. 91 ; <https://journals.openedition.org/textyles/1711>.

20 R. Jakubczuk, « La magie du temps et des saisons dans la dramaturgie de Paul Willems », [dans :] *Studia Romanica Posnaniensia*, 2021, n° 48, p. 110.

Quant à Louisa²¹, c'est une jeune femme qui semble avoir une approche rationnelle de la vie et n'être guidée que par la raison. Elle apparaît comme une épouse mûre, une femme au foyer pleinement résignée à ce rôle. Son réalisme dans la vie, lié à cette fonction sociale, est illustré par le dialogue suivant avec Simone :

SIMONE. – Moi, j'aurai des enfants tout de suite... on se débrouillera pour l'argent... quelle importance d'ailleurs ? Un enfant se contente de si peu de choses !

LOUISA. – Pierre dit qu'on n'a pas le droit de donner la vie à des petits êtres sans défense si on n'est pas capable de les protéger.

SIMONE. – Je les protégerai bien sans argent, va !

LOUISA. – Les protéger c'est leur acheter de bons vêtements, la meilleure nourriture, et payer un docteur s'ils sont malades...

SIMONE (*hésitante*). – Tu crois ? (*OL*, 19)

Le personnage de Pierre est très important dans le contexte de toute la pièce, car il a une grande influence sur sa jeune femme. Louisa est négligée par son mari, qui se concentre uniquement sur le travail. Elle essaie simplement de ne pas y penser et ne se permet même pas un instant de douter de ses propres sentiments ou de leur relation.

Mais cette attitude ne peut être qu'une façade derrière laquelle se cachent les vrais sentiments de son personnage. Autrefois, elle espérait un avenir merveilleux, mais quand elle s'est mariée, la vision heureuse a radicalement changé. Sa vie est devenue un quotidien ordinaire et sombre : « À cette époque je brûlais d'espérance. Je rêvais de conquérir le monde d'un pas si léger que je marchais sur l'eau. Mais on oublie vite »

21 Dans la première partie de notre étude, nous avons présenté Louisa comme un personnage peu compréhensible, rêveur, indécis face à son amour pour Éric, ce qui peut paraître contradictoire avec l'attitude réaliste montrée à présent. Cependant, la dualité observée dans le comportement de cette protagoniste ne peut que venir à l'appui de l'hypothèse initiale de percevoir la femme comme une énigme.

(OL, 14). Comme elle l'avoue, sa vision idéaliste du mariage lui a causé une énorme déception, car elle n'était pas préparée à un tel mode de vie.

Louisa subit également une sorte de métamorphose à la fin de la pièce. Il s'avère qu'elle est une romantique qui ne s'efforce d'être rationnelle que pour plaire à son mari. Le changement de Louisa est dû à la relation qu'elle noue avec Éric. Ce dernier éveille en elle des sentiments amoureux ainsi que des doutes sur son couple. Cependant, malgré la force de ce sentiment, elle décide de rester avec Pierre et ne profite pas de l'occasion de s'échapper avec Éric. Par cette occasion manquée et grâce à l'amour d'Éric, Louisa a finalement cessé de se tromper sur sa propre vie : « Sais-tu ce que c'est qu'être séparée de celui que tu aimes, de n'avoir aucun espoir, d'être prisonnière de ta propre vie ? » (OL, 76), demande-t-elle de façon rhétorique à sa jeune amie Simone.

La femme libérée

Dans les pièces de Willems apparaît aussi le topos de la femme libérée, un personnage fort et autonome qui fait face seul à tous les obstacles de la vie. Elle apporte aussi une aide efficace aux autres, étant pour eux une sorte de support. Nous nous proposons d'étudier ici deux personnages : Germaine et Milie.

Germaine se caractérise par une certaine dualité. D'un côté, c'est une rêveuse, lorsqu'elle dit à Madeleine qu'elle fera de Grand'Rosière une auberge de luxe, pleinement convaincue du succès de son projet (PM, 78).

De plus, elle fait preuve de sentimentalité, surtout lorsqu'elle se souvient du grand-père de Madeleine et de sa propre vie d'autrefois. Germaine insiste sur le calme et la paix que leur offrait leur existence. Elle souligne que même le grand-père de Madeleine considérait Grand'Rosière comme un lieu magique où « le temps s'arrête » (PM, 90).

De l'autre côté, c'est une femme d'action qui se caractérise par la capacité de planifier. Tout au long du drame, elle répète à plusieurs reprises sa fameuse réplique : « J'ai un plan » (*PM*, 76). Ce comportement spécifique est fortement souligné par Otten : « le domaine de Grand'Rosière [...] sera-t-il vendu ? Les divers plans que Germaine échafaude tentent de s'y opposer [...] »²². Ainsi elle n'est pas isolée du monde extérieur dans la même mesure que les autres occupants de la maison. Germaine est la seule habitante de Grand'Rosière à tenter réellement de convaincre Madeleine de ne pas vendre la propriété, tandis que les autres personnages exécutent assez passivement ses ordres. Ils ne peuvent rien faire sans l'aide de Germaine, ce qui peut être dû au fait qu'ils lui font confiance et croient qu'elle trouvera certainement une solution, quoi qu'il arrive. Cela est visible dans le comportement de Bulle, paniqué, qui appelle immédiatement Germaine lorsqu'il entend parler de la vente de la maison, car elle est la seule personne qui puisse réagir dans une telle situation.

Cette héroïne fait également preuve d'une détermination extraordinaire et semble prête à poursuivre son objectif à tout prix. En témoigne sa volonté d'empoisonner les acheteurs potentiels pour empêcher la vente de la maison. Cette détermination et cette force intérieure qui la caractérisent prennent un aspect presque comique lorsque Germaine accorde au fantôme de Georges, qui dans la pièce s'appelle Le Client, de la sensibilité :

LE CLIENT (*vexé*). – « Revenir » ! Vous parlez de moi comme d'une sauce aux oignons.

GERMAINE. – Pardon, je ne voulais pas vous froisser. Vous êtes d'un susceptible. (*PM*, 102)

Germaine fait également preuve d'un certain autoritarisme : Otten la qualifie de « tyrannique

22 M. Otten, « Reflets de paradis de "L'herbe qui tremble" à "Il pleut dans ma maison" », *op. cit.*, p. 90-91.

et péremptoire »²³. Elle n'accepte pas non plus les obstacles à ses projets et veut tout contrôler :

Il est capable de bouleverser tout mon plan. [...] Et s'il revient ici, dis-lui ma façon de penser. Ce n'est pas convenable de sortir d'une chambre en traversant le mur. Cela amène toujours des complications. (*PM*, 108)

Quant au second personnage rangé dans cette catégorie, Milie, c'est la mère malade de Louisa. Malgré son peu de force, elle travaille toujours et entretient la maison. C'est une femme avant tout dévouée à sa famille, ce qu'elle souligne elle-même à plusieurs reprises. Dès le début de sa vie, elle a travaillé dur et a fait beaucoup de sacrifices pour élever sa fille unique, ce que l'auteur signale : « Milie est la veuve d'un employé de poste. Sa petite pension et l'exploitation d'une pompe à essence lui ont permis d'élever sa fille » (*OL*, 13).

Milie a du mal à accepter le fait que sa fille lui impose de travailler à la pompe à essence uniquement à cause du caprice de Pierre. Malgré cela, elle remplit sa fonction et entretient la maison toute seule. Néanmoins, elle considère le mariage de Louisa comme une erreur et souligne que tout dans sa maison a été subordonné au mari de sa fille, ce qui l'irrite énormément :

Pierre, Pierre, on n'entend que Pierre toute la journée. Le repas de Pierre, le sommeil de Pierre, le café de Pierre, les chaussettes de Pierre... [...] ... tu le gâtes, ton mari. C'est mauvais. (*OL*, 23)

Les personnages de Milie et de Germaine présentent une certaine analogie, car les deux ont des caractères très forts et sont déterminées à agir. Alors que Louisa reste à la maison toute la journée en attendant le retour de son mari, Milie travaille et n'épargne aucun effort pour entretenir la maison, sa fille et son gendre. Mais bien qu'elle soit un soutien important pour eux, ils ne

²³ *Ibidem*, p. 92.

la remarquent pas et la considèrent même comme un obstacle et un élément inutile dans leur vie.

Milie peut ainsi être décrite comme une femme libérée qui, malgré des plaintes fréquentes, n'a besoin de l'aide de personne. Elle fait preuve d'une force de caractère extraordinaire, car elle a dû se débrouiller toute seule dans une société hostile.

La femme rêveuse et romantique

Le quatrième topos que l'on peut identifier dans les pièces de Willems est celui de la femme rêveuse et romantique. Ce sont généralement des héroïnes encore jeunes et inexpérimentées, ce qui rend leur vision du monde presque enfantine. Cependant, ces personnages mettent en lumière des éléments importants de la vie, tel que l'essence de l'amour. Leur comportement incite le lecteur à une réflexion plus profonde. Les femmes qui peuvent servir d'exemple dans cette catégorie sont Toune et Simone.

Contrairement à Madeleine et Germaine, Toune est complètement coupée de la réalité et ne semble pas du tout penser rationnellement. Elle ne se soucie pas de l'arbre énorme qui pousse au milieu du salon, car à son avis, « il est très beau. Il tient toute la maison dans ses branches » (*PM*, 75). D'ailleurs, lorsque Germaine annonce son projet d'ouvrir une auberge de luxe, Toune orne la maison avec des toiles d'araignées, croyant qu'elles seront la meilleure décoration. Otten remarque que l'héroïne perçoit la présence de Georges, donc la présence d'un être surnaturel, « dans d'imperceptibles signes »²⁴, ce qui souligne encore sa tendance à la rêverie.

Le comportement de Toune intrigue Madeleine, qui interroge Bulle, pensant qu'il pourra le lui expliquer.

²⁴ *Ibidem.*, p. 96.

L'homme, cependant, ne donne pas de réponse précise et déclare simplement que Toune « ne fait rien... elle se promène, quoi ! » (*PM*, 79). Ainsi, la jeune fille est présentée comme complètement indifférente aux préoccupations de la vie quotidienne, telles que le travail ou même la nourriture. Elle se contente de rêves et de l'ambiance magique de Grand'Rosière.

Toune est foncièrement liée à la maison et à toute la région. Cette beauté inhabituelle qui l'entoure suscite en elle une admiration sincère : « Un jardin où tout pousse en liberté... Le silence des étangs et des marais... » (*PM*, 78). Lorsque Madeleine annonce son intention de vendre Grand'Rosière, Toune proteste parce que déménager signifierait devoir vivre dans une ville, milieu qu'elle déteste profondément.

L'aspect le plus important de ce personnage est sa façon d'appréhender et de comprendre la notion d'amour. La jeune fille constate qu'elle aime Thomas, mais son comportement peut susciter certaines réserves. Toune a tendance à agacer délibérément son bien-aimé :

TOUNE. – Je n'ai envie que de Thomas.

BULLE. – Tu es donc la femme d'un seul homme.

TOUNE. – Mais j'ai aussi envie de le faire enrager. (*PM*, 93)

Toutefois, elle admet que, de cette façon, elle ne fait que le taquiner et qu'en fait elle l'aime toujours. La jeune fille déclare même ne vouloir que Thomas, ce qu'elle contredit quelque peu par son comportement immature. Elle souligne toutefois son dévouement au jeune homme : « J'aime Thomas et je suis la femme d'un seul homme ! » (*PM*, p. 109).

Simone, le deuxième personnage de cette catégorie, peut être décrite comme extrêmement douce et amicale. Elle a une attitude positive envers la vie et rayonne d'espoir pour l'avenir. Elle est également très dévouée à Louisa, comme l'illustre le fait qu'elle lui apporte des

roses en hiver, parce que son amie le souhaitait autrefois (OL, 14).

Le caractère et la vision du monde de Simone sont principalement influencés par sa situation familiale. Les parents de la jeune fille vivent une crise conjugale, ce qui provoque chez elle un sentiment de solitude. En lien avec cette situation difficile, elle rêve assez souvent de son propre avenir, qu'elle voit rempli d'amour et de bonheur :

Moi, je veux un mari qui soit *surtout* déraisonnable. Il m'achètera des souliers rouges parce que c'est joli, même si je n'en ai aucun usage ; il me donnera une robe de bal, même si nous n'allons jamais au bal, et il m'apportera les premières violettes qu'il payera de ses derniers cent francs. (OL, 18)

Simone ne peut pas supporter l'idée de se séparer de son bien-aimé, Tony, avec qui elle veut fonder une famille heureuse et compenser ainsi le déficit d'amour et de soins de ses parents. Malgré tous les obstacles sur son chemin, elle ne perd pas l'espoir en l'avenir et croit même en un « avenir meilleur », ce qu'elle avoue dans une conversation avec Louisa : « Moi, je n'oublierai jamais mes espérances » (OL, 14). La jeune fille rêve d'une relation amoureuse et n'a pas besoin de se lier avec quelqu'un de rationnel, ou même, ne le veut pas. Elle souhaite se laisser emporter par un véritable sentiment très fort et vivre comme dans un conte de fées. Comme Toune, Simone ne se soucie pas de l'argent. La seule chose qui compte pour elle, c'est l'amour, qu'elle considère comme une magie bien réelle, que l'on peut appliquer à la vie quotidienne et grâce auquel on est capable de surmonter toutes les adversités de l'existence.

