

Nouveaux cahiers de Marge

ISSN : 2607-4427

4 | 2021

Écriture-stigmate : esthétiques de la déviance

Edited by Lauralie Chatelet, Pierre Dupuy and Laure-Hélène Tron-Ymonet

🔗 <https://publications-prairial.fr/marge/index.php?id=371>

Electronic reference

« Écriture-stigmate : esthétiques de la déviance », *Nouveaux cahiers de Marge* [Online], Online since 03 septembre 2021, connection on 29 février 2024. URL : <https://publications-prairial.fr/marge/index.php?id=371>

Copyright

CC BY-NC-SA

DOI : 10.35562/marge.371



ISSUE CONTENTS

Pierre Dupuy

Alfred de Vigny, une poésie-stigmate ?

Laure-Hélène Tron-Ymonet

Martyres et hystériques : les stigmates symptomatiques des femmes dans la littérature du second XIX^e siècle

Yves Schulze

Du style aux stigmates : à propos d'un partage des maladies, des croyances et des hérésies dans la littérature européenne

Marianne Godard

La place vide : l'expérience intérieure et l'expérience mystique comparées

Marjorie Colin

Poétique de la déviance dans le théâtre de Samuel Beckett

Mara Capraro

Les corps déviants des détenues dans *L'Université de Rebibbia* et *Les Certitudes du doute* de Goliarda Sapienza

Pauline Jacon

Autobiography of Red : Anne Carson et la stylistique du manque

Alfred de Vigny, une poésie-stigmate ?

Pierre Dupuy

DOI : 10.35562/marge.375

Copyright
CC BY-NC-SA

OUTLINE

1. « Suzanne »
 - Daniel
 - Les vieillards
 - Suzanne
2. « Laurette ou le cachet rouge »
3. « La Maison du Berger »

TEXT

- 1 S'apprêtant à commenter le poème « Moïse » dans un article intitulé « Alfred de Vigny et la violence créatrice », Jérôme Thélot posait la question suivante : « De quoi la Poésie selon Vigny est-elle, au juste, menacée¹ ? » C'est qu'en effet, la poésie, aussi bien dans les écrits théoriques de Vigny que dans ses fictions, apparaît toujours en danger, comme sans cesse confrontée à la possibilité de son extinction. Les commentaires de l'imaginaire vignyen par François Germain sont les premiers à avoir montré le retour récurrent de certaines images topiques dans l'œuvre ; on sait depuis lors à quel point Vigny employait notamment celle de la femme voluptueuse et coupable pour rendre intelligible son rapport à la poésie :

Il aime à redire que la poésie est une volupté, que la pensée est une jouissance, avec ce qui pourrait être des concepts, il se compose une sorte de gynécée poétique. S'il est vrai qu'il épure la sensualité, il est plus vrai encore qu'il érotise l'intelligence.

Et pourtant, le monde de Vigny n'est pas un monde heureux. Il y a une brisure dans sa pensée parce que le ver, si l'on peut dire, est

dans la pomme d'Aphrodite. La volupté, chez lui, ne va guère sans cette ombre portée qu'est la faute².

- 2 Aussi Vigny eut-il recours, pour mettre en mots sa pratique de la poésie, à un imagier volontiers féminin. La figure féminine profanée, agressée, *stigmatisée* – dans le sens où le stigmaté est à la fois, au sens étymologique, une trace qui rappelle la douleur et, au sens religieux, une forme d'élection divine – exprimait son rapport ambivalent à la poésie, depuis sa difficile et laborieuse élaboration jusqu'à son énonciation qui est aussi, on le verra, une forme de déflo-ration. Conformément à ces analyses, deux portraits de femmes retiendront notre attention : celui de Suzanne, personnage biblique, héroïne d'un long poème inachevé des années 1820 ; puis celui de Laurette, l'un des personnages principaux d'une nouvelle de *Servitude et Grandeur militaires*. Ils nous permettront de mieux comprendre l'origine et le sens des strophes sur la poésie de « La Maison du Berger ».

1. « Suzanne »

- 3 « Suzanne » désigne un long poème de plusieurs chants sur lequel Vigny a travaillé de façon discontinue entre 1820 et 1822. De ce projet, toutefois, n'ont été publiés que deux extraits, un court texte intitulé « Le Bain », paru en mars 1822 dans le premier recueil des *Poèmes* qui deviendront les *Poèmes antiques et modernes*, et un « Chant de Suzanne au bain », qui est en grande partie une reprise du « Cantique des cantiques », publié dans *La Muse française* en 1824 et non repris dans les recueils ultérieurs. Toutefois, de nombreux fragments subsistent du projet, constitués essentiellement de plans en prose et de suites de vers, lesquels ont été réunis pour former un ensemble cohérent dans l'édition de Jacques-Philippe Saint-Gérard³, et, au contraire, réparties en fonction de leur provenance dans *L'Atelier du poète* de François Germain et André Jarry⁴.

- 4 L'histoire de Suzanne est à l'origine un récit deutérocanonique, c'est-à-dire un récit composé en grec et inclus dans le « Livre de Daniel » : il raconte comment Suzanne fut accusée d'adultère par deux juges qui avaient tenté en vain de la séduire et comment son innocence fut reconnue grâce au prophète Daniel encore enfant. Ce

récit biblique constitue donc la première source d'inspiration pour Vigny, qui a toujours auprès de lui une bible offerte par sa mère. Cependant, l'histoire de Suzanne n'intéresse pas uniquement le poète pour sa vertu édifiatrice, loin s'en faut ; c'est un thème pictural avant d'être un thème littéraire, et une occasion pour les peintres, le plus souvent, d'exhiber un nu féminin se baignant – citons, parmi les représentations classiques les plus connues, celles du Tintoret et de Véronèse, que Vigny a pu voir lors de ses nombreuses visites au Louvre, ou encore celles de Rubens, de Rembrandt ou d'Artemisia Gentileschi. Enfin, Vigny a également pu s'inspirer, en matière littéraire, du poème « Suzanne » d'André Chénier, qui paraît pour la première fois tardivement, en 1833, mais dont on peut supposer, au vu des ressemblances thématiques et formelles des deux œuvres, que le manuscrit, détenu par Latouche, a circulé dans les salons de la Restauration que Vigny fréquentait. Ajoutons que la « Suzanne » de Chénier est également une pièce inachevée, qui aurait dû s'ordonner en six chants et qui est aujourd'hui formée d'un canevas en prose entremêlé de fragments en vers et suivi de notes.

- 5 Mais l'histoire de Suzanne est également caractérisée par sa violence latente : c'est une scène de voyeurisme, ce qu'on appellerait aujourd'hui une scène d'agression sexuelle. Le poème « Le Bain », dans l'état dans lequel Vigny l'a laissé, ne fait toutefois pas mention de cette violence : il est réduit à être une scène de genre, à forte valeur ekphrastique – semblable en cela au « Bain d'une dame romaine », poème à la datation indéterminée –, et à montrer, avec une sensualité et un érotisme non dissimulés le bain d'une femme qui se trouve être la Suzanne biblique. Aussi, pour comprendre comment la violence qui présidait à la genèse du poème a été évacuée, nous nous attacherons dans cette première partie à étudier le rôle des personnages principaux : Daniel, les juges prévaricateurs, et enfin Suzanne elle-même.

Daniel

- 6 Nous pouvons commencer par noter ce paradoxe : Daniel, qui a complètement disparu du poème « Le Bain », apparaît pourtant, dans les esquisses en prose et dans les premiers vers rédigés, comme le personnage principal de la composition. En effet, l'histoire de Suzanne, avant d'acquiescer au fil des siècles une forme d'autonomie

picturale, n'a d'autre but à l'origine que d'illustrer et célébrer la sagesse de Daniel. Le jugement rendu par l'enfant constitue, à ce titre, le point de départ à rebours de la trame narrative. Voulant inclure le personnage de Daniel dès le premier chant du poème, Vigny se montre donc fidèle à la tradition biblique et au poème de Chénier, dont les premiers vers célèbrent la gloire de Daniel :

Je dirai l'innocence en butte à l'imposture,
Et le pouvoir inique, et la vieillesse impure,
L'enfance auguste et sage, et Dieu, dans ses bienfaits,
Qui daigne la choisir pour venger les forfaits⁵.

- 7 Vigny s'écarte en revanche de la tradition lorsqu'il présente Daniel comme un misérable orphelin, et non comme le jeune noble israélite déporté à Babylone, comme s'il souhaitait souligner de toute force son innocence :

Là s'asseyait, rempli d'une tristesse amère,
Un enfant dont aucun n'avait connu la mère.
Jusques à ses pieds nus la tunique de lin
Couvrait de larges plis le timide orphelin⁶.

- 8 Enfin, Daniel, étant prophète avant d'être enfant, fait irrémédiablement penser à la figure de Moïse, lequel fait l'objet d'un poème commencé peu après l'abandon de « Suzanne ». Un lien de parenté indéniable unit l'enfant au vieil homme cherchant la mort sur le mont Nébo. Daniel annonce la figure de Moïse, dans la mesure où tous deux sont prophètes, et donc poètes. L'une des esquisses en vers nous montre Daniel inspiré par Dieu et s'exprimant « dans un chant mollement cadencé », expression qui rappelle la définition que Vigny donne du premier vers qu'il a écrit étant enfant, « une sorte de rythme, de mesure, de cadence, comme ce qu'on me lisait de Corneille⁷ ». Daniel est littéralement un *enthousiaste*, il a « Dieu en lui », mais, comme Moïse, il est pour cette raison écarté des humains qui, dans un premier temps, refusent de le croire :

Sa voix, sa propre voix vous assemble et vous touche,
Car, dès qu'il a fini de parler par ma bouche,
De tout ce que j'ai dit je ne me souviens pas.
Dieu me tient par la main et dirige mes pas⁸.

- 9 Toutefois, à la différence du guide des Hébreux, il n'a pas pour lui la force de l'âge ou la puissance oratoire, mais seulement ses pleurs, censés apitoyer le peuple et attirer sur l'innocent sa compassion : « J'irai, je parlerai, je pleurerai pour elle⁹. » Daniel, figure idéalisée du poète, n'a pour lui que sa pureté mais semble bien incapable d'agir. La vindicte du peuple l'effraie : « L'enfant baissa la tête et se mit à pleurer¹⁰ », écrit Vigny dans un vers qui rappelle étonnamment la posture de Diane à la fin de « La Maison du Berger », pleurant « au bord de ses fontaines¹¹ ». Daniel apparaît donc, paradoxalement, comme un justicier bien faible et peu propre à l'action – trait dont n'arriveront pas à se départir la plupart des personnages vignyens, comme Cinq-Mars ou Julien – ; c'est sans doute la raison pour laquelle Vigny a cru bon d'abandonner le personnage, n'étant pas arrivé à résoudre la contradiction qu'il suscitait. Dans le dernier ensemble en vers, qu'il faut se résoudre à lire sans lui adjoindre, comme l'a fait Saint-Gérard, les développements antérieurs¹², Daniel n'apparaît plus, autrement dit le rédempteur ne vient pas sauver Suzanne. À Daniel succédera Moïse, le prophète dont l'élection sera le signe d'une malédiction. On ne peut dès lors qu'approuver Germain et Jarry pour qui « il est symptomatique que Vigny n'ait pu mener à bien ni le portrait du "sauveur", ni l'épisode du "salut"¹³ ».

Les vieillards

- 10 Les deux vieillards tentant de séduire Suzanne apparaissent tardivement dans les brouillons de Vigny, seulement dans le dernier ensemble en vers. Il est à noter que ces vieillards, comme dans le texte biblique, ne sont pas nommés, alors que Chénier leur donne pour noms Manassès et Séphar ; de plus, alors qu'ils sont, dans l'œuvre de Chénier, les personnages principaux des premiers chants, ils sont, chez Vigny, à peine entrevus, cachés derrière les arbres, et parlant dans l'ombre à Suzanne. De Chénier, Vigny a peut-être emprunté la répartition de leurs répliques. Le premier vieillard tient en effet à Suzanne des paroles séductrices et tentatrices, exaltant sa pureté mais l'enjoignant, par là même, à la convertir en sensualité :

Tu viens comme l'Aurore au milieu des déserts,
Mais, ceinte de splendeur, tu marches ignorée,

Sans savoir de quels yeux tu dois être adorée.
[...] Apprends la volupté riante et passagère¹⁴.

- 11 Au contraire, les paroles du second vieillard se veulent menaçantes, elles n'ont plus pour objet d'amadouer, mais d'inquiéter, avec l'usage récurrent de l'impératif. Elles forment de plus un réquisitoire violent à l'encontre de Dieu, le juge prévaricateur refusant à Suzanne toute possibilité de salut :

La terre ne voit pas, et le faible souffrant
N'a jamais attendri le ciel indifférent.
[...] Pour ton Dieu que sait-il de ce qu'on fait ici ?
Son regard par lui-même est toujours obscurci :
[...] Il va d'un pôle à l'autre et marche dans ses cieux
Sans que jusqu'à la terre il abaisse ses yeux¹⁵.

- 12 On ne peut être que frappé de l'extraordinaire charge polémique de ces vers, bien plus grande que dans les poèmes de la même époque qui déjà instruisent l'acte d'accusation de Dieu, « La Fille de Jephté » ou « La Prison », à l'exception notable qu'ils sont placés ici dans la bouche d'un personnage détestable en vue de corrompre Suzanne. Cette scène est pour ainsi dire retranscrite telle quelle dans *Cinq-Mars*, à ceci près qu'elle met aux prises le héros éponyme, emprisonné à Lyon, et père Joseph, venu dans sa cellule lui proposer de s'évader et de renverser Richelieu en échange d'un poste de cardinal. Certains vers du second vieillard sont ainsi devenus des axiomes du père Joseph. Citons ce passage sur l'amour :

Voici encore des mots ; vous l'avez cru peut-être vous-même, mais c'était pour vous ; je vous ai entendu parler à cette jeune fille, vous ne pensiez qu'à vous-mêmes tous les deux ; vous ne vous aimiez ni l'un ni l'autre : elle ne songeait qu'à son rang, et vous à votre ambition. C'est pour s'entendre dire qu'on est parfait et se voir adorer qu'on veut être aimé, c'est encore et toujours là le saint égoïsme qui est mon Dieu¹⁶.

- 13 Il y a donc chez Vigny une tentation de céder à ces paroles, autant qu'une admiration pour cette pureté ineffable dont il gratifie Daniel. Georges Bonnefoy, cherchant à définir quelle est la pensée religieuse

et morale de Vigny, souligne en ces termes cette double tentation contraire :

Ces poèmes présentent un double-caractère : ils oscillent entre le plaisir apparent de décrire la faute et le plaisir d'apporter une sentence au justicier – comme Vigny hésite lui-même entre le chant de volupté et les paroles de Daniel¹⁷.

- 14 Cette tension trouvera en partie sa résolution dans l'élaboration du genre de la *consultation*, et dans la mise au point de personnages archétypaux, Stello et le Docteur Noir, lequel est l'héritier direct du vieillard et du père Joseph. Cette tension, ainsi que nous avons voulu le montrer en détail dans notre thèse, traduit l'opposition entre la prose et le vers, le prosaïque et l'idéal, l'*analyse* du Docteur Noir et la *synthèse* de Stello¹⁸. Suivant cette distinction, les attaques du second vieillard seraient donc celles de la prose à l'encontre d'une forme peut-être utopique de poésie, pure de toute compromission, que viendrait incarner Suzanne. Le second vieillard est le dernier personnage à prendre la parole dans l'ensemble en vers tel qu'il nous est parvenu ; le jugement de Daniel ne sera jamais achevé, tout se passe comme si le crime restait sans jugement et sans sanction. Suzanne se trouve ainsi confrontée à de véritables chants de sirènes, qui n'ont en réalité de chants que le nom, et qui gagnent plutôt à être lus comme des assauts en règle menés par la prose et ses représentants contre la poésie et ses prérogatives.

Suzanne

- 15 Avec le personnage de Suzanne enfin, apparaît le danger potentiel de la calomnie, de l'accusation lancée à tort contre la poésie. La calomnie s'identifie comme un brouillage généralisé des valeurs, puisque plus rien n'est en mesure de discriminer l'innocent du coupable. C'est bien là le drame de Suzanne, comme le signale significativement cet hémistiche : « L'innocent est victime¹⁹. » Suzanne, observée à son insu par les vieillards, peut donc être vue comme une personnification de la poésie, à la fois innocente, présumée coupable et toujours victime²⁰. À l'appui de cette hypothèse, on peut remarquer, dans les vers qui sont consacrés à Suzanne, dont la plupart ont été publiés dans « Le Bain », le caractère étonnamment minéral, voire

scriptural de la jeune femme. La poésie vignyenne semble par essence destinée à être gravée dans le marbre, elle « inscrit puissamment ses traces dans la pierre ou le diamant²¹ ». Son chant est par exemple comparé à la marqueterie de porphyre et de bronze noir décorant le Temple de Jérusalem et créée par l'architecte Hiram. De même, sa parure que lui ôtent délicatement ses suivantes est constituée d'une variété étonnante, voire d'un amas de pierres précieuses. Suzanne est poète elle-même et joue d'un instrument, que Vigny, dans les vers non retenus, nomme indifféremment lyre ou cinnor. En somme, Suzanne est décrite comme si elle était un objet d'art total, comme le montrent ces vers :

Les anneaux de ses mains, son plus cher ornement,
Libres des nœuds dorés dont sa poitrine est ceinte,
Dégagés des lacets, le manteau d'hyacinthe,
Et le lin pur et blanc comme la fleur du lis,
Jusqu'à ses chastes pieds laissent couler leurs plis.
Qu'elle fut belle alors ! Une rougeur errante
Anima de son front la blancheur transparente ;
Car, sous l'arbre où du jour vient s'éteindre l'ardeur,
Un œil accoutumé blesse encore sa pudeur ;
Mais, soutenue enfin par une esclave noire,
Dans un cristal liquide on croirait que l'ivoire
Se plonge, quand son corps, sous l'eau même éclairé,
Du ruisseau pur et frais touche le fond doré²².

- 16 Les images du diamant et du cristal sont communes chez Vigny pour désigner sa pratique poétique. La poésie en Suzanne est à la fois vue et en passe d'être violée. Elle attend d'être sauvée dans son intégrité par un Daniel justicier qui finalement ne viendra pas. Georges Bonnefoy le remarque là encore :

Très instructif est, semble-t-il aussi, l'état d'inachèvement où a été laissé le poème de *Suzanne*. Ont été achevées les parties les plus voluptueuses. [...] Les vers où Daniel devait porter à la face du monde le jugement de Dieu demeurent en débris²³.

- 17 Au bout du compte, la violence de l'agression et de la calomnie qui s'en suit est résorbée dans un poème à l'érotisme sage proche des *Idylles* de Chénier. Les brouillons de ce poème ont toutefois le mérite

de montrer très tôt dans l'œuvre de Vigny certaines structures de pensées qui seront amenées à être reproduites et retravaillées autant de fois que se fera pressante la réflexion sur la poésie. La genèse de « Suzanne » pose la première ces questions. Qui menace et qui est menacé dans le poème ? Y a-t-il dans le poème un salut possible ? Le *stigmaté* dans ce poème est donc invisible, de l'ordre de la genèse. Il est la trace, à peine perceptible sur la peau d'ivoire de Suzanne, d'une difficile élaboration du poème en butte à la question de l'innocence corrompue. Il n'est plus question de Suzanne dans l'œuvre ultérieure de Vigny – à peine ce « Chant de Suzanne » concédé à *La Muse française*. Il faut à présent chercher ailleurs la confirmation et la permanence de ce motif de la femme *stigmatisée*.

2. « Laurette ou le cachet rouge »

18

La nouvelle « Laurette ou le cachet rouge » a été publiée dans la *Revue des deux mondes* le 1^{er} mars 1833, avant de devenir en 1835 la première des trois nouvelles composant *Servitude et Grandeur militaires*. Vigny propose de lire ce texte comme un exemple à l'appui de sa démonstration sur la servitude et sur l'*abnégation* du soldat. Alors qu'il se trouve seul sur les routes de Flandres, au moment de la retraite de Louis XVIII, le narrateur fait la connaissance d'un ancien capitaine de marine qui lui raconte comment il dut se résigner, en ayant reçu l'ordre dans une lettre au cachet rouge, à tuer le prisonnier qu'il transportait à bord de son brick, qui était censé être déporté à Cayenne, et avec lequel il était pourtant devenu ami au cours de la traversée. Ainsi pourrait-on réduire à première vue la trame narrative de cette nouvelle, comme nous y invitent le cadre argumentatif de la démonstration et même le plan initial de la nouvelle²⁴. En effet, il faut noter que le personnage de Laurette n'apparaît pas dans ce plan, alors qu'elle est, dans le texte final, le personnage principal, au même titre que le vieux capitaine, et même le personnage éponyme. Laurette, ou Laure est la femme du prisonnier, qui assiste à la mise à mort de son mari, malgré les précautions prises par le capitaine qui l'avait envoyée en mer sur un canot :

Au moment du feu, elle porta la main à sa tête comme si une balle l'avait frappée au front, et s'assit dans le canot sans s'évanouir, sans crier, sans parler, et revint au brick quand on voulut et comme

on voulut. J'allai à elle, je lui parlai longtemps et le mieux que je pus. Elle avait l'air de m'écouter et me regardait en face en se frottant le front. Elle ne comprenait pas, et elle avait le front rouge et le visage tout pâle. Elle tremblait de tous ses membres comme ayant peur de tout le monde. Ça lui est resté. Elle est encore de même, la pauvre petite ! idiote, ou comme imbécile, ou folle, comme vous voudrez. Jamais on n'en a tiré une parole, si ce n'est quand elle dit qu'on lui ôte ce qu'elle a dans la tête²⁵.

- 19 À partir du moment du coup de feu, Laurette est considérée comme folle. Elle est recueillie par le capitaine qui la garde auprès de lui durant toutes les batailles napoléoniennes, même pendant la campagne de Russie, la traînant derrière lui dans une charrette. Le portrait de Laurette arrive après coup, à la fin du récit du capitaine, au moment où celui-ci la présente au narrateur en levant le voile de la charrette :

Je vis deux yeux bleus, démesurés de grandeur, admirables de forme, sortant d'une tête pâle, amaigrie et longue, inondée de cheveux blonds tout plats. Je ne vis, en vérité, que ces deux yeux, qui étaient tout dans cette pauvre femme, car le reste était mort. Son front était rouge ; ses joues creuses et blanches avaient des pommettes bleuâtres ; elle était accroupie au milieu de la paille, si bien qu'on en voyait à peine sortir ses deux genoux, sur lesquels elle jouait aux dominos toute seule. Elle nous regarda un moment, trembla longtemps, me sourit un peu, et se remit à jouer. Il me parut qu'elle s'appliquait à comprendre comment sa main droite battrait sa main gauche.

[...] « Pauvre Laurette ! dis-je, tu as perdu pour toujours, va²⁶ ! »

- 20 Laurette devient donc porteuse d'un stigmatisme au front, stigmatisme visible, à la fois somatique et psychique – comme l'illustre très bien la lithographie d'Albert Decaris pour l'édition de 1947²⁷. Ce stigmatisme reproduit très exactement, et de façon quasi surnaturelle, la marque du coup de feu sur le front de son mari, de la même façon que les stigmates des saints reproduisaient à l'identique ceux du Christ sur la Croix, au moyen d'une souffrance partagée, d'une profonde *sympathie*, au sens étymologique du terme. De cette manière, la mort de l'époux devient une nouvelle Passion, mais sans l'espoir annoncé

d'un salut ou d'un jugement. Simon Jeune fait l'hypothèse intéressante que le personnage a été inventé par Vigny de manière à reprendre le personnage de Stéphanie de Vandières, la jeune femme tombée folle après le passage de la Bérézina qui apparaît dans *Adieu* de Balzac, texte paru pour la première fois dans le journal légitimiste *La Mode* au printemps 1830 et sous-titré alors *Souvenirs soldatesques*²⁸. De cette façon, Vigny proposerait une étude de la folie qui lui soit propre et qui répéterait des motifs déjà présents dans les esquisses de « Suzanne ».

21 En effet, il convient de passer outre la tonalité pathétique du récit du capitaine pour mettre en lumière ses failles et ses silences. De fait, une troublante relation filiale va s'instaurer entre Laurette et le vieil homme, lequel est comparé à un père, parfois même à une mère : « Ensuite il regarda dans la charrette, comme une mère dans le berceau de son enfant²⁹. » Toutefois, c'est une relation foncièrement viciée, détournée, car, pour une raison inconnue, la jeune fille refuse catégoriquement le moindre baiser de son « père » et porte la main de celui-ci à ses lèvres comme une esclave. De plus, le capitaine, bien que promu père de substitution par la force des choses, n'en est pas moins un voyeur, comme les deux juges de Babylone. Sur le brick qui les conduit à Cayenne, par exemple, il écoute et épie un long moment, à travers les planches en bois, les badinages de Laure et son mari. Revenant sur cet épisode de la nouvelle, Isabelle Hautbout parle assez justement du « voyeurisme d'un homme qui n'a peut-être pas passé l'âge de désirer une jeune femme dévoilant, dans l'intimité supposée d'une chambre conjugale, des appas habituellement domestiques³⁰ ». Par la suite, au moment de sa rencontre avec le narrateur sur les routes de Flandres, il n'hésite pas à exhiber Laurette, comme si elle était un simple objet de curiosité : « Savez-vous ce que j'ai là-dedans ? [...] C'est une femme³¹. » Il souhaite ainsi susciter la curiosité de son interlocuteur, mais provoque également un certain malaise chez le narrateur qui semble couper court, dans un premier temps, à ce plaisir exhibitionniste. À la fin du récit, il présente Laurette au narrateur en levant le rideau de sa charrette, comme on lève le rideau d'une scène de spectacle, comme si, en fin de compte, Laurette, devenue folle, était devenue, par la même occasion, un monstre de foire. L'épilogue de la nouvelle, loin de proposer

une fin univoque, participe à cette double lecture, et en quelque sorte l'entérine magistralement :

« Eh ! pardieu, mon cher, je l'ai connu, le pauvre diable ! C'était un brave homme ; il a été descendu par un boulet à Waterloo. Il avait, en effet, laissé aux bagages une espèce de fille folle que nous menâmes à l'hôpital d'Amiens, en allant à l'armée de la Loire, et qui y mourut, furieuse, au bout de trois jours.

– Je le crois bien, lui dis-je ; elle n'avait plus son père nourricier !

– Ah bah ! père ! qu'est-ce que vous dites donc ? ajouta-t-il d'un air qu'il voulait rendre fin et licencieux.

– Je dis qu'on bat le rappel, » repris-je en sortant. « Et moi aussi, j'ai fait abnégation³². »

- 22 Vigny prend donc le soin de laisser la fin de la nouvelle ouverte, sans préciser au lecteur s'il doit prendre au sérieux ou non le mot d'esprit de son interlocuteur. Le capitaine a-t-il fini par tenir auprès de Laurette le rôle d'amant ? Quelle est exactement la nature de son amour pour la jeune fille ? Son abnégation est-elle le prix à payer pour avoir ressenti des sentiments érotiques pour celle dont il avait promis de s'occuper comme sa fille ? On peut remarquer avec Barthes que le ton naïf d'une histoire peut aisément en cacher l'érotisme :

Plus une histoire est racontée d'une façon bienséante, bien disante, sans malice, sur un ton confit, plus il est facile de la retourner, de la noircir, de la lire à l'envers (Mme de Ségur lue par Sade). Ce renversement, étant une pure production, développe superbement le plaisir du texte³³.

- 23 Le capitaine peut donc rappeler, par bien des points, à condition que les lecteurs ne soient pas les dupes du récit pathétique qu'il livre au narrateur, les vieillards épiant Suzanne au bain et tentant de la séduire. Vigny reproduirait ainsi dans le récit de « Laurette » une structure imaginaire qu'il avait déjà tenté de mettre en place dans un poème antérieurement.

De même, Laurette serait une nouvelle Suzanne, dans le sens où elle serait devenue, dans ce récit en prose, une figure de la poésie *stigmatisée*, et même de la poésie courant le risque du mutisme. De fait, elle semble bien avoir « perdu pour toujours » pour reprendre les mots du narrateur : devenue folle, presque aphasique, traînée dans une charrette par un homme qui dit être son père, celle dont les « enfantillages³⁴ », au dire de celui-ci, amusent les officiers, vit dans le plus extrême dénuement et ne garde à ses doigts que les bagues en diamant de sa mère, qu'elle refuse d'enlever, et qui rappellent aux lecteurs l'isotopie minérale et adamantine avec laquelle Vigny a coutume de désigner la poésie. Ce qui frappe également chez Laurette, ce sont les seules paroles qu'elle est encore capable de dire et qu'elle répète comme une litanie : « Ôtez ce plomb ! Ôtez-moi ce plomb³⁵ ! » On pourrait réaliser une analyse du plomb dans l'œuvre de Vigny, comme Pierre Laforgue l'a fait pour *Notre-Dame de Paris*, en montrant que la prolifération du plomb dans l'œuvre – que ce soit avec les lettres de Gutenberg, les expériences alchimiques de Frolo, ou avec le plomb fondu dégoulinant des gueules des gargouilles sur les assaillants de Notre-Dame – produit plus largement un « plombage du sens » dans le roman³⁶. Un rapide relevé des occurrences montre que le *plomb* chez Vigny, du fait de sa lourdeur, désigne l'engluement de la fatalité – ce que Hugo appellerait l'*anankè* : Vigny parle deux fois dans le poème « Les Destinées » du « joug de plomb³⁷ » auquel sont asservis les humains. Mais le plomb renvoie également chez lui, sans que les deux lectures ne se contredisent, aux lettres de l'imprimeur censées diffuser et venant par là même profaner le texte et l'engluier en quelque sorte. Par exemple, Vigny écrit dans une lettre à Camilla Maunoir que la *littérature industrielle*, selon la locution mise au point par Sainte-Beuve, « n'a rien de commun avec l'Art, la Poésie, la Philosophie que les lettres de plomb de l'imprimeur, qui sont les mêmes pour publier l'un et l'autre³⁸ ». Le plomb est donc le signe d'une littérature à grand tirage, dévoyée, médiocre et potentiellement dangereuse. Il n'est donc pas anodin que Vigny ait fait du mari de Laurette un journaliste condamné pour avoir rédigé un pamphlet contre les membres du Directoire. Dans une réplique très théâtrale, le jeune homme d'ailleurs regrette d'avoir écrit ces lignes : « Ah ! écrire, pourquoi ai-je jamais su écrire ! Écrire ! mais c'est le métier d'un fou³⁹ ! », comme si, disant cela, il entrevoyait la folie réelle dont sera frappée sa femme

après sa mort. Il y a donc une forme de compromission de Laurette, si elle est bien la poésie pure, à avoir aimé un journaliste, et le plomb dans la tête, imaginaire ou non, vient sanctionner cette compromission. On peut lier à cette lecture de *Servitude* une note écrite par Vigny à l'orée des années 1840. Une affaire de contrebande et de falsification retient alors l'attention du poète, qui la note sur un brouillon avec l'idée peut-être d'en faire un récit :

L'AFFAIRE CHAUMIER. – À rechercher dans la Gazette des Tribunaux. – Un enfant ouvrier dénonce le vol fait par le mélange de plomb dans les lingots. On le met en prison comme faux témoin. Après trois jours de prison, le Président le fait venir et lui demande pardon en pleurant parce que les ouvriers sont venus avouer que les lingots étaient falsifiés⁴⁰.

- 25 On comprend pourquoi le déroulement de cette affaire a séduit Vigny. Outre le fait que l'on y retrouve le risque toujours suspecté et craint de la souillure de l'or par le plomb, comme si la tâche de l'alchimiste se trouvait inversée, on rencontre également dans ce scénario possible le personnage de l'enfant pauvre devenu l'enfant justicier, rôle qu'aurait tenu Daniel si le poème « Suzanne » avait été achevé. On voit ainsi comment se construit l'imaginaire vignyen au moyen de certaines figures repères, et comment un récit à visée pédagogique sur l'*abnégation* militaire devient le récit consacré quasi à la seule Laurette. La réflexion sur l'écriture s'articule ainsi de plus en plus nettement selon une dichotomie entre la beauté et la pureté d'une part – celles de Suzanne et Laurette – et leur profanation toujours suspectée d'autre part. Le stigmatisme poétique proviendrait ainsi de cet alliage nocif avec le plomb, métonymie pour dire le monde face à l'idéal. Vigny conçoit la poésie comme par essence *stigmatisée*, comme courant continuellement le risque, si l'on voulait filer la métaphore, d'être *plombée*.

3. « La Maison du Berger »

- 26 On peut trouver l'aboutissement de la pensée poétique de Vigny dans ce qui forme aujourd'hui le deuxième chant de « La Maison du Berger », qu'on désigne habituellement comme le cycle de la poésie. Selon les éditeurs de la Pléiade, c'est le thème le plus tard venu dans

l'élaboration du poème, un ensemble relativement homogène inclus dans « La Maison du Berger » sous la pression de la campagne académique. Sa visée est double : « Il s'agit de faire le procès de la Poésie indigne⁴¹ » dans un premier temps, et de célébrer, malgré tout, la Poésie triomphante⁴². C'est l'objet de la première strophe du cycle :

Poésie ! ô trésor ! perle de la pensée !
Les tumultes du cœur, comme ceux de la mer,
Ne sauraient empêcher ta robe nuancée
D'amasser les couleurs qui doivent te former.
Mais sitôt qu'il te voit briller sur un front mâle,
Troublé de ta lueur mystérieuse et pâle,
Le vulgaire effrayé commence à blasphémer⁴³.

27 On retrouve dans cette strophe les images privilégiées de Vigny pour parler du poème, celle de la pierre, qui parcourt tout le recueil des *Destinées*, et celle de la femme, qui n'est pas exempte, une fois encore d'une certaine érotisation. On voit ici que l'image de la perle est un temps privilégiée à celle du diamant. Si les deux ont en commun leur rareté – dans un poème postérieur, « La Bouteille à la mer », le poète dira du message de la bouteille qu'il est « plus rare que la perle et le diamant⁴⁴ » – la perle diffère du diamant en cela qu'elle est une concrétion de nacre formée par l'huître pour se protéger des intrus. Castex rappelle que, pour Heine ou Musset, la poésie est la maladie de l'homme comme la perle est la maladie de l'huître, mais démontre également que là où la perle est, chez Musset, condensation d'une larme, d'un affect, elle est, chez Vigny, uniquement considérée comme la condensation d'une idée⁴⁵. Ce deuxième chant de « La Maison du Berger » semble ainsi proposer une gradation de la perle au diamant, la perle semblant se polir en diamant que le berger, plus loin dans le poème, est invité à enchâsser au toit de sa maison.

28 Toutefois, le cœur du chant est occupé par le procès à la poésie indigne, comme si la célébration liminaire ne servait qu'à cacher les failles du poème :

La Muse a mérité les insolents sourires
Et les soupçons moqueurs qu'éveille son aspect.
Dès que son œil chercha le regard des Satyres,

Sa parole trembla, son serment fut suspect,
Il lui fut interdit d'enseigner la Sagesse.
Au passant du chemin elle criait : Largesse !
Le passant lui donna sans crainte et sans respect.

- 29 Là encore, le réquisitoire mené à l'encontre de la Poésie est d'une rare violence. La lithographie d'Albert Decaris pour l'édition de luxe de 1929 est à ce titre significative : elle résume ces vers sur la poésie par l'image d'une femme recevant les caresses – consenties ? – d'un homme barbu et à l'air scabreux, très certainement un satyre⁴⁶. L'image, organisée autour d'un axe diagonal, actualise donc ce seul vers du poème : « Dès que son œil chercha le regard des satyres » et montre en quoi le motif de l'agression est au cœur de la poétique de Vigny. La poésie est montrée en mendiante faisant l'aumône, quasi en prostituée, et rappelle la précarité d'une Laurette dans sa charrette, dont les enfantillages font rire les soldats. En outre, la poésie semble par essence corrompue, comme si elle avait connu elle aussi une faute, un péché originel :

Tu tombas dès l'enfance, et, dans la folle Grèce,
Un vieillard, t'enivrant de son baiser jaloux,
Releva le premier ta robe de prêtresse,
Et, parmi les garçons, t'assit sur ses genoux.
De ce baiser mordant ton front porte la trace ;
Tu chantas en buvant dans les banquets d'Horace,
Et Voltaire à la cour te traîna devant nous.

- 30 Le vieillard fait très certainement référence à Anacréon, que la tradition surnomme le vieillard de Téos, et qui fut renommé pour ses vers célébrant la bonne chère et les banquets, lequel Anacréon serait du même coup l'ancêtre d'Horace et de Voltaire. On peut noter la confusion qui se joue ici entre les sexes : ce qui est en jeu, c'est bien l'altération de la nature de la Poésie, c'est la perte de sa féminité qui est aussi une sacralité, la femme venant plus que jamais dire le vers et « les garçons » la prose – on pourrait relire avec profit « La Colère de Samson » en ce sens. L'image de la Poésie sur les genoux du vieillard rend de façon éloquente également cette corruption originelle de la poésie. Ces vers sont très proches de ce que dira Rimbaud, en prose, significativement, dans le prologue d'*Une saison en enfer* : « Un soir, j'ai assis la Beauté sur mes genoux. – Et je l'ai trouvée amère. – Et je

l'ai injuriée⁴⁷ », à ceci près que l'écriture de Rimbaud prend acte en quelque sorte de la profanation de la poésie alors que Vigny, malgré la conscience inquiète qu'il en a, tente encore de lui opposer une forme d'idéal, ainsi que l'indique la strophe liminaire du deuxième chant. Car Vigny est conscient que le vers, qu'il rend plus ou moins synonyme du poème, est porteur d'un stigmaté. Il voit que le diamant du poème, qu'il rêve et qu'il espère voir briller sur le front mâle, sur le toit de la maison du berger, se convertit insidieusement en plomb du moment que le poème est donné au monde. « Dès qu'elle est imprimée, la Poésie perd la moitié de son charme », lit-on dans ses carnets⁴⁸. « L'écriture déflore⁴⁹ » selon José-Luis Diaz. Le stigmaté, de ce fait, c'est la trace au front du baiser mordant du vieillard, dont finalement il importe peu que ce soit ou non Anacréon, puisque les vieillards, ce sont aussi ceux qui agressent Suzanne et la calomnient ensuite, c'est le vieux capitaine qui a recueilli Laurette auprès de lui et dont les baisers qu'il voudrait lui donner ne sont pas complètement ceux d'un père. La poésie porte ainsi irrémédiablement les traces de sa compromission originelle. Tout se passe comme si chaque jour, on sacrifiait et crucifiait la musique du vers sur l'autel et la croix de la prose et c'est dans cette entreprise de réhabiliter la poésie malgré tout, malgré l'envahissement de la prose, dont d'aucuns par la suite prendront leur parti, que se trouve la motivation de l'écriture de Vigny.

*

31 On remarque, au terme de cette relecture de certains textes de Vigny, la permanence de plusieurs structures imaginaires révélatrices : la femme violentée incarnant le vers toujours en danger ; le vieillard profanateur, signe d'une prose de plus en plus envahissante et rongé de façon sous-jacente le vers ; et l'enfant justicier dont on attend, peut-être en vain, qu'il vienne apporter une forme de justice et une forme de rédemption. Les structures évoquées plus haut recourent et redévoient de surcroît les trois catégories de l'imaginaire vignyen identifiées par François Germain : l'Enfant, Stello et le Docteur Noir, et permettent de dresser une véritable phénoménologie de l'écriture vignyenne. Le stigmaté résulte de cette interaction qui est aussi une altercation ; il est porté par le poème en souvenir de la douloureuse création du vers et de son inévitable compromission.

Le poème porte donc nécessairement avec lui son stigmate, ainsi que le remarque Vigny dans une lettre envoyée à Antoni Deschamps, après la publication par ce dernier des *Dernières paroles* :

Croyez-moi, mon ami, vous voilà guéri. La Poésie qui vous avait perdu vous a sauvé. Vous conserverez toute la vie sur le front la trace du tonnerre, mais ce ne sera qu'une cicatrice, et votre âme est restée intacte sous ce front blessé⁵⁰.

- 32 Le poème met en danger celui qui l'écrit, mais, une fois la crise passée, il ne reste plus sur le front du créateur, comme sur celui de Laurette, qu'un stigmate béant, signe de la création enfin advenue dans la souffrance.

APPENDIX

Annexes

Annexe 1.

Alfred de Vigny, *Servitude et Grandeur militaires*. Burins de Decaris, Paris, La Maison Française, « Le Florilège des chefs-d'œuvre français », 1947, p. 61.



Annexe 2.