Conclusion

Dans cette contribution, nous avons étudié les personnages féminins dans deux pièces de théâtre de Paul Willems. Cette démarche nous a permis de tirer

quelques conclusions provisoires que nous avons l'intention de confirmer en prolongeant cette analyse sur d'autres œuvres scéniques de cet auteur.

Dans la dramaturgie de l'écrivain belge, un certain nombre de traits communs ont servi de base à la création du profil de ses personnages féminins. Très souvent, l'auteur dépeint les femmes comme des individus ou entités très compliquées et quasi incompréhensibles pour les hommes. Même s'il crée des personnages de femme rationnelle, associés à un mode de vie traditionnel, comme en témoignent Louisa et Madeleine, ou de femmes libérées, autonomes et indépendantes, telles que Germaine et Milie, nous avons l'impression que ce sont seulement des avatars de ses femmes rêveuses et romantiques, qui se préoccupent principalement d'amour et rêvent d'un bel avenir paisible, telles Toune ou Simone.

Nous avons décidé d'analyser tous les personnages féminins apparaissant dans ces deux pièces willem-siennes, car il existe entre eux des analogies répétées et donc des topoï similaires utilisés par l'auteur. Dans ses autres drames, on peut observer différentes images de femmes, mais *Il pleut dans ma maison* et *Off et la lune* sont similaires en ce qui concerne la création des silhouettes de femmes et ils présentent des topos analogues.

Pour terminer ce premier volet de l'analyse des personnages féminins dans la dramaturgie de Paul Willems, citons un dialogue qui souligne parfaitement la façon dont l'écrivain percevait les femmes et leur belle nature très compliquée :

LE CLIENT. – Elle me déteste à présent !

BULLE. – T'en fais pas, un merle n'est pas un merle.

LE CLIENT. – Et une femme n'est pas une femme ?

BULLE. – Ah ! Ça ! Non ! Une femme est terriblement, avant, après, toujours une femme. (PM, 121)

bibliographie

- Abirached R., *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994.
- Carion J., « Entre la brume et le givre, le mystère », [dans :] *Textyles. Revue des lettres belges de langue française, Lectures de Paul Willems* [en ligne], 1988, n° 5, <https://journals.openedition.org/textyles/1708>.
- Cixous H., « Śmiech Meduzy », [dans :] *Teksty Drugie. Teoria literatury, krytyka, interpretacja* [en ligne], 1993, n° 4/5/6, [https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r1993-t-n4_5_6_\(22_23_24\)/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r1993-t-n4_5_6_\(22_23_24\)-s147-166/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r1993-t-n4_5_6_\(22_23_24\)-s147-166.pdf](https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r1993-t-n4_5_6_(22_23_24)/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r1993-t-n4_5_6_(22_23_24)-s147-166/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r1993-t-n4_5_6_(22_23_24)-s147-166.pdf).
- Emond P., Ronse H., Van de Kerckhove F., *Le Monde de Paul Willems : textes, entretiens, études*, Bruxelles, Éditions Labor, 1984.
- Jakubczuk R., « La magie du temps et des saisons dans la dramaturgie de Paul Willems », [dans :] *Studia Romanica Posnaniensia*, 2021, n° 48.
- Jakubczuk R., « Les avatars des normes : la transgénéricité des textes dramatiques de Paul Willems », [dans :] *Romanica Cracoviensia*, 2019, n° 19.
- Jakubczuk R., « "Vous êtes des poissons". Homo aquaticus de Paul Willems », [dans :] *Lublin Studies in Modern Languages and Literature*, 2018, n° 42.
- Kraskowska E., « O tak zwanej "kobiecości" jako konwencji literackiej », [dans :] *Krytyka feministyczna: siostra teorii i historii literatury* [en ligne], 2000, <https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/14631/1/o%20tzw.%20kobieco%C5%9Bci%20jako%20konwencji%20literackiej.pdf>.
- Lisse M., « Une poétique de la mémoire. Note sur un arrière-pays de Paul Willems », [dans :] *Textyles. Revue des lettres belges de langue française, Romancières* [en ligne], 1992, n° 9, <https://journals.openedition.org/textyles/2043>.
- Otten M., « Reflets de paradis de "L'herbe qui tremble" à "Il pleut dans ma maison" », [dans :] *Textyles. Revue des lettres belges de langue française, Lectures de Paul Willems* [en ligne], 1988, n° 5, <https://journals.openedition.org/textyles/1711>.
- Purnamawati I. G. A. et Utama M. S., « Women's empowerment strategies to improve their role in families and society », [dans :] *International Journal of Business, Economics and Law* [en ligne], 2019, n° 18, https://ijbel.com/wp-content/uploads/2019/05/ijbel5-VOL18_267.pdf.

Quaghebeur M., *Histoire, forme et sens en littérature. La Belgique francophone, Tome 3 – L'Évitement (1945-1970)*, Bruxelles, Peter Lang, 2022.

Willems P., « Marie Gevers et le jardin de Missembourg », [dans :] *La Nouvelle Revue des Deux Mondes* [en ligne], 1975, <https://www.revuedesdeuxmondes.fr/wp-content/uploads/2016/11/b4a2e094cad8aa7682a93e0088bae856.pdf>.

Willems P., *Il pleut dans ma maison*, Bruxelles, Archives & musée de la littérature, 2018.

Willems P., *Off et la lune*, Bruxelles, Éditions Labor et Archives et Musée de la Littérature, 1995.

Willems P., *Un arrière-pays. Rêveries sur la création littéraire*, Belgique, Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain UCL, 1989, n° 3.

abstract

“The softness, the warmth, these are the women!”: female figures in *Il pleut dans ma maison* and *Off et la lune*
by Paul Willems

Paul Willems, 20th-century Belgian playwright, did not shy away from showing many female figures in his plays, and he did so with great attention to detail. Through a thorough analysis, of the following plays : *Il pleut dans ma maison* and *Off et la lune*, it is possible to draw analogies between the heroines he created, which might allow to identify the topoi most often used by the Belgian playwright. We used the historical method, notably the selection, fusion, interpretation and ordering of facts. In addition, the method of literature analysis with particular emphasis on the analysis of source texts and the comparative method were used. Based on the analysis carried out, we established that the following topoi of women appear in the two Willems' plays selected for analysis: a woman as an incomprehensible being, a romantic woman, a traditional woman and a liberated woman.

keywords

woman, theater, topos, belgian literature

mots-clés

la femme, le théâtre, le topos, la littérature belge

karolina tymura

Étudiante à l'École Doctorale des Sciences Humaines et des Arts de l'Université Maria Curie-Skłodowska de Lublin. Elle est fascinée par la littérature, notamment les œuvres belges, et en particulier les drames de Paul Willems. Elle a écrit sa première thèse sur le féminisme et la façon dont les femmes sont perçues dans la société, d'où son désir de déterminer comment Willems a créé et présenté des personnages féminins dans ses œuvres.

| PUBLICATION INFO | | |
|--|------------------------------------|---|
| Cahiers ERTA | e-ISSN 2353-8953 ISSN 2300-4681 | |
| Received : 14.04.2023 Accepted : 03.07.2023 Published : 21.12.2023 | VARIA | ASJC 1208 |
|  | | |
| ORCID : 0009-0007-7955-1305 | | |
| K. Tymura, « Le moelleux, la chaleur, ce sont les femmes ! » : figures de femme dans <i>Il pleut dans ma maison</i> et <i>Off et la lune</i> de Paul Willems [dans :] <i>Cahiers ERTA</i> , 2023, nr 36, pp. 155-176. DOI : 10.4467/23538953CE.23.036.18976 | | |
| www.ejournals.eu/CahiersERTA/ | | |
| Attribution 4.0 International (CC BY 4.0). | |  |

LYDIE PARISSÉ

Université de Toulouse 2

Le théâtre de Sarraute.
Une poétique du vertige dans
Le Silence et *Pour un oui pour un non*

La critique a souvent souligné combien le théâtre de Nathalie Sarraute, avec sa première pièce *Le Silence*, renvoie à une forme de théâtre que l'on a communément dénommé dès la fin du XIX^e siècle « théâtre de chambre », à savoir une dramaturgie marquée par le huis-clos (conjugal, amical ou familial) et par le refus de l'action au profit de la parole, au nom d'un théâtre inauguré par Maeterlinck, Strindberg ou encore Ibsen et Tchekhov, qui trouvera ensuite son prolongement dans le théâtre de la parole de Beckett et Novarina, sans oublier le théâtre de la conversation de Vinaver. Elle a aussi souligné combien le drame se joue au niveau « microscopique », sur le modèle de ce que la physique quantique est à la physique, à travers l'importance de la notion de tropisme revendiqué par Sarraute, qui fait qu'un malaise de quelques secondes peut donner naissance à une pièce de théâtre. C'est du moins ainsi que Joëlle Chambon et Jacques Lassalle, notamment, qualifient l'action de la pièce *Le Silence* : un effet de grossissement et de ralenti oblige les personnages à déplier l'implicite, à mettre à plat des non-dits qui en général constituent les dessous de la conversation, et non l'objet de la conversation elle-même. Mais nous n'avons évoqué ici que *Le Silence*, puisque *Pour un oui pour un non* n'était pas encore écrite à l'époque. Il conviendra de comprendre ce propos, appliqué à ces

deux pièces. Dans un premier temps, nous tenterons de comprendre en quoi le théâtre de Sarraute, tout en refusant l'action, « reconstitue », à une autre échelle, une action. Ensuite, nous verrons que cette action relève du drame de la parole, à travers un usage radical des mots. Enfin, nous nous intéresserons à la question de la réception et au trouble particulier ressenti par le spectateur, caractéristique d'une poétique du vertige qui affecte le réel et sa représentation, et oscille entre l'abstraction et l'incarnation.

Les éléments d'une action dramatique

Dans le théâtre de Sarraute, qui relève de la forme souple du drame¹, nulle intrigue, nul élément extérieur ne vient déterminer l'action. Nous sommes dans un huis-clos (conjugal, amical ou familial) et l'action a pour cadre la parole elle-même. La parole ne sert pas l'action, elle est l'action elle-même. La première et la dernière pièce de Sarraute sont des drames en un acte qui ne proposent pas une action fondée sur un conflit extérieur comme dans la dramaturgie classique. Nous trouvons néanmoins les éléments d'une pragmatique théâtrale : un conflit, des péripéties, des figures textuelles, mais l'action apparaît avant tout comme une poussée langagière.

1 Drame : genre dramatique en vogue dès 1830 en France et 1790 en Allemagne, mais qui existait plus tôt et se prolonge, au-delà de la scène romantique, naturaliste, symboliste, jusqu'à nos jours. Selon A. Ubersfeld : « Peut être dite drame toute œuvre qui, sans considération de forme ou de code, d'effet pathétique ou comique, construit une histoire, une *fable* impliquant à la fois des données individuelles et un univers social. Définition extrêmement large mais qui exclut les formes dites 'traditionnelles' comme la tragédie ou la comédie, ou 'nouvelles' comme le mélodrame ou le vaudeville, les unes et les autres étant liées à une structure préconstruite, à un code. La caractéristique essentielle du drame est sa liberté » (*Le Drame romantique*, Paris, Belin Sup, 1996, p.7).

Tout d'abord, tout drame se définit par un conflit, une crise, qui impliquent un processus dramaturgique (le développement d'une action), des forces en présence, et une structure binaire ou triangulaire. Ce qui caractérise *Le Silence*, c'est la radicalité du conflit tropismique, qui, selon Joëlle Chambon, s'exprime avec une violence extrême dans les deux pièces.

H1. Oh, il n'y a pas de place pour nous deux en ce monde. Je ne peux pas vivre où vous vous trouvez. J'étouffe, je meurs... Vous êtes destructeur.²

Dans la dernière pièce, *Pour un oui ou pour un non*, H2 dira avec la même violence à H1:

entre nous il n'y a pas de conciliation possible. Pas de rémission... C'est un combat sans merci. Une lutte à mort. Oui, pour la survie. Il n'y a pas le choix. C'est toi ou moi.³

Joëlle Chambon affirme : « Entre ces deux pièces "extrêmes", le conflit du *chasseur* et du *porteur* (la version sarrautienne de la guerre des cerveaux strindbergienne) se déroule de façon plus édulcorée. Même les pires fantasmes meurtriers de H2 dans *Elle est là* paraissent moins violents parce qu'ils ne sont pas adressés à *qui les provoque* (en l'occurrence Elle), alors qu'ils le sont dans la première et la dernière pièce. Comme s'il avait fallu à Nathalie Sarraute toute son expérience de théâtre pour réinventer à la fin, par d'autres moyens, la *violence de l'adresse*, qu'elle avait à ses débuts tirée de la sous-conversation romanesque et transfusée dans

2 N. Sarraute, *Le Silence*, A.Rykner (éd), Paris, Gallimard, 1993, p. 54. Les citations suivantes provenant de l'œuvre citée seront marquées à l'aide de l'abréviation *LS*, la pagination suivra le signe abrégatif après la virgule.

3 N. Sarraute, *Pour un oui ou pour un non*, A.Rykner (éd), Paris, Gallimard, 1999, p. 45. Les citations suivantes provenant de l'œuvre citée seront marquées à l'aide de l'abréviation *PO*, la pagination suivra le signe abrégatif après la virgule.

le dialogue de sa première pièce »⁴. On peut en effet noter une violence des oppositions. Il y a ceux qui préfèrent rester à la surface du langage et rester prisonniers du piège des étiquettes (les « porteurs⁵ »), quitte à dénaturer, à trahir le langage ; et ceux qui sont prêts à tout pour maintenir la communication au niveau des profondeurs, de la sensation, de l'être, au point de ne jamais trouver le mot juste (les « chasseurs »). Ce sont ceux que Sarraute nomme les « sourciers », les « hypersensibles », les « déments », les « fous⁶ », ce sont aussi ceux que Lucette Finas nomme les « Chevaliers de la parole⁷ » : c'est le cas de H2 dans *Pour un oui ou pour un non*, de H1 dans *Le Silence*. La figure du dissident, de celui qui résiste à la nomination, qui refuse les mots-monuments (« poésie », « bonheur ») est omniprésente. H3 dans *Pour un oui ou pour un non* refuse, comme H1 dans *Le Silence*, d'être « enfermé dans la section des poètes ».

H2. Dès que je regarde par la fenêtre, dès que je me permets de dire « la vie est là », me voilà aussitôt enfermé dans la section des « poètes », de ceux qu'on place entre guillemets... qu'on met aux fers... (PO, 45)

H1. Ah ça y est. Voilà. Ça ne pouvait pas manquer. (LS, 28)

Or, le vrai poète, c'est celui qui se situe dans les marges, dans une relation à l'expérience du mystère, à l'informulé, d'où cette fuite, cette esquivance propre à H2

4 Joëlle Chambon, *Le Théâtre dans l'œuvre de Nathalie Sarraute. Les paradoxes de l'abstraction et de l'incarnation*, thèse de doctorat, Université de Montpellier 3, 2001, p. 370.

5 Cette terminologie de « chasseurs » et de « porteurs » est utilisée par Arnaud Rykner, qui voit dans les pièces de Sarraute des « logodrames », c'est-à-dire des fables abstraites relevant de la philosophie du langage.

6 N. Sarraute, *Œuvres complètes*, Gallimard, Pléiade, 2000, p. 1711.

7 D'après l'expression de Lucette Finas dans « Nathalie Sarraute : "Mon théâtre continue mes romans..." », Propos recueillis par Lucette Finas, [dans :] *La Quinzaine littéraire*, 16 décembre 1978.

dans *Pour un oui ou pour un non*, qui met H1 au défi de trouver le moindre poème dans son bureau. Tout comme H1, qui par un phénomène de ventriloquie, utilisant Jean-Pierre comme un miroir de lui-même, prononce cette réplique marquante : « sans œuvre, c'est plus fort » (*LS*, 50). Une réplique propre à définir tous les porte-paroles d'écrivains dans l'œuvre de Sarraute.

Ce qui porte la dimension de conflit dans les pièces, c'est également la présence d'un dispositif de tribunal, avec ses accusés, ses jurés, ses chefs d'accusation. Un tribunal qui tantôt se compose et se décompose, déplaçant la figure du bouc émissaire sur tel ou tel personnage, comme c'est le cas dans *Le Silence* : le groupe s'acharne sur H1, puis sur Jean-Pierre. La figure du bouc émissaire est également présente à travers l'image du supplicié évoquée par H2 : « tu m'as soulevé par la peau du cou » (*PO*, 29). Les « Chevaliers de la parole » sont des dissidents et des boucs émissaires faciles, soumis à des interrogatoires ou à des tribunaux réels ou imaginaires, car ils refusent de se plier au jeu des étiquettes et sont déclarés non conformes par ceux qui représentent la doxa. Il est trois types de tribunaux : le tribunal abstrait, le tribunal des voisins, le tribunal des proches.

Il est un tribunal transcendant, porteur d'inquiétante étrangeté, mentionné dans *Pour un oui ou pour un non*. Il y a une dimension fantastique, de cauchemar, à cause du brouillage de la fonction référentielle, sur le mode du *Château* de Kafka, qui a influencé la pièce, avec cette idée d'un tribunal invisible qui déciderait de ce qui est permis et de ce qui n'est pas permis, en la figure de voisins « pleins de bon sens » (*PO*, 31), « des gens normaux, des gens de bon sens, comme les jurés des cours d'assises » (*PO*, 27). Et l'idée de la convocation d'un jury est une idée glaçante, déjà présente dans *Vous les entendez*.

Dans *Pour un oui ou pour un non*, nous oscillons entre une perception objective (H1) ou subjective (H2) du tribunal, car les voisins convoqués pour régler le différend entre les deux amis ne se prêtent pas véritablement au jeu, ce qui n'empêche pas H2 de se sentir « traqué, percé à jour, jugé, condamné, alors même qu'il est aux prises avec ce travail en lui⁸ », souligne Jacques Lassalle : tout se passe comme si les voisins avaient pour rôle d'objectiver les tiraillements de sa vie intérieure.

Enfin, au sein de la famille, de la relation amoureuse, voire de l'amitié, le tribunal est là, comme c'est le cas du père de H1 et de la fiancée juriste dans *Le Silence*, qui considèrent comme pathologique la propension de H1 à la contemplation. « "C'est pathologique", je me rappelle, mon père m'avait dit ça. Il était furieux... C'est pathologique chez moi, c'est vrai, il avait raison... » (LS, 47).

Les deux pièces comportent d'autre part des péripéties, à travers des dialogues qui maintiennent un équilibre entre une fluidité apparente (celle de la surface) et les jeux de ruptures, d'interruptions, de répétitions-variations propres à la langue balbutiante et chaotique de ces mouvements intérieurs, que Sarraute identifie aux tropismes, à la sous-conversation ou encore au pré-dialogue. Cette dynamique touche toutes les « voix » et tous les personnages, que ce soit au niveau de la structure d'ensemble, de la réplique, de la phrase ou du mot.

Dans *Le Silence*, les revirements permanents de l'action prennent des proportions spectaculaires, puisqu'à l'affrontement de H1 face à Jean-Pierre, tantôt en duel, tantôt en duo, avec une construction de deux portraits en miroir comme dans *La Plus forte* de

8 Jacques Lassalle, lors d'un entretien avec Joëlle Chambon, 25 février 1999, *Le théâtre dans l'œuvre de Nathalie Sarraute : les paradoxes de l'abstraction et de l'incarnation*, thèse de doctorat, Université de Montpellier 3, 2001, p. 405.

Strindberg, comme le souligne Joëlle Chambon, se tisse le mouvement complexe de va et vient du chœur, tour à tour opposant et adjuvant de H1. La structure de la pièce est en effet rythmée par les prises de parole de ces « *voix diverses* » indiquées dans les didascalies externes, et qui désignent un chœur collectif et anonyme, menées par un coryphée en la personne de H2, dont le volume de répliques est plus important que celui des autres personnages.

Tout d'abord, les « *voix diverses* » lancent le « pavé de l'ours » à travers le mot « poésie », qui déclenche le premier scandale. Puis s'opère un revirement brusque de l'adresse : le chœur accuse en Jean-Pierre le responsable du malaise de H1 (ce qui est faux). Le chœur tente ensuite de détourner H1 de Jean-Pierre jusqu'à la « rechute » et au retour de « la poésie » à travers l'évocation par H1 des « charrettes bleues ». Dans un quatrième mouvement, le chœur deviendra finalement solidaire de H1 et tous tenteront sans succès de garder le silence face au mutisme persistant de Jean-Pierre (qui néanmoins a ri et sifflé) jusqu'à son rejet par H1.

Lorsque Jean-Pierre esquisse un mouvement de départ, tous tentent néanmoins de le retenir, jusqu'à l'anéantissement final du chœur, qui n'a plus rien à dire. H1 reprend alors son récit, et Jean-Pierre retrouve la parole. L'action, marquée par les oscillations du chœur entre deux pôles antagonistes (H1 et Jean-Pierre), n'est déterminée par aucun élément extérieur, mais seulement par l'impact des paroles prononcées, qui génèrent des mouvements de flux et de reflux, d'attaque (H1) ou d'esquive (Jean-Pierre).

Il est difficile de décider du statut de ce chœur, si ce n'est qu'il poursuit un double objectif de déblocage de la parole : celle de H1 tout d'abord, qui est invité à reprendre son récit interrompu ; celle de Jean-Pierre enfin, qui est invité à sortir de son mutisme. À l'intérieur des revirements et des péripéties, H1, semblant

s'éloigner de sa position initiale de « Chevalier de la parole », se laisse contaminer par la parole du chœur, qui, au final rejoint le point de vue de H1. Dans *Le Silence*, il est un revirement spectaculaire, lorsque F3, changeant de voix et s'exprimant « *d'une voix un peu irréaliste* », cite Balzac parlant de ceux dont la « seule présence paralyse et les voix et les cœurs » (*LS*, 55). Ce moment de bascule marque, dans la mise en scène de Jacques Lassalle, la fin des rires et des bruitages.

Si, dans les deux pièces, c'est un accident de la parole – un silence – qui a provoqué la crise initiale, d'autres crises, liées à d'autres accidents de la parole, vont venir se greffer sur cette crise initiale, jusqu'à créer une forme de « brouhaha » dans *Le Silence*. Mais dans *Pour un oui ou pour un non*, où la présence du chœur est réduite à une courte intervention des voisins, la structure dramatique est celle, plus classique, du duel, puisque chaque personnage cherche à anéantir (H1) ou à convertir (H2) l'autre, mais sans aucun recours à la forme classique du plaidoyer, puisque le principe des pièces de Sarraute est de nous placer face à une pensée qui se cherche, une pensée en prise sur l'informulé, qui laisse toujours ouverte la possibilité d'un revirement, voire d'une réconciliation, même au plus fort du conflit : c'est pourquoi « l'action, sur un plan formel, ne cesse d'osciller entre le duel et le duo »⁹, comme le souligne Vinaver.

Il faut également noter, à un niveau microstructurel – en ce qui concerne l'étude des répliques elles-mêmes –, que les enchaînements s'opèrent à travers les procédés habituels de la pragmatique théâtrale. Sur le plan formel, les répliques se succèdent selon des techniques de bouclages tantôt parfaits, tantôt serrés (quand il s'agit de reprendre en miroir les paroles de l'autre), tantôt de bouclages à retardement (comme c'est le

9 M. Vinaver, *Écritures dramatiques*, op.cit., p. 40.

cas dans *LS*), voire de non-bouclages. Les figures textuelles utilisées dans les deux pièces sont l'attaque, la riposte et l'esquive, mais aussi l'interrogatoire, le récit, la répétition-variation, l'effet-miroir. Si l'action de *Pour un oui ou pour un non* oscille entre le duel et le duo, tout comme celle de *Le Silence*, qui, de plus, combine un dialogue et un polylogue, les deux pièces se nourrissent largement de l'arsenal de ces figures auxquelles le public de théâtre est habitué, car, comme l'a expliqué Sarraute dans *Le Gant retourné*, il s'agit de faire remonter la sous-conversation à la surface de la conversation, sous l'allure d'un échange banal.

À ce titre, ce que cherche Sarraute – qui, en cela, prolonge le *credo* du Nouveau Roman –, ce n'est pas une logique de la succession, marquée par un enchaînement de causes et d'effets, mais une logique de la simultanéité, qui permettrait le surgissement, dans l'instant, d'une pensée en train de se former. Les points de suspension introduisent, selon Michel Vinaver, « des espaces-temps dans le discours, le désarticulant, le disloquant, mais de façon douce presque imperceptible, pour l'amener à un degré de fluidité où il semble épouser les plus menus mouvements intérieurs »¹⁰. Les points de suspension, d'un point de vue dramaturgique, permettent les volte-face, ils permettent (au niveau micro) de laisser le champ des possibles toujours ouvert. Ils signifient moins des pauses rythmiques pour le jeu de l'acteur que des césures dans l'action.

La notion d'« action dramatique » renvoie au sens originel de « drama » (action). Or, Sarraute affirme : « dans toutes mes pièces, l'action est absente, remplacée par un flux et reflux du langage », car ses pièces, poursuit-elle, « ne contiennent aucune action

10 M. Vinaver, « Sarraute. *Pour un oui pour un non* », [dans :] *Écritures dramatiques*, Arles, Actes Sud, 1993, p. 21.

extérieure », le langage y jouant « un rôle de détonateur »¹¹, précise-t-elle. C'est le cas par exemple du mot « poésie », qui, dès le début de *Le Silence*, provoque une explosion de rage chez H1, l'invitant à redéfinir les rapports de force avec son auditoire dont il était l'acteur adulé, avant le moment-pivot qui va décentrer l'action vers un autre acteur, muet celui-ci, en la personne de Jean-Pierre : tous vont se tourner vers Jean-Pierre, tout en n'oubliant pas leur demande initiale à H1 (de continuer son récit), l'enjeu du chœur étant de provoquer un acte de parole chez deux personnages (Jean-Pierre et H1). En cela, les tropismes constituent en eux-mêmes une action, un développement, et donc une dramaturgie, comme l'a revendiqué Sarraute. C'est pourquoi le passage à l'écriture théâtrale est un aboutissement logique des expérimentations sur les voix et sur l'adresse menées dans les romans.