Alfred de Vigny, *Les Destinées*, poèmes philosophiques. Préface d'Henri de Régnier. Illustrations d'Albert Decaris, Paris, Les Bibliophiles de l'Automobile-club de France, 1929, p. 28.



NOTES

1 Jérôme Thélot, « Alfred de Vigny et la violence créatrice », in Gilbert Gadoffre, Robert Ellrodt et Jean-Michel Maulpoix (dir.), *L'Acte créateur*, Paris, Presses universitaires de France, (Écriture), 1997, p. 40.

2 François Germain, « Vigny poète », in Alfred de Vigny, *Œuvres complètes I. Poésie et Théâtre*, François Germain et André Jarry (éd.). Paris, Gallimard, (Bibliothèque de la Pléiade), 1986, p. 905.

3 Alfred de Vigny, « Suzanne », in *Œuvres poétiques*, Jacques-Philippe Saint-Gérand (éd.), Paris, Garnier Flammarion, 1978, p. 292-301. À partir de maintenant, je ne préciserai plus le nom d'Alfred de Vigny devant les œuvres qu'il a écrites.

- 4 « Esquisses de "Suzanne" », in *L'Atelier du poète*, in *Œuvres complètes I*, *op. cit.*, p. 257-268.
- 5 André Chénier, « Suzanne », in *Poésies*, Louis Becq de Fouquières (éd.), Paris, Gallimard, (Poésie/Gallimard), 1994 (fac-similé 1872), p. 387, v. 1-4.
- 6 « Esquisses de "Suzanne" », in *L'Atelier du poète*, *op. cit.*, p. 259-260.
- 7 *Mémoires inédits : fragments et projets*, Jean Sangnier (éd.), Paris, Gallimard, 1958, p. 55.
- 8 « Esquisses de "Suzanne" », in *L'Atelier du poète*, *op. cit.*, p. 263.
- 9 *Ibid.*, p. 262.
- 10 *Ibid.*
- 11 « La Maison du Berger », in *Les Destinées*, in *Œuvres complètes I*, *op. cit.*, p. 128.
- 12 « Suzanne », in *Œuvres poétiques*, *op. cit.*, p. 298.
- 13 François Germain et André Jarry, « Notices, notes et variantes », in *Œuvres complètes I*, *op. cit.*, p. 976.
- 14 « Esquisses de "Suzanne" », in *L'Atelier du poète*, *op. cit.*, p. 265-266.
- 15 *Ibid.*, p. 267-268.
- 16 *Cinq-Mars*, in *Œuvres complètes II. Prose*, Alphonse Bouvet (éd.). Paris, Gallimard, (Bibliothèque de la Pléiade), 1993, p. 302.
- 17 Georges Bonnefoy, *La Pensée religieuse et morale d'Alfred de Vigny*, Paris, Hachette, 1944, p. 19.
- 18 Pierre Dupuy, *Incarner la poésie. Théories et Pratiques d'écriture d'Alfred de Vigny*, Genève, Droz, à paraître.
- 19 « Esquisses de "Suzanne" », in *L'Atelier du poète*, *op. cit.*, p. 263.
- 20 C'est peut-être anecdotique mais il est intéressant de noter que la couverture des *Œuvres poétiques*, éditées par Saint-Gérard chez Garnier-Flammarion, représente très distinctement Suzanne en train de se couvrir devant les deux vieillards qui la regardent.
- 21 José-Luis Diaz, « Vigny et les ambivalences de l'inscription », in *Relire « Les Destinées » d'Alfred de Vigny : actes du colloque tenu à la Sorbonne le 15 décembre 1979*, Société des études romantiques et dix-neuviémistes (éd.), Paris, CDU-SEDES, 1980, p. 65.

22 « Le Bain », in *Poèmes antiques et modernes*, in *Œuvres complètes I*, *op. cit.*, p. 50.

23 Georges Bonnefoy, *La Pensée religieuse et morale d'Alfred de Vigny*, *op. cit.*, p. 20.

24 *Journal d'un poète* [daté de 1825 par Baldensperger], in *Œuvres complètes II*, Fernand Baldensperger (éd.), Paris, Gallimard, (Bibliothèque de la Pléiade), 1949, p. 881.

25 *Servitude et Grandeur militaires*, in *Œuvres complètes II*, *op. cit.*, p. 715.

26 *Ibid.*, p. 716.

27 Voir annexe 1.

28 Simon Jeune, « Trois folles romantiques : Stéphanie, Laurette et Jeanne », *Bulletin de l'Association des Amis d'Alfred de Vigny*, n° 16, 1986-1987, p. 19-28.

29 *Servitude et Grandeur militaires*, *op. cit.*, p. 718.

30 Isabelle Hautbout, « Un prédicateur laïque » : didactisme et doute dans la création littéraire d'Alfred de Vigny (thèse de doctorat), Amiens, Université de Picardie, 2012, p. 595.

31 *Servitude et Grandeur militaires*, *op. cit.*, p. 699.

32 *Ibid.*, p. 720.

33 Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, (Points essais), 1973, p. 38.

34 *Servitude et Grandeur militaires*, *op. cit.*, p. 717.

35 *Ibid.*, p. 719.

36 Pierre Laforgue, *L'Édipe romantique. Le jeune homme, le désir et l'histoire en 1830*, Grenoble, ELLUG Université Stendhal, (Bibliothèque stendhalienne et romantique), 2002, p. 38.

37 « Les Destinées », in *Les Destinées*, *op. cit.*, p. 115-116.

38 « À Camilla Maunoir » (31 janvier 1843), in *Correspondance IV*, Madeleine Ambrière (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 760.

39 *Servitude et Grandeur militaires*, *op. cit.*, p. 708.

40 *Journal d'un poète*, *op. cit.*, p. 1154 [1841].

41 François Germain et André Jarry, « Dossier critique. Notices, notes et variantes », *art. cit.*, p. 1044.

42 Nous conservons la majuscule vignyenne, à plus forte raison pour sa portée allégorique.

43 « La Maison du Berger », *op. cit.*, p. 123.

44 « La Bouteille à la mer », in *Les Destinées*, *op. cit.*, p. 154.

45 *Les Destinées*, commentées par Pierre-Georges Castex, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1964, p. 171.

46 Voir annexe 2.

47 Rimbaud, *Une saison en enfer*, in *Œuvres complètes*, Jean-Luc Steinmetz (éd.), Paris, GF, 2010, p. 201.

48 *Journal d'un poète*, *op. cit.*, p. 1083 [1837].

49 José-Luis Diaz, « Vigny et les ambivalences de l'inscription », p. 67.

50 Alfred de Vigny, « À Antoni Deschamps » (18 avril 1835), in *Correspondance II*, *op. cit.*, p. 418.

AUTHOR

Pierre Dupuy

Université Jean Moulin Lyon 3

Martyres et hystériques : les stigmates symptomatiques des femmes dans la littérature du second XIX^e siècle

Laure-Hélène Tron-Ymonet

DOI : 10.35562/marge.376

Copyright
CC BY-NC-SA

OUTLINE

1. Anciens stigmates, nouvelle clinique ? Approche théologico-littéraire des plaies féminines
2. Nouvelle clinique, nouveaux stigmates ? Décomposition et recomposition du divin

TEXT

1 À l'orée de son diabolique roman *Là-Bas*, Huysmans livre une extraordinaire *ekphrasis* du retable d'Issenheim peint par Grünewald. D'une force dramatique peu commune, le Christ apparaît au centre, rompu par le supplice : « L'heure des sanies était venue ; la plaie fluviale du flanc ruisselait plus épaisse, inondait la hanche d'un sang pareil au jus foncé des mûres¹ ». L'horreur se déploie devant nos yeux et renvoie le Fils de Dieu à son humanité plénière *via* l'organique. Le corps est alors déstructuré par des béances qui, loin de condamner l'homme, lui permettent d'être projeté hors de lui : à cette incarnation première succède l'excarnation divine, l'individu étant dissous, se révèle le sacré.

2 Bien que ces bienheureuses ouvertures ne portent aucun nom dans la Bible, le substantif masculin « stigmaté » mis au pluriel s'est imposé pour y faire référence². Mains, poignets, pieds et chevilles enserrées d'épines, flanc percé par la lance, telles sont les marques indélébiles d'une souffrance réitérée par la représentation, qu'elle soit picturale ou humaine. En effet, à partir du XIII^e siècle, ces « stigmates » s'encrent sur la peau d'hommes et de femmes qui portent ce

Christ désormais *jamais déjà là* et profitent alors de la même opération divine. De leur élection certaine naît un mythe à l'image pérenne.

3 Cependant, à parcourir la liste des stigmatisés, force est de constater qu'une grande majorité de femmes y est inscrite. L'explication des Goncourt et de Huysmans, qui retravaillent les récits de saintes, est simple : grâce à leur grande sensibilité, les femmes seraient plus aptes à accepter les apparitions du Christ, ce corps souffrant à l'instar du leur : « La vérité est que son âme [à la femme], et que son tempérament, sont plus amoureux, plus dévoués, moins égoïstes que ceux de l'homme ; elle est également plus impressionnable, plus facile à émouvoir ; aussi, Jésus-Christ rencontre-t-il un accueil plus empressé chez elle³ [...] ». La notion de « tempérament » sert, tout comme au XVII^e siècle⁴, à entériner une vision de *la* femme impressible et émotive. À la pénétration de son esprit par le Christ succède alors une pénétration du corps, les stigmates venant attester la présence du Fils de Dieu. Il s'agit, dans ce cas, de lire le sacré à l'aune du physiologique, les chairs recréant le modèle christique.

4 Alors que le Moyen Âge n'hésite pas à béatifier et canoniser ces voyantes⁵, le second XIX^e siècle semble mettre un terme à cette tradition. En effet, avec la naissance de la III^e République, grandit le schisme entre Église et État qui aboutira, en 1905, à la séparation des deux entités. L'institution religieuse peinant à ramener à elle ses brebis, la foi du peuple doit être redistribuée⁶. C'est vers les médecins, tenants d'une nouvelle vérité, qu'elle se tourne. Ceux-ci aspirent ainsi à la réécriture d'une société dont ils seraient à la fois mythographes et divinités⁷. Enserées dans ce vaste plan, les stigmatisées sont déplacées de l'hospice à l'hôpital, où elles deviennent des cas cliniques. Bertrand Marquer fait de ce mouvement une conséquence directe de « l'avènement d'un matérialisme positiviste, dans lequel le médecin devient le garant d'une hygiène corporelle incluant les passions comme champ d'analyse, [faisant] tomber l'âme et ses moyens d'expression privilégiés sous la coupe de la physiologie⁸ ». L'enquête étiologique aboutit à une destitution du divin au profit de l'humain, retour au littéral organique où les stigmates ne seraient que les symptômes d'une pathologie mentale au nom évocateur : l'hystérie. Maladie placée dans les mains de Charcot, elle semble désormais tout expliquer et révéler⁹.

- 5 La littérature française du second XIX^e siècle, et plus particulièrement la littérature naturaliste qui se veut proche du milieu médical¹⁰, prolonge volontiers cette nouvelle lecture des corps stigmatisés. Marthe, dans *La Conquête de Plassans*, se voit ainsi atteinte de ce qu'Éléonore Reverzy nomme une « folie religieuse¹¹ », la réunion des deux termes évoquant cette oscillation entre le médical et le clérical. Si l'écriture zolienne explicite ses allégeances et tranche nettement la question en faveur d'un vif anticléricalisme, d'autres auteurs cherchent à destituer la puissance nosographique. La littérature, qui ne peut être considérée comme une simple subordonnée du discours scientifique, redevient le lieu du mystère où les imaginaires se côtoient sans jamais s'épuiser dans une simple signification. L'entreprise hagiographique de Huysmans en serait alors l'un des exemples les plus significatifs. À la suite de Bertrand Marquer qui établit les premières lignes d'affrontement entre Huysmans et Charcot¹², nous voulons étendre la lutte à l'une des dernières œuvres de l'auteur : *Sainte Lydwine de Schiedam*. A priori conçu comme la biographie d'une sainte, le texte marque moins des choix radicaux qu'il ne tisse des réseaux au point de perdre le lecteur – et peut-être même son auteur.
- 6 La mise en suspens de la méthode charcotienne ne signe pour autant pas la défaite du champ médical : capable de générer ses propres mythes depuis l'avènement de sa nouvelle clinique, il profiterait des engouements finiséculars pour engendrer une catégorie inédite de stigmatisées. Les chirurgiens, nouveaux maîtres d'armes au statut *quasi* divin, développeraient ainsi de nouveaux signes d'élection aux flancs des femmes. Une communion chasserait l'autre, annonçant un renouvellement complet de la « fabrique d'images ». Mais si dans le premier cas, la béance assurait une salvation, est-il possible d'inscrire une même téléologie à cette seconde alternative, profondément organique ? Que retirent les femmes de cette nouvelle pénétration ?
- 7 Cet article cherche à explorer de manière théologique, littéraire et sociologique la notion de « stigmatés » lorsqu'elle est appliquée aux femmes en ce second XIX^e siècle où l'Église tend à être destituée. En somme, à l'heure de l'hégémonie positiviste, de quoi ces stigmatés sont-ils le nouveau symptôme ?

1. Anciens stigmates, nouvelle clinique ? Approche théologico-littéraire des plaies féminines

8 Si Pinel et son élève Esquirol permirent la naissance d'une spécialité en psychiatrie au sein de la communauté médicale, l'avènement de Charcot à la fin du XIX^e siècle annonce une « clinique des névroses » et, plus particulièrement, des névrosées hystériques¹³. Bien que le clinicien n'invente pas l'hystérie — c'est le rôle d'Hippocrate —, il participe au grand mouvement de sa réactualisation initié par Landouzy, Briquet ou Brachet dans les années 1840-1850¹⁴. Pris de passion pour la Salpêtrière, il fait de cet « immense réservoir de la misère humaine » un « musée pathologique vivant » où viennent s'entasser les femmes hystériques¹⁵. Charcot devient rapidement un « Roi-Soleil et un César, — mais encore un apôtre¹⁶ » au sein de son établissement où il fait construire en 1882 un large amphithéâtre afin de diffuser plus largement sa méthode. Bâti sur un « syncrétisme méthodologique », l'École de la Salpêtrière se fonde à la fois sur une transformation formelle, incidence des théories issues de la physiologie expérimentale, ainsi que sur une « cohabitation des modèles et des approches » plus anciens¹⁷. Mais la révolution charcotienne s'opère grâce à un tour de force plus *spectaculaire* encore : les leçons que le maître délivre dotent la maladie d'une puissance théâtrale, construisant « une nouvelle représentation du fait pathologique, quitte à verser dans le *trope* — toujours pour les besoins de clarté de la représentation¹⁸ ».

9 Dans ce contexte où l'œil médical devient plus prégnant que l'œil clérical¹⁹, les possédées et les saintes sont réunies sous le même diagnostic de l'hystérie. Les « corps-théâtre²⁰ » des stigmatisées se rapprochent de ceux exposés par Charcot : un *trope* répond à un autre. Les plaies deviennent alors des formes de somatisation, la lésion cérébrale faisant naître la plaie organique. Pourtant, les réactions des saintes semblent *a priori* différer de celles des hystériques ainsi que l'évoque Nicole Edelman dans son ouvrage sur les *Métamorphoses de l'hystérique* :

Ces femmes en prière, ces saintes, ces vierges rayonnantes et auréolées sont compatissantes et sereines. Elles promettent la joie, l'allégresse et le repos pourvu que l'on suive Jésus-Christ. De leurs mains sortent des rayons bienfaisants et leurs cœurs irradient comme un soleil. Tout à l'opposé des contractures et des rictus, des arcs tétanisés, des regards obliques de certaines postures et des crucifiements hystériques. Démoniaques²¹.

- 10 Les postures corporelles réfèrent dans un premier cas à la salvation, dans un second, à la perte. Les saintes transmettraient le message divin à travers un relâchement musculaire que les hystériques ne parviendraient pas à imiter. Pourtant, les attitudes passionnelles restent un dénominateur commun aux deux catégories, comme l'attestent les clichés de la Salpêtrière pris par Bourneville et Paul Regnard en 1876²². Une dizaine de planches exhibent une Augustine au doux regard rayonnant, comme appelée par l'Absent christique :

Une extase. *Extasis, raptus, exessus mentis, dilatatio mentis, mentis alienario*, formes attestées, traditionnelles, d'une frontière de folie à...mystique. Certes, Augustine regarde vers le haut, joint les mains, et cætera. Bourneville n'a cessé d'évoquer, et même de convoquer les grandes mystiques chrétiennes pour rendre compte, décrire et justifier dans l'histoire le scandale et la beauté réunis des extases hystériques ; pour raconter « Geneviève », il racontait Marie Alacoque [...] ²³.

- 11 L'exégèse de Bourneville force le rapprochement alors qu'à la différence de la sainte, l'hystérique, tournée vers elle-même, ne nous promet rien du tout, si ce n'est la joie d'un spectacle *hic et nunc*. L'analogie ne tient qu'à peu de choses et George Didi-Huberman rappelle que la Salpêtrière fonctionne grâce au « spectacle de la maladie²⁴ », devenant un « enclos d'une expérimentation et d'une fabrique de "modèles vivants" pour un musée imaginaire qu'on aurait cru passé de mode, mais non²⁵ ». Cette *libido figendi* creuserait ainsi le fossé entre les hystériques (règne du visible) et les saintes (règne de l'invisible).

- 12 Cependant, les saintes se distinguent doublement des stigmatisées : d'une part, ces dernières entrent dans le domaine du visible par

la révélation physique de leur union avec le Christ ; d'autre part, contrairement à leurs sœurs sanctifiées, les stigmatisées insèrent de la souffrance au cœur même de leur processus d'élection, répondant ainsi aux nouvelles exigences électives du christianisme moderne. En effet, l'Église du XIX^e siècle tend à véhiculer l'idée d'une parfaite corrélation entre souffrance physique et cheminement spirituel. Crucifixion, stigmates et saignements apparaissent alors comme les marques d'un « dolorisme » à la fois bienfaiteur et caractéristique d'une époque²⁶. À cet effet, l'abîme entre ce dernier type et les hystériques se resserre. Georges Didi-Huberman évoque, dans ses derniers chapitres, la présence du « clou » de l'hystérique, point névralgique du mal (et du mâle par la même occasion) : « L'hystérie en effet semble appeler la métaphore, pour la faire passer, la *métamorphoser*, en actes. Donc : clou, donc croix, donc corps christique, corps supplicié [...]. Et Augustine n'hésitait pas à enchaîner, quel sens du mystère !, l'épisode du *crucifiement* sur le "clou" qui la transperçait d'une souffrance de sacrifiée²⁷ ». Les deux spectacles s'unissent ainsi à tel point qu'il semble être désormais difficile de les dissocier. Le corps percé ne permet plus l'accès au divin, tragédie des femmes qui, perdues entre deux douleurs possibles, se retrouvent enfermées dans leurs chairs et leurs faibles esprits.

13 L'hésitation interprétative trouve son paroxysme dans *L'Hystérique* de Camille Lemonnier, terrible roman paru en 1885²⁸ qui retrace l'histoire de sœur Humilité, jeune béguine dont les pieds et les mains se mettent à saigner les Vendredis saints. Le curé Orléa, qui la viole lors de ces scènes, décide de l'exposer en spectacle jusqu'à ce qu'elle tombe enceinte. Répudiée, elle est sommée de quitter le béguinage sans que le mystère qui l'enveloppe ne soit résolu par sa communauté.

14 Dès le titre, Lemonnier veut faire sens : il s'agira moins de lire un récit mystique qu'un cas médical où Orléa se mue en Charcot²⁹. Si la Cadière de Michelet ne semble pas loin³⁰, une autre figure tend à s'imposer en palimpseste de celle d'Humilité ; en effet, en 1883, Louise Lateau venait à mourir, emportant avec elle le secret de ses stigmates. Alors que la jeune fille, trouée aux mains et aux pieds, convainc la majorité de sa « bonne foi », certains médecins restent réfractaires à l'absence d'explication de ces traces : « Au nom de la médecine et de la science, je viens protester contre de semblables

prétentions, en interprétant comme ils doivent être interprétés [ces signes] » s'écrie Hubert Boëns dans son ouvrage sur *Louise Lateau ou les mystères de Bois-d'Haine dévoilés*, revendiquant au cours de cette entreprise de destruction du mythe naissant « les droits de la raison humaine que les métaphysiciens de notre époque voudraient subordonner à la foi, c'est-à-dire à l'autorité du pape infallible et de son Église³¹ ». La mystification répond ici à la mystique et Louise Lateau se meut en « Christomaniaque³² ». Si Boëns différencie hystérie et christomanie, la composante « simulacre » est capitale dans son réquisitoire contre la jeune fille. Or, qu'est-ce que l'hystérie sinon la maladie de la simulation³³ ? Le diagnostic est d'ailleurs le plus approuvé par l'ensemble de la communauté médicale européenne.

15 Face à un tel phénomène, la position de Lemonnier reste complexe. Si le livre porte le diagnostic en couverture, celui-ci ne sera jamais prononcé au fil du roman. Le docteur Basquin est appelé au chevet d'Humilité qui prétend ressentir des « élancements à la plante des pieds » sous forme de « titillations prolongées³⁴ ». Face à la jeune femme, le médecin ne fera que constater les événements, se refusant à émettre le moindre jugement. L'aveu pathologique est arrêté par un œil clinique peu enclin à percer les secrets de la chair :

À présent, ces titillations devenaient insupportables, au point qu'elle se fût déchiré la peau si, selon son habitude, elle n'avait mis sa volonté à endurer ce petit supplice avec patience. Cependant, elle avouait n'avoir pas su toujours résister à la tentation de se soulager par des frictions, et M. Basquin remarqua, en effet, la trace de ses ongles sur la partie du pied où l'irritation se faisait ordinairement sentir. Elle n'osa pas confesser l'espèce de volupté sourde que ces attouchements avaient fait courir par tous ses membres, ni la force qu'il lui fallut alors pour résister à cette secrète délectation se prolongeant en frissons jusque dans ses moelles [...] ³⁵.

16 Le coup d'œil médical est inopérant, ridiculisant quelque peu le geste aliéniste : au lieu de l'espoir thérapeutique, le docteur Basquin offre une sémiologie douteuse. Les signes émis par le corps d'Humilité restent opaques et la lésion originelle, organique ou mentale, est délaissée au profit d'une mise en scène des « titillations » qui travaillent Humilité. La première évocation des stigmates se fait

en effet *via* un terme doté d'une certaine connotation sexuelle. Le texte entier est alors balayé par un érotisme qui dévoile la puissance charnelle latente chez la jeune sœur : les titillations deviennent rapidement des « attouchements », une « volupté sourde », une « secrète délectation » et des « frissons ». La pénétration christique se fait à l'aune de doux préliminaires qui oscillent entre souffrance et plaisir. À la mort tragique du Seigneur, répond un éros tout puissant dont l'acmé peut se lire quelques lignes plus loin :

Chaque jour, après la messe, elle faisait les stations de la Croix, subissant en pensée les tortures du Seigneur et s'unissant à lui, de toute la force de son âme, dans les degrés du Calvaire. Le vendredi, particulièrement, jour de la Passion, lui communiquait une puissance mystérieuse pour ressentir les douleurs divines. Il semblait alors qu'elle portât réellement en elle le déchirement des agonies et sa chair connaissait les plaies par lesquelles avait coulé le sang de Christ [...]. C'est qu'en ce moment les tristesses accumulées par sa médiation favorite sur le mystère de la Passion s'exaltaient dans la concordance du jour et de l'heure. Elle ne se séparait plus du glorieux supplicé, lui voyait porter le bois infamant, et son regard, attaché sur la pierre du bas-relief, comme sur une vivante réalité, y discernait le blême frisson des convulsions dernières³⁶.

17 Le Christ devient objet de désir, le geste *quasi* volontaire de l'union déplaçant alors la Passion vers la simple « passion » amoureuse. Les « douleurs divines » basculent dans un jeu sado-masochiste où la sœur apparaît moins embrassée que possédée. La scène se teinte d'un diabolique rouge et le lecteur hésite quant à la force spirituelle qui s'empare de la jeune fille hallucinée. Reste que l'érotisation extrême des crises empêche toute adhésion à la cause mystique, l'inspiration de la sœur étant désormais renvoyée à une organicité souveraine. Partant, se dessine et se devine un hypotexte médical qui retrace la geste hystérique telle qu'elle fut décrite par Charcot dès ses premières conclusions : ce sont d'abord les troubles visuels puis les convulsions, les contorsions, les cris, les gestes d'extase, les sanglots et le délire terminal qui fige la représentation³⁷. Éléonore Reverzy poursuit dans ce sens en stipulant que le roman « s'insère dans un courant qui médicalise la dévotion pour mieux en nier tout fondement et assimile la quête *d'autre chose* à une insatisfaction sexuelle, plus ou moins caractérisée³⁸ ». Nul besoin cepen-

dant de ces primes connaissances cliniques pour reconnaître que l'auteur ne cesse de défaire – en même temps qu'il tisse – l'imagerie religieuse et mystique à l'œuvre. La charité est ici destituée par une cruauté de l'auteur qui met en scène la violence des corps. Qualifié de « naturaliste décadent », Lemonnier joue au faux sceptique et cède, malgré tout, à la tentation de l'évidence, au contraire de Huysmans qui adopte l'attitude inverse, écrivant du point de vue du *déjà* converti.

18 La brève analyse de ce roman, succincte à côté de celle livrée par Éléonore Reverzy, nous sert moins d'exploration que de rappel afin de révéler une seconde problématique attachée à l'œuvre, bien moins étudiée, de Huysmans, *Sainte Lydwine de Schiedam*. Ainsi, se pose la question : à l'aune des tendances séculaires : sainte Lydwine serait-elle hystérique ? Après une mauvaise chute de patin à glace, la jeune fille de quatorze ans voit se décomposer progressivement son corps. Ce supplice, qui durera de longues années, n'est pas vain puisqu'il atteste de la présence du Christ. *Via* ses plaies pourrissantes mais étrangement bien odorantes, Lydwine accède au statut de sainte et peut racheter les fautes du monde. Bien que ni les médecins, incapables de poser un diagnostic, ni les prêtres du récit huysmansien ne soient enclins à lui accorder cette position privilégiée, l'entourage de Lydwine croit en son martyr.

19 Dans sa préface de 1989, Alain Vircondelet classe *ex abrupto* Lydwine parmi les hystériques : « Si l'on en juge par les comptes rendus de presse et les lettres qu'il reçut, nul ne parut surpris par le déferlement fantasmatique, l'ambiguïté de cet amour mystique, le délire raciste mêlé au délire religieux, la beauté convulsive de la Grande Hystérie rendue, navrée de bonheur, à la jouissance éthérée de la sainteté³⁹ ». Rien de plus éloquent et pourtant, rien de moins clair. Aucune précision ne sera par la suite apportée malgré l'évident problème que soulève une telle affirmation : comment une sainte, au corps décomposé, cachée aux yeux de tous et abandonnée des médecins peut-elle être rangée sous l'hyperonyme charcotien ? La conversion de Huysmans semblerait *a priori* éliminer toute tension entre le religieux et le médical. Cependant, le tableau de la jeune femme en loques et surtout, nouvellement stigmatisée⁴⁰, actualise le débat autour d'une œuvre qui se fonderait avant tout autour d'une profonde « poétique du doute⁴¹ ».

20 Ainsi, après avoir reçu les quelques soins possibles à son état, Lydwine demande à être laissée seule dans sa chambre car elle pressent la visite de Dieu. Celui-ci lui apparaît puis est remplacé par l'image de son Fils thaumaturge :

Il la toucha légèrement et, pour quelques instants, ses plaies disparurent ; l'embonpoint et les couleurs de la santé revinrent ; une Lydwine oubliée, une Lydwine perdue, une Lydwine bien portante et fraîche, toute jeune, jaillit de cette chrysalide verdâtre, striée, sur sa paille pourrie, de raies de sang.

Et les anges entrèrent. Ils tenaient les instruments de la Passion, la croix, les clous, le marteau et la lance, la colonne, les épines et le fouet ; un à un, ils se rangeaient en demi-cercle dans la chambre, ménageant un espace libre autour du lit [...] tandis que l'Enfant Jésus arrivait à son tour et s'asseyait sur le bord du lit et parlait tendrement à Lydwine⁴².

21 Jésus se manifeste sous une forme innocente, la référence à l'« Enfant » annihilant toute symbolique sexuelle. La pureté originelle est seule capable d'« [arracher] la douleur et la mort proches à l'absurdité de la physiologie et [d'attester] l'origine divine de leur nature et de leur programmation⁴³. » D'ailleurs, les plaies et les souffrances de Lydwine disparaissent, la renvoyant à un état qu'elle n'a pas connu depuis ses premières années. De même, les « instruments de la Passion » deviennent moins des signes de supplice que des objets d'adoration. La vision de Lydwine est profondément positive, la lumière inondant le corps de la sainte et le texte. Si l'hystérie avait été définie comme le mal du diable, Lydwine semble tout entière attachée à « son ange », son « Époux » divin : il s'agit moins d'opérer une division (dia-bolique) que de peindre une union sacrée.

22 Lydwine, pénétrée tour à tour par le Père et le Fils, devient dès lors le troisième élément d'une Sainte-Trinité retravaillée. Mais la projection d'une figure humaine et surtout féminine au cœur de ce mariage ne peut qu'irriter l'harmonie spirituelle en ramenant ses représentants à des identités – et par conséquent des actes – sexuelles⁴⁴. C'est pourquoi la suite du texte rompt brutalement avec la première échappée :

Du coup, foulée par l'excès de la joie, l'âme de la sainte se liquéfia ; mais l'Enfant étendit les bras et se transforma en homme ; le visage s'éteignit et se décharna ; les joues se creusèrent de rainures livides et les yeux ensanglantés fuirent ; la couronne d'épines se hérissa sur le front et des perles rouges coulèrent des pointes ; les pieds et les mains se trouèrent ; un halo bleuâtre cerna la marque enfiévrée des plaies et, près du cœur, les lèvres d'une ouverture à vif battirent ; le Calvaire succédait sans transition à l'étable de Bethléem, Jésus crucifié se substituait d'emblée à Jésus Enfant.

Lydwine béait, ravie et navrée ; ravie d'être enfin en présence du Bien-aimé, navrée qu'il fût supplicié de la sorte ; et elle riait et pleurait à la fois, quand les blessures du Christ dardèrent sur elle des rayons lumineux qui lui transpercèrent les pieds, les mains et le cœur.

À la vue de ces stigmates, elle gémit, pensant aussitôt que les hommes concevraient une meilleure idée d'elle et lui témoigneraient plus de déférence et elle cria : « Seigneur, mon Dieu, je vous en supplie, ôtez ces signes, que cela reste entre vous et moi, votre grâce me suffit⁴⁵ ! »

- 23 Au moment où le corps de Lydwine se reconstruit et retrouve une jeunesse perdue, celui du Christ passe de l'Enfant à l'homme. Certes, ce nouveau corps, plus apte à l'érotisme, est immédiatement décharné par les tortures de la crucifixion mais l'échange des rôles montre la transfusion des corps souhaitée par Lydwine. Beauté semblable à celle du Christ, elle peut désormais s'unir à lui. Loin d'échapper aux « fatalités corporelles » par l'aspect miraculeux de la scène⁴⁶, Lydwine sombre dans une corporéité nouvelle qui peut enfin accueillir les signes de sa féminité perdue. L'attitude de la jeune femme se déplace vers le fameux « onanisme de piété » évoqué par les Goncourt⁴⁷ : à l'instar d'Humilité, la sainte se complait dans une douleur qui appelle l'union totale et la pénétration du corps christique. De fait, Lydwine rêve d'une symbiose intime et sa réclamation finale apparaît moins comme une preuve de sa modestie que comme une volonté de continuer son calvaire afin d'être liée personnellement à son maître.

24 Plus encore, l'épisode survient juste après la tromperie de dom André, le nouveau curé de Schiedam : convoqué auprès de la jeune fille à son arrivée, il refuse immédiatement de la considérer comme sainte et, partant, lui défend l'Eucharistie. Désœuvrée, Lydwine tente par divers moyens de le faire changer d'avis mais rien ne semble y faire jusqu'au jour de la Nativité où dom André accepte étrangement de lui offrir l'hostie consacrée. Prévenue par un ange que celui-ci allait être un faux, la jeune fille le rejette dans un haut-le-cœur. Alors que le prêtre, substitut de Dieu auprès des laïcs, se doit de leur offrir un substitut du corps christique (l'hostie), il tente ici de *substituer ce substitut*, entreprise doublement maligne que Lydwine n'a d'autre choix que de « vomir ». À ce jeu, la sainte oppose ainsi une union sans substitution, c'est-à-dire une réelle *communion* avec le Christ. Mais cette liaison n'est que la conséquence d'un affront dont Lydwine entend bien se laver ; sa motivation première n'est pas sans écho à celle des hystériques qui, recluses dans leur cellule, rêvent, elles aussi, à d'impossibles rapports sexuels : « l'appel hystérique » vers l'homme absent qui les ravit « reste une *provocation* », rappelle George Didi-Huberman⁴⁸. Ainsi, les stigmates servent moins à marquer une élection qu'une pénétration obtenue de force, sans la bénédiction du prêtre. L'ultime protestation de Lydwine quant à l'apparition de ceux-ci serait alors moins une crainte religieuse – crainte du démon ou de sa propre folie – qu'une pudeur toute morale.

25 À ces apparitions succède un état extatique où Lydwine « béait, ravie et navrée ». Le triptyque est quelque peu dévalorisant et caustique puisqu'est appliqué au visage sanctifié une sorte de masque grotesque⁴⁹. L'esthétique baroque huysmansienne se lit dans ce mélange des contraires qui n'est pas sans rappeler les clichés de la Salpêtrière. En effet, les poses extatiques d'Augustine attestent de la même fascination pour le Christ (Lydwine) mais aussi pour la sainte elle-même (le lecteur)⁵⁰. De plus, tout comme chez Augustine, les attitudes de la jeune femme ont été déclenchées par un traumatisme initial : la chute de patin à glace. La « passion du pittoresque⁵¹ » qu'avait Charcot pour les récits traumatiques est la même ici puisque la chute transforme Lydwine, alors petit personnage de Brueghel, en pendant au Christ de Grünewald.

Projet spirituel ou médico-artistique ? Malgré sa conversion, il est difficile de céder à la bonne foi d'un Huysmans hagiographe qui aurait renoncé aux attraits naturalistes et décadents de son siècle⁵². Le « retournement de l'érotisme » en « Noces spirituelles » que rêvait Gaël Prigent nous paraît beaucoup trop optimiste et littéral⁵³ : parce qu'elle est une femme, son érotisation ne peut faire l'économie d'une certaine médicalisation. Attachée par son sexe au réel, Lydwine apparaît comme une sorte de seuil et ne cesse de faire des allers-retours entre le médical et le religieux. Le corps de la sainte, en s'hystérisant et en se sanctifiant, renoue non seulement l'alliance dissolue dans la France du xx^e siècle⁵⁴ mais rappelle — façon de boucler la boucle — l'insoluble énigme soulevée par Huysmans dix ans auparavant dans le ténébreux *Là-bas* : « une femme est-elle possédée parce qu'elle est hystérique, ou est-elle hystérique parce qu'elle est possédée ? L'Église seule peut répondre, la science pas⁵⁵. » Si la même question se pose pour la séparation des stigmatisées des hystériques, la réponse de l'Église n'est pas plus convaincante malgré la récente conversion de l'auteur. Le terme d'« hystérique » ne résout rien mais permet de « [constituer] l'indispensable point de vue à partir duquel envisager ce "là-bas" visé par Durtal, puisqu'elle en est tout à la fois le point de départ et la forme révélatrice⁵⁶ ». Lydwine, au contraire de Durtal, n'envisage pas seulement ce « là-bas » mais le conquiert en se laissant posséder. Mais ce corps est aussi celui de la femme laissée aux mains de l'auteur, bien masculin : le dispositif charcotien n'est pas loin, le style remplaçant le toucher hypnotique de l'aliéniste. Contrairement aux scènes mystiques étudiées par Michel de Certeau, « tout cela se passe en une région à part, qui n'est plus [que] celle du texte⁵⁷ ». L'espace textuel brode un théâtre hystéro-mystique où se rejouent les mystères médiévaux. À l'instar du chef de la Salpêtrière, Huysmans provoque les crises à sa guise et en déploie progressivement les effets. La sainte n'est plus qu'une femme ou, pire encore, un cas dont les stigmates sont en réalité les symptômes de son inadéquation avec le monde. Si le médecin, nouvel apôtre, peut ici rejouer à volonté le percement des chairs, il devient aussi capable, en ce second xix^e siècle, de proposer de nouveaux stigmates.

2. Nouvelle clinique, nouveaux stigmates ? Décomposition et recomposition du divin

27 Si les plaies christiques sont l'affaire des aliénistes, c'est qu'elles sont nulles en termes médicaux. Non opérables, elles ne peuvent être soignées par la chirurgie, spécialité alors renouvelée au XIX^e siècle⁵⁸. Ce premier constat se confronte au fait qu'au même moment, les femmes commencent à constituer une grande majorité des « cas » rapportés par les chirurgiens dans leurs journaux et leurs ouvrages. En 1860 par exemple, deux tiers des observations retranscrites dans le *Journal de médecine et de chirurgie pratique* prennent des femmes pour protagonistes principales⁵⁹. Ce résultat procède directement du renouvellement qu'ont connu les méthodes opératoires : à partir de 1809, les femmes et plus principalement leurs matrices deviennent des lieux nouvellement explorables. En effet, la date signe celle d'un défi lancé à Dieu : en ouvrant pour la première fois le péritoine afin de réaliser une ovariectomie — acte jusqu'alors interdit par les principes moraux⁶⁰ — le chirurgien Ephraïm McDowell met au jour l'existence d'un système aux multiples pathologies⁶¹. Le corps féminin, réduit à un nouvel et unique siège de tous les symptômes, se lit plus que jamais comme le lieu d'une perpétuelle souffrance organique qu'il faut impérieusement ôter.

28 Conjuguées au développement de l'anesthésie, de l'antisepsie et de l'asepsie qui promettent des opérations propres et efficaces⁶², hystérectomie et ovariectomie connaissent dans toute l'Europe un succès grandissant à tel point qu'en 1880, Thomas Spencer Wells fêtera sa millième ablation⁶³. Étienne Canu, médecin parisien engagé contre cette pratique, évoque le même engouement que connaît la capitale :

C'est à qui arrivera le premier dans cette singulière course, c'est à qui abattra le plus d'ovaires ou d'utérus. On peut en juger par le nombre de travaux parus sur la matière. La notoriété paraît acquise après la destruction d'un nombre respectable d'organes génitaux⁶⁴.

29 Bien que signalé par le médecin comme une « destruction », l'acte chirurgical incarne dans l'esprit populaire foi dans le progrès et thérapeutique bienheureuse : les maux des femmes – et, partant, du peuple⁶⁵ – trouveraient une réponse positive dans l'hystérectomie qui libère des grossesses dangereuses et guérit un large panel de troubles physiques... et mentaux. En effet, selon l'historien Tommy De Ganck, « l'ombre de l'hystérie plane alors sur toutes les femmes présentant des douleurs pelviennes, que celles-ci soient la cause ou la conséquence d'une maladie gynécologique⁶⁶ » : le radicalisme opératoire devient une manière de prévenir la croissance exponentielle des hystériques. De fait, futur et salvation des Françaises seraient désormais aux mains de ces chirurgiens qui libèrent du Mal, d'autant plus que, « dans le contexte de vision gonadique de la sexualité, l'utérus n'est plus regardé comme le fondement de la féminité⁶⁷ ». Amputation de la vie mais non de « l'essence féminine » qui se modélise physiquement par deux plaies au bas du ventre. La logique représentative de la stigmatisation, renforcée par les nouveaux habits blancs dont se parent les chirurgiens, déborderait ainsi du cadre théologique pour s'inscrire dans les variables du biologique. La revanche positiviste s'opère grâce au même dolorisme : la lance ou le scalpel, il faut choisir.

30 *Le Mal nécessaire*, sombre roman d'André Couvreur, ancien interne des hôpitaux de Paris évoque cette révolution anatomique. L'œuvre retrace le parcours d'un chirurgien fou, Caresco, dont la gloire se fonde sur la castration rapide et efficace de toutes les parisiennes. Fort de ses présumés succès, l'homme se peint rapidement en démiurge au couteau sacrificateur :

Quelle bizarre impulsion vers la progéniture, quand tant de femmes se faisaient supprimer les ovaires pour ne point procréer ! Une vision rapide d'un ventre ouvert par son scalpel, d'un corps allongé sur la table d'opération, avec la face pâlie par le chloroforme et les entrailles saignantes, le traversa. Ce tableau résumait sa gloire, son profit. Il sourit⁶⁸.