Enfin, l'action pourrait se définir comme une poussée langagière aléatoire. Dans les deux pièces, la langue est celle de la conversation courante, ce qui a pu, pour certains critiques, faire songer au théâtre de la conversation ou encore au théâtre de boulevard. Sauf que les micro-actions s'originent uniquement dans la parole elle-même, gommant tout appui sur un référent extérieur et réduisant les spectateurs à des supputations sur le contexte et le cadre de ces conversations, qu'une partie de la critique considère comme des psychodrames tandis qu'une autre partie y voit des logodrames.

Dans le théâtre de Sarraute, « la parole est action et les conflits se nouent autour de l'activité langagière »¹², précise Jean-Pierre Ryngaert, ce qui fait que selon lui, dans *Pour un oui pour un non*, nous avons affaire à un conflit meurtrier, mais sans affrontements

11 N. Sarraute, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 1712.

12 J.-P. Ryngaert, « Le théâtre de la parole », [dans :] *Idem, Lire le théâtre contemporain*, Paris, Nathan, Lettres Sup, 2000, p. 117.

tonitruants. Ce qui compte, c'est moins la rhétorique de « l'exercice performatif du langage »¹³.

C'est bien dans cette optique que Sarraute a conçu ses trois premières pièces radiophoniques, comme un théâtre pour l'oreille, des mots murmurés dans le noir, choisissant pour cadre le champ d'une « conversation absolue », c'est-à-dire décontextualisée, à partir de voix distribuées de manière aléatoire et pouvant renvoyer, pour H1 et le chœur, à un soliloque, à une conversation intérieure qui aurait lieu à l'intérieur d'un seul être. C'est en cela que Sarraute était intéressée, comme le souligne Joelle Chambon, par une dimension « nocturne »¹⁴ de la radio, qui donne place aux voix intérieures, à l'intime qui se confond avec l'infime, bref, à ce qui relève de l'informulé, du subconscient, d'une parole balbutiante en recherche de la sensation qui la fait naître. Il s'agit du mouvement d'une poussée dans la langue, à l'image d'un accouchement – ce que Sarraute nomme la sous-conversation, ou encore le pré-dialogue.

Les pièces de Sarraute reprennent bien les éléments d'une dynamique théâtrale déjà connue et expérimentée, du théâtre de chambre au boulevard. Sarraute elle-même attachait une grande importance à ce que ses pièces puissent être compréhensibles par tous et ressembler, en surface, à une conversation banale, d'où le soin qu'elle a apporté au lissage des répliques et à la fluidité du discours, malgré les jeux de glissements opérés par la syntaxe et les points de suspension, qui suggèrent une pensée du personnage en mouvement,

13 *Ibidem*, p. 116.

14 J. Chambon, « Du roman au théâtre en passant par la radio », [dans :] *Skén&graphie*, 2015, p. 87-104. Disponible en ligne : <https://journals.openedition.org/skenographie/1232>. Voir aussi : *Eadem*, « Voix, corps, incarnation : les pièces radiophoniques de Nathalie Sarraute ». *Aventures radiophoniques du Nouveau Roman*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2017, p. 77-88. Disponible en ligne. <https://hal.science/hal-02932580>.

happée vers d'autres possibles. Cependant, l'action est ailleurs : elle est dans le drame de la parole, qui se joue dans les dessous du langage.

La radicalité du drame de la parole

Dans les deux pièces, nous assistons à un drame de la parole, non seulement parce que les personnages porte-paroles de l'écrivaine tentent d'échapper à un usage totalitaire du langage, mais aussi, comme le souligne A. Rykner, parce que « la parole est le lieu-même du drame. D'abord parce qu'elle en est la vraie scène »¹⁵. En 1967, alors qu'une journaliste lui demande si, à cause de la dénaturalisation du dialogue, son théâtre contient encore de l'action dramatique, Sarraute répond par l'affirmative : selon elle, le langage « produit à lui seul l'action dramatique... je pense que c'est une action dramatique véritable ; avec des péripéties, des retournements, du suspense, mais une progression qui n'est produite que par le langage »¹⁶.

Cette logique est visible dans les deux pièces, parce que les personnages en conflit visent à convertir l'autre à leur propre point de vue, ou à l'écraser si ce n'est pas possible, ce qui provoque des phases d'accalmie, voire de coopération au plus fort du conflit. C'est le cas à plusieurs reprises dans *Pour un oui pour un non*, où à la logique du duel se substitue momentanément celle du duo, où les personnages semblent d'accord sur tout. Cette logique paradoxale culminera à la fin de la pièce, où nous quittons les personnages au plus fort de l'entente au sein de la mésentente puisque tous deux décident ensemble, d'un commun accord, de faire une demande pour mettre fin à leur relation.

15 A. Rykner, *Théâtres du Nouveau Roman : Sarraute, Pinget, Duras*. Paris, Corti, 1988, p. 42.

16 N. Sarraute, citée par Nicole Sand, « Entretien avec Nathalie Sarraute », [dans :] *Le Monde*, 18 janvier 1967.

Si la parole est le lieu du drame, elle est surtout le drame elle-même, car comme l'affirme Eric Eigenmann, « le drame sarrautien n'est pas tant le drame de la parole que le drame de l'être doué de parole »¹⁷. Nous avons chez Sarraute « une vision totalitaire de la parole »¹⁸ : rien de ce qui est dit n'est gratuit, ce qui fait que les locuteurs se retrouvent « égarés dans le labyrinthe du langage »¹⁹, selon l'expression d'Arnaud Rykner.

Les mots ont un pouvoir de disséquer, de semer la terreur, comme l'a souligné Rachel Boué²⁰ : selon celle-ci, l'écriture de Sarraute tremble devant le langage brandi comme instrument d'autorité. La violence est dans l'acte de nomination : les mots blessent, les mots attaquent les personnages dans leur intégrité tant psychique que physique. Les locuteurs craignent les blessures et les plaies à vif creusées dans leur chair par les mots. Cet imaginaire de la terreur est présent dans nos deux pièces à travers des métaphores filées, telles celle de la cage et de la souricière dans *Pour un oui pour un non*. Face à cet usage totalitaire du langage, la seule position possible est celle d'une subversion permanente, que H2 développe dans *Pour un oui pour un non* à travers l'image de la taupe qui creuse ses souterrains sous les pelouses immaculées de ceux qui se vouent, tels H1, à la surface rassurante des mots.

Un mot-carcan est déclencheur de la colère de H1 dans *Le Silence* et de H2 dans *Pour un oui pour un non* : le mot « poésie » tord l'acteur et le projette au sol dans la mise en scène de *Pour un oui pour un non* par Jacques Lassalle. Parler de « poésie », c'est tuer

17 E. Eigenmann, *La parole empruntée. Sarraute, Pinget, Vinaver*, Paris, L'Arche, 1996, p. 34.

18 A. Rykner, *Théâtres du Nouveau Roman*, op. cit., p. 40.

19 A. Rykner, *Nathalie Sarraute*, Paris, Corti, 1988, p. 35.

20 R. Boué, « Le Drame de la parole chez Nathalie Sarraute », [dans :] *Ethiques du tropisme*, Pascale Foutrié (éd.), Paris, L'Harmattan, 2000, p. 153-168.

la sensation première, exigeante, que représente toute recherche du poète pour approcher le mystère dans le monde réel. Pour Sarraute, la poésie est un élan vital de l'être dans la recherche de l'infini. Il y a aussi les mots-monuments, tels ceux de « bonheur » et d'« amitié », que la pièce *Pour un oui pour un non* s'acharne à ruiner de leurs présumés conformistes et stéréotypés.

Mais le silence est tout aussi dangereux que les mots. Dans les pièces de Sarraute, le silence est scandale et ceux qui se taisent génèrent chez les autres une inquiétude, comme c'est le cas du personnage féminin de *Elle est là* ; dans *Le Silence*, H1, le « Chevalier de la parole », se débat entre deux tentations, qui sont les menaces qui guettent tout individu parlant, à savoir : le silence ou le mot pétrifiant. Comme nous l'avons déjà signalé, ce sont des épisodes de silence prolongé qui, dans nos deux pièces, génèrent le conflit initial. Le silence, comme le mot, appartient à la même logique de la prédation. Si les mots sont présentés comme un piège et une souricière dans *Pour un oui pour un non*, dans *Le Silence* le silence de Jean-Pierre a le pouvoir d'« emprisonner » « comme un filet », et il est décrit comme une « étrange menace », un « danger mortel », qui par moments va désintégrer la parole des autres, la réduire en charpie, la ramener à l'illusoire, à l'inutile. Le supplice de ce silence, tel que l'évoquait déjà Sarraute dans ses deux romans *Les Fruits d'or* et *Martereau*, vise à vider les interlocuteurs de leur propre substance. Réduits à des marionnettes, ils ont perdu leur statut de sujet de la parole pour devenir l'objet du regard de l'autre, de celui qui se tait et dont on ignore la pensée profonde. « La présence et le regard d'autrui m'imposent une séparation traumatisante »²¹, comme le remarque Ludovic Janvier, traducteur de Beckett. Il est insupportable que quelqu'un se taise et me regarde

21 L. Janvier, *La parole exigeante*, Paris, Minit, 1964, p. 72.

parler, ce qui implique que la parole se dédouble : on assiste alors à des épisodes de dépersonnalisation de H1 dans *Le Silence*. Lui qui était à la recherche d'une parole authentique se met à entrer dans le piège des étiquettes, des clichés et du langage de la surface.

L'action apparaît donc plurielle, décentrée. Si les péripéties sont les traits saillants d'une action perceptible en surface, ce sont bien les paroles intérieures des personnages, dont les jeux de glissements sont plus imperceptibles, qui font progresser l'action. Les tropismes, ces mouvements infinitésimaux de la sensation qui affleurent au niveau du discours, sont, aux yeux de Sarraute, « de véritables drames », et elle les définit dans *L'Ère du soupçon* comme une « action dramatique »²². Les tropismes sont des mouvements, des actions, mais il s'agit de mouvements intérieurs. C'est pourquoi l'action ne se définit pas par une intrigue, ni par un problème à résoudre, ni encore par un enchaînement de cause à effet qui mène vers un dénouement. Elle se définit à l'échelle de la réplique, à travers une syntaxe et une ponctuation (les points de suspension) qui introduisent un élément de discontinu à l'intérieur d'un dialogue qui doit néanmoins se dire de manière fluide, et être capable d'intégrer cette discontinuité de manière à pouvoir épouser les mouvements intérieurs de la pensée des personnages. Lors du mouvement de bascule pendant lequel H1 se lève pour quitter H2, mettant fin à leur conversation et à leur relation, H2 reprend un instant l'avantage en se dirigeant vers lui. Sa phrase se fait confuse, s'enroule, et finalement, par une volte-face inattendue, crée chez son adversaire un effet de surprise : « Tu comprends pourquoi je tiens tant à cet endroit ? ». Plus tard, il amplifiera cet effet,

22 Cité et commenté par Joëlle Chambon, « Nathalie Sarraute : du roman au théâtre en passant par la radio », *Skénographie*, Automne 2015, n° 3, mis en ligne le 04 décembre 2016, consulté le 24 mai 2023 ; DOI : <https://doi.org/10.4000/skenographie.1232>

cherchant à produire une sidération par le recours à l'alexandrin. Ces basculements, ces renversements de situation sont permanents dans nos deux pièces. Dans *Pour un oui pour un non*, H2 va reprendre la situation en main jusqu'à ce que H1 à son tour l'attaque et mène le jeu. Alors que H2 louait les bienfaits de « l'abandon » propre aux contemplatifs, H1 y voit un « processus d'empiègement »²³, comme le souligne Michel Vinaver. Les micro-actions découlent de l'économie interne de la réplique, qui, par sa dynamique et son évolution aléatoire, peut faire partir l'action vers des situations à chaque fois imprévues. C'est ce qui caractérise, selon Michel Vinaver, les « pièces-paysages », qui échappent aux enchaînements de cause à effet propres aux « pièces-machines » et aux pièces bien faites, sur le modèle aristotélien. « La pièce-machine est celle dont le système de tension repose sur une intrigue centrée, unitaire, ou sur un problème à résoudre, mettant en conflit des personnages aux oppositions marquées, habités par des passions, des sentiments, des vices ou des défauts, des idées, cernées ou du moins cernables. Dans la pièce-machine, [...] la parole est avant tout instrument d'une action et au service de celle-ci. [...] La pièce-paysage est celle où l'action tend à être plurielle, acentrée - une juxtaposition d'instantanés se reliant de façon contingente -, où les personnages sont faits chacun d'une diversité de facettes dont la jointure n'est pas donnée à l'avance. Dans la pièce-paysage, il n'y a pas d'exposition préalable d'une situation, celle-ci émerge peu à peu comme on découvre un paysage avec tous les composants du relief : notamment les thèmes, mais aussi les idées, les sentiments, les traits de caractère, les bribes d'histoires, les fragments du passé qui se font jour. La parole n'est pas véhiculaire

23 M. Vinaver, *Écritures dramatiques*, op. cit., p. 28.

de l'action, elle est l'action-même »²⁴. Même si selon Michel Vinaver, *Pour un oui pour un non* relève à la marge de la pièce-machine, comprenant des « micro-machines » liées aux pièges et aux méprises qui surgissent au fil des répliques, la notion de pièce-paysage est d'autant plus pertinente pour qualifier nos deux pièces qu'elles s'illustrent par un refus de commencer comme de finir. *Le Silence* commence après un monologue de H1 qui s'est déroulé hors-champ et dont on ne saura rien, sinon qu'il parle d'un épisode intime (ou infime) lié à un souvenir personnel, et qui ressurgira par vagues à la surface de la conversation tout au long de la pièce. Dans *Pour un oui pour un non*, par contre, la question de H1 éclate in *medias res*, au cœur d'une conversation déjà commencée, sauf que les présupposés du discours envoient à une relation forte et ancienne dont les données seront à peu près inconnues au lecteur/spectateur – ce qui est une grande première chez Sarraute puisque, dans l'ensemble, elle s'abstient de faire de ses locuteurs autre chose que de simples instances de parole. En ce qui concerne les fins, nous n'avons pas de dénouement dans les deux pièces, qui se terminent par une pirouette. *Le Silence* se conclut par une double fin, tout comme la pièce avait commencé par un double événement de paralysie de la parole²⁵ : après que Jean-Pierre a retrouvé la parole et prouvé qu'il est bien un homme de la surface, du clan de ceux qui ont besoin des étiquettes et de la nomination des choses, H1, par son déni du réel, a le dernier mot de la pièce, incitant à une relecture vertigineuse de l'ensemble de l'action : il ne s'est rien passé, tout a eu lieu comme en rêve. Aux quatre femmes qui lui rappellent le malaise dû au mutisme prolongé de Jean-Pierre, H1

24 *Ibidem*, p. 43-44.

25 Dans *Le Silence*, avant même que Jean-Pierre soit entré en scène, il ne faut pas oublier que c'est H1 qui, de son propre chef, interrompt le récit qu'il était en train de faire.

répond : « Eh bien, je ne sais pas non plus, je n'ai rien remarqué » (*LS*, 64). L'ambiguïté savamment entretenue tout au long de la pièce entre la réalité et l'illusion, le jeu et le non jeu, la profondeur et la surface, s'évaporée face à l'amnésie finale – qui demeure inquiétante – de H1. De même, le vertige final de *Pour un oui pour un non* tient au jeu sur la fonction référentielle. Les deux amis parviennent à un consensus sur le plan d'une élaboration fictionnelle, se racontant une histoire, faisant bloc contre un tiers adverse, en la figure d'un futur tribunal imaginaire qu'ils convoqueraient et qui, comme les voisins de H1, ne comprendrait rien à leur relation, s'en tenant au lieu commun qui a donné son titre à la pièce : l'idée de rompre « pour un oui ou pour un non », c'est-à-dire sans raison valable. Cependant, après un silence qui marque le retour de l'inquiétude, le retour au monde microscopique, au monde des profondeurs souterraines du langage, les dernières répliques, de plus en plus aporiques, ne portent plus que sur la conjonction de coordination « ou », qui marque à la fois l'alternative et l'exclusion – et ne dit rien du devenir de la relation de H1 et H2 : le référent a été perdu, le dialogue s'est progressivement déréalisé, seule subsiste une épure, une réduction à deux monosyllabes, qui sont moins une conclusion qu'un enfouissement progressif dans le silence de la fin – qui n'en est pas une.

Le grossissement et le ralenti sont les deux modes opératoires qui aboutissent à une dénaturalisation de l'espace-temps. C'est Sarraute elle-même qui, à propos de *Pour un oui pour un non* lors d'un entretien avec Jacques Doillon en 1995, ne parle pas d'une pièce abstraite, mais dit qu'elle est fondée à la fois sur un grossissement (un effet de loupe sur un détail) et un ralenti, dépliant les éléments d'une situation que l'on ne prendrait pas le temps d'analyser dans la vie réelle. Tout comme J. Lassalle le soulignera à propos de *Le Silence*, J. Chambon, dans la thèse de doctorat qu'elle

a consacrée au théâtre de Sarraute, écrit : « Désignée comme irréelle (à cause du déni final de H1 : « je n'ai rien remarqué »), toute la pièce n'est que l'exploration démesurément grossie de quelques secondes de silence ». On a là « une expérimentation radicale de cette *ouverture de l'instant* que Françoise Asso désigne comme le principe de l'écriture sarrautienne »²⁶. C'est à ce titre que la temporalité de *Le Silence* est proprement irréelle. Ce ralenti est caractéristique dans le bouclage des répliques, comme si l'action de la pièce prenait place dans une parenthèse entre deux répliques, selon un système de question/réponse, au sein d'un bouclage à retardement. À l'injonction de F1 lors de la première réplique de la pièce (« Si, racontez... C'était si joli ») H1 répond seulement à la page 62, reprenant le récit interrompu : « Eh bien, mes amis, voilà ; voilà (avec détermination). Je vous disais donc qu'il y a là-bas de ces maisons comme dans les contes de fées » (*LS*, 62). H1 referme la première parenthèse – celle du premier récit, comme il refermera ensuite la seconde – celle du second récit, portant sur le mutisme de Jean-Pierre. Sauf que ses derniers mots, au lieu de rétablir un ordre, instaurent un nouveau trouble, qui au lieu de boucler la pièce, nous plonge dans une logique spiralaire. De même, combien de temps dure l'action de *Pour un oui pour un non* ? On ne saurait le dire. « Le temps « réel » pourrait être toute une après-midi jusqu'à la tombée du soir. Mais le temps est distendu. Personne ne peut dire le temps de cette fiction : une après-midi, une vie. Cet indécidable, ce vertige, c'est merveilleux pour l'acteur », affirme Jean-Damien Barin dans une interview avec J. Chambon en 2000²⁷.

26 J. Chambon, *Le Théâtre dans l'œuvre de Nathalie Sarraute. Les paradoxes de l'abstraction et de l'incarnation*, op. cit., p. 371.

27 *Ibidem*, p. 412.

Sarraute cherche à créer une indétermination, une inquiétude, propre à un théâtre post-dramatique, par la déconstruction des formes dramatiques traditionnelles, et, comme le souligne A. Rykner, l'affirmation des principes de « dissonance », d' « irrésolution », de « tiraillement », et « le principe d'incertitude »²⁸ qui affecte doublement l'intrigue et les personnages. Rien n'est jamais établi, tout se joue dans un système de tensions. Il nous faut également prendre en compte l'époque de l'écriture des œuvres. Entre 1964 et 1982, le réalisme des pièces a évolué. Si *Le Silence* est marqué par le cadre abstrait de la conversation absolue, *Pour un oui pour un non* au contraire manifeste une forme de « réalisme en voie de reconstruction »²⁹, selon J. Chambon. Nous ne sommes plus dans le contexte des premières expérimentations radiophoniques (qui, de plus, n'ont pas toujours été réussies), ni dans le contexte abstrait de la conversation des premières pièces. Avec H1 et H2, nous sommes dans le contexte d'une relation d'amitié ancienne, et nous sommes dans un espace précis, l'appartement de H2, qui est à la fois son « territoire » et son « trou » (son lieu-refuge, qui fait peur à H1) et qui a un rôle actif dans l'action. « On peut dire que la fenêtre est le pivot de la pièce »³⁰. À partir du moment où H1 se dirige vers cette fenêtre, on assiste à une conversion du regard (de H2 sur H1) et donc du regard du spectateur, qui change de direction. Quel est le degré de réalité de cette fenêtre ? « Le théâtre de Sarraute se fonde sur l'idée que ce qui nous est montré relève d'une réalité intérieure », commente Joëlle Chambon, qui poursuit : « pour la première fois dans le théâtre de Sarraute, une réalité non verbale apparaît comme un

28 A. Rykner, « Nathalie Sarraute et le logodrame », [dans :] *Théâtres du Nouveau roman : Sarraute, Pinget, Duras*, Paris, Corti, 1988, p. 61.

29 J. Chambon, *Après le vieux jeu. La fiction dans le théâtre contemporain*, Paris, Hermann, 2021, p. 37.

30 *Ibidem*.

élément essentiel du texte »³¹. Mais néanmoins, elle souligne que la volonté de déréalisation est très présente dans *Pour un oui pour un non*. Nous avons affaire à un réalisme décalé, avec des éléments générateurs d'inquiétante étrangeté : l'idée d'un tribunal qui légifère en matière d'amitié, le lapsus sur la souricière d'occasion, l'apparition des voisins, forme réduite du chœur de *Le Silence*. Les voisins, représentants du Bon sens et du Lieu commun, favorisent un ancrage réaliste de la situation, mais il faut souligner des éléments insolites : on ne connaît pas leurs noms, ils « reconnaissent » H1 sans l'avoir non plus entendu nommer. Ils font songer à l'apparition étrange de Mme Pace dans *Six personnages en quête d'auteur*. D'ailleurs, dans les mises en scène de Simone Benmussa (1986) et Jacques Lassalle (1998), l'entrée en scène des voisins relève davantage du fantastique que des repères réalistes : dans le spectacle de Benmussa, ils arrivent de manière abrupte, par une porte coulissante.

Une poétique du vertige.

Si les pièces de Sarraute se jouent du vertige entre la fiction et la réalité, elles posent surtout la question du rapport du langage à la vérité. Nathalie Sarraute s'inscrit dans un vaste mouvement de suspicion à l'égard du langage tel qu'il s'est développé après la seconde guerre mondiale, mais ce qui la distingue de ses contemporains, c'est que malgré tout, elle croit au pouvoir des mots pour circonscrire l'expérience.

Tout d'abord, la question de la représentation du réel est au centre de l'écriture. Paradoxalement, les mots renvoient aussi à la « douce langue natale » que contient toute « Invitation au voyage », à la fois une donnée extérieure (propre aux projets touristiques)

31 *Ibidem*.

et intérieure, sauf que le voyage intérieur ne peut être communiqué, comme en font l'expérience H1 (*LS*) et H2 (*PO*), les deux personnages de contemplatifs et de poètes sans œuvre³² des deux pièces, la poésie renvoyant au domaine du secret, et donc du sacré, comme le précise Claude Régy, très proche des conceptions de Henri Meschonnic : « Tout texte poétique est un texte sacré, c'est-à-dire contenant du secret »³³.

Si le commun des mortels est à ce point rétif à la poésie, que cependant il veut bien encenser dans les cérémonies officielles, vivre en poésie est un parcours difficile qui consiste, dans la course de relais que constitue la littérature (les deux pièces sont truffées d'allusions à Balzac, Sand, Proust, Verlaine, Baudelaire et bien d'autres) à expérimenter en secret ce que pourrait être la contemplation, à savoir une manière d'être au monde qui abolirait la distance entre la personne qui regarde et ce qui est regardé. Le langage peut-il étreindre la part de mystère contenue dans le réel ? Ce sont les questions que se posent H1 (*LS*) et H2 (*PO*) en tentant de mettre en mots les épisodes épiphaniques vécus au contact d'objets insignifiants : un pan de mur jaune, des auvents, des charrettes bleues, un saule se reflétant dans l'eau d'une rivière. Une expérience de rupture qui marque à jamais le sujet, même si elle peut être vécue par tous (c'est là l'unanimité auquel se réfère Sarraute), et ensuite oubliée, comme c'est le cas de F3 et de F4 dans *Le Silence*³⁴, de H1 dans *Pour un oui pour un non*, ou de Georges dans *On ne sait comment*³⁵, de Pirandello. Ces expériences de l'intime

32 H1 : « Sans œuvre, c'est plus fort » (*LS*, 50).

33 Claude Régy, cité par A. Rykner, *Nathalie Sarraute*, Paris, Seuil, 2002, p. 165.

34 « F3 : Moi aussi, à cet âge... mais depuis, je vous assure que ça m'est passé » (*LS*, 42) ; « F4 : J'ai eu ça, moi aussi, un moment ... Et bien, je peux vous le dire. Un seul truc : ne pas faire attention » (*LS*, 39).

35 À son ami qui lui demande s'il a vécu des épisodes contemplatifs

– ou de l'infime –, qui relèvent d'une dimension sacrée, représentent dans les pièces des tabous, et génèrent chez les locuteurs des réflexes de censure, voire d'autocensure. Dans *Pour un oui pour un non*, H1 revient avec perplexité sur la question des mystiques et des saints, déjà évoqués quatre pages plus tôt (PO, 38).

H1. [...] Et tu prétends que tu es ailleurs... dehors... loin de nos catalogues...hors de nos cases... rien à avoir avec les mystiques, les saints...

H2. C'est vrai.