31 La salle d'opération, ou « amphithéâtre », déploie une nouvelle scène où se déroule une inquiétante mystique. L'argument sanitaire en ouverture fait jouer la paronomase entre le sain et le saint, rapprochant l'acte pseudo-thérapeutique d'une action sacrée. De même que

les saintes se vouent à Dieu et ne se reproduisent pas, ces femmes consacrent alors leur corps au chirurgien. Le sang répandu convoque l'imagerie sacrificielle en ce qu'il coule par et pour une violence *quasi* ritualisée. De fait, les théories girardiennes sont ici pertinentes : la vision du sacrifice oscille entre une lecture très saine (l'opération est encadrée par tous les dispositifs médicaux) et une lecture criminelle *via* l'exposition de l'*hybris* du chirurgien⁶⁹. Le corps sacrifié peut aussi faire signe vers une lecture à la théologie plus marquée : l'espace chirurgical forme un tableau qu'illumine la face pâlie de l'opérée. L'évocation des « entrailles saignantes » renvoie à l'iconographie religieuse où le visage du Christ est éclairé d'un blanc qui se surimprime au rouge carné. L'en-haut et l'en-bas sont de nouveau réunis et à la pénétration spirituelle se substitue celle des chairs. La position couchée de la femme – tout comme celle d'Humilité et de sainte Lydwine – place d'ailleurs l'homme en état de totale domination. Tout concorde à faire de la plaie ouverte par le scalpel un stigmaté. Le flanc est désormais percé par le bistouri et le chloroforme fait office d'éponge de vinaigre. À cet égard, le chirurgien ne sauve pas plus les femmes que les soldats le Christ.

32 Celles qui se réveillent, se retrouvent pourtant transfigurées : dans son roman *Fécondité*, Zola présente une belle bourgeoise, Sérafine, qui « supporta d'une admirable façon [l'opération], eut une rapide convalescence, reparue dans le monde triomphante, éclatante de santé, ainsi qu'au retour d'une cure sur les Alpes ou sur les bords de la mer bleue⁷⁰ ». Une aura de gloire entoure cette revenante qui a su communier avec force et qui impose le spectacle de son extase au monde. Cachés sous ses vêtements, les stigmates apparaissent aux amants futurs comme traces d'une bienheureuse visite.

33 Mais, alors que les stigmatisées redoublent le lien eucharistique tissé avec le Christ, l'union entre le chirurgien et la châtrée ne se fait qu'à l'aune d'une destruction unilatérale. Le corps souffrant de la femme ne réclame pas de correspondance avec celui du prétendu divin qui demeure sain et intact. L'application du nouveau stigmaté est ainsi toujours viciée en ce qu'elle ne compromet pas l'homme. En réalité le chirurgien est plus un Dieu qu'un Christ rédempteur. Si le rite sacrificiel entend une relation de l'homme (sacrificateur) à l'homme (victime)⁷¹, le paradigme est ici dépassé. Tout ne devient alors qu'illusion. Plus encore, l'idéal pour lequel la victime est

disposée est moins un Absent tout puissant (le Christ ou le positivisme), qu'un Présent de chair (le chirurgien). De fait, les stigmates sont moins le signe d'une élection que d'une déréluction qui évide les sens. C'est pourquoi le supplice de ces femmes ne peut compter comme un acte de sainteté. À l'instar des hystériques, les voilà condamnées à l'abysse, le stigmate se révélant pur étalage de vanité.

34 Après son opération, s'en suivent pour Séraphine des mois de réjouissance jusqu'à ce que ne se renverse le processus :

Puis, la lente déchéance avait commencé, une sénilité précoce, dont les symptômes, un à un, se déclaraient. Elle n'était plus femme, il semblait que le sexe, amputé, emportait avec lui tout ce qui faisait sa grâce, sa gloire de femme. Puisqu'elle ne pouvait plus être ni épouse, ni mère, à quoi bon la beauté conquérante des épouses et des mères ? Ses cheveux tombèrent, elle vit ses dents jaunir et s'ébranler. Il survint aussi une faiblesse progressive de la vue, tandis que des bourdonnements d'oreille, presque incessants, l'affolaient. Mais ce dont elle s'épouvante le plus, ce fut de cet amaigrissement qui la desséchait, la décharnait, balafnée de rides, la peau dure, jaunie, cassante comme un parchemin. [...]

35 L'opération de soustraction de la matrice empêche le renouveau hormonal. De fait, le désir sexuel de la femme se retrouve annihilé. Celle-ci, privée de ses sens génésiques, devient alors une intouchable, à qui est refusé le droit d'être mère, épouse et surtout amante. Pour quelle foi est alors réalisé ce martyre ? La destruction du corps jointe à l'état de renoncement convoque l'image de Lydwine plongée dans la décomposition pour mieux atteindre la sanctification : la dissolution de l'individu est nécessaire à l'expérience mystique. Mais si cet état était imposé à la jeune hollandaise, Zola condamne cet abandon *volontaire* de la fécondité, moteur de « l'harmonie sociale⁷². » Ainsi, se vouer à un dieu vivant qui ôte tout est puni d'une déchéance sans rédemption que le docteur Canu condamne violemment : « Quelque gangrénée que soit notre société, l'honnêteté reprend toujours ses droits ; une femme châtrée reste un débris digne de pitié, si ce n'est de mépris⁷³ ». Aux sanies, plus de sainteté liée mais une poétique de la coprophilie généralisée. Le stigmate n'est plus symptôme mais signe d'une triple absence : de la maladie, de l'utérus, de Dieu. Sans au moins l'une de ces trois entités,

la femme n'est rien et l'accès au Paradis corporel n'entraîne que des passions sans espoir. En se trouant au nom d'un homme fait dieu, la femme cherche à passer dans un autre monde mais celui-ci n'a rien de salvateur, *a fortiori*, dans le monde zolien où les Évangiles se veulent profanes.

36 Si le Christ en croix témoignait d'un mouvement paradoxal en ce que son rattachement fondamental au sol lui permettait l'élévation suprême, le mouvement est ici simplifié à l'extrême : les nouvelles martyres ne peuvent accéder à la dévotion et à la même promotion. Païennes, elles restent clouées au sol.

37 La littérature, en particulier naturaliste ou héritière du mouvement, du second XIX^e siècle tenterait ainsi de « normaliser » les stigmatisées en les multipliant et en offrant une lecture fondamentalement médicale de leur calvaire : hystériques ou châtrées, les stigmates sont les symptômes d'une maladie incurable qui va au-delà de la prétention nosographique. Alors que la religion permettait aux mystiques trouées par le Christ d'échapper à leur condition et à la communauté des hommes, le positivisme finisécularaire les condamne afin de reconquérir l'emprise des hommes. Les plaies ne sont plus que des béances qui invitent au spectacle illuminé et pourrissant de la femme révélée. Essentiellement maculée, il lui est désormais interdit de prétendre à une élection à laquelle l'homme ne participerait pas pleinement.

38 « Les femmes doivent demeurer dans le silence⁷⁴ » énonçait l'apôtre Paul rappelant la faute et la transgression d'Ève. Si les stigmates étaient un témoignage muet de leur foi, le XIX^e siècle leur refuse cette éloquence du corps. Hystériques ou châtrées, les femmes ne semblent plus pouvoir prétendre à l'absolu. À l'élévation promise succède ainsi un processus de néantisation que même un Huysmans converti ne parvient pas tout à fait à renverser.

NOTES

1 Joris-Karl Huysmans, *Là-Bas*, in *Œuvres complètes*, t. IV – 1888-1891, Paris, Classiques Garnier, (Bibliothèque du XIX^e siècle), 2019, p. 434.

2 Le mot *stigmata* n'apparaît qu'une seule fois dans la Bible, aux Galates, VI, 17 mais il n'est pas explicitement dit que le terme réfère aux plaies de la passion. Cependant, notre étude se concentrant sur une question des représentations et non sur des problèmes terminologiques, nous choisissons de perpétuer une tradition qui n'a, vraisemblablement, aucun fondement connu.

3 Joris-Karl Huysmans, *Sainte Lydwine de Schiedam* [1901], Paris, Maren Sell, 1989, p. 261.

4 Elsa Dorlin, *Au chevet de la nation : sexe, race et médecine (xvii^e-xviii^e)*, thèse sous la direction de Pierre-François Moreau, soutenue à Paris IV en 2004, p. 9.

5 Joachim Bouflet, *Les Stigmatisées*, Paris, le Cerf, 1996.

6 Marie-Odile Métral-Stiker, « Les passions de la passion : du corps abîmé à l'écriture de l'abîme. Variations somatiques et processus créateurs », in *Champ psy*, n° 57, Paris, L'Esprit du temps, 2010, p. 65-76.

7 Jacques Léonard, *Médecins, Malades et Société dans la France du xix^e siècle*, Paris, Sciences en situation, 1992, p. 26. Toute l'introduction de la thèse de Bertrand Marquer reprend aussi les termes de cette lutte et rappelle ses principaux exégètes. Voir Bertrand Marquer, *Les Romans de la Salpêtrière. Réception d'une scénographie clinique : Jean-Martin Charcot dans l'imaginaire fin-de-siècle*, Genève, Droz, 2008, p. 7-16.

8 Bertrand Marquer, *Les Romans de la Salpêtrière. Réception d'une scénographie clinique : Jean-Martin Charcot dans l'imaginaire fin-de-siècle*, *op. cit.*, p. 12.

9 On se rappelle l'article « Une femme » de Maupassant, publié le 16 août 1882 dans *Gil Blas* où il s'écrie : « Hystérique ! hystérique ! vous dis-je. Nous sommes tous des hystériques, depuis que le docteur Charcot, ce grand prêtre de l'hystérie, cet éleveur d'hystériques en chambre, entretient à grands frais dans son établissement modèle de la Salpêtrière un peuple de femmes nerveuses auxquelles il inocule la folie, et dont il fait, en peu de temps, des démoniaques. » [en ligne : [https://fr.wikisource.org/wiki/Une_femme_\(Maupassant\)](https://fr.wikisource.org/wiki/Une_femme_(Maupassant)) ; dernière consultation le 23/03/2020].

10 Jean-Louis Cabanès, *Le Corps et la Maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, Lille, Klincksieck, 1991, p. 10.

11 Éléonore Reverzy, préface à *L'Hystérique* de Camille Lemonnier, Paris, Séguier, 1996, p. 11.

- 12 Bertrand Marquer, « Le “pouvoir d’une description bien faite” : Charcot et Huysmans », *Romantisme*, 2009/3, n° 145, p. 137-148.
- 13 Marcel Gauchet et Gladys Swain, *Le Vrai Charcot : les chemins imprévus de l’inconscient*, Paris, Calman-Lévy, 1997, cités par Jacques Hochmann dans *Histoire de la psychiatrie*, Paris, Presses universitaires de France, (Que sais-je ?), 2013, p. 47.
- 14 Hector Landouzy, *Traité complet de l’hystérie*, Paris, J.-B. Baillière, 1846 ; Jean-Louis Brachet, *Traité de l’hystérie*, Paris, J.-B. Baillière, 1847 et Paul Briquet, *Le Traité de l’hystérie*, Paris, J.-B. Baillière, 1859.
- 15 Bertrand Marquer, *Les Romans de la Salpêtrière. Réception d’une scénographie clinique : Jean-Martin Charcot dans l’imaginaire fin-de-siècle*, op. cit., p. 28.
- 16 Georges Didi-Huberman, *Invention de l’hystérie, Charcot et l’iconographie de la Salpêtrière*, Paris, Macula, 1982, p. 18.
- 17 Bertrand Marquer, *Les Romans de la Salpêtrière. Réception d’une scénographie clinique : Jean-Martin Charcot dans l’imaginaire fin-de-siècle*, op. cit., p. 32.
- 18 *Ibid.*, p. 36.
- 19 Michel Foucault, *Naissance de la clinique*, Paris, Presses universitaires de France, 2003.
- 20 Michel de Certeau, *La Fable mystique*, xvi^e-xvii^e, t. II, Paris, Gallimard, (Bibliothèque des histoires), 2013, p. 219.
- 21 Nicole Edelman, *Les Métamorphoses de l’hystérique, du début du xix^e siècle à la Grande Guerre*, Paris, La Découverte, (L’espace de l’histoire), 2003, p. 211.
- 22 Voir les photographies de Regnard exposées dans *L’Iconographie de la Salpêtrière*, cité par Georges Didi-Huberman, op.cit., p. 137.
- 23 Georges Didi-Huberman, *Invention de l’hystérie, Charcot et l’iconographie de la Salpêtrière*, op. cit., p. 146. Les stigmates ne sont d’ailleurs pas sans lien avec l’imaginaire de la photographie argentique et son indicialité : la plaque, elle aussi, sera impressionnée...
- 24 *Ibid.*, p. 113.
- 25 *Ibid.*, p. 146.
- 26 Cette tendance séculaire au dolorisme religieux émane principalement des *Soirées* de Joseph de Maistre, ce qu’explique particulièrement bien

l'article de Bernard Sarrazin « Le comte et le sénateur ou la double religion de Joseph de Maistre » in *Romantisme*, n° 11, 1976, p. 15-27. Huysmans, lecteur de de Maistre, s'inscrira volontiers dans la tradition de ce christianisme assez noir, qui se réclame du Père de l'Eglise Origène et qui repose sur l'assomption que le principal moyen pour réaliser le projet divin pour l'homme est la souffrance, principalement physique, par la douleur et la maladie. [nda : nous remercions vivement Fabien Muller, doctorant en philosophie théologique, pour ses précieuses indications sur le christianisme au XIX^e siècle].

27 *Ibid.*, p. 260-261.

28 Camille Lemonnier, *L'Hystérique*, *op. cit.*

29 Bertrand Marquer, « Poétique de la clinique : l'exemple de la "Grande Hystérie" de Charcot », in *Littérature et Appétit des savoirs*, Burgos, Universidad de Burgos, 1998.

30 Jules Michelet, *La Sorcière*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2016.

31 Hubert Boëns, *Louise Lateau ou les Mystères de Bois-d'Haine dévoilés*, Paris, Delahaye, 1875.

32 *Ibid.*, p. 204.

33 Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 77.

34 Camille Lemonnier, *L'Hystérique*, *op. cit.*, p. 98.

35 *Id.*

36 *Ibid.*, p. 99.

37 Jean-Martin Charcot, *Névroses*, in *Œuvres Complètes*, t. III, Paris, Delahaye et Lecrosnier, 1887, p. 15.

38 Éléonore Reverzy, préface à *L'Hystérique* de Camille Lemonnier, *op. cit.*, p. 13. C'est aussi ce qu'attendent René dans *La Curée* et Marthe dans *La Conquête de Plassans*.

39 Alain Vircondelet, préface à *Sainte Lydwine de Schiedam*, Joris-Karl Huysmans, Paris, Maren Sell, 1989.

40 Il est intéressant de constater que l'apparition des stigmates se fait longtemps après les premiers pourrissements. Ces endroits du corps sont étrangement épargnés jusqu'à cet événement.

41 Marie-Françoise Melmoux-Montaubin, « *Sainte Lydwine de Schiedam*, de l'hagiographie au tombeau littéraire », in *Huysmans et les genres littéraires*,

Gilles Bonnet et Jean-Marie Seillan (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, (La Licorne), 2010, p. 352.

42 Joris-Karl Huysmans, *Sainte Lydwine de Schiedam* [1901], *op. cit.*, p. 122-123.

43 Jean-Marc Seillan, *Huysmans : politique et religion*, Paris, Classiques Garnier, 2009, p. 394.

44 Roger Dadoun, *L'Érotisme. De l'obscène au sublime*, Paris, Presses universitaires de France, 2010, p. 135.

45 *Ibid.*, p. 123-124.

46 Éléonore Reverzy, « *Sainte Lydwine de Schiedam* ou le sublime du laid », *Vives Lettres*, n° 7, mai 1999, p. 95.

47 Edmond et Jules de Goncourt, *Journal : mémoires de la vie littéraire*, t. I : 1851-1865, Paris, Robert Laffont, (Bouquins), 1989, p. 963.

48 Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 148.

49 Gilles Bonnet, « Huysromans : poétique du seuil », *Huysmans et les genres littéraires*, Gilles Bonnet et Jean-Marie Seillan (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, (La Licorne), 2010, p. 113.

50 *Ibid.*, p. 136-137-139.

51 *Ibid.*, p. 153.

52 Jean Borie énonce à ce sujet qu'il n'y a « pas de raison, donc, de donner trop d'importance aux fameuses "périodes" [...] » de l'écriture de Huysmans. Jean Borie, *Huysmans, le Diable, le célibataire et Dieu*, Paris, Grasset, 1991, p. 19.

53 Gaël Prigent, « Huysmans pornographe », *Romantisme*, 2015/1, n° 167, p. 60-75 et p. 73-74.

54 Alain Vircondelet, *op. cit.*, p. X.

55 Joris-Karl Huysmans, *Là-bas*, *op. cit.*, p. 542.

56 Bertrand Marquer, « Le "pouvoir d'une description bien faite" : Charcot et Huysmans », *op. cit.*, p. 144.

57 Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 222.

58 Ulrich Tröler, « L'essor de la chirurgie », *Histoire de la pensée médicale en occident. Du romantisme à la science moderne*, Mirko Grmek (dir.), t. III, Paris, Seuil, 1999.

59 Statistique personnelle établie après lecture sur une année d'un des journaux spécialisés les plus lus de l'époque : *Journal de médecine et de chirurgie pratique*, Paris, Ch. Lahure, 1860.

60 « Nul ne parviendra à exciser les tumeurs internes, quelles que soient leurs origines », Fabrice Lorin, « Histoire de la douleur », 21 octobre 2012, en libre consultation sur le site : <https://www.psychiatriemed.com/textes/41-dr-fabrice-lorin/79-composante-psychologique-de-la-douleur-chronique-dr-fabrice-lorin.html>.

61 *Id.*

62 Pour rappel : 1846 pour l'anesthésie, 1869 pour l'antisepsie et 1886 pour l'asepsie.

63 Ulrich Tröler, « L'essor de la chirurgie », *Histoire de la pensée médicale en occident. Du romantisme à la science moderne*, *op. cit.*, p. 247 et Tommy De Ganck, « Souffrir de folie ou souffrir à la folie ? », *Histoire, médecine et santé*, n° 12, 2008, p. 39-56. [en ligne : <https://journals.openedition.org/hms/1149?lang=en#ftn14> dernière consultation le 23/03/2020].

64 Étienne Canu, *Résultats thérapeutiques de la castration chez la femme : conséquences sociales et abus de cette opération*, Paris, Thier-Henry, 1897, p. 132.

65 « On remarquera que, parmi les caractères spéciaux des foules, il en est plusieurs, tels que l'impulsivité, l'irritabilité, l'incapacité de raisonner, l'absence de jugement et d'esprit critique, l'exagération des sentiments, et d'autres encore, que l'on observe également chez les êtres appartenant à des formes inférieures d'évolution, tels que la femme, le sauvage et l'enfant. [...] Les foules sont partout féminines » Gustave Le Bon, *La Psychologie des foules* [1895], Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 17-19.

66 Tommy De Ganck, « Souffrir de folie ou souffrir à la folie ? », *art. cit.*

67 *Id.*

68 André Couvreur, *Le Mal nécessaire*, in *Les Dangers sociaux*, Paris, Plon, 1899, p. 19.

69 René Girard, *La Violence et Le Sacré*, Paris, Fayard, (Pluriel), 1972, p. 9.

70 Émile Zola, *Fécondité*, in *Œuvres complètes. De l'Affaire aux Quatre Évangiles. 1897-1901*, Paris, Nouveau monde, 2013, p. 204.

71 *Ibid.*, p. 13.

72 Henri Mitterand, préface à *Fécondité* d'Émile Zola, *op. cit.*, p. 17.

73 Étienne Canu, *op. cit.*, p. 125.

74 Première Épître à Timothée, II, 12-14. Cité par Michelle Perrot, *Mon Histoire des femmes*, Paris, Seuil, France culture, 2006, p. 17.

AUTHOR

Laure-Hélène Tron-Ymonet
Université Jean Moulin Lyon 3

Du style aux stigmates : à propos d'un partage des maladies, des croyances et des hérésies dans la littérature européenne

(1920-1950. Artaud, Benn, Céline, Döblin, Weil)

Yves Schulze

DOI : 10.35562/marge.386

Copyright

CC BY-NC-SA

OUTLINE

Peut-on départager style et stigmaté ?

La maladie comme polarisation : chronique et topographie des stigmatés

L'inversion des pôles : la réversibilité des stigmatés

TEXT

« Depuis l'effondrement de la Chrétienté [la Révolution française, bien sûr, N.d.MBK], deux religions, en Europe, ont cherché à s'instaurer : la religion politique et la religion de l'art [...] de ces deux religions, le point de convergence le plus éclatant fut la Littérature, si l'on accepte d'appeler ainsi le langage par lequel l'homme, le subissant et croyant y découvrir sa définition, s'exerce à dominer ce qui l'assujettit et à dicter le sens de ce qui le fait exister. La Littérature, s'instituant, fut la

Souveraineté. » Philippe
Lacoue-Labarthe, cité par
Mehdi Belhaj Kacem¹.

Peut-on départager style et stigmate ?

- 1 Style et stigmate signalent que le langage et le corps sont susceptibles d'appartenir à des régimes ou à des rapports qui les excèdent : le postulat d'une écriture-stigmate avancé dans le cadre de cette publication oblige à réfléchir sur ce lieu partagé et disputé entre style et stigmate. Aujourd'hui encore, nous identifions spontanément un écrivain ou une école littéraire à travers son style, soit les figures récurrentes ou attendues dans lesquelles nous reconnaissons sa signature distinctive, qui pourrait dès lors s'assimiler à un stigmate « positif », soumis à l'appréciation de chacun ou des canons esthétiques en vigueur. Cette vision est tributaire de ce que Jacques Rancière définit comme le paradigme esthétique de l'art, travaillé en son fond par le pouvoir et le paradoxe suivants :

Le régime esthétique des arts est celui qui proprement identifie l'art au singulier et délie cet art de toute règle spécifique, de toute hiérarchie des sujets, des genres et des arts. Mais il le fait en faisant voler en éclats la barrière mimétique qui distinguait les manières de faire de l'art des autres manières de faire et séparait ses règles de l'ordre des occupations sociales. Il affirme l'absolue singularité de l'art et détruit en même temps tout critère pragmatique de cette singularité. Il fonde en même temps l'autonomie de l'art et l'identité de ses formes avec celles par lesquelles la vie se forme elle-même. *L'état esthétique* schillérien qui est le premier – et, en un sens, indépassable – manifeste de ce régime marque bien cette identité fondamentale des contraires. L'état esthétique est pur suspens, moment où la forme est éprouvée pour elle-même. Et il est le moment de formation d'une humanité spécifique².

- 2 Le stigmate pourrait-il être cet envers complémentaire du style au sein de « l'état esthétique », lequel mettrait en lumière les limites de l'« humanité » ? Supposer, à partir de ces données, une équivalence

entre stigmaté et style engage alors à les mesurer à l'aune d'une norme toujours labile ou en devenir, à l'image de la vie elle-même. Compte tenu de cette difficulté, s'impose peut-être comme plus opérante l'idée du style comme énoncé et énonciation, fait et processus, d'une singularité inaliénable du sujet qui se déploie au sein d'une communauté linguistique et culturelle prise dans le temps. En suivant la voie balisée par les derniers écrits de Foucault, Marielle Macé envisage « une stylistique de l'existence » au sens large et politique : « "comment" sont les vies – quels sont leurs reliefs, leurs agencements, "comme" quoi sont-elles ? Mais aussi : comment regarder ce "comment", comment en parler, lui faire droit, le juger ? [...] cette tâche est la responsabilité véritablement commune à la littérature et aux sciences sociales³ ». Cette stylistique n'envisage pas un langage ou une vie sous l'angle d'une norme arbitraire, mais s'efforce d'interroger les moyens et les milieux par lesquels on les décrit. Le parallélisme du style et du stigmaté se laisserait ainsi mieux penser au sein du commun. Si la communauté libérale et démocratique autorise et consacre *de iure* le pluralisme des styles, elle est cependant menacée par les stigmatés qu'elle ne cesse, dans les heurts de l'excès et de la tolérance, d'entretenir dans les faits. Les stigmatés sont ce qui reste exclu ou à la périphérie du commun, permettant paradoxalement à celui-ci de se resserrer et de se renforcer.

3 Ceci implique aussi que les stigmatés sont ces plaies et ces foyers qui permettent au commun démocratique d'exister en le mettant à l'épreuve, étant entendu que la démocratie n'est pas un état acquis définitivement, mais un processus avec ses fluctuations. Que (ré)clament les stigmatés et les stigmatisés au milieu de « nos formes de vie » soi-disant stylisées et civilisées ? Ils manifestent leur part de souffrance et exacerbent la question de la communauté et de son bien-fondé ; dans un monde désenchanté et atomisé qui se rangerait sous des convenances sclérosantes, le stigmaté ouvre un coffre occulte pour en ressortir une bannière communautaire de type théologico-politique.

4 C'est justement à la lumière de cette perspective théologico-politique que nous nous proposons de comprendre un certain partage des maladies, des croyances et des hérésies dans la littérature européenne, française et allemande en particulier, de l'entre-deux-guerres aux lendemains de la seconde guerre mondiale. C'est

peu dire que durant cette période, la civilisation européenne est à la croisée des chemins ; la Grande Guerre a sonné le glas d'un monde où le corps social et la république des lettres semblaient tendre vers une organisation politique sûre et forte de ses fondements scientifiques, religieux et esthétiques. Du moins, c'est ainsi qu'ils nous apparaissent dans une illusion rétrospective, nourrie de la conscience des désastres postérieurs. Entre la naissance compliquée des démocraties et les luttes pour le pouvoir par des mouvements révolutionnaires ou réactionnaires, et le déchaînement des avant-gardes contre l'art et ses institutions, se profile l'horizon d'un renouveau possible et d'un partage inédit du sensible, qui est à la source de toute une série d'interrogations contemporaines. Précisons d'entrée de jeu notre conception de ce « partage », toujours à travers la pensée de Rancière :

[Le] partage du sensible [est] ce système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives. [...] Cette répartition des parts et des places se fonde sur un partage des espaces, des temps et des formes d'activité qui détermine la manière même dont un commun se prête à participation et dont les uns et les autres ont part à ce partage. [...] Il y a donc, à la base de la politique une « esthétique » qui n'a rien à voir avec cette « esthétisation de la politique », propre à « l'âge des masses », dont parle Benjamin. [...] La politique porte sur ce qu'on voit et ce qu'on peut en dire, sur qui a la compétence pour voir et la qualité pour dire, sur les propriétés des espaces et les possibles du temps⁴.

- 5 Le philosophe relève un modèle significatif de ce partage dans *La République* de Platon, que nous citons ici non seulement pour illustrer cette opération, mais aussi afin de suggérer d'ores et déjà les implications théâtrales, soit plus globalement littéraires, de toute politique⁵ :

Avant de se fonder sur le contenu immoral des fables, la proscription platonicienne des poètes se fonde sur l'impossibilité de faire deux choses en même temps. La question de la fiction est d'abord une question de distribution des lieux. Du point de vue platonicien, **la scène du théâtre, qui est à la fois l'espace d'une activité publique et le lieu d'exhibition des fantasmes**, brouille le partage des identités,

des activités et des espaces. [...] En somme Platon dégage trois manières dont des pratiques de la parole et du corps proposent des figures de communauté. Il y a la surface des signes muets : **surface des signes qui sont comme des peintures**. Et il y a l'espace du mouvement des corps qui se divise en deux : **le mouvement des simulacres de la scène offert aux identifications du public et le mouvement authentique**, le mouvement propre **des corps communautaires**⁶.

- 6 Vu sous cet angle, le style serait pour l'essentiel mimétique et ne montrerait que la superficie des choses ou des « simulacres », alors que le stigmaté, fort d'une douleur pathologique et du *pathos* que ce dernier véhicule, serait susceptible de transcender le regard, notamment celui qui donne lieu à une identification, pour provoquer l'entraînement des sujets dans un « mouvement authentique » ; potentiellement indomptable, sauvage, précisons-le tout de suite. Nous postulons que dans une partie substantielle de la littérature de l'entre-deux-guerres, les stigmatés l'emportent sur le style. Cette hypothèse de lecture cristallisera des enjeux d'ordres divers : anthropologiques, médicaux, philosophiques. Le stigmaté est le résultat de ces nombreuses concrétions, sans cesser pour autant d'être représentation, *mimésis*. De quoi les stigmatés sont-ils le signe et quelle est l'ambivalence de leurs manifestations théologico-politiques ?
- 7 Plus fragile en Allemagne qu'en France, la démocratie peine à s'imposer dans les années 1920 tant que ceux qui composent la société se reconnaissent moins dans la communauté démocratique, égalitaire et ses représentants que dans le fantasme d'une communauté nationale, traditionnelle ou ethnique. N'ayant ainsi que peu de foi dans le système démocratique, étant pour ainsi dire agnostiques voire athées à son égard, ces sociétés recherchent dans le stigmaté une alternative mystique au principe d'élection. L'élection démocratique semble à la fois par trop abstraite, prosaïque voire médiocre face à la capacité tout à la fois hiératique et hiérarchique du stigmaté, dans lequel les sujets découvrent un principe d'incarnation et de fédération : on n'est engouffré dans le Léviathan qu'à la faveur d'une plaie ouverte. Cette même vulnérabilité fonde l'autorité, et même l'État autoritaire. Là où le style ne fait que représenter, le stigmaté permettrait paradoxalement d'affermir les « corps communautaires »,

de les coaliser en un Sujet-Léviathan tout à la fois meurtri et puissant. Il est à ce stade important de rappeler l'impact et la diffusion massive en Allemagne de la légende « du coup de poignard dans le dos » (*Dolchstoßlegende*), qui met la défaite de l'armée allemande, soi-disant sur le point de remporter la guerre en 1918, sur le compte d'une trahison de l'intérieur, œuvre des parlementaires, des révolutionnaires et des juifs. Mise en intrigue bien sûr tout aussi artificielle, fallacieuse et intéressée que *Les Protocoles des sages de Sion*, diffusé par les services secrets russes au début du siècle, il s'agit là d'un discours conspirationniste, d'une *fake news*, d'un mythe édifié sur un stigmaté, véhiculant l'image de la plaie laissée par le couteau, qui a eu une influence décisive dans l'essor du parti nazi⁷. On comprend que dans ce contexte, à rebours des stigmatés, le « grand style » ou même le style naturaliste ne constitueraient alors qu'une « surface », qu'une peinture « muette » en décalage par rapport aux désirs collectifs de mise en forme, d'expression et de traduction d'une expérience douloureuse, passée, présente, anticipée. Au style se substituent donc les stigmatés, réels et feints, « offert[s] aux identifications du public », dans une part significative de la production propagandiste, esthétique et intellectuelle de cette période.

8 Cette part significative, nous souhaitons l'étudier à travers l'œuvre d'Antonin Artaud, de Gottfried Benn, de Louis-Ferdinand Céline, d'Alfred Döblin et de Simone Weil. Ce *corpus* vaste, comparable et potentiellement extensible, doit donner une idée synthétique des enjeux multiples de l'écriture-stigmaté, et mettre en évidence une sensibilité partagée à une époque, soit encore une esthétique (*aisthesis*, sensation⁸). Benn, Céline et Döblin ont été des écrivains-médecins particulièrement sensibles à la dimension corporelle, poétique et idéologique du stigmaté. Poète reconnu depuis quelques années déjà, Benn soutient en 1933 le régime nazi, espérant en devenir le porte-parole esthétique, à l'image de Marinetti en Italie, jusqu'à la Nuit des longs couteaux en 1934, année à partir de laquelle il revient sur son engagement et se voit dénoncé comme artiste dégénéré. À l'inverse de Céline cependant, qui publie dès 1936 ses pamphlets, Benn n'a pas été antisémite. Döblin, penseur de gauche et d'origine juive, part dès 1933 en exil en France, et se convertit au catholicisme en 1941. Enfin, Artaud et Weil se distinguent pour ainsi dire comme patients, comme malades, dans la mesure où leur condi-

tion valétudinaire, leur santé fragile les a conduits, de proche en proche, à s'identifier à leurs stigmates respectifs. Ce processus s'accompagne d'une méditation continue sur le sens de la souffrance et de la douleur ; tandis qu'Artaud est interné en 1937 jusqu'au lendemain de la guerre, situation où se manifeste un délire mystique, l'agrégée de philosophie qu'est Weil se fait ouvrière pour explorer la condition prolétarienne⁹, participe brièvement à la guerre d'Espagne du côté des républicains, puis, de « juive assimilée » qu'elle fut, se convertit en 1938 au catholicisme. Sa réflexion politique prend alors une tournure nettement plus spirituelle ; exilée à Londres pendant la guerre, elle jeûne pour partager le sort de ses compatriotes qui subissent le rationnement, et meurt, affaiblie, de tuberculose en 1943. Ces biographies ne rendent-elles pas déjà à elles seules compte de l'ascendant que prennent alors les stigmates ? La difficulté voire l'impossibilité, d'ailleurs, à isoler ces destins de l'œuvre témoigne également de l'enfoncement et de la profondeur du stigmaté dans l'écriture.

La maladie comme polarisation : chronique et topographie des stigmates

9 Dans nos œuvres, ces stigmates sont, pour l'essentiel, représentés par la maladie. Ce procédé n'est guère nouveau ; dès le naturalisme, la pathologie envahit le récit, tantôt pour lui fournir un sous-bassement réaliste, tantôt, notamment chez les écrivains fin-de-siècle, pour mettre en scène et questionner l'*ethos* de l'artiste. Le désir conscient ou inconscient de la maladie, la contracter, la faire contracter ou à tout le moins la rendre sensible, tel nous semble être l'enjeu puissant et ambigu de l'art dès cette époque dont Thomas Mann dresse avec *Le Docteur Faustus*, publié en 1947, la fresque admirable et le bilan accablant¹⁰. Certes, on ne saurait en aucun cas confondre stigmaté et maladie comme synonymes, mais, à un premier degré, ils se rejoignent dans leur déviation par rapport à la norme que serait la santé. Or l'anomie de la société de l'entre-deux-guerres remet en question la conception normative de la santé¹¹. Les maladies-stigmates mettent ainsi en place une polarisation, devenant

des signes ou des étendards de rassemblement. Nous parlons de polarisation pour rendre compte d'une montée des extrêmes ou de l'amplification des extrémités qui prennent le pas sur le centre, sur le noyau qui stabilise et pacifie une communauté. Les stigmates tracent dans une communauté européenne peu ou prou sécularisée (mais travaillée par le nihilisme) un nouveau partage théologico-politique, par lequel se renouvelle une forme de scission entre croyants et hérétiques, césure fondamentale et paradoxale dans la mesure où l'un implique l'autre, et que l'on est tour à tour le croyant ou l'hérétique de l'autre. Comment les stigmates deviennent-ils un pôle d'attraction et quelle en est la particularité à cette époque ?

- 10 Autour de 1930, le poète-médecin Benn publie une série d'essais consacrés au génie et à la maladie, reprenant une articulation déjà posée par Aristote : *Génie et Santé*, suivi de *La Structure de la personnalité – esquisse d'une géologie du moi* et enfin *Le Problème du génie*¹². Ce dernier essai reprend et développe des idées du premier texte, qui part du constat suivant : « Le "style c'est l'homme" du XVIII^e siècle a été transformé sous l'influence de la recherche des dernières décennies sur la constitution et le type en "le style c'est le corps" ; la kabbale d'une psychologie de l'âme et de ses capacités se sont volatilisées sous l'effet d'une analyse, imprégnée des sciences humaines et des pathographies, des rapports biologiques¹³. » La célèbre devise de Buffon, qui a été depuis sa présentation en 1753 glosée, dénaturée et réinterprétée dans une pléthore de sens différents, notamment par les romantiques¹⁴, est mise à jour par Benn. « Le style c'est le corps », voilà une actualisation qui se déduirait de la constitution et de l'institutionnalisation des sciences modernes au cours du XIX^e siècle, érigeant ainsi la médecine et la biologie en clef de voûte anthropologique. Aussi lisons-nous là le principe par excellence de compréhension du monde de tous nos auteurs, en particulier des médecins. Est-ce que pour ces derniers, scientifiques fiers de leur statut sans verser pour autant dans le scientisme, cette promotion naturaliste ou matérialiste du corps comme origine congédie-t-elle pour autant toute question eschatologique ou métaphysique (« la kabbale »), c'est-à-dire de spéculation sur l'au-delà du corps (*sôma*) ou de la nature (*phusis*) ? En d'autres termes, considérer le corps et ses maladies, ses accidents naturels d'un point de vue résolument matéria-

liste, cela revient-il à verser les stigmates dans les archives des obscurantismes de l'histoire ?

- 11 On assiste plutôt à la reconfiguration qu'à la disparition de la question spirituelle véhiculée par le stigmaté. Dans *La Structure de la personnalité*, Benn tente de situer l'apparition du moi, et, simultanément, du sujet lyrique, de l'élan créateur, dans la continuité de l'évolution biologique. Critique à l'endroit du darwinisme (et par conséquent aussi du darwinisme social qui a pu nourrir le nazisme), à l'instar d'autres scientifiques respectables de son temps, il saisit ce moi à la faveur d'une perspective dite géologique, métaphore qui permet de rendre compte d'une pluralité et d'une profondeur du moi, suppléant ainsi son atomisation par l'inscription dans une temporalité longue. C'est dans cette optique que les maladies et les stigmates réapparaissent et se dotent d'un sens, car ils donneraient accès à l'origine :

Il y a donc aujourd'hui un accord unanime : de l'étude des mythes à la psychologie des peuples, de la génétique à la phénoménologie : nous portons les vestiges et les traces de stades antérieurs de l'évolution de notre organisme, nous observons que ces traces se concrétisent dans le rêve, dans l'extase, dans certains états des malades mentaux, nous voyons ces stades préliminaires de notre Moi actuel se manifester avant tout en symptômes neuropathologiques, nous apprenons que « l'anormal est le primitif¹⁵ » (Freud).

Nous avons vu en lui [l'organisme humain] l'amphibie, le reptile, le marsupial, le mammifère, le simiesque : tous ces **stigmates** [*Stigmen*] de sa soumission à un vaste principe de l'histoire tellurique, tous ces **stigmates** de ses anciennes catastrophes [*Untergänge*] et de son plaisir neuf dans les vagues d'un grand motif organique traversant chaque fois toutes les formes animales d'une même période géologique, dans le travail d'une tension arrachant tous les êtres zoologiques d'une même époque à leur caractère spécifique pour les pousser à des situations et fonctions somatiques nouvelles¹⁶.

- 12 Il y aurait donc des maladies, soit des « symptômes neuropathologiques », que l'on pourrait identifier comme des stigmates primordiaux, tributaires de l'évolution de l'espèce humaine, qui feraient signe vers l'originel et, partant, une forme de loi naturelle. En ce sens,

la crainte de la maladie et la recherche de la santé seraient liées à une fallacieuse vision progressiste de l'existence ; la nature humaine se révélerait davantage dans la régression qu'occasionne la maladie. Elle renvoie aux origines de l'individu pris dans son espèce, où se déploierait non seulement une vérité scientifique, mais surtout une force poétique. Ce chiasme temporel est très insistant dans les années 1920-1930, et acquiert ici ses lettres de noblesse scientifiques. Les stigmates exercent ainsi une loi d'attraction en vertu de leur caractère générateur. Ils construisent des pôles dont le propre est d'aimanter et de magnétiser le sujet.

- 13 Deux exemples français illustrent également cette tendance. Le surréalisme s'est lui aussi employé à révéler la beauté du « primitif », tâche qui va de pair avec la valorisation des œuvres des « fous », lesquels deviennent, tant dans les beaux-arts que dans l'écriture, des modèles¹⁷. Aussi les surréalistes jouent-ils avec la folie, se délectant de la discontinuité et des jaillissements inattendus qu'elle légitime dans la production esthétique. On assiste, au lendemain de la Grande Guerre, à la cristallisation d'une nouvelle sensibilité esthétique (qui fut déjà présente en Allemagne avec l'expressionnisme du début du siècle) qui séduit Artaud. Il précise néanmoins dans sa *Correspondance avec Jacques Rivière*, qui est en quelque sorte sa première œuvre, qu'il ne joue pas son mal, contrairement aux surréalistes.

Je me rends parfaitement compte des arrêts et des saccades de mes poèmes, saccades qui touchent à **l'essence même de l'inspiration** et qui proviennent de mon indélébile impuissance à me concentrer sur un objet. Par faiblesse physiologique, faiblesse qui touche à la substance même de ce que l'on est convenu d'appeler l'âme et qui est l'émanation de notre force nerveuse coagulée autour des objets.

Mais de cette faiblesse toute l'époque souffre. Ex. : Tristan Tzara, André Breton, Pierre Reverdy. Mais eux, leur âme n'est pas physiologiquement atteinte, elle ne l'est pas substantiellement [...] alors d'où vient le mal, est-ce vraiment **l'air de l'époque**, un miracle flottant dans l'air, un prodige cosmique et méchant, ou la découverte d'un monde nouveau, **un véritable élargissement de la réalité ? Il n'en reste pas moins qu'ils ne souffrent pas et que je souffre, non pas seulement dans l'esprit, mais dans la chair et dans mon âme de tous les jours**¹⁸.

- 14 La folie, la maladie et la « faiblesse physiologique », « essence même de l'inspiration », sont dans « l'air de l'époque » les stigmates, les pôles d'attractions de toute une communauté d'écrivains à venir, en devenir. Croyants dans « un véritable élargissement de la réalité », dans l'avènement de la surréalité, position naturellement déviante au regard de l'esthétique réaliste qui réapparaît à la même époque au service d'un « retour à l'ordre¹⁹ », les surréalistes se rendent à leur tour hérétiques aux yeux d'Artaud lorsque Breton se rapproche en 1927 du parti communiste.

Il ne m'importe pas du tout [...] que le pouvoir passe des mains de la bourgeoisie dans celles du prolétariat. Pour moi la Révolution n'est pas là. [...] Je trouve au contraire qu'une des raisons principales du mal dont nous souffrons est dans **l'extériorisation forcenée et la multiplication poussée à l'infini de la force** ; elle est aussi dans une facilité anormale introduite dans les échanges d'homme à homme et qui ne laisse plus à la pensée le temps de reprendre racine sur elle-même. Nous sommes tous désespérés de machinisme à tous les étages de notre méditation. Mais les racines véritables du mal sont plus profondes, il faudrait un volume pour les analyser. Pour l'instant je me bornerai à dire que la Révolution la plus urgente à accomplir **est dans une sorte de régression dans le temps**. Que nous en revenions à la mentalité ou même simplement aux habitudes de vie du Moyen Âge, mais réellement et par une manière de **métamorphose dans les essences**, et j'estimerai alors que nous aurons accompli la seule révolution qui vaille la peine qu'on en parle.

Il y a des bombes à mettre quelque part, mais à la base de la plupart des habitations de la pensée présente, européenne ou non²⁰.

- 15 Artaud paraît d'autant mieux apte à répondre aux *desiderata* d'une régression révolutionnaire, déjà exprimée plus haut par Benn, que, schizophrène qu'il aurait été²¹, sa *schize* et son *schisme* de l'esprit l'auraient parfaitement disposé à accéder aux couches archaïques de la personne humaine. Croyant donc en une « métamorphose dans les essences », Artaud se rend hérétique aux yeux des surréalistes, qui se rangeraient du côté du pouvoir, du dogme, de « la multiplication poussée à l'infini des forces » ; ce terme même de « force » est justement une notion-clef chez Weil, pour qui « la force » et les rapports de force sont, depuis les origines, comme elle l'expose dans *L'Iliade ou*

le *Poème de la force*, la source du mal et de violence infinis²². Artaud s'engage alors dans la voie solitaire et désespérée de l'hérésie, ne pouvant et ne voulant pas sortir du sillon tracé par ses stigmates. De fervents partisans d'Artaud verraient en Breton ce pape débauché qui en serait venu à excommunier le Christ lui-même : en vérité, ces deux personnalités ont continué d'entretenir une relation jusqu'à la fin de leurs vies.

16 Lorsque Céline publie en 1932 le roman *Voyage au bout de la nuit*, c'est un succès immédiat, encensé à droite comme à gauche, des communistes à l'Action Française. Si Hugo a « mis un bonnet rouge » à son dictionnaire, Céline aurait habillé la littérature des vêtements du peuple, dans le sens où son œuvre illustre une conception d'un langage populiste, à rebours de celle d'une universalité révolutionnaire jugée désincarnée²³. En prétendant parler ce langage d'un peuple stigmatisé, on joue d'une ambivalence qui bénéficie jusqu'à aujourd'hui d'une certaine efficacité pragmatique à l'intérieur du champ démocratique, car il en révèle le dedans et le dehors. Le lectorat a éprouvé dans *Voyage au bout de la nuit* une synthèse du refoulé de la société française et de la civilisation moderne plus généralement. L'œuvre fait aussi appel à tout un imaginaire chrétien : Bardamu apparaît comme un personnage chargé des péchés du monde, endossant les souffrances christiques, portant et exhibant à travers ses stigmates également ceux du « petit peuple ». À toutes les étapes parcourues au long de son voyage, puis surtout en banlieue parisienne, ce récit donne à voir, à contre-courant évidemment du progressisme, une humanité en régression. Céline ouvre les poches infracivilisationnelles qui existent au sein de la société moderne, qui permettent paradoxalement à cette dernière de subsister. En permission, Bardamu se promène avec sa mère :

En ce qui la concernait, elle n'y découvrait dans la guerre qu'un grand chagrin nouveau qu'elle essayait de ne pas trop remuer ; il lui faisait comme peur ce chagrin ; il était comblé de choses redoutables qu'elle ne comprenait pas. Elle croyait au fond que les petites gens de sa sorte étaient faits pour souffrir de tout, que c'était leur rôle sur terre, et que si les choses allaient récemment aussi mal, ça devait tenir encore, en grande partie à ce qu'ils avaient commis bien des fautes accumulées, les petites gens... Ils avaient dû faire des sottises, sans s'en rendre compte, bien sûr, mais tout de même ils étaient

coupables et c'était déjà bien gentil qu'on leur donne ainsi en souffrant l'occasion d'expié leurs indignités... C'était une « intouchable » ma mère. [...]

Je ne recevais plus du tout de nouvelles de Lola, ni de Musyne non plus. Elles demeuraient décidément les garces du bon côté de la situation où régnait une consigne souriante mais implacable d'élimination envers nous autres, nous les viandes destinées aux sacrifices²⁴.

- 17 L'opinion (signification étymologique d'« hérésie ») professée par la mère du narrateur, affichant une morale de la soumission des « petites gens », laisse entendre une stigmatisation pour ainsi dire passive, qui conforte l'ordre établi et ses déterminismes. Face à ce fatalisme, l'ironie du texte crée une triple complicité avec le lecteur : premièrement, elle tourne en dérision la *doxa* des petites gens résignés. Deuxièmement, elle l'invite à comprendre « "intouchable" » au sens littéral et figuré, soit comme syllepse de sens, c'est-à-dire qu'au-delà de son statut de paria, sa mère ne peut pas être émue, qu'elle reste imperméable à la misère du monde ; en d'autres termes encore, et pour revenir à la question du partage, la sensibilité des vaincus est anesthésiée, parce que l'ordre politique dominant requiert cette anesthésie. Ce n'est qu'à cette condition que l'on peut supporter le stigmaté, en attendant l'événement salvateur. Troisièmement, par la polarisation tracée d'une seule phrase entre « les garces du bon côté de la situation » et le « nous » inclusif de « nous les viandes destinées aux sacrifices », le narrateur institue une communauté de victimes, s'offrant à l'identification²⁵. Cette division est un leitmotiv du roman, et le lecteur retrouve semblable partage à plusieurs reprises : « La guerre avait brûlé les uns, réchauffé les autres, comme le feu torture ou conforte, selon qu'on est placé dedans ou devant. Faut se débrouiller voilà tout²⁶ ». En creux, Céline oppose à la cuirasse de la mère, seconde nature de la servitude volontaire²⁷, une éthique du *pathos* qui consiste à se laisser traverser par des émotions violentes, quitte à être marginalisé, incompris, donnant lieu à une vision de l'existence et à un langage parfaitement en phase avec son époque. À sa manière, Artaud revendique clairement cette vision et ce langage tragiques, en employant également la métaphore du feu, à la fin de sa préface au *Théâtre et son double* :

Il faut croire à un sens de la vie renouvelé par le théâtre, et où l'homme impavide se rend le maître de ce qui n'est pas encore, et le fait naître. Et tout ce qui n'est pas né peut encore naître pourvu que nous ne nous contentions pas de demeurer de simples organes d'enregistrement.

Aussi bien, quand nous prononçons le mot de vie, faut-il entendre qu'il ne s'agit pas de la vie reconnue par le dehors des faits, mais de cette sorte de fragile et remuant foyer auquel ne touchent pas les formes. Et s'il est encore quelque chose d'inférieur et de véritablement maudit dans ce temps, c'est de s'attarder artistiquement sur des formes, au lieu **d'être comme des suppliciés que l'on brûle et qui font des signes sur leurs bûchers**²⁸.

- 18 Tandis qu'Artaud entend ainsi « guérir la vie » et envisage pour sa vision un avenir possible, ou plutôt la capacité à renouveler la vie²⁹, on lit des réflexions analogues dans les *Cahiers* de Weil, puisées toutefois dans la tradition spirituelle chrétienne :

Accepter d'être anonyme, d'être de la matière humaine. Eucharistie. Renoncer au prestige, à la considération. C'est rendre témoignage à la vérité, à savoir qu'on est de la matière humaine, qu'on n'a pas de droits. Se dépouiller des parures, supporter la nudité. Mais comment cela est-il compatible avec la vie sociale et les étiquettes ?

Il s'agit, toujours, d'un rapport avec le temps. Perdre l'illusion de la possession du temps. S'incarner. L'homme doit faire l'acte de s'incarner, car il est désincarné par l'imagination. Ce qui procède en nous de Satan, c'est l'imagination³⁰.

Avoir l'âme vulnérable aux blessures de toute chair, sans exception, comme celles à sa propre chair, ni plus ni moins. A toute mort comme à sa propre mort.

C'est transformer toute douleur, tout malheur qu'on subit (– et qu'on voit subir – et qu'on inflige) en **sentiment de misère humaine**.

Par un singulier mystère, **ce sentiment est parent de celui du beau** et implique l'*amor fati*, « l'amour du destin ». [...]

[Ainsi] on y lit la captivité de l'esprit dans la chair, de l'image de Dieu dans la chair, et à ce moment tout homme devient le semblable du Christ³¹.

Tout ce qui a lieu dans ce monde ne vaut que comme *ordalie* ou comme *signe*. Tout est balance³².

- 19 En somme, dans ces textes des années 1930 et 1940, on relève une obsession sémantique de la chair et du feu, ce qui n'est pas seulement une thérapie textuelle recueillant la catastrophe passée et devinant celle, plus grande encore, à venir, mais aussi une méditation sur la vulnérabilité qui s'inscrit en faux par rapport au culte de la force, exalté par les totalitarismes. Ces derniers peuvent être assimilés à une réaction immunitaire contre les stigmates, qui signalent une nécessaire limite de la force, limite que la démesure totalitaire déplore et cherche à résorber par une violence concrète et systématique, infligeant à son tour des plaies infinies. En revanche, l'écriture est ce fer brûlant avec lequel on stigmatise et se stigmatise à la fois, mais sur un plan symbolique. Il devient alors, comme à son origine, autant un moyen d'exclusion que d'élection, une marque qui permet et promet peut-être une forme de rachat. Le procédé est donc loin d'être purement littéraire, mais relève d'une théologie politique.

L'inversion des pôles : la réversibilité des stigmates

- 20 Il nous reste à envisager l'ambivalence et la réversibilité profonde de ces partages pathologiques. On l'a vu, tel que nos auteurs l'envisagent, le stigmate se comprend en termes biologiques et sociologiques, mais ces domaines indéfinis prennent le relais d'un discours théologico-politique. Une autre réflexion de Jacques Rancière s'impose ici :

L'homme est un animal politique parce qu'il est un animal littéraire, qui se laisse détourner de sa destination « naturelle » par le pouvoir des mots. Cette *littérarité* est la condition en même temps que l'effet de la circulation des énoncés littéraires « proprement dits ». Mais les énoncés s'emparent des corps et les détournent de leur destination dans la mesure où ils ne sont pas des corps, au sens d'organismes, mais des quasi-corps, des blocs de paroles circulant sans père légitime qui les accompagne vers un destinataire autorisé. Aussi ne produisent-ils pas des corps collectifs. Bien plutôt ils introduisent

dans les corps collectifs imaginaires des lignes de fracture, de désincorporation³³.

21 Gardant à l'esprit ces nuances et ces « quasi » indispensables, nous pouvons affirmer que la littérature (ou, à tout le moins, la *littéarité*, entendue ici comme condition anthropologique) participe à la configuration, à la structure et à l'énergétique du corps socio-politique. Elle y introduit des polarisations et des hiérarchisations qui détonnent avec celles qui régissent la vie commune. Mieux encore : la littérature les renverse ou pour le dire familièrement, elle met les normes du monde cul par-dessus tête. Le stigmaté, l'écriture-stigmaté est l'un des indices les plus frappants de ce processus. Or, le danger advient lorsque cette littérature incandescente et incendiaire se met au service de la politique ; pour paraphraser Lacoue-Labarthe cité en exergue, le scandale advient lorsque la religion de la « Littérature » s'unit avec la religion de la politique, songe d'une conversion qui fait de l'écrivain un apostat. C'est, selon nous, précisément de ce risque de conversion malheureuse, de trahison et d'apostasie, que cette littérature tire encore son pouvoir de fascination et d'interrogation. Sans ce risque, sans cette folie, sans cette nausée, elle ne saurait pas trouver sa place dans nos stigmates³⁴.

22 Le stigmaté est ce pôle qui exerce un pouvoir irréfragable d'attraction. Ce n'est pas seulement le texte ou l'œuvre qui le répand, mais bien le corps, puis encore le corps mort, le corps mystique des « génies » si l'on revient aux considérations de Benn :

Souffraient de *schizophrénie* clinique caractérisée : le Tasse, Newton, Lenz, Hölderlin, Swedenborg, Panizza, van Gogh, Gogol, Strindberg ; étaient *schizophrènes latents* : Kleist, Claude Lorrain. De *paranoïa* : Gutzkow, Rousseau, Pascal. *Mélancolie* : Thorvaldsen, Weber, Schubert, Chopin, Liszt, Rossini, Molière, Lichtenberg ; avec *des idées d'empoisonnement* : Mozart ; avec *suicide* : Raimund. Avaient des *crises d'hystérie* : Platen, Flaubert, Otto Ludwig, Molière. Moururent de *paralysie* : Makart, Manet, Maupassant, Lenau, Donizetti, Schumann, Nietzsche, Jules de Goncourt, Baudelaire, Smetana. Moururent de *gâtisme artériosclérotique* : Kant, Gottfried Keller, Stendhal, Linné, Böcklin, Farady.
[... ; N.B : la liste se prolonge d'une page encore]

– l'élément productif, où qu'on le rencontre, est une masse traversée de stigmates (*Stigmatisierungen*), ivresse, demi-sommeil, paroxysmes ; un va-et-vient de variations instinctuelles, anomalies, fétichismes, impuissances – y a-t-il d'une manière générale un génie sain ?

Il y a une *antinomie compensée* toute la vie par la plus énorme puissance intellectuelle, il y a la *dysharmonie primaire* sans cesse amortie par les productions de l'esprit (*spirituelle Leistungen*)³⁵.

23 Un tel inventaire appelle à une déconstruction rigoureuse de la qualification de « génie » ; nous n'en aurons guère le loisir ici, mais il importe de la mettre en évidence comme phénomène consubstantiel au stigmaté. Retenons qu'en l'occurrence, pour Benn, le génie est nécessairement un « dégénéré » d'un point de vue clinique. Si le poète-médecin exalte cette dégénérescence, il reconnaît toutefois que le génie marqué par une maladie ne devient tel qu'à la faveur de la réception. Au-delà du biologique, le « génie » est en effet une donnée sociologique : « le dépositaire du génie est dégénéré, certes, mais c'est insuffisant pour la genèse du génie, c'est au contraire la collectivité qui l'accomplit, à cause de la dégénération, de son attirance démoniaque, de ses traits énigmatiques, la transformation en génie³⁶ ». Le stigmaté en amont et le génie en aval, deux pôles *a priori* opposés et cependant inséparables, constituent donc en dernier lieu un problème de réception. La communauté se construit autour d'un stigmaté, et se maintient dans l'attente d'un génie « démoniaque » qui leur représente ce même stigmaté ainsi que la possibilité « énigmatique » d'y puiser une force motrice pour se réunir dans une danse (selon les cas, macabre) du « mouvement authentique, du mouvement propre des corps communautaires », pour reprendre les mots de Rancière.

24 Ce génie sera-t-il artistique ou politique ? En Allemagne, ce furent Hitler et son association de criminels, reprenant à leur compte tout un imaginaire théologico-politique, qui remportèrent l'élection du peuple. Qu'Hitler et Goebbels, titulaire d'un doctorat en lettres et auteur d'œuvres romanesques, poétiques, théâtrales, et qui était d'ailleurs affligé d'un pied-bot, furent des artistes ratés avant de se reconverter en politique n'a rien d'anodin dans cette perspective.

Qu'est-il advenu alors, dans le partage du sensible et des croyances, dans la polarisation à laquelle la littérature et l'écriture-stigmate se livrent ? Toute catastrophe est un abîme, et la dire, la comprendre sont des tâches aussi infinies qu'interminables ; la béance du stigmate reste ouverte. Aucune interprétation n'est exclusive et ne saurait relativiser l'événement ; de notre côté, nous sommes tentés de parler, à l'échelle humaine, d'une inversion des pôles, cette perturbation géologique qui se produit environ tous les dix-mille ans, une inversion des champs magnétiques chantés naguère par Breton et Soupault en 1920.

25 Perturbations, turbulences soudaines, affaissement brutal des normes ; autant de phénomènes qui résonnent avec une vocation qu'Artaud attribue à l'art, entre autres, dans l'un de ses discours au Mexique en 1936 :

L'ANARCHIE SOCIALE DE L'ART

L'art a pour devoir social de donner issue aux angoisses de son époque. L'artiste qui n'a pas ausculté le cœur de son époque, l'artiste qui ignore qu'il est un *bouc émissaire*, que **son devoir est d'aimer, d'attirer**, de faire tomber sur ses épaules les colères errantes de l'époque pour la décharger de son mal-être psychologique, celui-là n'est pas un artiste. [...]

Ces valeurs, le matérialisme les dit « spirituelles » et il les dédaigne : elles empoisonnent alors l'Inconscient de l'époque. Or rien de ce à quoi peuvent atteindre la raison ou l'intelligence n'est spirituel. [...]

Or tous les artistes ne sont pas en mesure de parvenir à **cette sorte d'identification magique de leurs propres sentiments avec les fureurs collectives de l'homme**. [...]

Le libéralisme capitaliste des temps modernes a relégué au dernier plan les valeurs de l'intelligence, et l'homme moderne, face à ces quelques vérités élémentaires que je viens d'énoncer, agit comme une bête ou comme l'homme affolé des temps primitifs. Pour s'en préoccuper, il attend que ces vérités deviennent des actes, qu'elles se manifestent par des tremblements de terre, des épidémies, des famines, des guerres, c'est-à-dire par le grondement du canon³⁷.

26 L'artiste travaille à même la substance physique, géologique et physiologique ; il a affaire aux forces (métaphysiques) qui sillonnent, divisent et partagent le sensible. Au chaos que la conscience ordinaire et sécularisée essaye continûment de nier, ou tout au mieux déplore, impuissant, Artaud oppose un projet théologico-politique de l'ordre de l'anarchie³⁸, propre à la conception d'un art qui ne se contente pas de demeurer dans son autonomie, dont la tour d'ivoire est le symbole. Au contraire de Benn et de Céline, il s'accroche au pôle de la religion folle de l'écriture-stigmate, et ne cède en rien aux bottes délirantes de la religion politique, qu'il voue aux « tremblements de terre » aux « épidémies » et aux « guerres ».

27 Quant au populisme défendu par Céline, quel rôle accorde-t-il à l'écrivain, cette profession apparemment réservée aux hautes sphères, et où est-ce qu'il le situe par rapport au génie de Benn ? Courtisé et revendiqué à droite comme à gauche pour son style et regard visionnaires, voici ce qu'il répond à Aragon qui lui propose en 1934 de participer à la revue, clairement orientée, *Commune* : « Écrivain !!! Biologiquement, n'a pas de sens. C'est une obscénité romantique dont l'explication ne peut qu'être superficielle³⁹ ». La posture de Céline consiste dans la dénégation de son œuvre d'écrivain en la rabattant sous l'ethos pseudo-critique du médecin. Il se situe ainsi aux antipodes du médecin Benn qui cherche à déterminer justement le sens « biologique » de l'activité artistique, à concilier l'esprit scientifique et poétique, au profit de ce dernier toutefois. Döblin conteste, lui aussi, à l'art sa liberté et sa sacralité, en d'autres termes, son autonomie et son éminence ; l'une et l'autre, explique-t-il dans *L'art n'est pas libre, mais efficace : ars militans*⁴⁰, seraient des motifs pour miner l'efficacité et l'engagement inévitable de l'artiste. Accorder à ce dernier une pleine licence revient à minorer la pertinence de l'œuvre sur le plan social et politique ; en effet, ce premier argument a souvent été brandi en faveur des pamphlets céliniens, soi-disant pur exercice stylistique⁴¹, passant sous silence l'impact pragmatique qu'ils ont eu dans la sphère publique, qu'ils ont polarisé en légitimant l'antisémitisme. Fût-il dissonant, le langage s'accorde au bruit du monde, et il importe de l'écouter, voire de l'ausculter, de tout son corps, et de laisser à cette stridence et au traumatisme une ouverture (soit un orifice, soit un stigmate), car c'est en lui restant hermétique que s'amplifie la violence, comme on le voit chez l'antihéros Franz

Biberkopf de *Berlin Alexanderplatz* qui, suite à ses malheurs et à l'assassinat de son amie Mieke, reste prostré à l'asile de Buch :

Voum cogne, voum cogne, voum bélier, voum porte ébranlée. Chocs et courses, élan et fracas, les puissances de la tempête se rassemblent et délibèrent, c'est la nuit, pour que Franz s'éveille comment va-t-on faire, non qu'elles veuillent lui fracasser les membres, mais la maison a la peau si épaisse, et il n'entend pas ce qu'elles crient, et s'il était dehors plus près d'elles, alors il les sentirait et il entendrait Mieke crier. Alors son cœur vibrerait, sa conscience s'éveillerait, et il se lèverait, et ce serait bien, maintenant on ne sait pas ce qu'on doit faire. Quand on a une hache et qu'on l'enfonce dans du bois dur, alors même l'arbre le plus vieux se met à crier. Mais rester figé ainsi, se braquer, se raidir dans l'infortune, c'est la pire chose au monde. Nous n'avons pas le droit de fléchir, soit nous enfonçons les portes de la maison forte avec le bélier, nous brisons les fenêtres, soit nous soulevons les lucarnes ; s'il nous sent, s'il entend le cri, de Mieke le cri, ça qu'on apporte, alors il vivra et saura déjà mieux ce qu'il en est. Nous devons lui faire peur et l'effaroucher, il ne trouvera pas le repos dans ce lit, comment lui soulever sa couette, comment le chasser du sol, comment d'un souffle balayer le livre et la bière du gardien sur la table, voum voum, comment lui renverser sa lampe, je fracasse l'ampoule, peut-être qu'alors il y aura un court-circuit, peut-être qu'alors le feu se déclarera, voum voum, feu à l'asile d'aliénés, feu dans la maison forte⁴².

- 28 La polyphonie narrative de cette œuvre prête ici la voix à des forces indéterminables, oscillant entre une nature animiste (« puissances de la tempête ») et un inconscient pour ainsi dire schizophrénique (« comment d'un souffle balayer le livre [...] du gardien [...] je fracasse l'ampoule »), dont l'ambition est d'insuffler au grabataire le « cœur » et la « conscience » en lui faisant parvenir « le cri » du monde. Une métaphore *in absentia* se constitue au fil de ce paragraphe, identifiant Franz à cette institution close : « la maison a la peau si épaisse ». Ces voix diégétiques tentent, par métonymie, de la percer, Franz y compris, de l'extérieur comme de l'intérieur, espérant provoquer un « court-circuit » et (encore) du « feu » dans sa tête abrutie. Cet « asile » est alors, dans sa structure même, similaire à une prison⁴³ que Franz quitte à l'*incipit* du récit. Ces deux situations d'enfermement lui procurent une béate tranquillité qui l'empêche de prendre conscience, au risque de la douleur et de la folie, de la réalité

et de la responsabilité qu'elle appelle. Ainsi, nous voyons Döblin militer pour une écriture qui prend le risque de stigmatiser et de se stigmatiser, aussi bien en fait qu'en droit, et qui ne devrait point éluder cette vocation essentielle.

- 29 Pour en revenir brièvement au cas Céline, nous ne pouvons donc pas séparer l'homme de l'œuvre ; l'écrivain de « génie » et l'antisémite partagent le même langage et la même logique. Celle-ci est d'ordre psychotique, plus précisément paranoïaque. Oui, Céline est déjà antisémite lorsqu'il écrit le *Voyage* en 1932. A-t-il de la compassion pour le monde malade qu'il dépeint dans ses romans ? Un texte médical contemporain de l'écriture du *Voyage* nous suggère que non ; les hommes désirent la maladie et il faudrait *in fine* les tenir responsables de cette bassesse :

Il est peut-être des vérités sur la maladie, tuberculose, syphilis etc. comme des vérités sur la guerre. Elles provoquent plus de vocations que de dégoût. Le résultat est bientôt une horrible attirance. Envie chez l'homme latente de tuer et d'être tué. Provocations. C'est un fait que les prostituées sont heureuses et fières d'attraper la syphilis, les souteneurs aussi. C'est un titre de martyr social, donc une gloire et une absolution. C'est un rachat. Crime et châtement dans la pratique. [...] Il est évident, que si nous considérons les choses dans leur ensemble il y a beaucoup plus d'intérêt à profiter de la maladie qu'à la vaincre. Et l'empoisonnement du malade par la médecine et la pharmacie libérale constitue non seulement une magnifique industrie parfaitement légale et encouragée, mais se rencontre encore avec un désir répandu d'auto-mutilation et d'auto-punition du malade⁴⁴.

- 30 Imputer la responsabilité de la maladie au malade, soupçonner une volonté malveillante derrière des accidents naturels, biologiques, voilà le symptôme le plus éclatant de la nature paranoïaque de Céline. Tel est son stigmate ; à noter qu'un tel diagnostic ne le dédouane nullement de sa responsabilité. Cet état est d'autant plus difficile à déceler que ce délire se drapait dans les habits de la rationalité : une cause inexorable est plantée dans le monde, et son effet est une persécution permanente. Inutile d'approfondir les pamphlets de Céline pour comprendre la logique paranoïaque de son antisémitisme : les Français, les « Blancs », la classe moyenne, les classes

populaires, les « Aryens » sont les victimes des élites et des intellectuels juifs et francs-maçons. C'est le peuple contre « ceux d'en haut », contre le système corrompu ; sachant qu'à son tour, cette idéologie sert d'instrument d'adhésion massive à des franges politiques désireuses de s'emparer du pouvoir. Signalons aussi ce fait éloquent et troublant : Céline bénéficie d'une reconnaissance académique et institutionnelle considérable lors de la publication des pamphlets, par ceux-là mêmes qui auparavant critiquaient la gratuité de son obscénité⁴⁵. La fiction antisémite renverse la polarisation réelle d'une société dont les juifs ont été les victimes et les boucs émissaires millénaires. En quoi Céline reste-t-il un « génie » ? C'est d'avoir, à travers sa vision et sa (fausse) langue populaire, révélé et incarné exemplairement le discours paranoïaque par excellence qui gangrène, même de manière latente, le corps social du peuple⁴⁶.

31 Pour conclure, qu'advient-il aux lendemains de la seconde guerre mondiale de l'écriture-stigmate ? Weil meurt en 1943, la publication de ses œuvres majeures est posthume, Döblin revient catholique des États-Unis, Artaud incarne jusqu'au bout son stigmate, sur la scène du Vieux-Colombier et sur les ondes avec *Pour en finir avec le jugement de dieu*, tandis que Céline se dépeint en bouc émissaire, qui n'aurait jamais professé d'« idées » mais seulement un « style », une « petite musique » de barbarie⁴⁷. Benn, lui aussi, se prévaut également d'avoir été avant tout un esthète, un homme de style, un amoureux de la forme⁴⁸, dont le stigmate se dilue dans le participe passé ambivalent de « *gezeichnet* » qui signifie à la fois « stigmatisé » et « dessiné » :

« Seulement deux objets » (1953)
 Marcher à travers tant de formes,
 à travers moi et nous et toi,
 mais tout pourtant resta subi,
 et l'éternelle question : pourquoi ?

C'est une question d'enfant.
 Tu t'en rendis compte sur le tard,
 il n'y a qu'une réponse : supporte
 – que ce soit sens, désir, légende –
 ce qui fut décidé au loin : tu dois.

Que ce soit rose ou neige ou mer
tout ce qui fleurit s'est fané
il est seulement deux objets :
le vide et le moi stigmatisé⁴⁹. [/et le moi dessiné (*das
gezeichnete Ich* ; traduction alternative)

- 32 Le stigmaté n'est donc qu'un dessin tracé sur les parois du monde et la peau des sujets, une représentation qui démontre vigoureusement qu'il n'est pas de représentation superficielle ; elle comble, tout au contraire, un néant constitutif des communautés humaines et joue un rôle ambivalent dans leur délitement potentiel. Bouche ou béance toujours ouverte, brèche dans laquelle s'engouffrent les fantasmes communautaires, toutes sont également « subi[es] », stigmates irrémédiables. L'écriture reproduit et réfléchit ces entailles originelles à travers l'esthétique, haut lieu de spéculation sur la bonne manière de distribuer la sensibilité proprement humaine ; prise entre cynisme et vulnérabilité, la littérature rencontre alors sa vocation irréductiblement éthico-politique (alternativement, le « tu dois » bennien s'entend aussi comme une injonction théologique), abîme où elle éprouve aussi bien son pouvoir que son impouvoir à refermer les stigmates hermétiquement.

BIBLIOGRAPHY

- Astrid Arndt, *Ungeheure Größen : Malaparte, Céline, Benn. Wertungsprobleme in der deutschen, französischen und italienischen Literaturkritik*, Tübingen, Niemeyer, 2005.
- Antonin Artaud, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2004.
- Gottfried Benn, *Poèmes*, traduit par Pierre Garnier, Paris, Gallimard, 1988.
- Gottfried Benn, *Gedichte*, Francfort-sur-le-Main, Fischer, 1982.
- Gottfried Benn, *Essays und Reden*, Francfort-sur-le-Main, Fischer, 1989.
- Anouck Cape, *Les Frontières du délire : écrivains et fous au temps des avant-gardes*, Paris, Honoré Champion, 2011.
- Louis-Ferdinand Céline, *Semmelweis et autres écrits médicaux*, Paris, Gallimard, 1977.
- Louis-Ferdinand Céline, *Romans*, t.1, *Voyage au bout de la nuit, Mort à crédit*, Paris, Gallimard, 1974.

- Louis-Ferdinand Céline, *Entretiens avec le Professeur Y*, Paris, Gallimard, 1955.
- Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello (dir.), *Histoire du corps. Les mutations du regard*, Paris, Seuil, 2006.
- Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, Traduit par Olivier Le Lay, Paris, Gallimard, 2009.
- Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, Francfort-sur-le-Main, Fischer, 2013.
- Alfred Döblin, *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*, Francfort-sur-le-Main, Fischer, 2013.
- Gilles Deleuze, *Critique et Clinique*, Paris, Éditions de Minuit, 1993.
- Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie*, t.1, *L'anti-Œdipe*, Paris, Éditions de Minuit, 1973.
- Jacques Dürrenmatt, « "Le style est l'homme même". Destin d'une buffonnerie à l'époque romantique », *Romantisme*, vol. 148, n° 2, 2010, p. 63-76, disponible sur internet : <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2010-2-page-63.htm>.
- Michel Foucault, *Surveiller et Punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.
- Daniele Giglioli, *Critique de la victime*, traduit par Marine Aubry-Morici, Paris, Hermann, 2019.
- Evelyn Grossman, *Artaud, « l'aliéné authentique »*, Tours, Farrago/Léo Scheer, 2003.
- Hervé Guillemain, *Schizophrènes au xx^e siècle : des effets secondaires de l'histoire*, Paris, Alma éditeur, 2018.
- Mehdi Belhaj Kacem, *Artaud et la théorie du complot*, Auch, Éditions Tristram, 2015.
- Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980.
- Annick Lantenois, « Analyse critique d'une formule "retour à l'ordre" », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 45, n° 1, 1995, p. 40-53.
- Sylvère Lotringer, *Fous d'Artaud*, Paris, Sens & Tonka, 2003.
- Marielle Macé, *Styles. Critique de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, 2016.
- Odile Marcel, *La Maladie européenne : Thomas Mann et le xx^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1993.
- Serge Margel, *De l'imposture : Jean-Jacques Rousseau mensonge littéraire et fiction politique*, Paris, Galilée, 2007.
- Jean-Pierre Martin, *Contre Céline : ou D'une gêne persistante*, Paris, José Corti, 2013.
- Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000.
- Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004.
- Jacques Rancière, *Aisthesis : scènes du régime esthétique de l'art*, Paris, Galilée, 2011.

Jean-Pierre Richard, *Nausée de Céline*, Saint-Clément-la-Rivière, Éditions Fata Morgana, 1980.

Jacob Rogozinski, *Guérir la vie. La passion d'Antonin Artaud*, Paris, Éditions du Cerf, 2011.

Pierre Romien, « À l'origine de la réinsertion professionnelle des personnes handicapées : la prise en charge des invalides de guerre », *Revue française des affaires sociales*, n° 2, 2005, p. 229-247.

Philippe Roussin, *Misère de la littérature, terreur de l'histoire : Céline et la littérature contemporaine*, Paris, Gallimard, 2005.

Alexandre Seurat, *La Perte des limites. Hallucinations et délires dans le roman européen (années 1920-1940)*, Paris, Honoré Champion, 2016.

Pierre-André Taguieff, *L'Imaginaire du complot mondial. Aspects d'un mythe moderne*, Paris, Mille et une nuits, 2006.

Régis Tettamanzi, *Esthétique de l'outrance : idéologie et stylistique dans les pamphlets de L.-F. Céline*, Tusson, Du Lérot, 1999.

Klaus Theweleit, *Fantasmâlogies*, traduit par Christophe Lucchese, Paris, L'Arche, 2015.

Anne Tomiche, « Artaud-Deleuze-Derrida », *Les Temps Modernes*, n° 687-688, 2016/1-2, p. 152-177.

Vincent Viet, *La Santé en guerre, 1914-1918*, Paris, Presses de Sciences Po, 2015.

Simone Weil, *Œuvres*, Paris, Gallimard, (Quarto), 1999.

NOTES

1 Cité par Mehdi Belhaj Kacem, *Artaud et la théorie du complot*, Auch, Éditions Tristram, 2015, p. 50.

2 Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 32-33 (l'auteur souligne). Voir aussi Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004.

3 Marielle Macé, *Styles. Critique de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, 2016, p. 12-14.

4 Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, *op. cit.*, p. 12-14.

5 Voir Serge Margel, *De l'imposture : Jean-Jacques Rousseau mensonge littéraire et fiction politique*, Paris, Galilée, 2007.

6 Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, *op. cit.*, p. 14-16.

7 Voir Pierre-André Taguieff, *L'Imaginaire du complot mondial. Aspects d'un mythe moderne*, Paris, Mille et une nuits, 2006.

8 Voir Jacques Rancière, *Aisthesis : scènes du régime esthétique de l'art*, Paris, Galilée, 2011.

9 Simone Weil, *Expérience de la vie d'usine : lettre ouverte à Jules Romains* [1941], in *Œuvres*, Paris, Gallimard, (Quarto), 1999, p. 193-210.

10 Voir notamment Odile Marcel, *La Maladie européenne : Thomas Mann et le xx^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1993.

11 La resocialisation des blessés et des mutilés de guerre en est le facteur le plus patent. Voir Pierre Romien, « À l'origine de la réinsertion professionnelle des personnes handicapées : la prise en charge des invalides de guerre », *Revue française des affaires sociales*, n° 2, 2005, p. 229-247 ; Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello (dir.), *Histoire du corps. Les mutations du regard*, Paris, Seuil, 2006 ; Vincent Viet, *La Santé en guerre, 1914-1918*, Paris, Presses de Sciences Po, 2015.

12 Gottfried Benn, *Un poète et le monde*, Paris, Gallimard, 1965 (traduction de Robert Rovini), p. 90-103 et 104-116. Le texte *Génie et Santé* n'a pas été traduit en français.

13 « Das "le style c'est l'homme" des achtzehnten Jahrhunderts, verwandelt unter dem Einfluß der Konstitutions- und Typenforschung der letzten Jahrzehnte in ein "le style c'est le corps" ; die Kabbalistik einer Psychologie der Seele und ihrer Vermögen verflüchtigt vor einer von Geisteswissenschaften und Pathographien angesetzten Analyse biologischer Zusammenhänge. » Gottfried Benn, *Genie und Gesundheit* [1930], in *Essays und Reden*, Francfort-sur-le-Main, Fischer, 1989, p. 108 (L'auteur souligne. Nous traduisons).

14 Voir Jacques Dürrenmatt, « "Le style est l'homme même". Destin d'une buffonnerie à l'époque romantique », *Romantisme*, vol. 148, n°2, 2010, p. 63-76, disponible sur internet : <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2010-2-page-63.htm>.

15 Gottfried Benn, « La structure de la personnalité », *Un poète et le monde*, op. cit., p. 98. « Es ist heute demnach eine Übereinstimmung aller : von der Mythenforschung bis zur Völkerpsychologie, von der Erbbiologie bis zur Phänomenologie : wir tragen die Reste und Spuren früherer Entwicklungsstufen in unserem Organismus, wir beobachten, wie diese Spuren realisiert werden im Traum, in der Ekstase und bei gewissen Zuständen der Geistes-

kranken, wir sehen diese Vorstufen unseres heutigen Ich vor allem erscheinen als neuropathologische Symptome, wir lernen : “Das Abnorme ist das Primitive“ (Freud). » G. Benn, « Der Aufbau der Persönlichkeit », in *Essays und Reden*, op.cit., p. 119

16 Gottfried Benn, *Un poète et le monde*, op.cit., p. 102 (nous surlignons). « Wir sahen an ihm das Amphibische, das Reptilische, das Beutelhafte, das Säugerische, das Äffische : alle diese Stigmen seiner Unterwerfung unter ein weites erdgeschichtliches Prinzip, alle diese Stigmen seiner alten Untergänge und seiner neuen Lust im Wogen eines großen organischen Motivs, das jedesmal durch alle tierischen Formen der gleichen geologischen Periode ging, im Wirken einer Spannung, die alle gleichzeitig lebenden zoologischen Gestalten aus ihrem Artenkern heraus zu neuen körperlichen Lagen und Funktionen trieb. », G. Benn, *Essays und Reden*, op. cit., p. 123.

17 Voir, entre autres, Anouck Cape, *Les Frontières du délire : écrivains et fous au temps des avant-gardes*, Paris, Honoré Champion, 2011 ; Alexandre Seurat, *La Perte des limites : hallucinations et délires dans le roman européen (années 1920-1940)*, Paris, Honoré Champion, 2016.

18 Antonin Artaud, « Lettre du 25 mai 1924 », *Correspondance avec Jacques Rivière*, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2004, p. 79-80 (nous surlignons).

19 Annick Lantenois, « Analyse critique d'une formule “retour à l'ordre” », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 45, n° 1, 1995, p. 40-53.

20 Post-scriptum au « Manifeste pour un théâtre avorté » [1927], Antonin Artaud, *Œuvres*, op.cit., p. 234.

21 Pour toutes les nuances qu'il faut apporter à ce diagnostic, nous renvoyons à Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Éditions de Minuit, 1993 ; Evelyne Grossman, *Artaud, « l'aliéné authentique »*, Tours, Farrago/Léo Scheer, 2003 ; Sylvère Lotringer, *Fous d'Artaud*, Paris, Sens & Tonka, 2003 ; Anne Tomiche, « Artaud-Deleuze-Derrida », *Les Temps Modernes*, n° 687-688, 2016/1-2, p. 152-177 ; Hervé Guillemain, *Schizophrènes au xx^e siècle : des effets secondaires de l'histoire*, Paris, Alma éditeur, 2018.