H1. Oui c'est vrai, rien à voir avec ceux-là. Vous avez mieux... (PO, 41)

Si H2 nie vigoureusement et à plusieurs reprises la référence à Verlaine, c'est qu'il pense plutôt en effet à Maître Eckhart qu'à Verlaine. La question de l'expérience du regard porté sur un pan de mur, dont il est question dans *Pour un oui pour un non*, de même que les petits auvents qui ouvrent *Le Silence*, dont ils deviennent ensuite un leitmotiv, n'est pas un thème anodin, mais une obsession dans l'œuvre de Sarraute, qui renvoie explicitement à des épisodes épiphaniques dont la littérature, sur les traces des écrits des grands mystiques et dans un cadre laïc et postséculier, a fait un thème littéraire depuis Proust, Joyce et Woolf – une lignée dont se réclame Sarraute. Ces pans de murs parcourent toute son œuvre : on les trouve dans *C'est beau*, *Le Planétarium*, *Tropismes*, *Ici*, *Ouvrez*, *Enfance*. Le motif récurrent du mur renvoie à Proust et à la peinture. Les commentateurs de l'édition de la Pléiade notent la remarque suivante : « difficile de ne pas voir dans ce mur un souvenir du "petit pan de mur jaune" de la *Vue de Delft*, le tableau de Vermeer devant lequel meurt Bergotte dans *La Prisonnière* de Proust, que Sarraute n'a cessé d'admirer ; voir *À la recherche du temps perdu*,

lors des couchers de soleil, il répond « Oui souvent, mais qu'importe ». L. Pirandello, *On ne sait comment*, [dans :] *Idem, Théâtre VIII*, Gallimard, NRF, 1957, p. 158.

Pléiade, tome 3, 692-693 »³⁶. Les pans de murs renvoient à une écriture visuelle, picturale, dont seule la peinture peut fournir une vision d'ensemble simultanée, selon Sarraute. Mais ces pans de murs renvoient aussi au récit de l'expérience d'une lumière qui, en un fugace instant, traverse les personnages, pour y laisser une trace indélébile. C'est qu'il s'agit d'une expérience qui remet en cause les modes de représentation, abolissant la notion du temps, du moi, et remettant en cause la distance entre le dedans et le dehors, entre le sujet (qui regarde) et l'objet (qui est regardé). Les pans de murs surgissent et provoquent un bouleversement du sujet, une déchirure, une rupture dans les représentations qu'il se faisait du réel. Comme l'explique Sarraute, le sujet est brusquement projeté dans l'univers de la présence (« la vie est là », dit H2), c'est-à-dire dans une dimension du réel d'ordinaire insaisissable à l'individu.

« On est dans un état d'ouverture complète, un état où on cesse d'exister, on est ce qui est là, on est fondu avec quelque chose³⁷, c'est le moment où on cesse d'exister », explique Sarraute à Régy dans leur entretien filmé en 1989, à propos de l'épisode des petits auvents présents dans *Le Silence* et dans *Enfance*, où elle revendique la puissance de l'abandon³⁸ comme moteur de son écriture.

H1 : La vie est là. (PO, 40, 41, 42)

H2 : Il y a chez toi, parfois, comme un abandon. On dirait que tu te fonds avec ce que tu vois, que tu te perds dedans. (PO, 40)

Ce sentiment de dissolution du moi, qui correspond à une expérience de l'infini et à une conversion du regard, Sarraute le commente dans *Enfance* : « Je

36 N. Sarraute, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 2034.

37 C'est moi qui souligne dans ce paragraphe.

38 F. Asso, *Nathalie Sarraute, une écriture de l'effraction*, Paris, PUF, 1995, p. 29.

regarde le ciel comme je ne l'avais jamais regardé, je me fonds en lui, je n'ai pas de limite, pas de fin »³⁹. Ce récit d'expérience épiphanique, on le trouve chez les mystiques comme dans la littérature. Ce qu'il faut bien comprendre, c'est qu'il ne s'agit pas là de décrire un sentiment de surpuissance (à l'image du surhomme nietzschéen), mais une expérience d'abaissement, d'humilité, accessible aux simples. D'où l'importance de l'éloge des « simples » par H1 dans *Le Silence* : « Moi, d'ailleurs, tous mes amis... Toujours des gens très simples, des manuels » (*LS*, 53). D'où l'adjectif « sordide » (*PO*, 40) utilisé par H2 pour décrire son lieu de contemplation et d'écriture, qu'il aimerait semblable à une cellule. D'où la revendication des notions négatives d'impouvoir, d'impuissance, de « ratage »⁴⁰ (*PO*, 46) : autant de qualités qui renvoient, du point de vue de H2, à un signe d'élection artistique et spirituel. Car ce ne sont pas seulement les points de vue du béotien et de l'artiste qui s'opposent chez Sarraute – et sur lesquels s'est tellement appesantie la critique –, ce sont aussi les points de vue « mondain » et « spirituel » (au sens large) qui s'affrontent. C'est pourquoi ce qui intéresse Sarraute, ce n'est pas la notion d'inconscient, mais celle de conscience. Ses références ne sont pas du côté de la psychanalyse, mais du côté de la philosophie de Bergson, par ailleurs grand spécialiste du discours mystique. On pourrait songer à certains textes de référence célèbres ; concernant les charrettes d'un « bleu ineffable » de H1 : « H1 : vous savez, ces charrettes ..., si belles ...d'un bleu ... ineffable... » (*LS*, 45) ; de même que le récit de la contemplation de H1 dans l'épisode d'alpinisme (*PO*, 43) : ce serait, pour *Le Silence*, *La lettre de Lord Chandos* (1902) de Hofmannsthal, qui décrit des épisodes d'illuminations face à d'humbles outils

39 N. Sarraute, *Enfance*, Paris, Gallimard, p. 275. C'est moi qui souligne.
40 H2 citant ironiquement H1 : « C'est un raté », « Un raté » (*PO*, 46).

de la vie paysanne, qui motiveront le renoncement du narrateur à la poésie ; et *L'Ascension du Mont Ventoux* de Pétrarque (1336), qui décrit une méditation du narrateur sur l'humilité de la condition humaine lors d'un épisode de descente du Mont Ventoux. Cette expérience épiphanique, ou expérience de l'infini, ramène aux limites de la représentation, mais aussi du langage qui, dans ce contexte, devient caduc, et se manifeste par scories dans le lexique par la description de moments de contemplation⁴¹ (*PO*, 36, 43 ; *LS*, 46) qui jettent les autres dans une rage folle, tels la fiancée et le père de H1 :

« C'est pathologique », je me rappelle, mon père m'avait dit ça. Il était furieux... C'est pathologique chez moi, c'est vrai, il avait raison... (*LS*, 46).

Ces considérations ont pour objet de creuser le vertige de l'écriture de Sarraute, de sa nécessité, et de nous rendre sensible au lexique précis présent dans les répliques de ses personnages. Ceci nous permet de déplacer le propos des pièces de Sarraute : ce qui intéresse l'auteure, ce n'est pas tant l'usage que nous faisons du langage que la question du regard que nous portons sur le monde et sur les autres (et sur l'autre en nous-mêmes). Cette mise en abyme du regard est particulièrement montrée dans *Pour un oui pour un non*, avec la présence concrète de la fenêtre, point de bascule de la pièce, comme puissance transformatrice du regard : H2 regarde H1 qui regarde par la fenêtre et voit peut-être, par cette fenêtre, ce que H2 *a cru voir* (Rimbaud, *Le Bateau ivre*). Si le thème du regard traverse en entier la première pièce de Sarraute, il acquiert dans sa dernière pièce une singulière intensité, voire même une précision bouleversante.

41 H1 à H2 : « Nous étions là, à attendre... piétinant et piaffant... pendant que tu "contemplais" » (*PO*, 43).

Nous sommes soumis alors au vertige d'un trop-plein destiné à faire entendre un vide. Comme nous l'avons déjà dit, c'est un silence qui, dans les deux pièces, est à l'origine de l'action : un silence pesant dans *Le Silence*, un silence dû à une suspension de prononciation dans *Pour un oui pour un non*. Dans ces deux cas, le silence est perçu comme une rupture du dialogue, dérangeante pour les interlocuteurs. Mais le silence est une notion ambivalente, car elle peut référer à une position de supériorité. Dans *Le Silence*, Jean-Pierre, s'entêtant dans un mutisme radical, est le dépositaire de la parole des autres, et peut devenir, parce que personne ne sait ce qu'il pense, le lieu de toutes les projections imaginaires : il peut renvoyer à l'espace du désaccord et de la réprobation, voire de la dissidence, mais aussi à l'espace du secret, de l'omniscience. Il détient peut-être un savoir que les autres n'ont pas. A. Rykner note fort justement que les points de suspension marquent une suspension de la parole comme du silence car selon lui, les personnages, en parlant, cherchent à atteindre une forme de silence : c'est là l'ambiguïté du théâtre de Sarraute qui « cherche à nous faire entendre un certain silence ... et qui, pour nous faire entendre ce silence, est obligé d'en passer par le langage »¹. Il s'agit peut-être, dans les deux pièces, de réinvestir, dans un cadre laïc, le langage dans sa fonction sacrée, ce que pourraient suggérer les allusions à la Bible (*LS*, 32, 33, 36) et à Swedenborg⁴² (*LS*, 55), aux mystiques⁴³

42 H1 (à Jean-Pierre) : « Vous êtes, vous, si pur, d'une pureté d'ange » (*LS*, 37). Dans *Louis Lambert*, de Balzac, un enfant précoce, lecteur de Swedenborg, explique à son camarade la doctrine de Swedenborg sur l'ange, l'être intérieur et les sphères.

43 L'expression « les mystiques » renvoie à un domaine : la mystique, c'est-à-dire au répertoire des œuvres spirituelles de la tradition occidentale et orientale. Pour la tradition occidentale, nous avons les textes de la tradition grecque et patristique, italienne (Angèle de Foligno, François d'Assise), flamande (Ruysbroeck, Tauler, Suso,

(*PO*, 38, 41), aux stylites⁴⁴ (*PO*, 38) et aux saints⁴⁵ (*PO*, 38, 41). Dans *Le Silence*, F1 se fait l'avocate du silence⁴⁶. Habiter le silence, c'est aussi, au sens où l'entend Pascal – Sarraute identifie *Les Pensées* à sa propre conception du poème – le mystère du monde physique, le vertige de l'infini qui effraie, qu'il soit infiniment grand ou infiniment petit, et que Sarraute identifie à sa propre quête comme elle le détaille lors d'un entretien – incontournable – filmé avec Claude Régy en 1989 : « Je crois qu'à un certain niveau de conscience, chacun doit se sentir comme un infini »⁴⁷, explique-t-elle.

Les deux pièces interrogent également, chacune à sa manière, un vide qui est tapi sous le langage, un néant qui ne serait pas une notion abstraite, mais un néant « chargé de sens et d'émotion »⁴⁸, au sens où l'entend Régy. Selon J. Chambon, *Le Silence*, par exemple, est la pièce la plus radicale de N. Sarraute, par « la gravité essentielle des questions qu'elle pose sur le langage : qu'est ce qui s'échange dans un dialogue, comment est-on lié par la parole, de quelle façon circule le pouvoir dans une conversation,

Eckhart), espagnole (Jean de la Croix, Thérèse d'Avila) et française (Fénelon, Angéus Silésius, Benoît de Canfeld, François de Sales, Surin, Guyon).

44 Un des stylites les plus connus est Siméon d'Emèse, un ermite syrien chrétien du sixième siècle qui méditait au sommet d'une colonne.
45 Sainteté et mystique sont deux concepts et deux réalités différentes. La sainteté est un objectif humain, la mystique est un don gratuit. Le saint participerait plutôt d'une forme supérieure de dévotion, pratiquant les vertus à un degré exemplaire, alors que le mystique est à la recherche d'une « religion » intérieure qu'il obtient par la passivité, l'abandon.

46 Dans *Le Silence*, F1 se fait l'avocate du silence. « Moi, si j'avais la force de me retenir, je garderais le silence, toujours » (*LS*, 49) ; « Moi, je pourrais me taire jusqu'à la fin des temps » (*LS*, 52) ; « ce silence était d'or » (*LS*, 53).

47 N. Sarraute, *Nathalie Sarraute : conversation avec Claude Régy*, film, réalisation C. Régy, 99 mn, 1989.

48 A. Rykner, *Nathalie Sarraute*, op. cit., p.164.

peut-on et doit-on régler l'échange verbal? »⁴⁹ Toutes ces questions renvoient au problème philosophique de la relation du langage à la réalité, mais aussi à la vérité, au mensonge et à l'erreur. Car ce qui est troué, ce n'est pas seulement le dialogue de théâtre, tel que l'a théorisé Anne Ubersfeld⁵⁰, c'est la parole elle-même qui est « trouée »⁵¹, qui est renvoyée à une incapacité primordiale du dire, et du tout dire. « Sur ce dont on ne peut parler il faut garder le silence »⁵², écrivait Wittgenstein dans *Le Tractatus*, soulignant l'insuffisance formelle du langage pour aborder l'indicible, l'impensé, ce qui nous dépasse. Novarina y a répondu par cette formule célèbre : « Ce dont on ne peut parler, c'est cela qu'il faut dire »⁵³. Sarraute, allant dans le sens de Novarina, s'est donné pour mission d'« exprimer ce dont on ne parle pas »⁵⁴, et elle ajoute que « ce qu'on dit, ce n'est pas ce dont on parle »⁵⁵, creusant l'écart entre le mot et le référent, entre les mots qu'on dit et les corps qui les parlent.