22 « L'âme humaine ne cesse pas d'y apparaître modifiée par ses rapports avec la force, entraînée, aveuglée par la force dont elle croit disposer, courbée sous la contrainte de la force qu'elle subit. Ceux qui avaient rêvé que la force, grâce au progrès, appartenait désormais au passé, ont pu voir dans ce poème un document ; ceux qui savent discerner la force,

aujourd'hui comme autrefois, au centre de toute histoire humaine, y trouvent le plus beau, le plus pur des miroirs. La force, c'est ce qui fait de quiconque lui est soumis une chose. Quand elle s'exerce jusqu'au bout, elle fait de l'homme une chose au sens le plus littéral, car elle en fait un cadavre. Il y avait quelqu'un, et, un instant plus tard, il n'y a personne. », Simone Weil, *L'Iliade ou le Poème de la force* [1940-1941], in *Œuvres*, op. cit., p. 529.

23 Voir « Le purisme populiste de Gourmont à Céline », Philippe Roussin, *Misère de la littérature, terreur de l'histoire : Céline et la littérature contemporaine*, Paris, Gallimard, 2005, p. 333-351.

24 Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, in *Romans*, t.1, Paris, Gallimard, (Bibliothèque de la Pléiade), 1974, p. 95-97.

25 Voir Daniele Giglioli, *Critique de la victime*, Paris, Hermann, 2019 (traduction de Marine Aubry-Morici).

26 *Ibid.*, p. 216.

27 Klaus Theweleit propose une analyse magistrale de la constitution de « la cuirasse » des genres en occident. Voir *Fantasmâlogies*, Paris, L'Arche, 2015, p. 120-259 (traduction de Christophe Lucchese).

28 Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, in *Œuvres*, op. cit., p. 509 (nous surlignons).

29 Voir Jacob Rogozinski, *Guérir la vie. La passion d'Antonin Artaud*, Paris, Éditions du Cerf, 2011.

30 Simone Weil, *Œuvres*, op. cit., p. 837.

31 *Ibid.*, p. 905 (l'autrice souligne. Nous surlignons).

32 *Ibid.*, p. 913 (l'autrice souligne).

33 Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, op. cit., p. 63 (l'auteur souligne).

34 Concernant Céline, Julia Kristeva soutient qu'il s'agit d'une force, voir *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980 ; pour d'autres, elle est foncièrement problématique, voir Jean-Pierre Richard, *Nausée de Céline*, Saint-Clément-la-Rivière, Éditions Fata Morgana, 1980 et Jean-Pierre Martin, *Contre Céline : ou d'une gêne persistante* [1997], Paris, José Corti, 2013. Le débat témoigne en tout cas de l'ambivalence notoire dans la réception de cet univers esthétique.

35 Gottfried Benn, *Un poète et le monde*, op. cit., p. 109-110. « Es litten an ausgesprochener klinischer Schizophrenie : Tasso, Newton, Lenz, Hölderlin, Swedenborg, Panizza, van Gogh, Gogol, Strindberg, latent schizophren waren :

Kleist, Claude Lorrain. *An Paranoia : Gutzkow, Rousseau, Pascal. Melancholie : Thorwaldsen, Weber, Schubert, Chopin, Liszt, Rossini, Molière, Lichtenberg, mit Vergiftungsideen : Mozart, mit Selbstmord : Raimund. Hysterische Anfälle hatten : Platen, Flaubert, Otto Ludwig, Molière. Es starben an Paralyse : Makart, Manet, Maupassant, Lenau, Donizetti, Schumann, Nietzsche, Jules Goncourt, Baudelaire, Smetana. Es starben an artoskleriotischer Verblödung : Kant, Gottfried Keller, Stendhal, Linné, Böcklin, Faraday. [...] –, das Produktive, wo immer man es berührt, eine Masse durchsetzt von Stigmatisierungen, Rausch, Halbschlaf, Paroxysmen; ein Hin und Her von Triebvarianten, Anomalien, Fetischismen, Impotenzen – : gibt es überhaupt ein gesundes Genie ? Es gibt eine durch die enormste geistige Gewalt lebenslänglich kompensierte Antionomie, es gibt die immer wieder durch spirituelle Leistungen gelöschte primäre Dysharmonie. », G. Benn, *Essays und Reden*, op. cit., p. 135-137 (l'auteur souligne).*

36 Gottfried Benn, *Un poète et le monde*, op. cit., p. 114. « der Genieträger ist zwar entartet, aber das genügt nicht zur Geniewerdung, sondern das Kollektiv vollzieht wegen der Entartung, ihres dämonischen Reizes, ihrer rätselhaften Züge die Umformung zum Genie. », G. Benn, *Essays und Reden*, op. cit., p. 140 ;

37 Antonin Artaud, *Œuvres*, op. cit., p. 731-733 (l'auteur souligne. Nous surlignons).

38 Il l'incarne dans la figure ténébreuse de l'empereur romain Héliogabale, dans *Héliogabale ou l'Anarchiste couronné* [1934], in op. cit., p. 405-474. Dans un même geste de recours à l'Antiquité, Marguerite Yourcenar tente de redonner sens à l'humanisme avec les *Mémoires d'Hadrien*, Paris, Plon, 1951.

39 Cité par Philippe Roussin, op.cit., p. 41.

40 Alfred Döblin, « Kunst ist nicht frei, sondern wirksam : ars militans » [1929], in *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur* [Écrits sur l'esthétique, la poétique et la littérature], Francfort-sur-le-Main, Fischer, 2013, p. 245-251, (nous traduisons le titre).

41 Des personnalités éminentes, de Gide à Kristeva, ont soutenu cette thèse.

42 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, Paris, Gallimard, 2009, p. 568 (traduction d'Olivier Le Lay). « Wumm Schlag, wumm Schlag, wumm Sturmbock, wumm Torschlag. Im Wuchten und Rennen, Krachen, Schwingen kommen die Gewaltigen des Sturms zusammen und beraten, es ist Nacht, wie

man es macht, daß Franz erwacht, nicht daß sie ihm die Glieder zerbrechen wollen, aber das Haus ist so dick, und er hört nicht, was sie rufen, und würde er näher bei ihnen draußen sein, dann würde er sie fühlen und würde Mieke hören schreien. Dann ginge sein Herz auf, sein Gewissen würde erwachen, und er stünde auf, und es wäre gut, jetzt weiß man nicht, was man tut. Wenn man ein Beil hat und schlägt in hartes Holz hinein, dann fängt auch der älteste Baum an zu schreien. Aber dies starre Liegen, Sichverkneifen, Sichversteifen in das Unglück, das ist das Schlimmste auf der Welt. Wir dürfen nicht nachlassen, entweder wir brechen mit dem Sturmbock in das feste Haus ein, wir zerschlagen die Fenster, oder wir heben Dachluken auf; wenn er uns fühlt, wenn er das Schreien hört, von Mieke das Schreien, das bringen wir mit, dann lebt er und weiß schon besser, was ist. Wir müssen ihn ängstigen und erschrecken, er soll keine Ruh haben in seinem Bett, wie heb ich ihm schon die Decke auf, wie weh ich ihn schon auf den Boden, wie blase ich dem Wärter das Buch und das Bier vom Tisch, wumm wumm, wie werf ich ihm die Lampe um, die Glühbirne schmeiß ich hin, vielleicht gibt es dann Kurzschluß im Haus, vielleicht bricht dann Feuer aus, wumm wumm, Feuer im Irrenhaus, Feuer auf der festen Station. » Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz* [1929], Francfort-sur-le-Main, Fischer, 2013, p. 471-472.

43 Döblin parle à l'orée de ce chapitre d'un « bâtiment panoptique », anticipant les célèbres analyses de Michel Foucault dans *Surveiller et Punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.

44 Louis-Ferdinand Céline, « Mémoire pour le cours des hautes études » [1932], *Semmelweis et autres écrits médicaux*, Paris, Gallimard, 1977, p. 201-203.

45 Voir Philippe Roussin, *op. cit.*, p. 437-531 ; Régis Tettamanzi, *Esthétique de l'outrance : idéologie et stylistique dans les pamphlets de L.-F. Céline*, Tusson, Du Lérot, 1999.

46 Pour approfondir ces analyses, nous renvoyons à Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie*, t.1, *L'anti-Œdipe*, Paris, Éditions de Minuit, 1973.

47 Louis-Ferdinand Céline, *Entretiens avec le Professeur Y*, Paris, Gallimard, 1955.

48 Voir cette étude comparatiste qui analyse les modes argumentatifs et le travail de la réception déployés par des auteurs compromis par le fascisme : Astrid Arndt, *Ungeheure Größen : Malaparte, Céline, Benn. Wertungspro-*

bleme in der deutschen, französischen und italienischen Literaturkritik, Tübingen, Niemeyer, 2005.

49 Gottfried Benn, *Poèmes*, Paris, Gallimard, 1988, p. 382 (traduction de Pierre Garnier). « Nur zwei Dinge / Durch soviel Formen geschritten,/ durch Ich und Wir und Du,/ doch alles blieb erlitten/ durch die ewige Frage : wozu ?/ Das ist eine Kinderfrage / Dir wurde erst spät bewußt,/ es gibt nur eines : ertrage/ - ob Sinn, ob Sucht, ob Sage -/ dein fernbestimmtes : Du mußt / Ob Rosen, ob Schnee, ob Meere,/ was alles erblühte, verblich,/ es gibt nur zwei Dinge : die Leere/ und das gezeichnete Ich. », G. Benn, *Gedichte [Poèmes]*, Francfort-sur-le-Main, Fischer, 2006, p. 427.

AUTHOR

Yves Schulze

ENS de Lyon (CERCC)

La place vide : l'expérience intérieure et l'expérience mystique comparées

Marianne Godard

DOI : 10.35562/marge.378

Copyright
CC BY-NC-SA

TEXT

- 1 Si on peut dire de Bataille qu'il n'était pas croyant¹, on peut difficilement comprendre sa pensée sans le christianisme. Tout en affirmant que ses rapports avec ce dernier ne peuvent « pas être des rapports d'amitié ; ce sont des rapports purs et simples d'hostilité² », Bataille reste quelqu'un que Dieu, en sa présence ou en son absence, obsède. Ainsi, il dira :

[T]out le monde sait ce que Dieu représente pour l'ensemble des hommes qui y croient, et quelle place il occupe dans leur pensée, et je pense que lorsqu'on supprime le personnage de Dieu à cette place-là, il reste tout de même quelque chose, une place vide. C'est de cette place vide que j'ai voulu parler³.

- 2 La question alors est de savoir comment il en parle. Lors d'un entretien radiophonique de 1951 entre Bataille et différents intellectuels⁴, un des intervenants dira de Bataille qu'il est un « mystique constitutionnel », affirmation à laquelle il répondra : « ma philosophie est le contraire d'une mystique ». S'il semble refuser cette dénomination, ses essais comme ses textes de fiction mettent en jeu ce qu'il nomme « l'expérience intérieure », proche de l'expérience mystique à bien des égards. Ainsi, cette tension entre expérience intérieure et mystique traverse toute *La Somme athéologique*, en commençant par la première page :

J'entends par *expérience intérieure* ce que d'habitude on nomme *expérience mystique* : les états d'extase, de ravissement, au moins d'émotion méditée. Mais je songe moins à l'expérience *confessionnelle*, à laquelle on a dû se tenir jusqu'ici, qu'à une

expérience nue, libre d'attaches, même d'origine, à quelque confession que ce soit. C'est pourquoi je n'aime pas le mot *mystique*.

Je n'aime pas non plus les définitions étroites⁵.

- 3 Si plusieurs ont voulu écarter Bataille des mystiques à cause des confusions auxquelles ce mot pouvait donner lieu, ainsi qu'à la critique de Sartre qui opérait un rapprochement polémique entre les deux, il demeure selon nous intéressant d'ouvrir la question de la spécificité du mysticisme de Bataille. Nous ne considérerons donc pas ce rapprochement sous l'angle adopté par Sartre : en effet, le mysticisme de Bataille ne ferait pas de lui un chrétien⁶, tout comme son opposition à l'idée de projet ne le situe pas dans un hors-temps contemplatif et apolitique. L'écriture mystique étant traversée par la question fondamentale du rapport à l'autre, qui s'étend à la question de la communauté chez Bataille, les interrogations qui la portent seraient nécessairement éthiques et politiques. En fait, le rapprochement que nous souhaitons effectuer serait à l'opposé de celui de Sartre, qui élabore tout d'abord sa critique selon une opposition entre la forme et le contenu, élément auquel il semble accorder une attention plus grande⁷. Ainsi, ce qui nous intéresse ici est le langage qu'emploie Bataille, dans la mesure où ce qui se dit est coextensif de la manière de le dire, alors que Sartre semble considérer le langage comme simple instrument servant à « exprimer » la pensée⁸. Comme l'écrit Francis Marmande, « cette poétique imprécise, "balbutiante et incertaine", [...] Bataille en fait la condition de l'expérience elle-même⁹ » ; « [l]oin d'être conçu dans un rôle instrumental, comme il est de mise à l'époque, le langage devient l'arme et la visée de l'expérience¹⁰ ». En somme, nous importe moins ce qui est dit, que comment c'est dit. C'est d'ailleurs cette question qui semble constituer le cœur de la réponse de Bataille à Sartre dans sa « Défense de *L'Expérience intérieure* », où il traite principalement de sa « manière d'écrire¹¹ », « chute vertigineuse » qui « ne laisse pas au lecteur plus lent la possibilité de saisir (de fixer)¹² ». Nous chercherons donc à voir comment cette manière d'écrire est similaire à celle des mystiques à travers *La Somme athéologique*. Ainsi, lorsqu'à la fin de la « Discussion sur le péché » Jean Hyppolite fait part du fait qu'écrit autrement, c'est-à-dire sans les concepts chrétiens

qu'utilise Bataille, *L'Expérience intérieure* l'aurait « infiniment moins intéressé¹³ », Bataille lui répond la chose suivante :

[I]l m'a semblé que j'avais gagné à sortir de cette étroitesse d'esprit en me référant souvent au monde chrétien et en apercevant, en n'hésitant pas à apercevoir, des possibilités de lien, en dépit d'une opposition que je crois fondamentale [...]. [J]e ne regrette pas qu'aujourd'hui la possibilité d'un pont au-dessus d'un abîme d'ailleurs extrêmement profond, ait paru possible, non d'un pont sur lequel on puisse passer – il n'est pas question de passer d'un côté de l'abîme à l'autre – mais d'un pont dont on puisse se rapprocher, et qui permette d'apercevoir la continuité d'une expérience humaine qui se poursuit¹⁴.

4 Il s'agira donc de comprendre comment se manifeste cette continuité, en comparant Bataille aux écrits de Thérèse d'Avila, d'Angèle de Foligno et de Jean de la Croix. Si l'expérience intérieure est comme l'expérience mystique un mouvement vers le non-savoir, il est clair qu'elles diffèrent fondamentalement dans leurs fins : Bataille ne cherchant pas à atteindre quoi que ce soit à l'issue de son expérience, qui n'a qu'elle-même pour but¹⁵. Cependant, en prenant le concept certaldien du *conversar* – c'est-à-dire l'idée que le binôme « parler et entendre [...] définit l'espace où s'effectuent les démarches des mystiques¹⁶ » et qu'il « désign[e] le centre, incertain et nécessaire, autour duquel se produisent des cercles de langage¹⁷ » – on verra que l'expérience mystique en est également une de l'absence, et que cette place vide dont Bataille voulait parler est, d'une certaine façon, tout aussi vide pour eux.

5 Les mystiques traitent principalement de deux questions : l'oraison, relation avec Dieu, et la relation « spirituelle » avec les autres (compagnons, lecteurs, représentants de l'institution ecclésiastique). Étymologiquement, l'*oratio* désigne le fait de parler, de dire, ce pour quoi, selon Certeau, la « communication » mystique est à comprendre comme un *acte* :

Dans le vocabulaire mystique espagnol, elle est indiquée par un seul mot : *conversar* (parler “avec Dieu”, *con Dios*, ou “avec les autres”, *con los otros*), équivalent du latin *colloquium*, qui dans la spiritualité médiévale désigne à la fois la prière et l'échange oral¹⁸.

- 6 Les écrits mystiques sont donc vus comme une conversation, un échange de paroles, dans un langage qui n'est pas « expression » de la pensée, ou un ensemble d'énoncés cherchant une vérité, mais énonciation au présent, performance. Dans cette « conversation », le mystique est dans l'attente de celui qui parle, car Dieu est le Verbe, et selon la promesse faite par les Écritures il doit parler. Cependant, cette attente se heurte à une absence et instille chez le croyant un soupçon vis-à-vis du langage : non seulement la Parole n'est pas, mais « la communication est perçue comme brisée. [...] Les ruptures, l'équivoque et le mensonge du langage introduisent dans la relation une insurmontable duplicité, qui redouble le mutisme des institutions ou des choses¹⁹ ». C'est à partir de cette absence que le mystique écrit, car les êtres et les livres qui parlent de Dieu ne sont pas suffisants pour celui qui veut converser directement avec lui (« *Ay quién podrá sanarme / Acaba de entregarte ya de vero / no quieras enviarme / de hoy más ya mensajero / que no saben decirme lo que quiero*²⁰ »). La relation est dominée par l'incertitude et la surdité : où et comment parlera-t-il, et comment l'entendre ? Ainsi, le *conversar* se définit autant par le fait de parler que celui d'écouter, de créer un espace pour écouter et être écouté :

[p]ar une réciprocité qui renvoie à la confusion des langues à Babel [...] on ne peut s'entendre soi-même sans être entendu. [...] Une interrogation générale s'étend à la double face de l'*oratio* : son procès interne et son procès externe sont indissociables. Rien d'« Autre » ne parle à l'âme s'il n'y a pas un tiers pour l'écouter²¹.

- 7 Les mystiques prennent donc la parole autant pour guider leur lecteur vers l'extase que pour être entendus, écoute nécessaire à leur propre cheminement : Thérèse d'Avila condamne les « maîtres » qui ne « l'entendent pas » et qui l'empêchent de se comprendre elle-même²² et se trouve désemparée devant la perspective de perdre son confesseur²³, et Jean de la Croix écrit pour ceux cherchant une écoute, car « [c]'est une chose rude et pénible qu'une âme [...] ne trouve personne qui l'entende²⁴ ». Bataille va de même chercher à guider son lecteur vers l'expérience intérieure (« aussi simplement que je puis, je parlerai des voies par lesquelles je trouvai l'extase, dans le désir que d'autres la trouvent de la même façon²⁵ »), et ce en donnant des méthodes héritées des mystiques : si Angèle de Foligno

médite sur « la grande douleur que le Christ endura sur la croix, [avec] ces clous qui avaient tiré la chair de ses pieds et de ses mains à l'intérieur du bois²⁶ », Bataille recommande ses propres images :

J'ai eu recours à des images bouleversantes. En particulier, je fixais l'image photographique – ou parfois le souvenir que j'ai – d'un Chinois qui dut être supplicié de mon vivant. [...] Le patient, la poitrine écorchée, se tordait, bras et jambes tranchés aux coudes et aux genoux²⁷.

8 Mais surtout, le sujet de l'expérience intérieure prend la parole parce qu'il a besoin d'être lu par un autre :

Je traîne en moi comme un fardeau le souci d'écrire ce livre. En vérité je suis *agi*. [...] Le tiers, le compagnon, le lecteur qui m'agit, c'est le discours. Ou encore : le lecteur est discours, c'est lui qui parle en moi, qui maintient en moi le discours vivant à son adresse. Et sans doute, le discours est projet, mais il est davantage encore cet *autre*, le lecteur, qui m'aime et qui déjà m'oublie (me tue), sans la présence insistante duquel je ne pourrais rien, je n'aurais pas d'expérience intérieure²⁸.

9 Il y a donc une dimension dialogale à l'écriture bataillienne qui rappelle celle du *conversar*, le sujet de l'expérience intérieure nécessitant la création d'un espace d'écoute où auteur et lecteur se guident réciproquement.

10 Pour ce faire, le livre, autant dans l'espace abstrait qu'il crée que dans sa dimension matérielle, est nécessaire²⁹. Afin de pouvoir être écouté, le sujet doit prendre la parole et l'inscrire : tel un stigmaté qui serait la trace d'un autre sur sa peau, le livre est « ce corps tatoué de graphes³⁰ » qui permet de créer une différence dans un espace opaque, un lieu distinct d'où peut advenir le dialogue. Le livre alors n'est pas quelque chose qui transmettrait un savoir, mais un objet qui crée un lieu, traçant les contours de l'absence. Parce que Thérèse d'Avila ne peut pas se représenter l'Autre, le livre lui est nécessaire pour que son amour ait un « objet présent » et que ses pensées cessent de lui livrer « un grand combat³¹ ». Elle écrit donc qu'elle « n'osai[t] jamais [s]e mettre en oraison sans un livre³² », puisqu'elle ne pouvait sans lui « parer les coups de mille pensées », son « âme se

sen[tant] bouleversée et [s]es pensées s'égar[ant] ³³ ». Le livre est ce « bouclier³⁴ » qui lui permet de se concentrer, de créer un silence pour écouter et parler à son tour : ainsi, plus que « l'énoncé d'un signifié, [le livre] est un signifiant de l'Autre³⁵ », il « occupe une place vide, il la soutient, il la marque, sans la remplir³⁶ ». Si cet *autre* avec qui Bataille cherche à rentrer en conversation est à certains égards différent de celui des mystiques (dans lequel se confondent ses compagnons et Dieu), le livre tient toutefois un rôle similaire dans son expérience intérieure. Comme Thérèse d'Avila avec ses « milles pensées », Bataille dit avoir besoin de son livre « pour annuler [en lui] un jeu d'opérations subordonnées³⁷ », en trouvant les mots qui « réintroduisent – en un point – le souverain silence qu'interrompt le langage articulé³⁸ ». Le livre est donc ce qui permet cette pénétration, ce point d'où émerge alors d'un espace saturé le silence, où le sujet peut déployer son écoute. Espace représenté dans ce passage de *Méthode de méditation*³⁹ :

*

11
 · ceci, toutefois, est l'instant

12 Inséré à la suite d'une écriture continue, cette représentation graphique du vide au présent rappelle la suspension de la parole ayant lieu dans tout dialogue : moment de contemplation entre deux phrases échangées, où, avec l'autre, est vécu « l'instant », le mouvement du parler et de l'entendre qui résonne encore comme un écho autour du silence. Ce passage souligne la façon dont le lecteur s'insère à même le livre, grâce au processus d'appropriation qu'implique les indicateurs de la deixis : la forme présent et l'indice d'ostention « ceci » font en sorte que cet instant devient le nôtre⁴⁰. Le livre serait ainsi pour Bataille un endroit où le je peut exister devant et avec un tu :

Les seules parties de ce livre écrites nécessairement – répondant à mesure à ma vie – sont la seconde, le *Supplice*, et la dernière. J'écrivis les autres avec le louable souci de composer un livre. Se demander devant un autre : par quelle voie apaise-t-il en lui le désir d'être tout⁴¹ ?

13 Mais « [a]ux trois quarts achevé », l'auteur « abandonn[e] l'ouvrage où devait se trouver l'énigme résolue⁴² ». Ainsi, l'écriture du livre n'est pas motivée par l'idée d'un projet où Bataille chercherait à transmettre un savoir (l'ouvrage est abandonné au $\frac{3}{4}$, il n'offre pas de réponse) mais par le désir d'avoir ce lieu où « communiquer » avec son lecteur⁴³.

14 Pour établir cet espace dialogal, comment dire, les circonstances et les conditions qui entourent l'acte de parler, deviennent plus essentielles que le dit :

Les spirituels visent en effet à spécifier les conditions dans lesquelles l'élocution « marche », ou « réussit » à rendre possible une communication. Par la détermination de présupposés pratiques, ils veulent créer des lieux de relation [:] en élaborant les préalables et les règles des opérations qui correspondent à un usage dialogal ou conversationnel du langage, en comprenant dans ce langage ses aspects corporels (gestuels, sensoriels) ou circonstanciels (temps, lieux, lumières, sons, positions, situations d'interlocution ou d'« oraison »), et pas seulement son élément verbal⁴⁴ [...].

15 Le sujet mystique et le sujet de l'expérience intérieure cherchent ainsi à fixer les conditions de fonctionnement de leur propre parole, qui concernent en premier le lecteur : « la relation ne tolère que des personnes entièrement résolues, ou qui "en veulent"⁴⁵ ». Ainsi, dès le début de *L'Expérience intérieure*, Bataille affirme qu'« [u]ne telle expérience n'est pas ineffable, mais je la communique à qui l'ignore : sa tradition est difficile [...] ; exige d'autrui angoisse et désir préalable⁴⁶ » ; de même dans *Méthode de méditation* : « Ce jeu du "réel discursif" et de son évanouissement existe *en fait*. Il exige l'honnêteté, la loyauté et la générosité du joueur⁴⁷ ». Thérèse d'Avila quant à elle répète à ses sœurs les conduites à adopter afin d'accéder à la pièce centrale du *Château intérieur*⁴⁸, et Jean de la Croix ne s'adresse qu'à des « âmes déjà engagées dans le chemin de la vertu⁴⁹ ». Acte « hétérogène au discours⁵⁰ », ce « vouloir » supplante alors tout « savoir » ; en tant que verbe performatif, il ne cherche pas à affirmer une vérité, il se produit simplement parce que le lecteur le vit, tel que semble l'expliquer Bataille :

Ces énoncés ont une obscure apparence théorique et je n'y vois aucun remède sinon de dire : « il en faut saisir le sens du dedans ». Ils ne sont pas démontrables logiquement. Il faut *vivre* l'expérience, elle n'est pas accessible aisément et même, considérée du dehors par l'intelligence, il y faudrait voir une somme d'opérations distinctes, les unes intellectuelles, d'autres esthétiques, d'autres enfin morales et tout le problème à reprendre. [...] Ce n'est que du dedans, vécue jusqu'à la transe, qu'elle apparaît unissant ce que la pensée discursive doit séparer⁵¹.

- 16 Les mystiques comme Bataille n'ont donc pas un rapport au fait d'écrire qui vise la thésaurisation d'un savoir mais la création d'un espace intersubjectif, relevant d'un enjeu éthique. Espace que Bataille métaphorise par la notion de passage, passage vers l'autre et vers soi :

Or vivre signifie pour toi non seulement les flux et les jeux fuyants de lumière qui s'unifient d'un être à l'autre, de toi à ton semblable ou de ton semblable à toi (même à l'instant où tu me lis la contagion de ma fièvre qui t'atteint) : les paroles, les livres, les monuments, les symboles, les rires ne sont qu'autant de chemins de cette contagion, de ces passages⁵².

- 17 Ce que le livre permet est ce passage, qu'on pourrait comprendre comme transsubjectivité, au sens que Gérard Dessons et Henri Meschonnic donnent à ce terme⁵³. Cette forme de subjectivation, qui traverse les frontières individuelles, est indissociable de l'activité de réénonciation, tel que l'explique Meschonnic :

Si une écriture produit une reprise peut-être indéfinie de la lecture, sa subjectivité est une *intersubjectivité*, une *trans-subjectivité*. [...] Cette écriture est une énonciation qui n'aboutit pas seulement à un énoncé, mais à une chaîne de ré-énonciations. C'est une énonciation trans-historique, trans-idéologique⁵⁴.

- 18 Cette réénonciation est à l'œuvre non seulement chez le lecteur de Bataille, mais également au sein de *La Somme athéologique*, où sont reprises des pages entières des mystiques, de Nietzsche et de Proust. S'appropriant l'œuvre de l'autre, Bataille la fait sienne et par le fait même, offre une approche critique de la conception individualiste du sujet artistique : « c'est d'un sentiment de communauté me liant à

Nietzsche que naît en moi le désir de communiquer, non d'une originalité isolée⁵⁵ ». Car la communication, ou en d'autres termes, l'expérience intérieure, nécessite ce passage, que Bataille comprend comme « blessure⁵⁶ », « brèche béante⁵⁷ » ouverte vers l'autre et vers soi :

L'extase est *communication* entre des termes (ces termes ne sont pas nécessairement définissables), et la communication possède une valeur que n'avaient pas les termes : elle les annihile – de même, la lumière d'une étoile annihile (lentement) l'étoile elle-même. [...] La communication demande un défaut, une « faille » ; elle entre, comme la mort, par un défaut de la cuirasse. Elle demande une coïncidence de deux déchirures, en moi-même, en autrui⁵⁸.

- 19 Cette brèche/blessure nécessaire à l'expérience intérieure représente non seulement la critique d'une certaine conception de l'individu chez Bataille, mais aussi une approche spécifique de l'écriture, où le corps va régulièrement faire irruption dans le texte. Qualifié par Certeau d'« énonciation coulant du corps blessé⁵⁹ », cet aspect formel vaut aussi pour les mystiques : « parsemant le corpus mystique entier, “il y a” ces résonances de corps touché, “gémissements” et bruits d'amour, cris brisant le texte qu'ils induisent, lapsus énonciatifs dans une organisation syntagmatique d'énoncés⁶⁰ ». Ainsi, on retrouve cette brèche à même le texte, alors que les cris et gémissements du sujet viennent trouser le fil de la conversation et son ton souvent didactique ou réflexif :

À moi l'idiot, Dieu parle bouche à bouche : une voix comme de feu vient de l'obscurité et parle – flamme froide, tristesse brûlante – à... l'homme du parapluie. [...] Moi, je suis debout, sur des sommets divers, si tristement gravis, mes différentes nuits d'effroi se heurtent, elles se doublent, s'accolent et ces sommets, ces nuits ... joie indicible ! ... je m'arrête. Je suis ? un cri – à la renverse, je défaille⁶¹.

- 20 La présence du corps se manifeste tout autant au niveau des signifiés (un Dieu charnel appose sa bouche sur celle du sujet) qu'au niveau formel : par l'usage d'une ponctuation heurtée, l'anticipation du cri vient créer ces trouées dans la phrase, jusqu'à ce que ce dernier advienne et y mette fin. Si ces « bruits énonciatifs⁶² » sont ceux du corps et de la conscience du sujet qui se disloquent à travers la nuit

« supplicante » du non-savoir, ils deviennent tension vers l'autre à mesure que le cri se mue en appel, interjection lancée dans la nuit que le sujet vit comme déserte de l'autre : « "Ce que j'écris : un appel ! Le plus fou, le mieux destiné aux sourds. J'adresse à mes semblables une prière (à quelques-uns d'entre eux, du moins) : vanité de ce cri d'homme du désert !" ⁶³ » Passage où l'oralité du geste est doublée par la présence des guillemets. De façon similaire, on retrouve ce type d'interjection dans le *Cantique spirituel*, où le sujet est laissé gémissant par l'absence de l'autre, être insaisissable que l'âme tente de retenir par son appel : « *Adónde te escondiste / amado y me dejaste con gemido ? / Como el ciervo huiste / habiéndome herido / salí tras ti clamando, y eras ido* ⁶⁴ ». Devant cet autre silencieux et incorporel, le sujet mystique témoigne de son existence par son propre corps : ainsi, l'expérience de la nuit opaque dans *La Nuit obscure* est imprégnée du désir languissant du sujet, désir incarné par la répétition obsédante du [a] : « *En una noche oscura / con ansias en amores inflamada / oh dichosa ventura ! / salí sin ser notada* ⁶⁵ » – en tout dix-huit fois dans la première strophe et vingt et une dans la deuxième. Continuum sonore, gémissement, balbutiement parsemé entre les mots, le sujet de *La Nuit obscure* fait exister l'autre absent à travers la prosodie, tel un stigmaté sonore qui toucherait et traverserait le lecteur.

21 Expériences fondamentalement corporelles, les expériences intérieure et mystique fondent alors un rapport à la connaissance où le ressentir a préséance sur le penser. Le mot « expérience » l'indique : contrairement aux théologiens qui rassemblent un ensemble cohérent d'énoncés « vrais », dans un discours réglé par l'ordre du *logos*, les mystiques ne fondent pas leur (non)savoir sur des faits déjà constitués, mais à partir d'une expérience au présent, éminemment subjective, qui ne nourrit pas le même rapport au vrai ou au mensonger. En effet, au sein de la nuit du non-savoir, les mystiques ne voient pas le langage comme étant quelque chose de stable où les mots correspondraient aux choses qu'ils nomment (« les mots, leurs dédales, l'immensité épuisante de leurs possibles, enfin leur trahison, ont quelque chose des sables mouvants ⁶⁶ »), et une méfiance s'installe en eux quant à leur propre parole. Cette méfiance ne donne toutefois pas lieu à une dynamique où le sujet chercherait à distinguer la vérité du mensonge et à chasser ce dernier afin de

retrouver une parole « vraie » : c'est tout le langage qui est soupçonné, et ce dernier est vu comme trahissant continuellement l'intention du sujet⁶⁷. Ainsi, les mystiques enjoignent le lecteur à se méfier de leurs dires, et se discréditent eux-mêmes :

Voyez le démon de mon âme et la malice de mon cœur ! Écoutez bien : je suis l'hypocrisie, fille du diable ; je me nomme *celle qui ment* ; je me nomme l'abomination de Dieu ! [...] Ne me croyez plus. N'adorez plus cette idole où est caché le diable ; tout ce que je vous ai dit est mensonge, et mensonge diabolique⁶⁸.

- 22 De même, le sujet de l'expérience intérieure va comparer son discours aux mensonges du criminel :

Ce qui n'est pas servile est inavouable : une raison de rire, de ... : il en est de même de l'extase. Ce qui n'est pas utile doit se cacher (sous un masque). Un criminel mourant formula le premier ce *commandement*, s'adressant à la foule : "N'avouez jamais"⁶⁹.

- 23 Le lecteur est donc prévenu, rien ne sera révélé, les paroles professées ne sont qu'un masque sous lequel se cache l'expérience de l'extase, expérience inutile et souveraine. Toutefois, si le sujet est continuellement aux prises avec le langage, il n'entretient pas un rapport d'hostilité au mensonge : ce dernier ne serait pas « l'ennemi qu'il faut combattre pour affirmer une vérité, [mais] le lieu stratégique où le "dire" s'articule sur le "dit"⁷⁰ ». En effet, parce que les expériences intérieure et mystique sont une expérience de l'innommable, parce que toute définition qu'on leur assigne est mensongère, elles deviennent infiniment dicibles :

Précédemment, je désignais l'opération souveraine sous les noms d'*expérience intérieure* ou d'*extrême du possible*. Je la désigne aussi maintenant sous le nom de : *méditation*. Changer de mot signifie l'ennui d'employer quelque mot que ce soit (*opération souveraine* est de tous les noms le plus fastidieux : *opération comique* en un sens serait moins trompeur) ; j'aime mieux *méditation* mais c'est d'apparence pieuse⁷¹.

- 24 Si *La Somme athéologique* s'ouvrait sur une incertitude définitionnelle quant à l'expérience intérieure, cette dernière n'est toujours pas

définie 204 pages plus loin⁷². En fait, c'est un processus inverse que celui de la définition qu'effectue Bataille : plutôt que de limiter conceptuellement l'expérience, on se retrouve devant une absence de mot définitif, où le nom n'est plus une catégorie légitime, un terme se substituant à l'autre dans une conceptualisation à l'œuvre, ouverte « vers un autre champ que celui de l'idéalité : celui du discours⁷³ ». Ainsi, la démarche mystique implique une théorie du savoir qui ne rapporte pas la connaissance au définissable : c'est dans le mouvement même du dire qu'ils pensent la question de l'inconnu. Ce mouvement implique alors une conception spécifique de la langue, qui n'est plus comprise à travers l'unité qu'est le mot, c'est-à-dire le signe, mais à travers l'unité qu'est la phrase :

Mais la difficulté est qu'on n'arrive pas facilement ni tout à fait à se taire, qu'il faut lutter contre soi-même [...] : nous cherchons à saisir en nous ce qui subsiste à l'abri des servilités verbales et, ce que nous saisissons, c'est nous-mêmes battant la campagne, enfilant des phrases, peut-être au sujet de notre effort (puis de son échec), mais des phrases et dans l'impuissance à saisir autre chose, il faut nous obstiner⁷⁴.

- 25 Si ces deux unités produisent du sens, elles le font de façon différente : le signe, unité sémiotique, a un sens « refermé sur lui-même et contenu en quelque sorte en lui-même », alors que la phrase, unité sémantique, suppose une « ouverture vers le monde », où le sens est « absolument imprévisible », « résultant de l'enchaînement, de l'appropriation à la circonstance et de l'adaptation des différents signes entre eux⁷⁵ ». C'est cette ouverture et cette imprévisibilité du sens que cherchent les mystiques, à travers un mode de connaissance qui passe par la poéticité du langage, usant de métaphores, d'apories ou d'oxymores pour rendre une abstraction conceptuelle, s'opposant aux procédures de connaissance issues de la rationalité logique :

[C]e serait ignorance de penser que les dits d'amour en intelligence mystique [...] se puissent bien expliquer en quelque sorte de paroles [...]. Certainement, nul ne le peut et, certainement, pas même celles en qui cela se passe ne le peuvent. Car telle est la cause pour laquelle c'est avec des figures, des comparaisons et des similitudes qu'elles déversent un peu de ce qu'elles sentent et de l'abondance de l'esprit

répandent secrets et mystères, plutôt qu'elles ne les expliquent avec des raisons⁷⁶.

- 26 Tel que le conseille Jean de la Croix, la métaphore du « château intérieur » à laquelle a recourt Thérèse d'Avila tout au long de son livre est peuplée de contradictions, permettant à la mystique de « déverser » et « répand[re] » le sens de son expérience. Ainsi, le château intérieur est fait de plusieurs pièces, mais il est également « un » comme l'âme qu'il est censé représenter ; tout le texte de la mystique tente d'enseigner à ses sœurs comment y entrer, alors qu'elles y sont déjà⁷⁷ ; son centre intérieur, son cœur, est aussi son ouverture vers l'extérieur puisqu'il est accès, point de fuite vers l'être transcendantal ; huis clos où l'on se détourne des choses corporelles afin de se concentrer sur l'âme, il est dans son point culminant, expérience corporelle. Le château n'est donc pas représentable, il est un interstice, un entre-deux qui crée le mouvement, qui fait avancer le discours, qui permet au sens de continuellement se produire de par son manque de fixité. C'est ce même mouvement qui semble nécessaire à Bataille, tel qu'il le revendique dans sa réponse à l'article polémique de Sartre :

Ce que dans *L'expérience intérieure* j'essayai de décrire est ce mouvement qui, perdant toute possibilité d'arrêt tombe facilement sous le coup d'une critique qui croit l'arrêter du dehors puisque la critique, elle, n'est pas prise dans le mouvement. Ma chute vertigineuse et la *différence* qu'elle introduit dans l'esprit peuvent n'être pas saisies par qui n'en fait pas l'épreuve en lui-même : dès lors on peut, comme Sartre l'a fait, successivement me reprocher d'aboutir à Dieu, d'aboutir au vide ! Ces reproches contradictoires appuient mon affirmation : *je n'aboutis jamais*⁷⁸.

- 27 Ainsi, s'il est clair que Bataille n'est pas chrétien, son statut de « mystique » semble beaucoup plus ambigu. Tout en étant nourri par leurs écrits, il affirme lui-même que sa « philosophie est le contraire d'une mystique⁷⁹ ». Mais ici encore, nous sommes devant un flou définitionnel, puisque Bataille n'est pas philosophe, et l'on ne sait pas alors à quoi s'oppose exactement le terme « mystique ». Ce qu'on peut toutefois savoir, c'est que Bataille cherche une écriture où est remis en question ce mouvement vers un savoir qui bercerait

l'homme de l'illusion de son achèvement. En ce sens, Bataille écrit son œuvre dans la même langue que les mystiques : langue parlée, écoutée, énonciation qui dissout les valeurs de vérité ou de sens comme chose saisie, arrêtée ; pratique qui ouvre le langage à sa matérialité, le mot à la question du sens, l'être qui écrit à celui qui le lit, fil tissé autour de l'être ensemble, place vide où faire exister l'éternelle tension vers l'autre qui travaille sans cesse le langage.

BIBLIOGRAPHY

Alain Arnaud et Gisèle Excoffon-Lafarge, *Bataille*, Paris, Éditions du Seuil, 1978.

Georges Bataille, *Œuvres complètes V*, Gallimard, 1973.

Georges Bataille, *Œuvres complètes VI*, Gallimard, 1973.

Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale, I*, Paris, Gallimard, 1966.

Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale, II*, Paris, Gallimard, 1974.

Bible Louis Segond, Alliance Biblique française, 1910.

Madeleine Chapsal, *Quinze écrivains : entretiens*, Paris, R. Julliard, 1963.

Martin Cloutier et François Nault (dir.), *Georges Bataille Interdisciplinaire. Autour de la Somme athéologique*, Montréal, Les Éditions Triptyque, 2009.

Thérèse d'Avila, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2012.

Michel de Certeau, *La Fable mystique : XVI^e-XVII^e siècle*, tome I, Paris, Gallimard, 1987.

Michel de Certeau, *La Fable mystique : XVI^e-XVII^e siècle*, tome II, Paris, Gallimard, 2013.

Angèle de Foligno, *Jouir de Dieu en Dieu*, Paris, Édition Points, 2012.

Angèle de Foligno, *Le Livre des visions et instructions*, Paris, Librairie Poussielgue Frères, 1868.

Jean de la Croix, *Œuvres complètes*, Paris, Desclée de Brouwer, 1967.

Jean de la Croix, *La Nuit obscure*, Paris, Éditions du Cerf, 1999.

Jean de la Croix, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2012.

Gérard Dessons, *L'Art et la Manière – art, littérature, langage*, Paris, Honoré Champion, 2004.

André Gillois, émission du 20 mai 1951 avec Bataille, Emmanuel Berl, Maurice Clavel, Catherine Gris, Jean Guyot, le D^r Martin et Jean-Pierre Morphé, disponible sur : <https://www.pileface.com/sollers/spip.php?article359#section3>.

Amy Hollywood, « Bataille and Mysticism : A “Dazzling Dissolution” », *Diacritics*, vol. 26, n° 2, 1996, p. 74-85.

Francis Marmande, *Georges Bataille politique*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1985.

Henri Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982.

Jean-Paul Sartre, *Situations, I*, Paris, Gallimard, 2010.

Michael A. Sells, *Mystical Languages of unsaying*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994.

Michel Surya, *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*, Paris, Gallimard, 2012.

NOTES

1 Du moins après avoir découvert Nietzsche en 1923 (Michel Surya, *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*, Paris, Gallimard, 2012, p. 71. L'ouvrage sera abrégé de la sorte : Surya.)

2 Georges Bataille, *Œuvres complètes VI*, Paris, Gallimard, 1973, p. 358. L'ouvrage sera abrégé de la sorte : OCVI.

3 Madeleine Chapsal, *Quinze écrivains : entretiens*, Paris, R. Julliard, 1963, p. 19.

4 Émission d'André Gillois du 20 mai 1951 où Bataille s'entretient avec Emmanuel Berl, Maurice Clavel, Catherine Gris, Jean Guyot, le D^r Martin et Jean-Pierre Morphé, disponible sur : <https://www.pileface.com/sollers/spip.php?article359#section3>

5 Georges Bataille, *Œuvres complètes V*, Gallimard, 1973, p. 15. L'ouvrage sera abrégé de la sorte : OCV. Bien qu'il affirme ne pas aimer ce mot, Bataille ne l'exclut pas tout à fait de sa définition, et y aura recours à de nombreuses reprises par la suite, voir par exemple OCV, p. 255 ou OCVI, p. 61.

6 Comme l'affirme à de nombreuses reprises Michel Surya : « Bataille se découvre simultanément mystique et antichrétien. Ou tout au moins (car son antichristianisme est vieux déjà de quinze ans) a-t-il le soin, puisqu'il se dit mystique (et pourquoi ce mot n'aurait-il pas un sens nouveau ? Un sens d'homme sans Dieu), de se réaffirmer violemment antichrétien [...]. », Surya, p. 317.

7 Non seulement la phrase qui clôt la section portant sur la forme semble laisser entendre qu'elle est secondaire (« Mais la forme n'est pas tout :

voyons le contenu. », Jean-Paul Sartre, *Situations*, I, Paris, Gallimard, 2010, p. 181), mais c'est surtout que Sartre ne consacre que 8 pages à cette partie, comparativement à 23 pour l'autre.

8 Tel que le laisse deviner cette phrase : « Certains [...] tenteront d'économiser les mots et le temps, de resserrer au moyen d'ellipses nombreuses le développement abondant et fleuri qui est le propre de cette langue. Mais alors, que d'obscurité ! Tout est recouvert d'un vernis agaçant, dont le miroitement cache les idées. », Jean-Paul Sartre, *Situations*, I, Paris, Gallimard, 2010, p. 173.

9 Francis Marmande, *Georges Bataille politique*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1985, p.112

10 *Ibid.*

11 OCVI, p. 195.

12 *Ibid.*

13 *Ibid.*, p. 357.

14 *Ibid.*, p. 358.

15 Voir « L'Expérience seule autorité, seule valeur », OCV, p. 18, ou encore : Surya, p. 351.

16 Michel de Certeau, *La Fable mystique : xvi^e-xvii^e siècle*, t. I, Paris, Gallimard, 1987, p. 216. L'ouvrage sera abrégé de la sorte : FM, I.

17 FM, I, p. 219.

18 *Ibid.*, p. 217.

19 *Ibid.*, p. 217.

20 « Ah, qui me guérira ! / Achève enfin d'entièrement t'offrir, / ne me dépêche pas / d'envoyés pour me dire / ce qui ne peut répondre à mon désir », Jean de la Croix, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2012, p. 698. L'ouvrage sera abrégé de la sorte : JC.

21 FM, I, p. 219.

22 « Le débutant a besoin de conseils pour discerner ce qui lui est le plus profitable. Pour cela un maître lui est très nécessaire, s'il est expérimenté ; s'il ne l'est pas, il peut commettre bien des erreurs et conduire une âme sans la comprendre ni lui permettre de se comprendre elle-même [...]. », Thérèse d'Avila, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2012, p. 80. L'ouvrage sera abrégé de la sorte : TA.

23 « J'appris qu'on lui disait de se méfier de moi, de peur d'être abusé par le démon en croyant quoi que ce fût de ce que je lui disais [...]. Tout ce ceci m'angoissait. Je craignais de n'avoir plus personne à qui me confesser et de voir tous me fuir. Je ne faisais que pleurer. Ce fut une providence de Dieu qu'il voulût continuer à m'entendre », TA, p. 188.

24 « Il y a, en effet, des confesseurs et des Pères spirituels qui n'ont point la lumière nécessaire ni l'expérience de ces voies ; [...] ils ressemblent aux bâtisseurs de Babel qui, au lieu de fournir des matériaux convenables, en apportaient d'autres tout différents, parce qu'ils ne comprenaient plus le langage qu'on leur parlait ; aussi l'édifice ne s'élevait pas. C'est une chose rude et pénible qu'une âme [...] ne trouve personne qui l'entende. », Jean de la Croix, « La montée du carmel », *Ceuvres complètes*, Desclée de Brouwer, 1967, prologue.

25 OCV, p. 265.

26 Angèle de Foligno, *Jouir de Dieu en Dieu*, Paris, Éditions Points, 2012, p. 40. L'ouvrage sera abrégé de la sorte : AF.

27 OCV, p. 139.

28 *Ibid.*, p. 75.

29 Voir « La lecture absolue » dans Michel de Certeau, *La Fable mystique : XVI^e-XVII^e siècle*, t. II, Paris, Gallimard, 2013, p. 197. L'ouvrage sera abrégé de la sorte : FM, II.

30 *Ibid.*, p. 197.

31 TA, p. 20.

32 *Ibid.*, p. 21.

33 *Ibid.*

34 *Ibid.*

35 FM, II, p. 206.

36 *Ibid.* p. 207.

37 « J'écris pour annuler un jeu d'opérations subordonnées (c'est, somme toute, superflu). », OCV, p. 222.

38 *Ibid.*

39 *Ibid.*, p. 227.

40 Ces indices linguistiques spécifiques que sont les déictiques « délimitent l'instance spatiale et temporelle coextensive et contemporaine de la présente instance de discours » (Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, I, Paris, Gallimard, 1966, p. 253). De même, à « chaque fois qu'un locuteur emploie la forme grammaticale de "présent" (ou son équivalent), il situe l'événement comme contemporain de l'instance du discours qui le mentionne ». (Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, II, Paris, Gallimard, 1974, p. 73).

41 OCV, p. 9.

42 *Ibid.*, p. 11.

43 On peut alors voir ce parallèle entre le livre et le sujet bataillien lui-même, qui voudrait que leur ouverture à l'autre soit à la mesure de leur inachèvement.

44 FM, I, p. 226. Concernant la position du corps chez Bataille voir OCV, p. 47 et p. 273.

45 *Ibid.*, p. 227.

46 OCV, p. 10.

47 *Ibid.*, p. 332.

48 « À la vérité, ce n'est pas dans toutes les demeures que vous pourrez entrer par vos propres forces, même si elles vous paraissent grandes, et seul le Seigneur du château pourra vous y faire entrer. C'est pourquoi, je vous en avertis, il ne faut pas avoir recours à la force si vous trouvez quelque résistance, car vous le fâcheriez tant, qu'il ne vous laisserait plus jamais entrer. », *Ibid.*, p. 687.

49 Jean de la Croix, « La montée du carmel », *Œuvres complètes*, Paris, Desclée de Brouwer, 1967, prologue.

50 FM, I, p. 229.

51 OCV, p. 21.

52 *Ibid.*, p. 111.

53 Voir Gérard Dessons, *L'Art et la Manière – art, littérature, langage*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 172. L'ouvrage sera abrégé de la sorte : AM.

54 Henri Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982, p. 86.

55 OCV, p. 39.

56 « C'est l'inachèvement, la blessure, la misère et non l'achèvement qui sont la condition de la "communication" », OCV, p. 512 ; voir aussi p. 262.

57 OCV, p. 74.

58 *Ibid.*, p. 266.

59 FM, II, p. 229.

60 *Ibid.*, p. 229.

61 OCV, p. 48.

62 FM, II, p. 226. Pour d'autres exemples chez Bataille, voir OCV, p. 62, p. 69, p. 92.

63 OCV, p. 63.

64 « Mais où t'es-tu caché / me laissant gémissante mon ami ? / Après m'avoir blessé / tel le cerf tu as fui, / sortant j'ai crié, tu étais parti », JC, p. 696.

65 « Dans une nuit obscure, / par un désir d'amour tout embrasée / Oh ! l'heureuse aventure ! / Je sortis sans être vue », JC, p. 868.

66 OCV, p. 26.

67 Voir « Le mensonge, ou la fonction du dire », FM, I, p. 240.

68 Angèle de Foligno, *Le Livre des visions et Instructions*, Paris, Librairie Poussielgue Frères, 1868, p. 36-38.

69 OCV, p. 196.

70 FM, I, p. 241.

71 OCV, p. 219.

72 Voir la définition donnée en première page de l'article. On peut observer la même difficulté terminologique chez Thérèse d'Avila : « [I]l arrive souvent, [...] qu'est frappé un coup provenant d'ailleurs (on ne comprend ni d'où ni comment), comme si on était frappé d'une flèche de feu. Je ne veux pas dire que c'est une flèche, mais, quoi que ce soit, on voit clairement que cela ne peut venir naturellement de nous. Et même si je dis "coup", ce n'est pas non plus un coup, mais la blessure est bien plus aiguë. », TA, p. 658-659.

73 AM, p. 306.

74 OCV, p. 27.

75 Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, II, Paris, Gallimard, 1974, p. 21.

76 JC, p. 693.

77 « J'ai l'air de dire une sottise, parce que si ce château est l'âme, il est clair qu'elle n'a pas besoin d'y entrer puisqu'elle est elle-même ce château. » TA, p. 523.

78 OCVI, p. 199.

79 Émission d'André Gillois du 20 mai 1951 où Bataille s'entretient avec Emmanuel Berl, Maurice Clavel, Catherine Gris, Jean Guyot, le D^r Martin et Jean-Pierre Morphé, disponible sur : <https://www.pileface.com/sollers/spip.php?article359#section3>

AUTHOR

Marianne Godard
Université McGill

Poétique de la déviance dans le théâtre de Samuel Beckett

Entre tragique et comique

Marjorie Colin

DOI : 10.35562/marge.380

Copyright
CC BY-NC-SA

OUTLINE

Introduction

La déviance comme ressort du tragique beckettien

Corps tragique et déviance

Esprit déviant et tragique

Déviance métathéâtrale

Les ressorts comiques de la déviance beckettienne

Les stigmates physiques comme marqueurs du comique

Les stigmates mentaux ou le délire comique

Déviance et dérision

Conclusion

TEXT

Introduction

1 Le théâtre de Beckett est un théâtre de la déviance : déviance de la parole et déviance du corps. Le dramaturge donne à voir l'homme face à l'absurdité de l'existence et pour ce faire, il dote ses personnages de défaillances physiques et mentales qui viennent souligner la difficulté de vivre. Symbole d'une décrépitude, l'homme est mis face à ses impossibilités : celles du *faire* et du *dire*. Chaque personnage s'écarte ainsi de la norme : physique, mentale, sociale. Le corps chez Beckett est donc un corps qui échoue toujours à être. Être debout, assis, couché. Être en mouvement. Il est avant tout vecteur de tragique car il symbolise l'empêchement, la circularité donc la répétition, et au-delà, l'enfermement. Mais ce tragique peut être

dépassé par les ressources comiques d'un corps qui fait défaut : attitudes clownesques, gags qui s'appuient sur l'échec corporel, marionnettisme. Les stigmatés sont alors porteurs d'une puissante charge comique qui allège la pesanteur du tragique. Beckett propose *in fine* une célébration de la déviance qui témoigne d'un acharnement : celui de l'homme à ne pas mourir, à résister. Le corps défaillant devient alors le levier d'une joie et d'une mutuelle solidarité, celui du combat du personnage contre l'inexorable fatalité d'un corps qui se dérobe.

La déviance comme ressort du tragique beckettien

- 2 Le Centre national de ressources textuelles et lexicales donne une définition du mot « stigmaté » qui pourrait tout à fait illustrer les pièces de Beckett. Il est question des « stigmatés de dégénérescence » qui évoquent les « anomalies physiques souvent associées à la dégénérescence mentale ». Beckett présente des êtres en déclin physique, essoufflés, dont l'agonie est grandissante. Par leur aspect malade et chétif, ces personnages portent tous en eux des maux qui les gangrènent. Le dramaturge grossit à la loupe de l'écriture les traits saillants de leur infirmité, en accentue l'aspect tragique et marque leur différence avec une norme dont ils dévient tous. Les personnages apparaissent alors dans toute la difficulté de leur rapport au monde et la déviance devient fatalité : en cela ils appartiennent au registre tragique.

Corps tragique et déviance

- 3 La déficience motrice chez Beckett souligne le passage du temps. Les personnages apparaissent comme des êtres dégradés physiquement. Systématiquement privés de la mobilité complète de leur corps, ils éprouvent des difficultés majeures pour accomplir des gestes du quotidien. Cette déficience motrice, caractérisée par les stigmatés d'une déambulation difficile ou disharmonieuse est visible par exemple dans *En attendant Godot*. Vladimir marche en effet « à petits pas raides¹ », Estragon se déplace « en boitillant² ». Krapp de *La dernière bande* a une « démarche laborieuse³ », quand pour Clov de *Fin de partie* elle est « raide et vacillante⁴ ». Chaque tentative

d'agir se solde par un échec, renvoyant le personnage à son impossibilité. « Je ne pouvais littéralement⁵ » dit le personnage de *Comédie*, « Estragon, assis sur une pierre, essaie d'enlever sa chaussure. Il s'y acharne des deux mains, en ahanant. Il s'arrête à bout de forces⁶ », tout comme Pozzo qui à deux reprises n'arrive pas à se relever alors qu'il est à terre. Le corps devient alors un miroir de l'expérience de la finitude. « Rien à faire⁷ » ouvre d'ailleurs, non sans ambiguïté, *Godot*.

4 Le ressort tragique du corps s'exprime également à travers la sénescence des personnages qui rappelle le passage du temps et annonce la mort. La vieillesse est ici un handicap majeur. Krapp est « un vieil homme avachi », « Visage blanc. Cheveux gris en désordre. Très myope. Dur d'oreille. Démarche laborieuse.⁸ » Dans *Eleutheria*, l'aspect vieillissant et grabataire est perceptible dans la réplique de M^{me} Meck, « Je ne suis qu'une vieille femme, laide, malade et seule⁹ ». M^{me} Krap est aussi infirme : « Excuse-moi de ne pas me lever » dira-t-elle, puis à la question de M^{me} Meck, « Tu as toujours mal ? » elle répondra « De plus en plus¹⁰ ». Ce sont aussi des personnages asthéniques : « Estragon s'endort. [...] se réveille en sursaut¹¹. » La cécité apparaît aussi de manière récurrente. En effet, à la question « comment vont tes yeux », Clov répondra « mal¹² », échange quasiment similaire entre Nagg et Nell « tu me vois ? Mal. Et toi ? », « Mal¹³ » ou encore Hamm qui rappelle à Clov « Un jour tu seras aveugle. Comme moi¹⁴ ». Dans *Cendres*, Henry évoque « Un vieil aveugle à moitié louf¹⁵ » et Pozzo au deuxième acte ne voit plus. La camptocormie, pathologie de la colonne vertébrale, est visible chez Clov « je suis si vouté que je ne vois que mes pieds¹⁶ » ou chez Krapp qui apparaît en vieil homme invariablement penché. Tous ces éléments, stigmates de la vieillesse, semblent condamner les personnages au pire, à savoir souffrir.

5 Mais cette poétique de la déviance va plus loin encore. Le corps beckettien semble en effet dans certaines pièces fragmenté, désarticulé, à tel point que l'on peut parler d'esthétique du marionnettisme, expression de Catherine Naugrette. Les personnages subissent différents handicaps qui viennent amputer leur corps d'une partie de leurs membres ou de leurs fonctions. C'est le cas de l'agénésie de Nagg à qui Clov demande : « Comment vont tes moignons¹⁷ ? » L'empêchement physique agit comme un moteur

sur le point de s'arrêter de fonctionner. Les rouages semblent bloqués. Cette paralysie partielle est à la fois un mode d'être et d'agir. Par les dysfonctionnements, cette « mécanique dérégulée¹⁸ » comme l'écrit Jacques Brenner, Beckett fait agir ses personnages comme des pantins misérables soumis aux ficelles qui les maintiennent en déséquilibre. Cette désarticulation est visible dans la représentation géométrique des mains dans la pièce *Va-et-vient* qui évoque des figures kaléidoscopiques, associant ce qui est représenté à une libre construction, autonome, détachée d'une volonté humaine. Les mains semblent indépendantes et s'autonomisent pour former une sorte de figure graphique qui peut s'apparenter à un mobile. Cette désorganisation et ce démembrement renforcent la pesanteur des corps. L'aspect tragique est souligné par le motif de la fatalité : une force supérieure vient condamner le personnage à la dislocation. Selon Brown, « Chez Beckett, le personnage se déplace de manière erratique, incohérente, dessinant des cercles ou des zigzags qui n'ont rien à voir avec l'objectif manifeste d'arriver à un endroit déterminé¹⁹. » On perçoit donc que la déviance est avant tout corporelle.

6 Il y a enfin, chez certains personnages, une déviance telle qu'elle s'apparente à une véritable déshumanisation qui les assimile à des êtres rampants : Pozzo finira par s'éloigner, au deuxième acte, « en rampant²⁰ ». « J'aime assez ramper²¹ » dit Jacques. Winnie dit à Willie « Oh je sais bien, mon chéri, ramper à reculons, ce n'est pas de tout repos²² ». Ramper semble déjà mentionner par allusion cette déshumanisation mais Beckett y ajoute la « marche » arrière, ce qui achève de faire de ces pantins des êtres intrinsèquement disloqués. Cette privation d'humanité par la condamnation à la reptation est un stigmate également de la condition tragique des personnages beckettien.

7 Ces stigmates physiques peuvent enfin être plus marqués encore. C'est le cas de certains personnages totalement privés de leur mobilité. Beckett pratique une poétique de l'enfermement, de l'impossible déploiement du corps. Les personnages semblent ne jamais parvenir à atteindre leur but : sortir, se mettre debout, avancer, monter, attraper un objet. La déviance physique sert alors une esthétique du ratage continu. Nagg et Nell sont enfermés dans des poubelles. M^{me} Krapp rappelle à son mari : « Tu sais très bien que

je ne peux pas me lever²³ ». Victor est victime de phobie sociale. M^{me} Krap dit à son sujet : « Toujours le même, toujours là-bas, dans son trou. Dans cette inertie sordide. On ne le voit jamais²⁴ ». Cette privation de mobilité est évidemment très marquée dans *Fin de partie* où Hamm est en fauteuil roulant : « Je ne peux pas m'asseoir » dit Clov, ce à quoi Hamm répond « Et moi je ne peux pas me tenir debout²⁵ ». La minoration du corps beckettien est de fait toujours associée à une minoration de l'esprit, en témoigne la remarque de Clov : « J'ai mal aux jambes, c'est pas croyable. Je ne pourrai bientôt plus penser²⁶. » Les personnages de *Comédie* sont enfermés dans des jarres et Winnie est quant à elle enterrée dans le sable jusqu'à la taille.

Esprit déviant et tragique

8 Mais l'esprit est lui aussi touché par cette désarticulation. Les paroles des personnages ne sont plus liées entre elles par un fil qui ordonne le discours. Le délire verbal apparaît alors comme marqueur principal de cette déviance. Dans *Paroles et Musiques*, Croak est en proie à un dédoublement schizophrénique. Il cite des noms de personnages, « Bob », « Milord », « Jo », sans que ceux-ci se réfèrent à une présence scénique. On s'interroge : ces personnages ne sont-ils pas un seul, en la personne de Croak ? Dans *Comédie*, le discours logorrhéique de H évoque la folie tant celui-ci est décousu, haché syntaxiquement, déliant et délirant. H semble en effet en proie à des pensées qui se transforment plus vite en paroles qu'il n'a le temps d'en saisir le sens et d'en proposer une articulation. Le verbe dévie alors toute la construction logique du discours. Il est question plusieurs fois d'un rire « égaré » et le personnage se décrit lui-même comme : « un peu dérang[é] à peine un rien, dans la tête », « Ne suis-je pas déjà un peu fêl[é] ? », « je pourrais me mettre à délirer²⁷ ». En ce sens, les discours peuvent apparaître comme des combinaisons de paroles, des collages, laissant penser que les personnages n'interagissent pas vraiment et sont soumis à des injonctions extérieures, celle d'un dramaturge qui désarticule gestes et paroles. Cette absence d'unité admet donc l'hypothèse d'un ensemble disparate, décousu, déconnecté et peut être relié à une forme de folie, de dérèglement d'un corps, aussi bien que d'un esprit. Le tragique réside alors dans l'incapacité du personnage à agir et parler contre.

9 On retrouve aussi des personnages qui s'apparentent à des clochards, qui sortent des bas-fonds et qui apparaissent alors tragiques par leur mise au ban. Ces personnages ont une allure physique de marginaux. Ils sont désignés par leur particularité hygiénique, vestimentaire, sociale. « Tu pues la pute²⁸ » dit H dans *Comédie*. Un peu plus loin, c'est au tour de F1 : « Puis il se remit à puer²⁹ ». Cette réplique peut faire écho à celle prononcée par Pozzo au sujet d'Estragon, « C'est ça, que votre ami y aille. Il sent si mauvais³⁰ », résumant alors la propre réplique d'Estragon au début de l'œuvre lorsque Pozzo dit « Lequel de vous sent si mauvais ? » et qu'Estragon lui répond « Lui pue de la bouche, moi des pieds³¹ ». Hamm fera remarquer à Clov dans *Fin de partie* : « Tu pues déjà. Toute la maison pue le cadavre³² ». Le vitrier décrit Victor, dans *Eleutheria*, en ces termes : « Vous êtes là comme une sorte de... comment dire ça ? Comme une sorte de suintement. Comme une sanie, voilà³³ ». Krapp de *La dernière bande* évoque « toute cette vieille misère³⁴ ». Les personnages se marginalisent par leur particularités physiques ou morales qui s'écartent de la norme et évoquent ici l'étymologie du mot « stigmaté » comme marque d'infamie.

10 La déviance mentale apparaît aussi comme un facteur d'emprisonnement chez Beckett. Les personnages qui présentent des troubles obsessionnels compulsifs sont nombreux et s'enferment dans la répétition de gestes dérisoires. L'ouvreur de *Cascando* « ouvre » et « referme » inlassablement à l'instar de Krapp et de ses tiroirs. Vladimir fouille sans cesse dans ses poches et Estragon tente continuellement de retirer sa chaussure. Véritables Sisyphe modernes, ce dérèglement qui emprisonne le corps dans un schéma du recommencement apparaît comme le stigmaté de leur condition, le reflet de cette difficulté à survivre face à l'absurdité de la vie. Nombreux sont donc les éléments qui séquestrent les personnages sur la scène en raison de leur impotence, ce que souligne James Knowlson au sujet de *Godot* dont les personnages sont des « êtres enfermés dans des cages³⁵ ». Cette détention s'érige en dramaturgie de la boucle, en métaphysique du recommencement et pourrait être figurée par le motif du cercle. Dévier signifie s'écarter de son chemin et chez Beckett, il semble que les personnages soient amenés à dévier en rond, à tourner autour sans jamais atteindre le centre. Ils sont

ainsi rejetés en périphérie de ce qu'ils doivent atteindre, condamnés à tourner autour du pot, et c'est bien ainsi que l'on doit comprendre les tentatives de communication entre les personnages. Littéralement, ils se tournent autour sans jamais parvenir à clairement s'entendre, et ils meublent le vide par des conversations d'une grande banalité. Cette circularité, qui évoque donc la marginalité (les marginaux sont à l'origine ceux que l'on retrouve en périphérie des villes), est soulignée par le motif de la boucle que l'on retrouve dans le rapport à l'objet qui emprisonne le corps. Ainsi le fauteuil de Hamm marque cette circularité : la boucle est alors figurée par ces deux roues de métal, comme ce qui matérialise l'enfermement du personnage dans son handicap. Nagg et Nell sont enfouis dans leurs poubelles, de forme cylindrique. Winnie est dans l'impossibilité de s'extraire du mamelon de sable et les personnages de *Comédie* sont enfermés dans des jarres dont seules dépassent les têtes, « le cou étroitement pris dans le goulot³⁶ ». La bande sonore de Krapp qui tourne sans cesse est également une métaphore de cette circularité psychique emprisonnante puisque Krapp semble totalement subordonné à cette voix qui défile.

Déviance métathéâtrale

- 11 Enfin la « dé-théâtralisation » que l'on retrouve dans plusieurs pièces pourrait servir en quelque sorte de transition entre le tragique lié à cette esthétique de la déviance et la dérision comme correction de ces stigmates. Le personnage déviant semble parfois être totalement écarté de la fonction même qu'il doit occuper dans la pièce. Les éléments métathéâtraux témoignent d'une sorte de mise à distance, de négation du personnage dans sa fonction dramatique. C'est le cas de M^{me} Rooney dans *Tous ceux qui tombent* : « Ne vous occupez pas de moi. Je n'existe pas. Le fait est notoire³⁷ » ou de M. Krapp qui dit au sujet de son épouse « Au point de vue dramatique, l'absence de ma femme ne sert à rien³⁸ ». Cette rupture de l'illusion théâtrale peut témoigner d'une écriture dramaturgique de la déviance. Beckett lui-même, semble dévier de la norme théâtrale : il choisit d'écrire des pièces marginales qui montrent des dialogues qui n'en sont pas, des personnages qui n'interagissent pas et des situations qui n'aboutissent jamais. Cette déviance s'incarne véritablement dans une esthétique du ratage continu, qui apparaît tout d'abord comme

tragique mais se révèle aussi comme la clé de voute du comique. Cette esthétique de la *foirade*, terme que Beckett a lui-même employé pour nommer une de ses œuvres³⁹ fait de son théâtre un théâtre de l'empêchement qui est aussi un moyen de s'attaquer aux codes d'écriture traditionnels du théâtre, par la subversion. La pièce *Catastrophe* est à cet égard éloquente. Quatre personnages sont en scène : un metteur en scène, son assistante, le protagoniste et l'éclairagiste. Tous sont désignés par la première lettre de leur fonction, M, A, P, excepté l'éclairagiste qui se nomme Luc. Peut-être pouvons-nous y voir une forme de critique de l'esthétique théâtrale, dans la mesure où les seuls personnages qui agissent et parlent dans cette pièce sont ceux qui normalement se situent en dehors de l'espace scénique. Le protagoniste, alors seul censé agir, est quant à lui condamné au silence et à l'immobilité, dans l'incapacité totale d'agir et de parler. Cette « déviation » des fonctions attribuées aux actants de la pièce fait figure d'attaque lapidaire contre l'esthétique théâtrale traditionnelle puisque l'objectif du dramaturge est de mettre en évidence la finalité de sa pièce : faire en sorte que celle-ci soit un échec total, un véritable four, en somme, une « catastrophe ». Par l'éviction de l'acteur, normalement pivot de toute pièce, Beckett montre que le théâtre ne peut pas être simplement ramené au jeu de l'acteur, voire qu'il ne l'est plus du tout. Cette pièce que le personnage-metteur en scène souhaite donc rater au mieux, attire alors l'attention du lecteur sur la singularité de la pièce, à savoir ce qu'il faut montrer et qui normalement ne se montre pas : le fait que l'acteur ne joue pas, le fait qu'il faille mettre l'accent sur ce qui doit échouer. En ce sens, Beckett fait dévier sa pièce de la logique traditionnelle. Qu'on s'en tienne à *Godot* et *Fin de partie* qui illustrent à elles-seules cette esthétique de la *foirade* et ce rapport au tragique : chaque pièce s'ouvre sur quelque chose qui rate. Échec du geste dans *Godot* : « Rien à faire », échec du verbe performatif dans *Fin de partie* « Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir ». Ces deux pièces mettent donc bien en évidence l'impossibilité d'agir. Les didascalies initiales font du ratage un motif des deux pièces : chaque tentative aboutit à un échec. En effet, dans *Godot*, le verbe « essayer » fait toujours écho au verbe « renoncer ».

12 Pour autant, cette pesanteur du tragique est toujours associée, chez Beckett, à la puissance de la dérision, contredisant ainsi toute vision

nihiliste et obligeant à repenser son théâtre sur un mode nettement plus ludique. « Toute tragédie suppose la rigolade⁴⁰ » écrit Genet. Si la critique semble parfois plus encline à souligner le désespoir des pièces beckettiennes, il n'en demeure pas moins que tout un pan de la réception a su saluer la seule expression du comique comme dépassement du tragique, et ce, dans la pure célébration du divertissement. Le tragique semble donc s'évanouir au profit du comique qui permet de transcender véritablement ces différentes déviations pour en faire un élément d'hilarité et de compassion solidaire.

Les ressorts comiques de la déviance beckettienne

Les stigmates physiques comme marqueurs du comique

13 On constate ainsi que les stigmates physiques liés à la sénescence véhiculent une puissante charge comique. En effet, la vieillesse est sans doute le premier élément qui ancre véritablement les situations dans le grotesque. Parce qu'ils présentent une apparente difformité, une bizarrerie, une déviance, les éléments du physique chez Beckett apparaissent comme des éléments grotesques. Le concept de « grotesque » est délicat à cerner. Pour Rémi Astruc, la difficulté de la définition tient au fait que le terme oscille constamment entre tragique et comique. C'est bien cette disjonction qui nous intéresse. La déformation et la difformité apparaissent comme défigurantes pour les personnages beckettiens, ce que peut illustrer la didascalie de *Godot* « *grotesquement figés*⁴¹ ». Le principe de la frontière est un enjeu important. En effet, les personnages semblent se trouver à la lisière de leur propre corps. Le corps amuse parce qu'il est ridicule, parce qu'il est grotesque. Pour Jean Starobinski :

Inessentiel, contingent, le corps fait son jeu à part ; il aurait dû s'effacer, le voici qui réapparaît comme une fatalité ridicule. Le corps a subi une espèce d'exil : un exil et un excès de présence⁴².

14 La question peut néanmoins se poser du lien entre vieillesse et déviance. Mais lorsque Beckett commence à écrire ses pièces dans

les années 1950, la société de consommation est en bonne marche et la figure de la jeunesse fait office de norme dans son rapport à la compétitivité, à la performance. La vieillesse est donc perçue comme ce qui est mis à la marge. La définition socio-économique de la marginalité est ce qui apparaît comme secondaire. Les vieillards de Beckett, broyés par cette société de la performance, sont relégués à l'arrière plan comme des citoyens de seconde zone. Incapables de produire des résultats, il apparaissent comme une charge. Il est étonnant de constater que dans l'ensemble du répertoire beckettien, quasiment tous les personnages sont sans profession. À l'ère de la mécanisation, de la modernisation, la question du travail ne se pose même pas dans le théâtre de Beckett. Placés déjà dans un monde loin des contingences matérielles liées à une réalité économique et sociale, à la consommation, les personnages beckettien sont donc *de facto* des marginaux. Et la vieillesse ne fait que souligner cette marginalité. Le discours devient alors le lieu d'échanges cocasses que l'on peut intégrer à plusieurs types de comique, particulièrement au comique de langage. Ainsi le docteur Piouk annonce le retour de sa femme en ces termes : « ce monceau d'organes périmés⁴³ ». La qualification témoigne ici d'une conjugalité en ruine et des stigmates physiques liés à l'âge de son épouse. Mais c'est l'occasion aussi d'un comique pragmatique comme l'est la surdité dont sont victimes Nagg et Nell, les deux vieillards de *Fin de partie*, enfermés dans des poubelles : « Notre ouïe n'a pas baissé » dit Nagg. « Notre quoi⁴⁴ ? » lui répond Nell. Notons que le mépris de Hamm pour ses parents, Nagg et Nell qu'il enferme dans des poubelles, peut en creux révéler le mépris social pour ceux qui ne sont plus productifs. La réaction de Hamm à qui ses parents demandent un biscuit en dit long sur la marginalisation liée à l'âge : « Maudit progéniteur ! » dit le fils avant d'ajouter : « Ah il n'y a plus de vieux ! Bouffer, bouffer, ils ne pensent qu'à ça⁴⁵ ! ».

- 15 Dans *Eleutheria*, l'impotence du vieillard renforce l'effet comique : « Pas commode de se remettre sur son séant, même pour tuer sa femme⁴⁶ ». Les difficultés mentales liées à la sénescence témoignent également de cet ancrage dans le registre comique. « Se croyant condamné, il ne se retient plus⁴⁷ » dit M^{me} Meck à propos de son mari. Beckett joue ici sur le double sens du verbe « se retenir » car à ce moment de la pièce, le personnage livre en effet ses pensées

sans filtre, assénant des absurdités tout en proférant des insultes à l'encontre de tous les autres personnages, et ce de manière anarchique. Cette double incontinence, à la fois verbale et physique, est donc source de comique.

- 16 La représentation des déviances physiques peut aussi évoquer par bien des aspects les postures clownesques et donc se charger de comique parce que celles-ci se font toujours sur le mode de l'excès. Étymologiquement, « handicap » vient de *hand in the cap*, la main dans le chapeau. On songe évidemment aux jeux d'échanges de chapeaux qui occupent toute la pièce de *Godot*. Dans leur gestualité, les personnages apparaissent comme des clowns, souvent déchus. On sait par Tristan Rémy, historien du cirque, que la figure du clown est une figure particulièrement marginale. François Fratellini dans ses souvenirs évoque ainsi cette marginalité :

Je relève d'ailleurs que, pour tous les enfants qui m'ont vu, j'ai toujours été « le vilain ». Combien de fois ne les ai-je pas vus me montrer du doigt en me désignant ainsi⁴⁸ ?

- 17 La réplique de Vladimir, « C'est peut-être un idiot » qui précède celle d'Estragon, « Un crétin⁴⁹ » met au jour cette anormalité. Le vitrier décrit Michel comme son fils, « encore à moitié idiot⁵⁰ ». Tristan Rémy évoque cette sottise dans les jeux de clowns, qui s'avère être :

[...] un éternel élément d'hilarité, l'aliment le plus riche du comique de cirque, la bêtise ayant la qualité de ne jamais lasser les spectateurs⁵¹.

- 18 Cette folie possède une rhétorique spécifique chez Beckett : contorsions, gesticulations désordonnées, chutes. Qu'on songe aux gestes d'Estragon pour tenter d'enlever sa chaussure ou aux recherches anarchiques de Krapp lorsqu'il veut changer de bande sonore. Certains mouvements des personnages beckettien peuvent ainsi s'apparenter au clownisme défini par Charcot, qui figure les mouvements désordonnés des hystériques, et rejoignent ainsi la définition médicale du terme « stigmaté » : « signe clinique de caractère permanent ayant une certaine valeur diagnostique », comme dans *Eleutheria* : « Rire hystérique du vitrier. Il va et vient avec des gestes désordonnés⁵² » ou plus loin : « Tout à coup le

docteur Piouk a des gestes un peu détraqués, esquisse un pas de danse, fait des mouvements bizarres avec ses bras⁵³ ». Les postures clownesques sont aussi marquées par les trébuchements répétés des personnages impotents et maladroits. Les troubles de la marche que l'on retrouve dans *Godot* sont à l'origine de jeux scéniques inspirés des clowns. Les personnages ont l'allure d'automates. Beckett met en scène comme au cirque la banalité d'un geste répété et maladroit. Clov déplace le fauteuil roulant de Hamm « un peu plus à gauche », « un peu plus à droite » et cela plusieurs fois dans la pièce. Littéralement il dévie le fauteuil en permanence d'une trajectoire potentielle, ne donnant finalement aucune direction précise, tout comme la chaussure qu'Estragon essaie d'enlever – « il recommence », « renonçant à nouveau », « remet », « passe sa main à nouveau » – ou la bande du magnétophone que Krapp met puis enlève de manière compulsive et qui semble résister à chaque fois à ses tentatives. Notons que ces personnages, à l'instar des clowns, sont également des personnages stigmatisés par un « trop ». Ces excès sont chez Beckett le marqueur d'une anormalité et renforcent l'aspect caricatural des handicaps physiques : Krapp dans *La dernière bande* est « très myope », il a une « voix fêlée très particulière », son pantalon est « trop court » et ses chaussures « très étroites ». Pour Jean Starobinski :

Inessentiel, contingent, le corps fait son jeu à part ; il aurait dû s'effacer, le voici qui réapparaît comme une fatalité ridicule. Le corps a subi une espèce d'exil : un exil et un excès de présence⁵⁴.

- 19 Le tragique est donc dépassé par l'aspect ridicule des situations qui sont données à voir à travers les corps déviants.

Les stigmates mentaux ou le délire comique

- 20 Parmi les déviations psychiques, les troubles obsessionnels compulsifs contribuent pour une bonne part à renforcer le comique de gestes. C'est le cas de Henry dans *Cendres* : « Voilà ce qui s'est passé : "je l'ai mise puis je l'ai enlevée, puis je l'ai remise, puis je l'ai renlevée, puis je l'ai remise"⁵⁵ ». Le schéma est similaire dans *Cascando* avec la succession de répliques qui tournent en boucle :

« j'ouvre », « et je referme », « j'ouvre l'autre », « et je referme⁵⁶ ». Cette frénésie dans l'itération pourrait illustrer le concept de compulsions et ces personnages qui semblent dérailler deviennent, sur scène, profondément comiques. La stéréotypie parakinétique de Krapp qui ouvre et referme des tiroirs s'inscrit tout autant dans ce comique de répétition.

- 21 La tirade de Lucky est sans doute l'exemple le plus marquant du délire verbal. Sa jargonaphasie est particulièrement drôle. Sur plusieurs pages, Lucky, véritable bête de foire, se met à penser à voix haute : le discours devient parfaitement incompréhensible. Les éléments s'enchaînent sans la moindre cohérence logique. Mots-valises et paronymie viennent générer un discours hilarant et l'échec du signifié peut évoquer une forme de démence dans laquelle se déploie ce comique. Ainsi l'association totalement décousue et délirante de syntagmes renforce la portée comique de la réplique pour révéler toute l'absurdité d'un langage qui échoue alors à exprimer quelque chose :

[...] il est établi tabli tabli ce qui suit qui suit qui suit assavoir mais n'anticipons pas on ne sait pourquoi à la suite des travaux de Poinçon et Wattmann il apparaît aussi clairement si clairement⁵⁷ [...]

- 22 Ce déraillement du verbe, comique et grotesque, renforce ainsi l'absurdité du langage et symbolise phonétiquement son ratage, en témoignent les mots « acacacadémie » ou « anthropopomorphie ». Le bégaiement, manifestation d'une prononciation défailante qui fait dévier le discours et brise toute cohérence sémantique, assure toute la portée comique de la scène. Chez les autres personnages, on retrouve des troubles du langage marqués dans le texte par les coupures syntaxiques, les interruptions discursives, les nombreuses aposiopèses. Dans *La dernière bande*, Krapp répète plusieurs fois « bobiiiiiiiiine⁵⁸ » en accentuant le « i » comme le ferait un clown.