Dans *Le Silence*, le renversement de situation final invite à reconsidérer le statut du discours, son degré de réalité, comme si seul avait été réel l'échange final entre H1 et Jean-Pierre. Le reste n'était que cauchemar

49 J. Chambon, *Le Théâtre dans l'œuvre de Nathalie Sarraute. Les paradoxes de l'abstraction et de l'incarnation*, op. cit., p. 369.

50 Pour Anne Ubersfeld, le texte de théâtre est par nature « troué » car il a besoin des éléments de la représentation, propre au travail de la mise en scène (plateau, comédiens, décors, gestes, déplacements, lumière, son, etc.) pour pouvoir pleinement exister. Voir A. Ubersfeld, « Le texte dramatique », *Lire le théâtre*, Paris, Belin, 1999, p. 91-93.

51 Voir L. Parisse, *La parole trouée. Beckett, Tardieu, Novarina*, Paris, Classiques Garnier, 2019.

52 L. von Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, G.-G. Granger (trad.), Paris, Gallimard, 1993, p. 7.

53 Valère Novarina, *Devant la parole*, Paris, P.O.L., 1999, p. 29.

54 N. Sarraute, citée par Nicole Zand, « Entretien avec Nathalie Sarraute à propos du *Mensonge* et du *Silence* », [dans :] *Le Monde*, 18 janvier 1967, p. 18.

55 *Ibidem*.

et simulacre. Nous sommes face à une dramaturgie du gouffre, de l'abîme, de la faille.

Le dernier aspect de cette poétique du vertige est la présence de personnages entre abstraction et incarnation, telle que l'a très bien analysée J. Chambon dans sa thèse *Le Théâtre dans l'œuvre de Nathalie Sarraute. Les paradoxes de l'abstraction et de l'incarnation*. Dans *Six personnages en quête d'auteur*, Pirandello affirme une métathéâtralité radicale au fondement de son théâtre, remettant en cause les fondements de la convention et de l'illusion théâtrales. Six personnages incomplets, inachevés, franchissant la frontière entre la fiction et « la vie », débarquent sur un plateau de théâtre et tentent de convaincre un metteur en scène et des acteurs de bien vouloir représenter sur scène leur histoire. À partir de là s'ouvre un champ de possibles, où surviennent tous les jeux de glissements, tous les phénomènes de non-coïncidence avec les attendus habituels. La pièce transgresse la frontière entre l'acteur et le rôle (il y a d'un côté les acteurs, de l'autre les personnages), entre la scène et la salle, entre la répétition (les coulisses) et l'espace de la représentation, entre le personnel artistique (comédiens, metteur en scène, auteur) et le personnel technique (machinistes, script, souffleur), entre la réalité (la « vie ») et l'illusion, comme l'avait déjà brillamment souligné *L'illusion comique* de Corneille. Un jeu métathéâtral auquel Lagarce se livrera plus tard dans *Le Pays lointain*. Sarraute, qui fut fascinée par la pièce de Pirandello, ne dissocie pas dans ses pièces les acteurs et les rôles. Ce sont ses personnages qui subissent cette dissociation interne, jouant avec des masques fictifs d'individus stéréotypés (masque est le sens originel de *persona*, qui renvoie au personnage fictif dans le théâtre grec). Comme le souligne J. Chambon, ils sont tour à tour des

personnages aux yeux des autres (ou de l'autre⁵⁶), des bouffons (quand ils imitent l'autre et le citent pour s'en moquer⁵⁷) ou des ventriloques (quand ils jouent à devenir l'autre⁵⁸). Dans *Pour un oui pour un non*, H1 et H2 sont animés d'un tel désir forcené « d'arriver à se comprendre » – au sens étymologique de « prendre avec », c'est-à-dire de contenir et d'absorber – qu'ils sont tour à tour des personnages et des masques : « chacun *parle à l'autre* et chacun *parle l'autre*, chacun existe à la fois du dehors et du dedans, se gonflant et se dégonflant en miroir »⁵⁹, explique J. Chambon, caractérisant l'étrange dédoublement des personnages de Sarraute à travers les jeux de l'adresse, qui renvoient tantôt à un dialogue

56 Quand H1 s'affronte à H2 dans *Pour un oui pour un non*, ce ne sont plus seulement deux individus qui s'affrontent, mais des entités collectives, représentées par un « vous » accusateur. Chacun existe donc dans l'esprit de l'autre en tant que personnage porteur de valeurs, de visions du monde. « H1 est le personnage qui se définit par le mot "Bonheur", tandis que H2 est le personnage qui se définit par le mot "Poésie" », précise J. Chambon (*Le Théâtre dans l'œuvre de Nathalie Sarraute, op. cit.*, p. 367).

57 Dans *Pour un oui pour un non*, par exemple, H2 mime H1 quand il dit « c'est biiien... ça », et H1 mime H2 quand il dit « la vie est là ». Dans tous les cas, la citation ironique vise à défigurer la pensée de l'autre, que ce soit par la stylisation (H2 « oui pauvre maman »), par la parodie (H1 : « pendant que tu *contemplais* »), par la polémique (H2 : « alors rien qui s'appelle le bonheur »).

58 Dans *Le Silence*, H1 projette sur Jean-Pierre l'image de la figure du poète, qui le concerne personnellement, et non Jean-Pierre (« l'ingénieur des Mines »). Nous assistons à une parole en miroir, et à des portraits croisés, dans un dispositif proche de *La Plus forte*, une pièce de Strindberg que J. Chambon compare avec *Pour un oui pour un non*. J. Chambon souligne que dans *Pour un oui pour un non*, lorsque H2 en vient à parler avec des guillemets (la langue des noms), et que H1 en vient à parler par métaphores (la langue des tropismes), nous obtenons un effet de ventriloquie. « Tout le dialogue repose sur la mise en miroir des langages opposés de H1 et H2. À H1 qui s'écrie : « Quoi ça ? Assez de métaphores », s'oppose H2 : « Ah, les noms, ça c'est pour toi. » J. Chambon, *Après le Vieux Jeu, op. cit.*, p. 37.

59 J. Chambon, *Le Vieux jeu, op. cit.*, p. 38.

interpersonnel (je parle à l'autre) et intrapersonnel (je me parle à moi-même à travers l'autre).

Il est donc important de souligner les phénomènes de réversibilité et d'échanges de rôles entre les personnages de Sarraute, qui font que, notamment par le jeu de l'ironie, les personnages jouent à être le bouffon de l'autre, et parfois sombrent dans une sorte de ventriloquie, comme c'est le cas de H1 qui, dans *Le Silence*, projette son propre portrait en miroir sur la figure impénétrable de Jean-Pierre. Chacun parle à l'autre et parle l'autre en soi-même. La notion d'altérité – face à soi-même, face à l'autre – est un élément essentiel de la dramaturgie de Sarraute, marquée par le thème du double. Une dramaturgie qui, inévitablement, sème le trouble dans l'esprit du spectateur.

Il faut noter cependant qu'un chemin a été parcouru entre les deux pièces, puisque *Le Silence* reposait sur une expérimentation de voix abstraites destinées à une conception nocturne de la radio, tandis que presque vingt ans plus tard, l'héritage pirandellien du personnage qui n'arrive pas à se constituer va aboutir dans *Pour un oui pour un non* à un jeu ambigu de H1 et H2 qui, selon Joëlle Chambon, sont « deux personnages qui se construisent et se déconstruisent en miroir, par le seul jeu du dialogue entre les deux « locuteurs-ventriloques »⁶⁰. H1 est celui qui a constamment besoin de la dénomination et d'un langage classificateur de surface ; H2 est celui qui fuit la dénomination et vit au niveau de la vie tropismique profonde. « Les noms, ça c'est pour toi », dit H2 dans *Pour un oui pour un non*, évoquant le langage classificateur qui enferme. « Assez de métaphores ! », dit H1 (*PO*, 36), évoquant le langage imagé de H2 qui fuit le caractère définitif de la nomination par le recours, toujours imparfait et approximatif, à la métaphore. Mais au bout

60 J. Chambon, *Le Théâtre dans l'œuvre de Nathalie Sarraute*, op. cit., p. 370.

du compte, H1 se laisse prendre par le système de H2, n'ayant pas non plus envie d'être catalogué, ce qui fait que la pièce de Sarraute évolue vers ce que J. Chambon nomme un « *pirandellisme* profondément optimiste »⁶¹ (l'indécision des personnages de Pirandello ayant souvent une résolution tragique). Mais il est deux manières d'introduire une scission ou une dissociation à l'intérieur du personnage : par la dépersonnalisation ou par la « désidentité »⁶². Chaque cas renvoie à un univers de références complètement différent. Dans le premier cas, les personnages sont prisonniers d'un mimétisme qui les conduit à être contaminés par le discours normatif de l'autre. Cette tendance a beaucoup été commentée par la critique car c'est la plus évidente et la plus simple à observer. E. Eigenmann parle dans ce cas d'« énonciation citationnelle »⁶³ : il s'agit de citer des clichés, des étiquettes, des lieux communs, ou de reprendre la parole de l'autre, ce qui aboutit par exemple chez H1 à « dramatiser le dialogisme »⁶⁴, puisque le personnage n'est plus lui-même, il parle comme s'il avait oublié ses propres convictions, il est aliéné par la parole de l'autre et participera au ballet des étiquettes qui caractériseront tour à tour Jean-Pierre : « si paisible, si gentil » (LS, 31), « vilain sournois » (LS, 31), « très timide » (LS, 34), « un garçon si modeste, si sage » (LS, 32), « pur », « grand connaisseur » (LS, 38), « poète » (LS, 49), « destructeur » (LS, 54), « snob » (LS, 54), « Jean-Pierre-la-terreur » (LS, 32), « le redoutable bandit », « le vilain »

61 *Ibidem*, p. 372.

62 L'expression est d'Evelyne Grossmann dans *La défiguration*. Artaud, Beckett, Michaux, Paris, Gallimard, 2004.

63 E. Eigenmann, *La parole empruntée : Sarraute, Pinget, Vinaver : théâtres du dialogisme*, Paris, L'Arche, 1996, p. 12. E. Eigenmann parle d'une « énonciation citationnelle et collective » qui peut être selon Antoine Compagnon « un énoncé répétant et une énonciation répétante », ou alors des emprunts explicites au discours de l'autre.

64 *Ibidem*, p. 22.

(*LS*, 32) , « l'homme terrible qui fait peur » (*LS*, 32), « un imposteur » (*LS*, 55). Eigenmann souligne ce « clivage énonciatif » entre le locuteur et son énoncé, ce qui, selon lui, est « exceptionnel dans l'histoire du théâtre, cohérence psychologique oblige » et « apparente les œuvres de Michel Vivaver, de Nathalie Sarraute et de Robert Pinget », car ce clivage énonciatif, chez ces auteurs, « tient lieu de nœud dramatique »⁶⁵. Et il y a, dans l'autre cas, la perte de soi choisie et assumée, une notion plus subtile, qui renvoie à la philosophie et à la métaphysique, et qui consiste à se perdre dans l'infini, à s'annihiler dans l'acte de contemplation : c'est le thème des deux pièces, leur *leitmotiv*, le « référent indicible »⁶⁶ porté par les voix de H1 dans *Le Silence*, et de H2 dans *Pour un oui pour un non*, et qui nous ramène au théâtre de Beckett.

Mais enfin, il faut être de son temps. Moi-même, je me répète toujours ça, chaque fois que je vois un tracteur remplacer une belle charrette... vous savez, ces charrettes.. si belles.. d'un bleu... ineffable... (*LS*, 45)

Dans cette réplique de *Le Silence*, H1 tisse la langue du lieu commun (« il faut être de son temps ») et l'évocation de l'expérience « unanime », que tout être humain connaît ou a connu au moins une fois dans sa vie : l'expérience de l'ineffable. « Chacun de ces objets, et mille autres semblables, dont un œil ordinaire se détourne avec une indifférence évidente, peut prendre pour moi, soudain, en un moment qu'il n'est nullement en mon pouvoir de provoquer, un caractère sublime et émouvant »⁶⁷, écrivait le narrateur de *La Lettre de Lord Chandos*, décrivant son expérience de malaise à l'intérieur du langage, liée à un sentiment de dissolution du moi.

65 *Ibidem*, p.7.

66 *Ibidem*, p. 35.