- 23 Certains personnages présentent des déviances mentales plus marquées encore, qui les marginalisent d'autant plus. Plusieurs répliques d'*Eleutheria* témoignent d'une forme de sociopathologie et génèrent le rire par l'absurdité des situations : « Ne m'oblige pas à te tuer, Violette⁵⁹ » dit M. Krap. Le docteur Piouk se présente comme « psychopathe⁶⁰ » et M^{me} Krap dira « J'ai toujours un peu peur de

ton couteau⁶¹ ». Les troubles explosifs intermittents peuvent aussi devenir comiques quand ils induisent des situations inattendues. Ainsi Krapp « balaye boîtes et registres par terre⁶² » ou le vitrier d'*Eleutheria* se met soudainement à frapper Joseph sur le crâne avec un marteau. Ces situations qui présentent des écarts avec la norme et avec la linéarité dramatique induisent un comique efficace qui vient dépasser la pesanteur du tragique à laquelle pourraient être associées ces pathologies.

Déviance et dérision

24 Nous pouvons émettre l'hypothèse d'une transcendance de la déviance qui fait advenir la joie sur l'espace scénique. En effet, par leurs stigmates réciproques, les personnages deviennent rivés l'un à l'autre, et l'on peut donc voir dans l'omniprésence de la déviance physique le levier d'une forme de compassion collective, de solidarité réciproque au sein des binômes. Parce que la paralysie de l'un entraîne la proximité nécessaire de l'autre, parce que les personnages sont parfois enterrés, emprisonnés conjointement, il leur devient impossible de s'abandonner, de se quitter, physiquement et psychologiquement. Le motif du duo, à l'instar des duos de clowns, apparaît ici comme le garant de la survie, rendant impossible la solitude totale. Les binômes qui parcourent le théâtre de Beckett s'illustrent tous dans des modalités de déviances assez similaires : déviance du verbe, déviance du corps. Mais dans le cadre du duo, il s'agit surtout de l'impossibilité de rester ensemble et surtout de se quitter. Cette ambiguïté de la relation est fondamentale chez le dramaturge en ce sens qu'elle conditionne les personnages à vivre ensemble, à dévier conjointement. Parce qu'ils sont les témoins réciproques de leurs échecs et les panseurs (penseurs) de leurs stigmates, ils ne peuvent jamais se quitter. « Si on se quittait ? Ça irait peut être mieux⁶³. » propose Estragon maintes fois. En vain, ils en seront incapables. Autant de fois cette parole et ce désir sont mis en échec. De la même manière, à plusieurs reprises il est question de partir. L'issue est toujours la même. *Godot* s'achève sur la réplique d'Estragon « Allons-y » qui précède la didascalie finale : « Ils ne bougent pas », elle-même l'expression de l'échec de la volonté. *Nec tecum nec sine te*, ni avec toi, ni sans toi. L'échec se vit donc chez Beckett à deux. De fait, cette résistance, cette marche collective pour sortir des impasses

métaphysiques apparaissent moins douloureuse. Les corps défaillants deviennent des outils de lutte solidaire contre le temps et la finitude. Que serait en effet Winnie, la femme-tronc sans l'écoute de Willie, au milieu du mamelon de sable ? Que deviendrait Hamm si Clov ne pouvait pousser son fauteuil roulant ?

25 Le ratage, induit par les stigmates physiques ou psychiques, peut donc apparaître comme une véritable médication existentielle. En effet, dans l'ensemble des pièces de Beckett, l'échec est un moyen de se divertir, de s'extraire un temps de sa condition de mortel et d'échapper dans une certaine mesure à la conscience de la finitude. Les différentes manipulations, gesticulations ou conversations auxquelles se livrent les personnages s'avèrent être de puissants remèdes contre le pessimisme. L'échec s'inscrit dans une logique de divertissement presque pascalien dans la mesure où pour échapper à la conscience de la fin, il faut recommencer. Nous retrouvons ainsi dans les didascalies des verbes dont le préfixe « re » est omniprésent : « refaire », « redire », « recommencer », « réessayer », « repartir ». La liste est loin d'être exhaustive. Cette poétique du « re » est chez Beckett le chemin qui mène à la joie, au dépassement du tragique. Dans une certaine mesure, les personnages semblent faire l'expérience de l'*amor fati* nietzschéen. Rater, bien loin de figurer l'anéantissement, serait donc à lire comme le moyen de quelque chose qui se produit et qui a toujours le mérite de détourner, de dévier de la mort. La déviance, au sens de ce qui s'écarte de la norme, devient alors l'amusement qui pose une sorte de voile sur la pesanteur de la condition. Dans *Godot*, Vladimir et Estragon, après le passage de Lucky et Pozzo, dont les actions sont elles-mêmes particulièrement placées sous le signe du ratage et de la déviance, affirment « ça a fait passer le temps⁶⁴ ». Dans une certaine mesure, la répétition de l'échec gomme, semble même anéantir le temps. D'une certaine manière, le rapport obsessionnel à l'objet montre à quel point les personnages beckettien tentent de conjurer la mort par la répétition de ces gestes, leur conférant un caractère clownesque par leur aspect aussi dérisoire qu'itératif. L'attente obsédante et vaine de Didi et Gogo, la prostration de Victor dans *Eleutheria* qui ne parvient pas à sortir de sa chambre, l'écoute itérative de Krapp qui peine à reconstruire les souvenirs de sa vie de jeune adulte ne figurent-elles pas au-delà de l'éternel recommencement, un obstacle à la

conscience d'un réel douloureux ? Parce qu'ils détournent leur attention de la fin, ne peut-on pas considérer que les troubles obsessionnels et autres foirades, que les déviances respectives des uns et des autres, évacuent le désespoir de la prise de conscience de l'absurdité de l'existence et que dans un même mouvement, Beckett met en scène des Sisyphe heureux d'accomplir leur destin ? Le personnage beckettien comble le vide par l'accomplissement obsessionnel de gestes insignifiants, ramenés à leur essentialité, comme pour conjurer l'angoisse de la mort. L'objet est alors le moyen mais aussi la quête du personnage. Les manipulations des objets justifient ainsi l'existence même des personnages beckettien et apparaissent donc comme des garants de la joie. En effet, Winnie dans *Oh les beaux jours* dit « Il y aura toujours le sac⁶⁵ » comme si le sac était le garant de sa survie. Il en va de cette symbolique pour le chapeau de Vladimir dans *Godot*, la lunette ou l'escabeau de Clov. Tous ces éléments jouent avec le personnage, le font échouer, à mesure qu'il joue avec eux. Ces stigmates psychiques que figurent les troubles obsessionnels par exemple peuvent en quelque sorte faire du personnage l'objet de l'objet lui-même. Faire durer le divertissement par le ressassement, multiplier les tentatives, recommencer après avoir échoué, c'est troquer un temps contre un autre : l'instantanéité du présent qui comble contre la projection d'un futur essentiellement anxiogène. Vladimir résume à lui-seul cette idée : « Ce qui est certain, c'est que le temps est long, dans ces conditions, et nous pousse à le meubler d'agissements⁶⁶ », quand bien même ces agissements sont placés sous le signe de l'échec. Cette déviance peut donc être perçue comme la possibilité d'un espoir qui rend l'approbation au monde possible, ce que Nietzsche définit par *l'amour du destin*. Chaque tentative d'agir ou de parler se solde par un échec car les stigmates trop lourds empêchent concrètement d'accéder à l'objet de désir. Mais cet échec est immédiatement suivi d'une tentative de recommencement pour y parvenir. Les didascalies « à nouveau » émaillent les différentes pièces. Or si Beckett n'emploie pas « de nouveau », qui signifierait « refaire à l'identique » mais bien « à nouveau » qui au contraire implique le fait de refaire mais en mieux, c'est bien pour traduire cette obstination vers un échec qui se veut plus assumé. L'action doit s'accomplir différemment. Refaire, rater encore, mais peut-être d'une manière plus satisfaisante. C'est tout ce que contient la phrase de *Cap au pire* : « Échoue encore. Échoue mieux⁶⁷. » Cette

volonté d'échouer mieux n'est-elle pas en réalité un moyen de parvenir finalement à s'accomplir dans l'échec ? Car dévier est toujours faire, quand bien même il s'agit de s'écarter de la voie. Beckett resserre donc la visée de ses pièces à l'essentiel : faire en sorte que « le noir se déchire⁶⁸ », comme le dit le récitant de Solo. Marie-Claude Hubert évoque cet optimisme beckettien à propos de la pièce *Catastrophe* :

L'homme, quelle que soit sa condition, acteur manipulé par un metteur en scène, victime d'un univers concentrationnaire, ne peut être entièrement asservi, il finit toujours par relever la tête⁶⁹.

Conclusion

26

L'analyse des défaillances physiques et mentales chez Beckett, peut donc permettre de risquer l'hypothèse d'une célébration des déviances, par la conversion du pire en rire. Celles-ci seraient montrées, dans toute leur ostentation, comme un stigmate de l'humain incomplet mais parfait dans son incomplétude parce que révélateurs d'une humanité résistante, qui toute agonisante, est encore là, fut-elle couchée. Cette poétique de l'échec, omniprésente dans le théâtre de Beckett convertit la déviance en victoire, puisque l'échec devient l'expression de la persévérance. Beckett pratique en quelque sorte l'inversion des données. La déviance, en devenant la condition *sine qua non* de la survie des couples, en participant à l'avènement de la joie sur l'espace scénique, apparaît alors comme la seule chose qui donne du sens, une direction aux personnages. L'anormalité pourrait ainsi devenir la normalité, d'autant plus qu'ironiquement, le seul médecin du répertoire théâtral beckettien s'avère être un sérieux déséquilibré. L'extraordinaire, l'excentrique devient alors la règle dans le théâtre de Beckett. Les corps défaillants apparaissent peut-être d'abord comme des victimes expiatoires et en ce sens tragiques, mais surtout comme des passeurs pour dire l'humanité, l'universalité. Et Vladimir de dire : « Mais à cet endroit, en ce moment, l'humanité c'est nous, que ça nous plaise ou non⁷⁰ ». Ce glissement n'est possible que par le prisme du comique, qui vient gommer la pesanteur du tragique et proposer une autre voie, dans une certaine mesure, une « déviation », celle de la joie par les corps

transcendés dans le jeu à deux et de la résistance affichée par une solidarité puissante. Ce sont leurs jeux maladroits qui loin d'aggraver le tragique, finissent par l'annuler, par excès, par caricature, par emphase. C'est finalement le rire qui l'emporte, même s'il est jaune et dans une certaine mesure, la joie et l'amusement réciproque dans la déviance constitue une résistance à la norme. La mise en scène de la déviance, loin d'être l'expression d'un pessimisme radical, traduit finalement la ténacité, des efforts que rien ne semble pouvoir décourager, et permet donc véritablement, selon la formule d'Alain Badiou, à « cet increvable désir⁷¹ » de se déployer.

BIBLIOGRAPHY

- Alain Badiou, *Beckett, l'incroyable désir*, Paris, Hachette Littérature, 2006.
- Samuel Beckett, *En attendant Godot*, Paris, Éditions de Minuit, 1952.
- Samuel Beckett, *Fin de partie*, Paris, Éditions de Minuit, 1957.
- Samuel Beckett, *Tous ceux qui tombent*, Paris, Éditions de Minuit, 1957.
- Samuel Beckett, *La dernière bande*, Paris, Éditions de Minuit, 1959.
- Samuel Beckett, *Cendres*, Paris, Éditions de Minuit, 1959.
- Samuel Beckett, *Cascando*, Paris, Éditions de Minuit, 1963.
- Samuel Beckett, *Oh les beaux jours*, Paris, Éditions de Minuit, 1963.
- Samuel Beckett, *Comédie*, Paris, Éditions de Minuit, 1972.
- Samuel Beckett, *Pour en finir encore et autres foirades*, Paris, Éditions de Minuit, 1976.
- Samuel Beckett, *Solo*, Paris, Éditions de Minuit, 1982.
- Samuel Beckett, *Cap au pire*, Paris, Éditions de Minuit, 1991.
- Samuel Beckett, *Eleutheria*, Paris, Éditions de Minuit, 1996.
- Jacques Brenner in André Derval (dir.), *Dossier de presse. En attendant Godot de Samuel Beckett : 1952-1961*, 10/18, IMEC, 2007.
- Llewellyn Brown, *Voir et Dire. Beckett, les fictions brèves*, Caen, Minard, 2008.
- Jean Cau, « Portrait : Jean Genet », *L'Express*, 5 novembre 1959.
- Marie-Claude Hubert. *Dictionnaire Beckett*, Paris, Honoré Champion, 2011.
- Pascal Jacob, *Le Cirque, un art à la croisée des chemins*, Paris, Gallimard, 2001.

James Knowlson, *Revue d'esthétique, Samuel Beckett*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1990.

Tristan Rémy, *Les Clowns*, Paris, L'Arche, 1962.

Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, Gallimard, (Art et artistes), 2013.

NOTES

1 Samuel Beckett, *En attendant Godot*, Paris, Éditions de Minuit, 1952, p. 9.

2 *Ibid.*, p. 16.

3 Samuel Beckett, *La dernière bande*, Paris, Éditions de Minuit, 1959, p. 8.

4 Samuel Beckett, *Fin de partie*, Paris, Éditions de Minuit, 1957, p. 13.

5 Samuel Beckett, *Comédie*, Paris, Éditions de Minuit, 1972, p. 19.

6 Samuel Beckett, *En attendant Godot*, *op. cit.*, p. 9.

7 Samuel Beckett, *Eleutheria*, Paris, Éditions de Minuit, 1996, p. 7.

8 Samuel Beckett, *La dernière bande*, *op. cit.*, p. 8.

9 Samuel Beckett, *Eleutheria*, *op. cit.*, p. 46.

10 *Ibid.*, p. 25.

11 Samuel Beckett, *En attendant Godot*, *op. cit.*, p. 19.

12 Samuel Beckett, *Fin de partie*, *op. cit.*, p. 21.

13 *Ibid.* p. 30.

14 *Ibid.* p. 53.

15 Samuel Beckett, *Cendres*, Paris, Éditions de Minuit, 1959, p. 37.

16 Samuel Beckett, *Fin de partie*, *op. cit.*, p. 109.

17 *Ibid.*, p. 9.

18 Jacques Brenner in André Derval (dir.), *Dossier de presse. En attendant Godot : 1952-1961*, 10/18, IMEC, 2007, p. 16.

19 Llewellyn Brown, *Voir et Dire. Beckett, les fictions brèves*, Caen, Minard, 2008, p. 29-48.

20 Samuel Beckett, *En attendant Godot*, *op. cit.*, p. 116.

21 Samuel Beckett, *Eleutheria*, *op. cit.* p. 65.

- 22 Samuel Beckett, *Oh les beaux jours*, Paris, Éditions de Minuit, 1963, p. 31.
- 23 Samuel Beckett, *Eleutheria*, *op. cit.* p. 30.
- 24 *Ibid.*, p. 23.
- 25 Samuel Beckett, *Fin de partie*, *op. cit.*, p. 25.
- 26 *Ibid.*, p. 66.
- 27 Samuel Beckett, *Comédie*, *op. cit.*, p. 10 et p. 30.
- 28 *Ibid.*, p. 30
- 29 *Ibid.*, p. 29.
- 30 Samuel Beckett, *En attendant Godot*, *op. cit.*, p. 13.
- 31 *Ibid.*, p. 33.
- 32 Samuel Beckett, *Fin de partie*, *op. cit.*, p. 34.
- 33 Samuel Beckett, *Eleutheria*, *op. cit.* p. 84.
- 34 Samuel Beckett, *La Dernière Bande*, *op. cit.*, p. 31.
- 35 James Knowlson, *Revue d'esthétique, Samuel Beckett*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1990, p. 286-287.
- 36 Samuel Beckett, *Comédie*, *op. cit.*, p. 9-10.
- 37 Samuel Beckett, *Tous ceux qui tombent*, Paris, Éditions de Minuit, 1957, p. 10 et p. 30.
- 38 Samuel Beckett, *Eleutheria*, *op. cit.*, p. 33.
- 39 Samuel Beckett, *Pour en finir encore et autres foirades*, Paris, Éditions de Minuit, 1976.
- 40 Jean Cau, « Portrait : Jean Genet », *L'Express*, 5 novembre 1959.
- 41 Samuel Beckett, *En attendant Godot*, *op. cit.*, p. 25.
- 42 Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, Gallimard, (Art et artistes), 2013, p. 55.
- 43 Samuel Beckett, *Eleutheria*, *op. cit.*, p. 39.
- 44 Samuel Beckett, *Fin de partie*, *op. cit.*, p. 30.
- 45 *Ibid.*, p. 23.
- 46 Samuel Beckett, *Eleutheria*, *op. cit.*, p. 59.
- 47 *Ibid.*, p. 42.

- 48 Pascal Jacob, *Le cirque, un art à la croisée des chemins*, Paris, Gallimard, 2001, p. 145.
- 49 Samuel Beckett, *En attendant Godot*, *op. cit.*, p. 34.
- 50 Samuel Beckett, *Eleutheria*, *op. cit.*, p. 98.
- 51 Tristan Rémy, *Les Clowns*, Paris, L'Arche, 1962, p. 146.
- 52 Samuel Beckett, *Eleutheria*, *op. cit.*, p. 138.
- 53 *Ibid.*, p. 106.
- 54 Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, *op. cit.*, p. 55.
- 55 Samuel Beckett, *Cendres*, *op. cit.*, p. 49.
- 56 Samuel Beckett, *Cascando*, Paris, Éditions de Minuit, 1963, p. 48-53.
- 57 Samuel Beckett, *En attendant Godot*, *op. cit.*, p. 56.
- 58 Samuel Beckett, *La dernière bande*, *op. cit.*, p. 12.
- 59 Samuel Beckett, *Eleutheria*, *op. cit.*, p. 58.
- 60 *Ibid.*, p. 155.
- 61 *Ibid.*, p. 63.
- 62 Samuel Beckett, *La dernière bande*, *op. cit.*, p. 13.
- 63 Samuel Beckett, *En attendant Godot*, *op. cit.*, p. 133.
- 64 *Ibid.*, p. 66.
- 65 Samuel Beckett, *Oh les beaux jours*, *op. cit.*, p. 64.
- 66 *Ibid.*, p. 113.
- 67 Samuel Beckett, *Cap au pire*, Paris, Éditions de Minuit, 1991, p. 81.
- 68 Samuel Beckett, *Solo*, Paris, Éditions de Minuit, 1982, p. 11.
- 69 Marie-Claude Hubert. *Dictionnaire Beckett*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 230.
- 70 Samuel Beckett, *En attendant Godot*, *op. cit.*, p. 59.
- 71 Alain Badiou, *Beckett, l'incroyable désir*, Hachette Littératures, Paris, 2006, p. 112.

Marjorie Colin

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Les corps déviants des détenues dans *L'Université de Rebibbia* et *Les Certitudes du doute* de Goliarda Sapienza

Du corps « modélisé » au corps « libéré »

Mara Capraro

DOI : 10.35562/marge.382

Copyright
CC BY-NC-SA

OUTLINE

Les romans de la prison de Goliarda Sapienza

Les communautés « normale » et « déviante »

La prison comme miroir du social : la dénonciation des mécanismes de modélisation du corps déviant

La nouvelle communauté déviante : l'émergence d'une dimension mythique

Conclusion

TEXT

1 Dans l'univers narratif de Goliarda Sapienza, on constate la présence envahissante de corps qui ne se conforment pas à un standard social. Il s'agit toujours de corps marginaux, qui sont marqués par un stigmate dégradant car ils échappent au pouvoir catalyseur de la norme sociale, mais que l'écrivaine cherche néanmoins à valoriser pour leur statut hors-normes¹.

2 Les corps déviants des détenues de la prison féminine de Rebibbia dans les deux romans autobiographiques *L'Université de Rebibbia* et *Les Certitudes du doute* représentent des cas d'étude significatifs. Pour Sapienza, le traitement de corps marginalisés et enfermés dans une prison pour leur déviance permet de dévoiler la manière dont la société rejette et cherche à modéliser tout ce qui ne s'inscrit pas dans un standard homologuant. En même temps, l'écrivaine valorise ces corps en ce que leur exclusion du social semble impliquer l'émergence de leur vraie nature, dénuée de toute étiquette liée à l'apparte-

nance à la société et en contact direct avec la corporéité. En effet, dans les deux romans, on remarque la tendance à attribuer à la communauté déviante les caractères d'un « village primitif² » où l'individu, dépourvu de son masque social, régresse vers ses pulsions et ses instincts corporels.

- 3 Dans cette perspective, l'analyse de ces deux romans à travers les apports théoriques de Foucault, Goffman et Canguilhem fournira un éclairage important sur le rapport entre normes et corps chez Sapienza. Les études de Foucault et de Goffman, en particulier, permettront de comprendre comment le reclus perçoit son rapport à la déviance en tant qu'acte d'insertion dans une institution qui modélise constamment son corps pour normaliser son statut. Les recherches de Canguilhem, quant à elles, seront indispensables afin de saisir la valeur primitive de la déviance comme sortie de la sphère sociale et régression vers la corporéité, ce qui se condense dans deux constructions mythiques employées par l'écrivaine pour représenter la communauté déviante. En outre, au croisement de ces deux axes herméneutiques, se situe aussi une analyse des modèles de sociabilité de la communauté carcérale vouée à mettre en lumière la manière dont la problématique du rapport entre norme et corps s'inscrit au sein d'une réflexion plus générale sur l'individu et le collectif, conditionnée par les relations d'analogie et de juxtaposition entre les communautés « normale » et « déviante ».

- 4 À travers le prisme de ces approches, nous voudrions donc montrer dans quelle mesure et de quelle manière la stigmatisation de la déviation implique simultanément, dans les œuvres de Sapienza, un processus de modélisation en tant que tentative de réinsertion à l'intérieur de la société et une libération de tout masque social déclenchant une régression des individus vers la pure corporéité. Pour ce faire, après une brève présentation de l'écrivaine et de ces deux romans, nous analyserons la problématique de la déviance par le biais d'une question qui se pose de manière préalable : celle du rapport entre l'individu et la collectivité. Cela nous permettra de retracer les deux valeurs que Sapienza attribue à la prison afin de pouvoir dégager deux typologies différentes de traitement des corps déviants.

Les romans de la prison de Goliarda Sapienza

- 5 Goliarda Sapienza (1924-1996) est une figure excentrique dans le panorama culturel italien du xx^e siècle : résistante, comédienne, actrice et metteuse en scène aux côtés de son premier compagnon, le cinéaste Francesco Maselli, elle commence sa carrière d'écrivaine vers la fin des années 1950 après une dépression qui la conduira à deux tentatives de suicide. Après avoir publié deux romans autobiographiques tirés de son expérience psychanalytique, *Lettera aperta* (1967) et *Il Filo di mezzogiorno* (1969), elle se consacre dans les années 1960-1970 à la rédaction d'un immense chef-d'œuvre maudit, *L'Arte della gioia*, qui verra la lumière seulement en 2005 en France. La frustration causée par le refus du manuscrit de *L'Arte della gioia* en Italie, qui dura une dizaine d'années, et la pauvreté qui s'ensuivit la conduisent à commettre un acte scandaleux : elle vole des bijoux chez une amie et elle est incarcérée en 1980. D'après ce que l'écrivaine déclare dans ses carnets et dans des lettres inédites, cet acte représente en réalité un prétexte pour expérimenter la détention et « voir des funérailles pirandelliennes³ », c'est-à-dire mourir socialement.
- 6 Cette expérience lui permet néanmoins de publier deux autres livres et d'entamer une nouvelle approche de l'instrument artistique où le « moi » est remplacé par le « nous », où l'exigence de raconter le présent se substitue à la recherche mémorielle, où l'écriture n'est plus considérée comme un moyen de survie pour accepter ou combattre la déviance, comme c'était le cas dans la représentation de la maladie dans les romans précédents, mais comme une manière de réfléchir sur elle, de la thématiser et de la revaloriser à travers la narration. En effet, ces deux romans qui ouvrent une nouvelle phase de l'écriture sapienzienne, *L'Università di Rebibbia* (1983) et *Le Certezze del dubbio* (1987)⁴, se démarquent en ce qu'ils retracent l'initiation et l'adaptation de l'écrivaine dans l'institution de la déviance par excellence, la prison, déclenchée par le fort désir de s'approprier ce stigmaté. Plus spécifiquement, *L'Université de Rebibbia* reconstruit le récit de l'expérience carcérale de l'écrivaine dans la prison féminine de Rebibbia ; tandis que *Les Certitudes du doute*

raconte la sortie de Sapienza de la prison en mettant en lumière une série de problématiques typiques de la phase post-carcérale, telles que le sentiment d'extranéité ou la difficulté dans la réintégration. Dans *Les Certitudes du doute*, l'écrivaine raconte aussi sa rencontre avec ses anciennes camarades de cellule, une rencontre qui la poussera à prendre conscience d'être affectée par le stendhalien « syndrome de l'affection carcérale⁵ » et à recréer un nouveau microcosme déviant au sein de la société soi-disant « normale ».

Les communautés « normale » et « déviantes »

- 7 Une lecture croisée de ces deux œuvres nous pousse, avant tout, à nous interroger sur l'identité telle qu'elle se définit dans sa relation à la communauté. En effet, *Les Certitudes du doute* se situe dans une optique de continuité par rapport au roman précédent, dans la mesure où il cherche à représenter le parcours spéculaire du sentiment d'appartenance de la protagoniste entre les deux communautés « normale » et « déviantes ».
- 8 Plus spécifiquement, *L'Université de Rebibbia* représente le moment de la perte de l'identité sociale de la protagoniste impliquant une sortie de la communauté normale et une nouvelle redéfinition de soi-même qui passe par un processus de réidentification au groupe, celui des détenues : cette « population de ce qui est désormais, que je le veuille ou non, ma cité⁶ ». Contrairement à cela, *Les Certitudes du doute* part de la volonté initiale du personnage d'« échapper [au souvenir] de Rebibbia⁷ ». Cette volonté est provoquée par la prise de conscience d'avoir été rejetée par le groupe des détenues : « que croyais-tu ? que pour les quelques mois que tu as passé en prison, elles pourraient te considérer désormais comme une amie⁸ ? ». Plus tard, on constate la tentative acharnée de réintégration dans la communauté normale quand la protagoniste intériorise les discours figés et les lieux communs sur le stigmate carcéral : « Et je sortis, par bonheur, puisque – du moins c'est ce qu'on dit – cet endroit est un enfer et qu'il faut que je m'en convainque⁹. » Toutefois, l'errance de la protagoniste dans l'espace urbain romain est marquée par la spéculation immobilière et son « armée de ciment qui assaille ce peu de verdure que nous avons sous les yeux¹⁰ » ainsi que par le « stress

d'accélération temporelle » qui défigure les êtres humains pour les faire devenir des êtres « convulsés, falsifiés¹¹ ». Cela constitue le symptôme d'un sentiment d'extranéité dérivant de l'impossibilité et, plus tard, du refus délibéré de réintégrer la société normale. Enfin, cela correspond aussi à la décision de se laisser aller aux « sirènes carcérales », comme elle les définit à maintes reprises, déclenchées par les retrouvailles avec ses anciennes codétenues.

9 On a donc l'impression que la thématique principale de ces deux œuvres est la scission de l'individu entre deux modèles de collectivité qui sont représentés comme des systèmes complexes obligeant l'individu à s'adapter à une norme hégémonique, ce qui engendre une perception bipartite de l'identité déviante.

10 Or, cette thématique assume en effet des nuances fort différentes qui sont liées à deux valeurs que l'écrivaine attribue au collectif carcéral sur la base de son rapport d'interdépendance avec le dehors au sein de ce que Claudio Besozzi appelle « la logique de l'alternance¹² », expression qui indique la compénétration constante entre ces deux dimensions dans la littérature carcérale.

11 D'abord, pour Sapienza, la prison se nourrit d'une perpétuelle pression osmotique de la société, jusqu'à en devenir une sorte de « miroir » reproduisant fidèlement tous ses mécanismes sous-jacents à l'intérieur d'un contexte plus restreint. C'est particulièrement évident dans *L'Università de Rebibbia* dès lors que la protagoniste prend conscience du fait que dans la prison, on retrouve le même système de masques et de rôles que dehors :

En courant dans les escaliers, je pleurerai presque de désespoir – pour la première fois ici dedans – devant la constatation que pour nous, mortels, il n'y a pas moyen, même pas en prison, d'échapper à l'atroce fatalité de devoir toujours, en quelque coin qu'on se retrouve, prendre un parti (celui des autres), une position, un masque, et cætera et cætera : infernal¹³ !

12 De manière complémentaire, l'écrivaine cherche aussi à définir les fondements d'une communauté déviante autonome qui, contrairement à la société, se fonde principalement sur son caractère de « transparence » ou de « clarté », c'est-à-dire sur son attitude à toujours démasquer – même en la reproduisant – toute « construc-

tion idéale » afin de faire régresser l'être humain vers sa nature, vers son essence première déterminée par son corps :

Ici les échelles de valeur de chacun se manifestent avec une clarté absolue, et il n'y a pas moyen de cacher aux autres, et encore moins à nous-mêmes, notre nature. Cela m'éclaire enfin sur la vraie raison de la terreur que nous avons tous de la prison : nous savons ataviquement que là-dedans il ne nous sera plus possible de faire tenir debout la "construction idéale" que nous-mêmes, aidés par la culture, l'argent, les bonnes manières, nous nous sommes soigneusement édifiée dehors¹⁴.

- 13 La question de la « clarté » est essentiellement déclenchée par le processus de « dépersonnalisation permanente¹⁵ » opéré, selon Goffman, par toute « institution totalitaire¹⁶ » : il s'agit d'un mécanisme typique de l'institution pénitentiaire qui est étroitement lié à la mort civile de l'individu déviant et qui consiste dans la perte de tous les attributs physiques et virtuels, et donc de tous les rôles, que l'individu possédait dans la sphère sociale. Cela provoque une rupture nette avec le monde extérieur et un changement radical de l'identité. Comme on le verra, ce mécanisme joue une importance fondamentale dans l'émergence d'un nouveau modèle social qui s'articule autour de l'élaboration d'un système communicatif spécifique et d'une mémoire collective.
- 14 L'importance de retracer préalablement les deux fonctions de la prison en relation à son rapport de dépendance ou d'opposition avec la société tient à la volonté de faire ressortir deux approches différentes de la problématique de la déviance qui sont au fondement d'un traitement différent de la corporéité. D'un côté, la prison, pour reprendre la théorie de Foucault, « ne fait, en enfermant, en redressant, en rendant docile, que reproduire, quitte à les accentuer un peu, tous les mécanismes qu'on trouve dans le corps social¹⁷ » et elle constitue donc la loupe à travers laquelle l'écrivain peut observer et critiquer le « pouvoir normalisateur¹⁸ » qui marque constamment toute identité déviante. De l'autre côté, étant donné que la procédure punitive se fonde essentiellement sur la privation de tout attribut social que l'homme possédait auparavant, la prison constitue le déclencheur pour une véritable renaissance qui se construit à partir du seul élément dont l'individu n'est pas dépourvu : son corps.

- 15 Or, on pourrait classer ces deux fonctions de la prison sous le signe de deux traitements différents des corps déviants dans ces deux œuvres : une tendance à dévoiler le caractère déshumanisant et désindividuisant des mécanismes que la société applique sur les corps déviants et, deuxièmement, un élan déshumanisant dans la description de ces corps qui met en valeur leur tendance à se libérer de toute étiquette sociale pour régresser vers leurs pulsions et leurs instincts premiers, vers leurs corps débridés.

La prison comme miroir du social : la dénonciation des mécanismes de modélisation du corps déviant

- 16 La représentation de la prison comme miroir du social correspond donc à la tentative de dévoiler les pratiques de vexation et de mortification corporelles qui affectent tous les individus déviants ainsi que du processus disciplinaire qui modélise leurs corps pour les transformer en rouages d'une complexe machine coercitive qui les prive de leurs droits indispensables, notamment les droits de parole et d'action. Afin d'analyser cet aspect, nous allons nous focaliser sur trois types de processus exemplaires qui affectent ces corps en tant que déviants : la stigmatisation de l'identité déviante qui passe à travers le regard d'autrui, l'isolement spatial qui définit le caractère de marginalité de la déviance et, enfin, la « disciplinisation » du corps déviant dans sa gestualité et ses mouvements.

- 17 La première question, c'est-à-dire la stigmatisation de l'identité déviante, est mise en évidence dès l'entrée de la protagoniste à Rebibbia lorsqu'elle prend conscience de sa nouvelle « identité sociale virtuelle¹⁹ » d'être « condamnable » : « je me sens "condamnable", racaille désormais digne de n'importe quelle insulte de quiconque est en règle avec la loi²⁰. » Si cette première prise de conscience laisse transparaître une attitude de victimisation et une légitimation de l'avalissement destiné potentiellement au corps déviant, la protagoniste change nettement de comportement dès lors que son statut déviant est étiqueté, stigmatisé par le regard d'autrui,

celui des policières. Dans *L'Université de Rebibbia*, le regard des policières exerce une double fonction de régulation – le regard typique du système de « surveillance visuelle » carcérale²¹ – mais aussi de mortification, dans la mesure où, dès lors qu'il s'inscrit dans une structuration hiérarchisée et formellement connotée du rapport, il rappelle constamment à l'individu sa « déficience ». Ce mécanisme est néanmoins à la source d'une première forme de résistance de la protagoniste cherchant à faire prévaloir son statut humain sur un stigmatte humiliant à travers un duel visuel :

Je décide de ne pas oublier que même si je suis ici pour payer ma transgression, les autres [...] n'ont aucun droit de m'humilier. Cette pensée me rend l'orgueil qui par des voies sinistres avait abandonné mon corps, et avec détermination je me colle au judas, en attente. Je ne m'étais pas trompée : deux yeux durs et méchamment moqueurs m'observent dans l'obscurité. Pendant un grand nombre de secondes nous nous fixons à travers la grille et je pourrais continuer ainsi toute la nuit si l'autre, feignant une expression d'ennui, ne cédait pas²²...

- 18 Pour ce qui est de la deuxième question, c'est-à-dire l'isolement spatial, les deux romans montrent comment la prison représente de manière emblématique le double mécanisme consistant à inscrire la marginalisation du corps déviant dans une structuration dualiste de la norme – c'est-à-dire en l'isolant du monde normal – et à sonder les possibilités et les limites de son humanité à l'intérieur d'un espace déshumanisant. La dénonciation de ce double aspect se condense, pour l'écrivaine, dans l'insistance sur les caractères de claustration, c'est-à-dire de séparation nette entre l'intérieur et l'extérieur, et de contraction de la sphère spatiale.
- 19 Pour mieux comprendre la manière dont cette problématique s'articule dans les textes, nous traiterons la description de la spatialité carcérale selon le double modèle perceptif retracé par la phénoménologie de l'espace : l'« idée de quantité » et l'« idée de lieu²³ ».
- 20 L'« idée de lieu », c'est-à-dire le modèle de repérage du monde, implique pour Sapienza une perception de l'espace carcéral qui est considéré exclusivement sur la base des frontières qu'il impose dans une dialectique sous-jacente entre le « dedans » et le « dehors ». Cette appréhension dualiste de l'espace se nourrit d'une constante

interrelation entre « ici » et « là-bas » traversant tous les discours de la protagoniste et des autres détenues et elle est porteuse de deux binômes sensoriels lumière/ombre et froid/chaud. Mais ce qui occupe une place de premier plan, c'est la focalisation constante de l'écrivaine sur des objets liminaux : du « grand portail vert sombre²⁴ » à l'entrée de la prison, aux barreaux de la cellule « symbole d'isolement que nous connaissons tous et qui revient parfois dans nos rêves²⁵ », jusqu'au judas « la seule fente toujours ouverte dans le "tout fermé" des cellules²⁶. » Ces objets liminaux mettent en valeur l'état d'isolement du corps déviant et semblent représenter la recherche d'une ouverture au monde extérieur qui ne peut pas être réalisée. Il est intéressant, en effet, de constater que *Les Certitudes du doute* propose cette même structuration de l'espace, qui s'apparente, par ailleurs, à la féroce critique envers la spéculation immobilière qui était en train de bâtir toujours plus de frontières avec les quartiers pauvres. Dans ce dernier roman, on remarque l'importance attribuée à l'alternance et à l'opposition constante entre l'immensité des places illuminées que la protagoniste traverse tout au long de son errance romaine et les lieux fermés et isolés des retrouvailles avec ses anciennes codétenues : le sous-sol sombre d'une gare défini comme une « caverne », le magasin dépourvu de lumière de Barbara, le « bar à demi-caché par une enfilade de colonnes carrées²⁷ » où elle rencontre souvent Roberta, lieu de rassemblement des ex-détenus dominé par « un fond obscur dont émane une humidité différente de celle qui régnait dehors²⁸ ».

- 21 L'« idée de quantité » émergeant dans la représentation de l'espace pénitentiaire dans les romans détermine sa perception par rapport à son étendue et à sa contenance. Dans cette perspective, on remarque que l'enfermement à l'intérieur d'un lieu si restreint où sont entassés comme des objets plusieurs corps est à la source d'un véritable abrutissement des personnages, comme le montre un passage spécifique de *L'Université de Rebibbia* où la protagoniste cherche à échapper à la contamination corporelle provoquée par la cohabitation avec ses camarades dans une cellule qu'elle définit comme une « cage aux lions²⁹ » :

À l'aube – ou est-ce encore la nuit, cette lueur glacée de lune qui filtre à travers les vitres ? – je cours aux douches : échapper aux griffes de la saleté doit être mon seul but.

L'eau chaude efface complètement le souvenir de la nuit que j'ai passée dans le puits pourri qu'est ma cellule³⁰.

22 Enfin, la claustration corporelle est aussi, dans l'œuvre de Sapienza, l'indice d'un blocage des mouvements et d'une répétition des gestes.

23 Cela nous introduit donc au cœur de la troisième question : la « disciplinisation », ou modélisation, des corps déviants. L'écrivaine souligne tout au long de ces deux œuvres la manière dont les corps sont modélisés par l'institution pénitentiaire qui leur impose des postures et des mouvements spécifiques dans une scansion très précise, presque mécanique, de la temporalité. Cette dernière question est particulièrement évidente dans *Les Certitudes du doute* à travers le personnage de Roberta, que la protagoniste définit comme « l'un des premiers exemplaires culturellement nés dans une prison³¹ » et dont le signe le plus évident d'éducation carcérale est la perception et l'exploitation du temps :

Le temps de Roberta est mystérieux et insaisissable, plus encore que celui dont j'ai fait l'expérience à Rebibbia : elle dit là comme si depuis que nous sommes descendues du taxi dix ans, vingt ans étaient passés...

Parce qu'elle y a grandi, dans la réclusion, sur ce damier sans fin d'heures coupées jusqu'à l'insupportable en minutes et secondes, et peut-être en quelques mesures temporelles qui nous sont encore plus imperceptible, à nous gens du dehors³².

24 Comme on le constate tout au long du roman, cette temporalité se manifeste essentiellement par une régulation rigoureuse des tâches quotidiennes – du repas jusqu'au sommeil – et régule tout comportement ou mouvement par une allure cyclique que l'on retrouve aussi, de manière très accentuée, dès le début de *L'Université de Rebibbia* : « je sais parfaitement l'heure qu'il est : une heure avant l'arrivée du lait³³ ».

25 La « disciplinisation » des corps à travers cette répartition mécanique des tâches semble engendrer l'inertie de ces corps et leur mutisme. Il s'agit de deux aspects qui ont un rôle de premier plan notamment dans *L'Université de Rebibbia* où l'on constate l'« immobilité

forcée » de la protagoniste et de la « quantité de femmes jetées sur les lits, immobiles, les visages gonflés³⁴ ». En miroir, dans *Les Certitudes du doute*, la sortie de la prison se signale principalement par un « désir démesuré de mouvement que rien ne parvient à calmer³⁵ ». Pour ce qui est du silence, on remarque l'importance de ce que Sapienza définit comme « le non-bruit » de la prison, un « non-bruit » fabriqué exprès pour torturer l'esprit :

Nous désirons souvent le silence, mais celui de la vie est toujours sonore, même à la campagne, à la mer, même lorsque nous sommes enfermés dans notre chambre. Là où je me trouve, le non-bruit a été conçu pour terroriser l'esprit, qui se sent recouvert de sable comme dans un sépulcre³⁶.