67 H. von Hofmannsthal, *Lettre de Lord Chandos et autres textes*, Paris, Gallimard, 1992, p. 45.

Entre la première pièce de Sarraute et la dernière, un chemin a été parcouru entre la désincarnation et l'incarnation du personnage. Si l'on pouvait parler de voix et d'*interpersonnages* pour la première pièce, *Pour un oui pour un non* au contraire est marqué, selon J. Chambon, par « le retour au premier plan de la question de la figuration et du personnage »⁶⁸, qui s'est opéré à partir de la troisième pièce de Sarraute (*C'est beau*) marquée par le recours à des types (le fils, la mère, le père) à l'intérieur d'un huis-clos familial. Dans *Pour un oui pour un non*, le personnage n'est toujours ni un caractère, ni une figure, ni un type, mais néanmoins on peut parler d'un « personnage en cours de reconstruction »⁶⁹, comme le souligne J. Chambon. Avec *Pour un oui pour un non*, on ne peut plus totalement se rallier aux positions esthétiques antérieures de Sarraute. L'efficacité dramatique de la dernière pièce est liée à une concentration sur le couple et à l'aboutissement d'un lent travail de focalisation sur le duo, par un retour du public sur la scène (avec le couple des voisins), et au final, par un retour de la réflexion sur le personnage. Comme le note Vinaver, même si H1 et H2 n'ont pas de nom, même si on ne connaît pas vraiment leur degré de réalité ni leur degré d'altérité l'un par rapport à l'autre, même si on pourrait voir dans *Pour un oui pour un non* « une forme proche du soliloque où l'auteur parle au public par le je de deux voix entrelacées » (c'est du moins ce que proposent ceux qui y voient un logodrame : A. Rykner, P. Pavis...), « pourtant (et c'est la singularité de cette œuvre), on « croit » à ces personnages et on s'intéresse à ce qui se passe entre eux. L'œuvre chemine sur la ligne de partage entre ce qui est fiction et ce qui échappe à la fiction »⁷⁰.

68 J. Chambon, *Le Vieux jeu*, op. cit., p. 36.

69 J. Chambon, *Le Théâtre dans l'œuvre de Nathalie Sarraute. Les paradoxes de l'abstraction et de l'incarnation*, op. cit., p. 259.

70 M. Vinaver, *Écritures dramatiques*, op. cit., p. 46.

C'est que la présence de la voix auctoriale, diffuse mais néanmoins perceptible, malgré un comique permanent qui s'applique à tous ses personnages, y compris à ses porte-paroles, fait son retour sur la scène, par le biais de récits interrompus. On ne peut oublier que le récit *off* qui ouvre *Le Silence* en 1964 et parle des « petits auvents » merveilleux de la maison d'enfance de Sarraute à Ivanovo sera écrit et développé presque vingt ans plus tard dans *Enfance* (1983) dont la rédaction suit d'un an l'écriture de *Pour un oui pour un non* (1982).

J'étais assise, encore au Luxembourg [...] ...je regardais les espaliers en fleurs le long du petit mur de briques roses, les arbres fleuris [...]... et à ce moment-là, c'est venu... quelque chose d'unique... qui ne reviendra plus jamais de cette façon, une sensation d'une telle violence qu'encore maintenant, après tant de temps écoulé, quand amoindrie, en partie effacée elle me revient, j'éprouve... mais quoi ? quel mot peut s'en saisir ? pas le mot à tout dire : « bonheur », qui se présente le premier, non, pas lui... « félicité », « exaltation » sont trop laids, qu'ils n'y touchent pas... et « extase »... comme devant ce mot ce qui est là se rétracte... « Joie », oui, peut-être... ce petit mot modeste, tout simple, peut effleurer sans grand danger... mais il n'est pas capable de recueillir ce qui m'emplit, me déborde, s'épand, va se perdre, se fondre dans les briques roses, les espaliers en fleurs, la pelouse, les pétales roses et blancs, l'air qui vibre parcouru de tremblements à peine perceptibles, d'ondes... des ondes de vie, de vie tout court, quel autre mot ? ... de vie à l'état pur, aucune menace sur elle, aucun mélange, elle atteint tout à coup l'intensité la plus grande qu'elle puisse jamais atteindre... jamais plus cette sorte d'intensité-là, pour rien, parce que c'est là, parce que je suis dans cela, dans le petit mur rose, les fleurs des espaliers, des arbres, la pelouse, l'air qui vibre... je suis en eux sans rien de plus, rien qui ne soit à eux, rien à moi.⁷¹

La voix – ou les voix – de l'auteur démiurge qui manipule ses personnages est bien là, pour témoigner d'une expérience radicale qui affecte le langage comme le sujet : une expérience de vertige sans doute à l'origine de la poétique. L'« unanimité » dont se réclame

71 N. Sarraute, *Enfance*, Paris, Gallimard, 2019, p. 66-67.

Sarraute ainsi que ses personnages porte-paroles⁷², ses recherches radiophoniques d'une « voix sous la voix » ou d'une présence sans sujet, aussi utopique qu'impossible, relèvent de cette nécessité d'inscrire d'une nouvelle manière la voix auctoriale dans le théâtre. Le vertige, c'est celui de l'identité individuelle : « Je n'ai pas de sentiment d'identité. Je pense qu'à l'intérieur de nous, très profondément, nous sommes pareils »⁷³, affirmait Sarraute. Si les voix de ses personnages sont interchangeables, c'est qu'elles sont aussi les paroles intérieures de sa propre voix, à elle.

D'ailleurs, dans sa thèse, J. Chambon, évoquant le conflit entre H1 et H2 dans *Pour un oui pour un non*, note les paroles de Sarraute qui, lors d'un entretien avec Klaus Schöning, oppose le désir de « vivre dans le siècle » et celui de vivre « la vie profonde, celle des créateurs, avec la solitude, le ratage social qui l'accompagne forcément, du moins un temps ». Mais Sarraute précise que ces deux tendances, « chacun de nous les a en lui [...] chacun peut avoir en lui cet antagonisme entre deux façons d'être au monde : dans l'accord avec le social ou dans le refus du social »⁷⁴. Sarraute dit se reconnaître pleinement dans le roman de Thomas Mann, *Tonio Kröger*, qui parle de ce déchirement à l'intérieur de l'écrivain, entre la vie bourgeoise et la vie artistique : « c'était tellement moi, ma façon de sentir... C'était comme si je l'avais écrit »⁷⁵, confiera-t-elle à Françoise Asso.

72 « Nous sommes tous pareils, des frères, des égaux », dit H1 dans *Le Silence*, p. 54.

73 N. Sarraute, « Conversations avec Simone Benmussa », [dans :] *Nathalie Sarraute. Qui êtes-vous ?*, Lyon, La Manufacture, 1987, p. 81.

74 N. Sarraute, Entretien avec Klaus Schöning, *Atelier de création radiophonique*, Radio France 13 décembre 1981, [cité par] J. Chambon, *Le Théâtre dans l'œuvre de Nathalie Sarraute. Les paradoxes de l'abstraction et de l'incarnation*, op. cit., p. 379.

75 « Leur jardin secret ». Propos recueillis par Françoise Asso, [dans :] *La Quinzaine littéraire*, 1er aout 1992, n° 606, cité par J. Chambon, *Le Théâtre de Nathalie Sarraute*, op.cit., p. 378.

Mann écrit : « Car si quelque chose est capable de faire d'un homme de lettres un poète, c'est bien cet amour bourgeois que je ressens pour ce qui est humain, vivant et habituel »⁷⁶. J. Chambon voit en H1 et H2 « une figuration du déchirement intime de l'écrivain Sarraute »⁷⁷. C'est peut-être aussi en cela que son théâtre est d'une certaine manière « émouvant », car il rejoint le désir, chez Sarraute, de cerner « l'expérience imaginaire »⁷⁸ qui à l'origine de l'écriture (point de vue de la production) comme de la réception par le spectateur.

76 Thomas Mann, *Tonio Kröger*, Stock, 1992, p. 266.

77 J. Chambon, *Le Théâtre dans l'œuvre de Nathalie Sarraute. Les paradoxes de l'abstraction et de l'incarnation*, op. cit. p. 379

78 N. Sarraute, « Ce que je cherche à faire », [dans :] *Conférences et textes divers, Œuvres*, op.cit, p. 1699.

bibliographie

- Asso F., *Nathalie Sarraute, une écriture de l'effraction*, Paris, PUF, 1995.
- Chambon J., *Le Théâtre dans l'œuvre de Nathalie Sarraute. Les paradoxes de l'abstraction et de l'incarnation*, thèse de doctorat, Université de Montpellier 3, 2001.
- Chambon J., *Après le vieux jeu. La fiction dans le théâtre contemporain*, Paris, Hermann, 2021.
- Chambon J., « Du roman au théâtre en passant par la radio », [dans :] *Skénographie*, 2015.
- Eigenmann E., *La parole empruntée. Sarraute, Pinget, Vinaver*, Paris, L'Arche, 1996.
- Finas L., « Nathalie Sarraute : "Mon théâtre continue mes romans..." ». Propos recueillis par L. Finas, [dans :] *La Quinzaine littéraire*, 16 décembre 1978.
- Foutrié P. (dir.), *Ethiques du tropisme*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- Grossmann E., *La défiguration. Artaud, Beckett, Michaux*, Paris, Gallimard, 2004.
- Hofmannsthal H. von, *Lettre de Lord Chandos et autres textes*, Paris, Gallimard, 1992.
- Janvier L., *La parole exigeante*, Paris, Minit, 1964.
- Mann T., *Tonio Kröger*, Stock, 1992.
- Novarina V., *Devant la parole*, Paris, P.O.L, 1999.
- Parisse L., *La parole trouée. Beckett, Tardieu, Novarina*, Paris, Classiques Garnier, 2019.
- Ryngaert J.-P., *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Nathan, 2000.
- Rykner A., *Théâtres du Nouveau Roman : Sarraute, Pinget, Duras*. Paris, Corti, 1988.
- Rykner A., *Nathalie Sarraute*, Paris, Corti, 1988.
- Sarraute N., *Le Silence*, A.Rykner (éd), Paris, Gallimard, 1993.
- Sarraute N., *Pour un oui ou pour un non*, A.Rykner (éd), Paris, Gallimard, 1999.
- Sarraute N., *Œuvres complètes*, Gallimard, 2000.
- Sarraute N., « Conversations avec Simone Benmussa », [dans :] *Nathalie Sarraute. Qui êtes vous ?*, Lyon, La Manufacture, 1987.
- Ubersfeld A., *Lire le théâtre*, Paris, Belin, 1999.
- Vinaver M., « Sarraute. Pour un oui pour un non », [dans :] *Écritures dramatiques*, Arles, Actes Sud, 1993.
- Wittgenstein L. von, *Tractatus logico-philosophicus*, G.- G. Granger (trad.), Paris, Gallimard, 1993.
- Zand N., « Entretien avec Nathalie Sarraute à propos du Mensonge et du Silence », [dans :] *Le Monde*, 18 janvier 1967.

abstract

The Sarraute theater. A poetry of vertigo in *The Silence* and *For no good reason*

Nathalie Sarraute's theater is part of the attitude of suspicion towards language which marked her era, being part of a drama of speech which leaves a large part to the negative notions of silence, of doubt carried on the instance of speech, emptiness, even worry. However, there is some dramatic action in *Le Silence* and *Pour un oui pour un non*. Between her first and last piece, the characters weigh themselves down with flesh and develop a poetics of vertigo, which expresses the dissolution of the self, the presence-absence in the world, the enigma of otherness.

keywords

Nathalie Sarraute, theater, *Le Silence*, *Pour un oui ou pour un non*, action, speech drama, vertigo

mots-clés

Nathalie Sarraute, théâtre, *Le Silence*, *Pour un oui ou pour un non*, drame de la parole, vertige

lydie parisse

Lydie Parisse est Maîtresse de conférences HDR en Littérature française et arts du spectacle, également écrivaine, metteuse en scène. Elle a publié deux romans et six pièces de théâtre toutes portées à la scène. Ses essais publiés aux Classiques Garnier sont : *Mystique et littérature : l'autre de Léon Bloy* (rééd. 2019) ; *La parole trouée : Beckett, Tardieu, Novarina* (rééd. 2019) ; *Lagarce. Un théâtre entre présence et absence* (2014) ; *Les Voies négatives de l'écriture dans le théâtre moderne et contemporain* (2019) ; elle a dirigé *Le Discours mystique dans la littérature et les arts de la fin du XIX^e siècle à nos jours* (2012) et co-dirigé *Processus créateur et voies négatives* (parution février 2024) et *Voie négative* (*Cahiers ERTA* 2023).

| PUBLICATION INFO | | |
|---|------------------------------------|---|
| Cahiers ERTA | e-ISSN 2353-8953 ISSN 2300-4681 | |
| Received : 28.10.2023 Accepted : 29.11.2023 Published : 21.12.2023 | VARIA | ASJC 1208 |
|  | | |
| ORCID : 0000-0002-3081-8175 | | |
| L. Parisse, « Le théâtre de Sarraute. Une poétique du vertige dans <i>Le Silence</i> et <i>Pour un oui pour un non</i> », [dans :] <i>Cahiers ERTA</i> , 2023, nr 36, pp. 177-217. DOI : 10.4467/23538953CE.23.037.18977 | | |
| www.ejournals.eu/CahiersERTA/ | | |
| Attribution 4.0 International (CC BY 4.0). | |  |