26 Ici, l'écrivaine souligne pourtant constamment le caractère « forcé » et « anormal » qui sous-tend ces actes : il s'agit toujours d'une « immobilité anormale », de « l'anormalité de leur silence³⁷. » Sapienza veut ainsi mettre en évidence que la discipline corrective imposée à ces corps les fait devenir de véritables simulacres, ce qu'elle représente à travers des métaphores renvoyant à la sphère lexicale de la rigidité et de la stase, telle que la figure de la « pierre », ou, de manière plus emblématique, l'image du « petit soldat » qui est, selon Foucault, le prototype d'une rhétorique corporelle se fondant sur la docilité.

27 Dans cette optique, on remarque la tentative constante de l'écrivaine de transmuier l'« institution disciplinaire » de la prison comme miroir du social en lieu de résistance, en « territoire fermé ou une réserve de minorités destinés à s'agrandir dans cette ère d'uniformisation absolue que nous vivons³⁸ ». Cela s'opère par une valorisation de la déviance comme porte-identité, fondement de l'individuation de tout être humain dans une société qui tend toujours plus vers l'« uniformisation absolue ». Ce procédé s'inscrit dans la volonté de s'opposer aux pratiques sociales déshumanisantes et désindividualisantes qui affectent le corps déviant et il est à la base d'une tension sous-jacente vers l'élaboration d'un nouveau modèle social, d'une nouvelle communauté exclusivement déviante qui présente néanmoins des traits inhumains, pré-civilisés.

La nouvelle communauté déviante : l'émergence d'une dimension mythique

28 La déshumanisation du corps déviant correspond à l'émergence constante, dans les deux œuvres, de deux constructions mythiques qui ont la fonction de mettre en lumière la régression de ces corps vers un état présocial et qui constituent aussi des éléments agrégatifs pour ces corps désirant sortir de la société pour créer un ailleurs, une nouvelle communauté – la « sous-communauté déviante³⁹ » des détenues – où la notion même de déviance acquiert de nouvelles significations. Il s'agit, plus spécifiquement, des mythes de l'enfance (ou encore du retour au ventre maternel) et du chaos, ce qui condense cette double tension omniprésente dans l'œuvre de l'écrivaine entre la régression comme recherche d'un « moi » enraciné charnellement et un « moi » ontologique.

29 La transition vers un espace autre est déjà évidente lors de l'entrée même de la protagoniste dans la prison de Rebibbia, ce passage comportant en effet ce que Sapienza appelle « la mort de la personne sociale⁴⁰ » et impliquant un véritable rite de transition qui présente les caractères d'une catabase : « on descend encore, on descend toujours. À chaque pas on sent qu'on s'enfonce et qu'on ne pourra plus redevenir comme avant⁴¹. » Il est intéressant de constater que cette même image est reprise dans *Les Certitudes du doute* dès lors que la protagoniste décide de se laisser aller aux « sirènes carcérales » et de suivre son ancienne camarade Roberta : « Vomies par l'escalier glissant, à peine un peu plus éclairé que ceux de Rebibbia, nous arrivons, à travers de grandes portes [...], dans un tunnel immense et si profond – que ce soit à droite ou à gauche – qu'il paraît sans fin⁴². » Le mouvement de descente ainsi que ce tunnel – nous renvoyant au « long boyau [qui] descend inexorablement⁴³ » dans *L'Université de Rebibbia* – constituent des composantes essentielles d'un enfouissement dans ce qui est, simultanément, un lieu « infernal » et « sacré⁴⁴ ». On a donc l'impression de plonger dans un espace outre-terrain, un microcosme déviant qui cherche à résister au pouvoir de la norme.

- 30 Compte tenu de cela, afin de comprendre les fondements des constructions mythiques qui caractérisent la nouvelle communauté déviante, nous voudrions d'abord porter notre attention sur la manière dont Sapienza dévoile les mécanismes sous-jacents aux modèles de sociabilité de cette collectivité. En effet, les mécanismes agrégatifs qui sont à la base de cette communauté sous-tendent déjà deux aspects essentiels que nous verrons en détail plus tard : une tension vers la réappropriation du corps (qui passe par un défolement incontrôlé des passions et des instincts) et une volonté de rédefinition de soi qui cherche à se défaire de toute « construction idéale », de tout masque social, par le biais d'une régression vers son corps. Nous nous focaliserons sur les deux modèles de sociabilité typiques des prisons féminines selon la critique sociologique⁴⁵ : la famille et l'homosexualité.
- 31 La recreation de l'institution familiale concerne particulièrement le rapport entre la protagoniste de *L'Université de Rebibbia* et ses premières camarades de cellule, en particulier, Annunziata, substitut de mère. Cette question sera reprise lors de la première rencontre avec les anciennes codétenues dans *Les Certitudes du doute*, où la protagoniste se rend véritablement compte de « ces échanges de rôles par lesquels les détenues – ça ne m'apparaît que maintenant avec clarté – compensaient l'atroce absence de leur père, de leur mère, de leur amant, de leur enfant, de leur frère... » en ajoutant cependant :
- Et voici qu'un énième comportement collectif alors placé par moi, de façon erronée, dans les modalités réductrices du jeu (le jeu existe-t-il, d'ailleurs ?), se révèle maintenant comme l'une des soupapes d'échappement des passions, indispensable pour ne pas périr sous cette véritable pierre tombale qu'est la prison⁴⁶.
- 32 Dans ce passage, on constate que la reproduction du modèle familial est engendrée exclusivement par les stratégies compensatoires des personnages, en tant que forme d'« adaptation secondaire⁴⁷ » aux institutions pénitentiaires, et qu'elle ne constitue donc que des « soupapes d'échappement de [leurs] passions ».
- 33 La question des rôles sexuels dans les relations homosexuelles entre les prisonnières traverse toute la deuxième partie de *L'Université*

de *Rebibbia*, où elle assume une position de relief lors d'un dialogue entre les détenues :

« Oh ! Moi, comme je vous ai déjà dit, si je devais rester ici des années, je crois que je m'arrangerais pour qu'elles [les femmes] me plaisent, mais à condition de faire l'homme cette fois... oh oui, enfin, à la limite sans rôles... Tu as déjà vu un couple sans distribution de rôles, Roberta ? » « Jamais ! » « Alors si l'une ou l'autre me veut, elle doit me laisser faire l'homme... » « Tu ne peux rien faire d'autre que la femme, Barbara, résigne-toi⁴⁸... »

- 34 Dans ce deuxième passage, on se rend compte que l'indispensable définition et reproduction de rôles sont d'emblée démasquées et renversées dès lors que ces rôles sont prédéterminés par la nature des individus, et que – selon le principe de la « transparence » – « ici il ne vous est pas permis de vous prélasser dans le faux problème de savoir qui l'on est, de chercher “votre identité”, comme on dit depuis quelque temps⁴⁹ ».
- 35 Or, on constate que pour condenser cette double tendance à se défaire de toute construction idéale et à régresser vers les passions et les instincts corporels, les textes ont recours notamment à la figure de la déshumanisation du corps. L'assimilation de ces corps à la sphère animale se nourrit, en particulier, d'un dense répertoire métaphorique : la camarade de cellule est un « hippopotame », les détenues sont des « animaux préhistoriques » ou encore des « animaux sauvages », le bruit qu'elles émettent sont des « mugissement », leur masturbation est « l'assouvissement naturel d'un troupeau de singes en pleine forêt⁵⁰. »
- 36 Dans cette perspective, on souligne aussi l'importance de ce que Helmuth Plessner définit comme des « gestes liminaux » du comportement humain, c'est-à-dire des actes qui rapprochent l'existence humaine de celle de l'animal⁵¹ : soit les larmes, le cri et le rire. Alors que les larmes caractérisent plus spécifiquement la situation initiale de la protagoniste dans *L'Université de Rebibbia*, les cris et les rires parcourent tout le roman : depuis l'entrée en prison du personnage où le « non-bruit » artificiel est soudainement interrompu par un « cri inhumain [...] faisant vibrer l'obscurité⁵² » – un cri porteur de « volupté », spécifie-t-elle juste après – jusqu'au premier contact avec

une détenue où le rire puissant du personnage se transmue en un « ricanement furieux⁵³ » devenant plus tard cet élan vers le « fou-rire libérateur⁵⁴ » du corps-prison. Ces gestes renversent le code normalisateur imposé à ces corps car ils s'inscrivent dans un élan dynamique et irrationnel à l'antithèse d'une discipline fondée sur le mutisme et l'inaction. En outre, selon Plessner, le cri, le rire et les pleurs impliquent également une régression de l'être humain dans son rapport avec la corporéité. Ainsi, dès lors que la dimension purement organique de ces personnages prédomine, ces corps débridés parviennent à régresser vers leur état instinctif et passionnel que l'on ne peut plus « surveiller », ce qui constitue une prérogative exclusive de ces corps déviants :

Une fois franchi le mur de ce qu'à l'intérieur de nous-mêmes nous concevons comme licite, le sol sauvage des passions interdites s'ouvre tout grand devant nous, immense prairie que nul ne peut plus surveiller⁵⁵.

- 37 Comme on le constate plus clairement dans *Les Certitudes du doute*, où c'est la reproduction de ces gestes lors de la rencontre avec les anciennes camarades qui représente la source « pour remettre ce temps en mouvement, avec murs, voix, odeurs⁵⁶ », le rire et le cri constituent aussi de véritables traits d'union entre ces corps déviants au sein d'une régression vers un état pré-normatif.
- 38 Cet état est évoqué par Canguilhem comme constituant les « termes mythiques de la relation normative fondamentale⁵⁷ », c'est-à-dire le mythe de l'âge d'or – correspondant, pour l'écrivaine, à l'enfance – et le mythe du chaos.
- 39 Le mythe de l'enfance est déjà présent dès le début de *L'Université de Rebibbia* à travers la métaphore du premier jour d'école qui, en reprenant un *topos* typique de la littérature carcérale, représente la panique de la protagoniste face à la déresponsabilisation forcée des institutions totalitaires. Il assume néanmoins une importance fondamentale dès lors que la prison devient véritablement pour l'héroïne un retour au ventre maternel et désigne son adaptation au groupe déviant comme un nouveau rapprochement du monde typique de l'enfance. La protagoniste devra donc apprendre ses gestes et ses mouvements pour s'adapter aux autres détenues, ce qui définira les

contours d'une appartenance à la communauté à partir de certains actes tels que « le *fou rire* typique de la régression infantile de la prisonnière⁵⁸ ».

- 40 Le mythe du chaos, lui, réside dans ce dynamisme sonore et énergétique de la prison, connoté par le désordre, l'excès et cette même reproduction de rires et cris incontrôlés. Il se condense particulièrement dans l'image très suggestive que Sapienza utilise pour signifier l'union de tous les corps des détenues en un seul corps-prison : la « centrifugeuse alimentée par les radiations énergétiques de cent corps exaspérés⁵⁹ », dont elle décrit minutieusement le fonctionnement :

Tout cela entassé dans un récipient qui semble toujours sur le point d'exploser sous la pression des énergies qui se répandent en tourbillonnant mais qui, n'ayant aucun moyen de sortir, reviennent sur elles-mêmes avec une violence démultipliée.

Je suis dans une centrifugeuse : courir, me presser, hurler comme elles, ne me conduirait à rien d'autre qu'à être absorbée par la fureur passionnelle de cette centrifugeuse⁶⁰...

- 41 Il est intéressant de constater comment ces mêmes images d'un espace circulaire et d'une rondeur pleine, représentant, dans la poétique de l'espace de Bachelard, la marque primitive de l'être⁶¹ seront reprises dans *Les Certitudes du doute* : dans la scène où les trois ex-détenues prennent une douche ensemble, l'union de leurs corps est définie comme un « cercle crépitant d'eau et de rires⁶² » ; puis, dans une autre scène où les ex-détenus sont « assis autour d'une immense table improvisée et branlante, ou debout autour de l'unique radiateur électrique, en pleine syntonie avec les autres⁶³ ». Ces espaces circulaires en tant que lieu de communion corporelle s'opposent nettement au système de quadrillage typique de l'espace disciplinaire. Ils établissent les fondements d'une nouvelle forme agrégative où le caractère déviant même de ces corps semble se dissoudre dès lors que le processus identitaire de ces personnages ne se construit pas par rapport à une norme hégémonique, mais plutôt sur un rapport de synergie et de sympathie avec autrui.

42 L'importance des caractères de synergie et de sympathie dans la construction du collectif déviant est très évidente dans la fonction même du regard de l'autre qui, cette fois-ci, est nécessaire à la protagoniste de *L'Université de Rebibbia* pour prendre conscience de son existence charnelle : « Pour voir si j'ai une consistance, si j'ai un poids quelconque, je me dirige vers l'autre banc. [...] Une grosse femme qui y est assise se pousse pour me faire de la place. Elle m'a vue, donc j'existe⁶⁴. ». À la fin du roman, le poids de ce regard aura une importance fondamentale dans l'explication des raisons de l'affection carcérale des détenues : « je sais que me reprendra le désir d'ici. Il n'y a pas de vie sans communauté [...] il n'y a pas de vie sans le miroir des autres⁶⁵... »

43 Ce que Sapienza appelle le principe de la « Beauté » s'inscrit dans cette même perspective. Dans *L'Université de Rebibbia*, la beauté est à la source d'un véritable retour sur la notion de cohérence : « Qu'est-ce que la beauté, sinon de la cohérence⁶⁶ ? », s'exclame la protagoniste au début du roman. Elle ne se fonde pas sur un jugement conditionné par la conformité de l'individu à un standard esthétique mais elle fait référence à l'empathie corporelle, à ce que l'écrivaine appelle « la puissance du plaisir collectif des sens⁶⁷ ». La protagoniste définit ainsi la beauté, lors de la rencontre avec une détenue de la prison :

Comment ai-je pu tomber dans le piège d'adhérer à chaque mouvement intérieur, à chaque soupir de cette pauvre fille au lieu de faire glisser entre elle et moi la vitre qui isole des germes de la névrose ? La Beauté ! [...] La Beauté avec le B majuscule a ce pouvoir néfaste, on le sait⁶⁸.

44 Enfin, ce même postulat servira à la constitution d'un nouveau modèle interactionnel entre les êtres, d'une nouvelle communauté qui se fonde, premièrement, sur une mémoire collective : la « "mémoire de la prison", oralement transmise⁶⁹ ». La mémoire orale de la prison tiendra une place de premier plan dans *Les Certitudes du doute* où la reconnaissance du corps-prison passe par le souvenir partagé des perceptions corporelles. Deuxièmement, cette nouvelle communauté élabore aussi un système communicatif spécifique que Sapienza appelle significativement « le langage premier », c'est-à-dire un langage dont l'efficacité communicative est déterminée par le partage de pulsions et de sensations corporelles entre les êtres :

La petite Chinoise me connaît déjà. Comme toutes celles qui sont là, elle est parvenue au langage profond et simple des émotions, de telle sorte que langues, dialectes, différences de classes et d'éducation ont été balayés comme d'inutiles camouflages des vraies forces (et exigences) des profondeurs : cela fait de Rebibbia une grande université cosmopolite où chacun, s'il le veut, peut apprendre le *langage premier*⁷⁰.

45 Sapienza cherche ainsi à renouveler la notion même de conformité, d'homologation à la norme au sein d'une collectivité par le biais de cette tension entre la communion et la fusion corporelle entre les individus, ce qui a le mérite de les lier sans effacer leur différence préalable. Enfin, au sein de cette communauté exclusivement déviante, le sens même de la « liberté » se transmue et, par le renversement de la valeur même de la délimitation spatiale imposée par l'enfermement, se définit en tant que tentative de réappropriation de son propre corps, en tant que « sensation de libération qu'on éprouve au moment où l'on vous "enferme" hors de la société et de vous-mêmes⁷¹ ».

Conclusion

46 Pour conclure, nous pourrions donc affirmer que dans ces deux romans la question de la déviance pivote autour de la question du rapport entre l'individu et le collectif, conditionnant ainsi un traitement différent de la corporéité. En effet, d'un côté, la prison est un miroir du monde du dehors et montre, de manière encore plus accentuée, comment la société stigmatise, isole, cherche à modéliser tout corps qui s'éloigne de la norme sous le signe d'une cohérence homologuante. D'un autre côté, Sapienza semble tracer les contours d'un nouveau modèle social – la communauté déviante des détenues – où l'on retrouve des mécanismes agrégatifs qui ne se fondent pas sur l'homologation et la conformité à un standard, mais sur l'empathie et la communion entre les êtres, ce qui est seulement possible quand ces personnages se libèrent de leur masque et retrouvent leur corporéité débridée.

BIBLIOGRAPHY

Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 1961.

Claudio Besozzi, *Les Prisons des écrivains. Enfermement et Littérature aux XIX^e et XX^e siècles*, Vevey, Éditions de l'Aire, 2015.

Georges Canguilhem, « Du social au vital », dans Georges Canguilhem, *Le normal et le pathologique*, Paris, Presses universitaires de France, (Quadrige), 2013, p. 225-246.

Mara Capraro, « Corps hybridés, mutilés, altérés : pour une nouvelle "mythologie" du corps dans l'œuvre narrative de Goliarda Sapienza », *Ad Hoc*, n° 7 « Valeur des corps », décembre 2018.

Alison Carton-Vincent, « *Le Certezze del dubbio* de Goliarda Sapienza : une évasion romaine *a rovescio* », *Cahiers d'études romanes*, n° 22, 2010, mis en ligne le 28 janvier 2013, consulté le 20 février 2020. URL : <http://journals.openedition.org/etudesromanes/553>

Michel Foucault, *Surveiller et Punir*, Paris, Gallimard, 1993.

Erving Goffman, *Asiles : études sur la condition sociale des malades mentaux et autres reclus*, Paris, Éditions de Minuit, 1968.

Erving Goffman, *Stigmate, les usages sociaux des handicaps*, Paris, Éditions de Minuit, 1975.

Abraham Moles et Elisabeth Rohmer, *Labyrinthes du vécu : l'espace, matière d'actions*, Paris, Librairie des Méridiens, 1982.

Helmuth Plessner, *Le Rire et le Pleurer. Une étude des limites du comportement humain*, Paris, Maison des sciences de l'Homme, 1995.

Goliarda Sapienza, *L'Université de Rebibbia*, Paris, Le Tripode, 2013.

Goliarda Sapienza, *Les Certitudes du doute*, Paris, Le Tripode, 2015.

Maria Rizzarelli, *Goliarda Sapienza. Gli spazi della libertà, il tempo della gioia*, Rome, Carocci, 2018.

Corinne Rostaing, *La relation carcérale. Identités et rapports sociaux dans les prisons pour femmes*, Paris, Presses universitaires de France, 1997.

Alessandra Trevisan, « 'Fermare la fantasia' : leggere *L'Università di Rebibbia* di Goliarda Sapienza attraverso lettere e documenti inediti », *Diacritica*, vol. IV, fasc. 24, décembre 2018.

NOTES

1 Nous nous permettons de renvoyer à notre précédent travail « Corps hybridés, mutilés, altérés : pour une nouvelle “mythologie” du corps dans l’œuvre narrative de Goliarda Sapienza », *Ad Hoc*, n° 7 « Valeur des corps », décembre 2018. Dans cet article, nous observons la question de la déviance dans les trois romans *L’art de la joie*, *Le Fil de midi* et *L’Université de Rebibbia*, mais nous ne traitons pas de manière spécifique la manière dont cette problématique se décline par rapport à la question de la prison.

2 Cette expression est tirée de l’interview de Goliarda Sapienza par Grazia Central publiée sous le titre « Orrore e fascinazione a Rebibbia » dans *Il Manifesto* le 15 février 1983. Cette interview est reprise par Alessandra Trevisan dans « ‘Fermare la fantasia’ : leggere *L’Università di Rebibbia* di Goliarda Sapienza attraverso lettere e documenti inediti », *Diacritica*, vol. 4, fasc. 24, décembre 2018, p. 7.

3 Cette citation est tirée d’une lettre que l’écrivaine envoie à l’éditeur Sergio Pautasso en 1983 et elle est reprise par Alessandra Trevisan, « ‘Fermare la fantasia’ : leggere *L’Università di Rebibbia* di Goliarda Sapienza attraverso lettere e documenti inediti », *op. cit.*, p. 14. En outre, la même référence est présente à plusieurs reprises dans les carnets de l’écrivaine.

4 Dans cet article, nous utiliserons les traductions en français de ces deux romans par Nathalie Castagné : Goliarda Sapienza, *L’Université de Rebibbia*, Paris, Le Tripode, 2013 ; Goliarda Sapienza, *Les Certitudes du doute*, Paris, Le Tripode, 2015.

5 Dans les deux romans, Sapienza parle d’un syndrome affectif qui pousse les détenues à vouloir toujours retourner en prison et elle explique, dans *Les Certitudes du doute*, que c’est Stendhal qui a été le premier à avoir ancré cet attachement à la prison dans notre imaginaire.

6 Goliarda Sapienza, *L’Université de Rebibbia*, *op. cit.*, p. 29.

7 Goliarda Sapienza, *Les Certitudes du doute*, *op. cit.*, p. 52 : « et puis je me dis : je suis en train de m’échapper de Rebibbia, et cela apaise ma conscience ».

8 *Ibid.*, p. 17.

9 *Ibid.*, p. 51.

10 *Ibid.*, p. 17.

11 *Ibid.*, p. 58.

12 Claudio Besozzi, *Les Prisons des écrivains. Enfermement et littérature aux XIX^e et XX^e siècles*, Vevey, Éditions de l'Aire, 2015, p. 189 : « Chez certains écrivains ayant fait l'expérience de la prison, la signification de la peine privative de la liberté se construit à partir d'une dynamique, dont le moteur est alimenté par l'alternance entre le dedans et le dehors, entre les tranches de vie passées d'un côté et de l'autre des barreaux. »

13 Goliarda Sapienza, *L'Université de Rebibbia*, *op. cit.*, p. 82.

14 *Ibid.*, p. 132-133.

15 Erving Goffman, *Asiles : études sur la condition sociale des malades mentaux et autres reclus*, Paris, Éditions de Minuit, 1968.

16 La notion d'« institution totalitaire » est expliquée par Goffman dans le même ouvrage et fait référence à tout « lieu de résidence et de travail où un grand nombre d'individus, placés dans la même situation, coupés du monde extérieur pour une période relativement longue, mènent ensemble une vie recluse dont les modalités sont explicitement et minutieusement réglées. » *Ibid.*, p. 41.

17 Michel Foucault, *Surveiller et Punir*, Paris, Gallimard, 1993, p. 269.

18 Ce terme est employé par Foucault à plusieurs reprises dans *Surveiller et Punir*.

19 Dans son ouvrage *Stigmate, les usages sociaux des handicaps*, Goffman fait une distinction entre l'« identité sociale réelle », soit l'ensemble des attributs qu'un individu possède réellement, et l'« identité sociale virtuelle », soit l'ensemble des caractéristiques que nous attribuons à un individu « de façon potentiellement rétrospective, c'est-à-dire par une caractérisation "en puissance" » (Erving Goffman, *Stigmate, les usages sociaux des handicaps*, Paris, Éditions de Minuit, 1975, p. 12). Le processus de stigmatisation dérive justement, pour Goffman, d'un décalage dans la perception de ces deux types d'identités. Il est intéressant de remarquer, dans le roman de Sapienza, l'utilisation du mot « condamnable » qui exprime cette potentialité dans la prise de conscience de son stigmate.

20 Goliarda Sapienza, *L'Université de Rebibbia*, *op. cit.*, p. 23.

21 Le lien entre le regard et le « pouvoir normalisateur » dans *L'Université de Rebibbia* a été souligné par Maria Rizzarelli, qui repère dans le roman les

deux mécanismes disciplinaires décrit par Michel Foucault dans son ouvrage *Surveiller et Punir* : « [...] sembrerebbe così che a Rebibbia si ritrovino condensati due modelli di controllo tipici dei meccanismi disciplinari descritti da Foucault : la "disciplina-blocco" fondata sulla chiusura e la "disciplina-meccanismo" che trova nel "panoptismo", cioè nella sorveglianza visiva di ogni aspetto della vita degli individui, la sua incarnazione più rappresentativa. » Maria Rizzarelli, *Goliarda Sapienza. Gli spazi della libertà, il tempo della gioia*, Rome, Carocci, 2018, p. 144-145

22 Goliarda Sapienza, *L'Université de Rebibbia*, op. cit., p. 23.

23 Abraham Moles et Elisabeth Rohmer, *Labyrinthes du vécu : l'espace, matière d'actions*, Paris, Librairie des Méridiens, 1982.

24 Goliarda Sapienza, *L'Université de Rebibbia*, op. cit., p. 12.

25 *Ibid.*, p. 15.

26 *Ibid.*

27 Goliarda Sapienza, *Les Certitudes du doute*, op. cit., p. 163.

28 *Ibid.*, p. 179.

29 Goliarda Sapienza, *L'Université de Rebibbia*, op. cit., 173.

30 *Ibid.*, p. 181.

31 Goliarda Sapienza, *Les Certitudes du doute*, op. cit., p. 82.

32 *Ibid.*, p. 81.

33 Goliarda Sapienza, *L'Université de Rebibbia*, op. cit., p. 25.

34 *Ibid.*, p. 84.

35 Goliarda Sapienza, *Les Certitudes du doute*, op. cit., p. 83.

36 Goliarda Sapienza, *L'Université de Rebibbia*, op. cit., p. 15-16.

37 *Ibid.*

38 Goliarda Sapienza, *Les Certitudes du doute*, op. cit., p. 82.

39 L'expression « sous-communauté déviante » est utilisée par Erving Goffman dans son ouvrage *Stigmate, les usages sociaux des handicaps*, où le chercheur parle des différents modèles qui s'instaurent à l'intérieur d'un groupe exclusivement déviant.

40 Goliarda Sapienza, *L'Université de Rebibbia*, op. cit., p. 14. L'expression « mort de la personne sociale » semble renvoyer à la notion de « Mort

Civile » utilisée par Goffman et donc à ce processus de « dépersonnalisation permanente » dont nous avons parlé précédemment.

41 *Ibid.*, p. 13.

42 Goliarda Sapienza, *Les Certitudes du doute*, *op. cit.*, p. 30.

43 Goliarda Sapienza, *L'Université de Rebibbia*, *op. cit.*, p. 13.

44 Dans *L'Université de Rebibbia*, on retrouve de manière récurrente l'image de la Vierge qui sera reprise, de manière significative, dans *Les Certitudes du doute* dès lors que la protagoniste a l'impression que les espaces qu'elle traverse ne sont que des souvenirs de Rebibbia.

45 Corinne Rostaing, *La relation carcérale. Identités et rapports sociaux dans les prisons pour femmes*, Paris, Presses universitaires de France, 1997.

46 Goliarda Sapienza, *Les Certitudes du doute*, *op. cit.*, p. 110-111.

47 Le « système d'adaptation secondaire » consiste « en pratiques qui, sans provoquer directement le personnel, permettent au reclus d'obtenir des satisfactions interdites ou bien des satisfactions autorisées par des moyens défendus. Le reclus y voit la preuve importante qu'il est encore son propre maître ». Erving Goffman, *Asiles : études sur la condition sociale des malades mentaux et autres reclus*, *op. cit.*, p. 98.

48 Goliarda Sapienza, *L'Université de Rebibbia*, *op. cit.*, p. 190.

49 *Ibid.*, p. 84.

50 *Ibid.*, p. 181.

51 Helmuth Plessner, *Le Rire et le Pleurer. Une étude des limites du comportement humain*, Paris, Maison des sciences de l'Homme, 1995, p. 37 : « l'animal ne se ressent pas lui-même coupé de son existence physique, comme un intérieur et un moi, et il n'a pas, par conséquent, de fracture à surmonter entre soi et soi, entre soi et cette existence ».

52 Goliarda Sapienza, *L'Université de Rebibbia*, *op. cit.*, p. 15.

53 *Ibid.*, p. 28.

54 *Ibid.*, p. 154.

55 *Ibid.*, p. 132.

56 Goliarda Sapienza, *Les Certitudes du doute*, *op. cit.*, p. 90.

57 Georges Canguilhem, « Du social au vital », dans Georges Canguilhem, *Le normal et le pathologique*, Paris, Presses universitaires de France, (Quadrige), 2013, p. 225-246.

- 58 Goliarda Sapienza, *Les Certitudes du doute*, op. cit., p. 156.
- 59 Goliarda Sapienza, *L'Université de Rebibbia*, op. cit., p. 87.
- 60 *Ibid.*, p. 64-65.
- 61 Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 1961.
- 62 Goliarda Sapienza, *Les Certitudes du doute*, op. cit., p. 111.
- 63 *Ibid.*, p. 180.
- 64 Goliarda Sapienza, *L'Université de Rebibbia*, op. cit., p. 43.
- 65 *Ibid.*, p. 220.
- 66 *Ibid.*, p. 26.
- 67 *Ibid.*, p. 207.
- 68 *Ibid.*, p. 102.
- 69 *Ibid.*, p. 184.
- 70 *Ibid.*, p. 146-147.
- 71 Goliarda Sapienza, *Les Certitudes du doute*, op. cit., p. 167.

AUTHOR

Mara Capraro
Université Grenoble Alpes

Autobiography of Red : Anne Carson et la stylistique du manque

Pauline Jaccon

DOI : 10.35562/marge.384

Copyright
CC BY-NC-SA

ABSTRACTS

Français

Avec *Autobiography of Red*, son roman expérimental en vers, Anne Carson formalise ce qui sous-tendait déjà ses travaux antérieurs : le pouvoir ambivalent et créatif du manque, un gouffre dont les déclinaisons hantent son œuvre et son processus d'écriture. Dans la recherche du décentrement, dans la déviance textuelle, dans l'amalgame des voix auctoriales, Carson fait pression sur les limites génériques et linguistiques. À travers l'analyse herméneutique d'*Autobiography of Red* et en prenant également appui sur le corpus de ses œuvres, cet article s'attache à examiner les marques du manque dans le style carsonien, et étudie la tentative vaine (mais fertile) de le dépasser avec l'acte d'écriture.

English

In *Autobiography of Red*, her experimental novel in verse, Anne Carson exemplifies the ambivalent and creative power of lack, a concept of absence whose variations already pervaded her previous works. In the quest for decentering, in textual deviances, in the merging of authorial voices, Carson stretches linguistic and generic boundaries. Drawing from the body of her works and through the study of specific examples in *Autobiography of Red*, this article analyses how lack manifests itself in Carson's style, and examines the impossible (yet fruitful) attempt to escape lack through writing.

OUTLINE

Introduction

Creuser le gouffre

Du gouffre au manque : l'impulsion créatrice

Réaction : vers une autre écriture ?

TEXT

Introduction

- 1 Anne Carson est une poétesse, classiciste et traductrice canadienne dont les travaux sont célèbres pour leur expérimentation formelle et littéraire. Notamment récompensée par la bourse MacArthur et le prix T. S. Eliot, elle manie l'écriture avec souplesse, assemble et emmêle les formes, les significations et les influences. Souvent décrits comme marginaux et hybrides, les écrits d'Anne Carson ont des airs de chimères, où le genre se délite, où les voix se mêlent, où les mots se cognent pour dévoiler des associations inconnues. Le vers libre éclaire l'essai philosophique, la citation se meut en pastiche. À chaque nouvel ouvrage, Carson trouble un peu plus les canons rigides de la création littéraire.
- 2 Carson annonce déjà les obsessions qui jalonneront son œuvre future lorsqu'elle termine sa thèse en 1981¹. Dans celle-ci, elle explore le concept d'Éros chez les Grecs anciens, et notamment sa valeur « douce-amère », le *glukupikron* d'abord évoqué par Sappho. Éros catalyse le plaisir et la souffrance : il déchire l'esprit en deux ; il souligne la limite qui enferme l'être à l'intérieur de lui-même². Il cristallise le manque qui caractérise notre humanité.
- 3 Dix-sept ans plus tard, lorsqu'elle publie *Autobiography of Red*³, Carson est toujours obnubilée par l'altérité, et par l'interstice qui sépare le soi de l'autre. Inspirée par la *Géryonide* [*Geryoneis*] de Stésichore⁴, elle met en scène Géryon, le monstre mythologique, dans un monde contemporain où il tombera amoureux et partira en quête de lui-même. C'est là que s'épanouit l'expérimentation textuelle, un puzzle poétique qui dévoile le manque et se nourrit de lui. De façon caractéristique, Carson multiplie les références intertextuelles, les formes dérivées de la traduction, les métacommentaires, et renverse les attentes de sa lectrice. Il s'agit, grâce à la réécriture du mythe, de réincarner des pensées « pures, plus vieilles, originelles⁵ », et de les dépasser en évoquant les possibilités qu'elles laissent entrevoir.

- 4 Dans cet article, je me propose d'examiner les formes et les marques du manque dans *Autobiography of Red* et d'analyser la façon dont Anne Carson les exhibe, les cultive et tente finalement de les subvertir.

Creuser le gouffre

- 5 Dans *Autobiography of Red*, Anne Carson souligne la présence d'un manque intrinsèque en multipliant les traces de la déviance. C'est sous les traits du monstre, de l'hybride, du non-sens et des glissements que se développe la présence d'un gouffre sémantique et métaphysique. L'objet textuel n'a pas de centre vers lequel convergeraient les axes d'une signification unique : au contraire, Anne Carson cherche à morceler la subjectivité, et à exploser le sens et la substance. La profusion, l'éclatement et la lacune font émerger l'altérité d'un univers où chaque objet doit affronter sa propre altérité.
- 6 C'est dans le titre de l'ouvrage que l'on trouve la première subversion. *Autobiography of Red, A Novel in Verse* est un paradoxe. Le terme d'« autobiographie » suppose une confession, mais son sous-titre (*Un roman en vers*) la conteste : le « roman », traditionnellement rédigé en prose, est une fiction ; le « vers » nous entraîne dans la sphère ambiguë et intime de la poésie, où le « je » confessionnel du poème est universel. *Autobiography of Red* est écartelé, dès la première page, entre ces trois pôles.
- 7 Et pour cause, le texte est hybride. Inclassifiable, il allie la pseudo-traduction, la réécriture mythologique, le commentaire de traduction, l'analyse académique, le *bildungsroman*, le roman picaresque, l'essai philosophique ou encore le poème surréaliste. Si le titre et le résumé annoncent un « roman », l'histoire de Géryon et d'Héraklès ne commence en réalité qu'en sixième partie, à la page 23, intitulée « a Romance / une Romance⁶ », à l'instar d'une ballade médiévale. Elle est précédée par un commentaire à la fois philosophique et herméneutique du style de Stésichore, puis par ce que Carson décrit comme une traduction de la *Géryonide*, mais que la lectrice reconnaîtra comme une adaptation très personnelle, déjà parsemée d'anachronismes. Carson souligne malicieusement le jeu de la mystification lorsqu'elle utilise à plusieurs reprises la métaphore de la *lyre*, qui, en anglais, est l'homophone de *liar*, le menteur.

8 Le poème principal est précédé par trois annexes, non pas comme des suppléments, mais comme des introductions indépendantes qui influenceront la lectrice. Ces annexes gravitent autour du poète-menteur, Stésichore, l'inspiration d'*Autobiography of Red*, un alter ego si puissamment admiré qu'Anne Carson l'amalgamera tout à fait à elle-même dans la septième et dernière partie, où elle le met en scène dans un entretien avec elle-même. Dans ce dernier acte de dévoration créative, lorsque Carson prête des mots nouveaux à l'auteur de l'hypotexte puis lui répond, elle figure grâce à l'écriture une autre chimère dotée de deux voix distinctes.

9 Briser l'ordre établi est un effort assumé dont les marques émergent tout particulièrement lorsqu'Anne Carson fait pression sur la langue : la forme et le fond de son écriture démantèlent consciemment le cliché, qu'elle trouve limitatif⁷. Pour *Autobiography of Red*, Anne Carson a décidé de fracturer son expression après une rédaction initiale en prose. Elle raconte qu'en lisant son propre texte, elle s'interroge : « et si je brisais un peu ces lignes ? Peut-être qu'elles bougeraient mieux⁸. » L'enjambement devient outil de la déviance, une nouvelle façon d'ouvrir la signification. Ainsi, Carson confesse une décision consciente de défaire la normativité grâce à l'effraction et la brisure ; le texte est éclaté, son style est morcelé. Sharon Wahl écrit : « les mots semblent se cogner les uns contre les autres. Les noms, verbes et adjectifs migrent [...] on peut les sentir se muer les uns dans les autres⁹. » Dans ce vers remanié, les discours direct et indirect libre se mêlent à la narration sans typographie contrastée ; l'enjambement se lit comme une ouverture vers d'autres systèmes sémantiques :

*There was a steady rushing sound
perhaps an electric fan down the hall
and a fragment of human voice tore itself out and came past, it seemed
already long ago, trailing
a bad dust of its dream which touched his skin. He thought of women.
What is it like to be a woman
listening in the dark ? Black mantle of silence stretches between them
like geothermal pressure¹⁰.*

10 Traduction littérale

Il y avait un son constant pressant
peut-être un ventilateur électrique au bout du couloir
et un fragment de voix humaine se déchira et passa tout proche,
il semblait
déjà parti depuis longtemps, traînant avec lui
la mauvaise poussière de son rêve qui touchait sa peau. Il pensa
aux femmes.
Qu'est-ce que cela fait d'être une femme
qui écoute dans l'obscurité ? Un manteau noir de silence s'allonge
entre eux comme une pression géothermique ¹¹.

- 11 Ici, le bruit s'incarne, tangible, né d'une hyper-réalité discordante (le ventilateur électrique, la pression géothermique), et de la réflexion intime qu'il évoque. La synesthésie est omniprésente dans le texte (« *sound* / son », « *voice* / voix », « *touched* / toucha », « *silence* » ...), mais la sensation n'est qu'une porte ouverte au flux de la conscience : l'image, hallucinatoire, est stimulée par le gouffre typographique et émotionnel. Le son du ventilateur et l'écho d'une conversation lointaine se transforment, dans l'œil mental de Géryon, en figure quasi-mythologique, serpentiforme, qui mue hors de sa peau (« *tore itself out* ») et dépasse (« *came past* ») le seuil de sa chambre, « *trailing* / traînant[e] ». Sous les yeux de la lectrice, le monstre apparaît dans le vers/ver qui, sur quatre lignes, forme le lacet d'un corps qui glisse. La sensation est absorbée pour être mieux transgressée : dans le monde d'*Autobiography of Red*, le silence est noir. La peur est féminine. Le rêve pleut sur Géryon comme une poussière. La langue est une expérimentation et la perception du mot est souple, trouée de mystères subjectifs.
- 12 Fragmentée, la poésie de Carson fait directement écho à la substance qu'elle évoque. Parce que Carson cherche le décentrement, le texte n'est pas un système figé. *Autobiography of Red* est construit sur des unités de langage qui, comme des plaques mouvantes, se disloquent, s'emboîtent, et s'éloignent constamment ; mais, si elles marquent un tumulte créatif, ces phrases ouvrent également des gouffres où l'interprétation et la création peuvent s'épanouir :

*She listens
to the blank space where
his consciousness is, moving towards her*¹².

13 Traduction littérale

Elle écoute
l'espace vide où
existe la conscience [de l'autre], qui avance vers elle.

14 L'espace vide (et ses déclinaisons), nous le verrons, est une surface qui fascine Carson. Ici, elle utilise le vide pour créer une « textualité distordue¹³ », typiquement monstrueuse, où le sens (et les sens) éclot. Le gouffre, l'interstice, leurs dérivés typographiques ou sémantiques forment à la fois la frontière qui sépare la déviance de la norme, et un nouvel espace où cette déviance peut s'épanouir.

15 La figure de Géryon, déjà exploitée dans le canon littéraire, souligne bien l'ambiguïté de cet interstice, à la fois souffrant et fertile. Géryon apparaît d'abord dans le mythe antique des douze travaux d'Héraklès, dans lequel il représente une sorte d'entité barbare que le héros civilisé se doit d'occire. Géryon est un monstre ailé, rouge, doté de trois têtes. Il vit seul sur une île de Méditerranée et garde paisiblement son bétail rouge lorsqu'Héraklès vient lui voler¹⁴. Stésichore renverse le motif du monstre avec la *Géryonide* : l'histoire du dixième labeur d'Héraklès, cette fois, est relatée à travers le point de vue de Géryon. Elle souligne la cruauté de la civilisation contre ceux qui existent à sa marge. Le langage de Stésichore est poignant ; la mort de Géryon n'est plus épique, mais tragique. Et, si Géryon reprend le masque de l'étrangeté alarmante dans ses autres incarnations (il est notamment l'allégorie du mensonge dans l'*Enfer* de Dante¹⁵), c'est bien sûr la subversion de Stésichore qu'Anne Carson préfère et étoffe.

16 Le monstre, Julia Kristeva l'explique dans *Pouvoirs de l'horreur*¹⁶, c'est le revers de l'humain, la facette abjecte que l'individu voudrait dissimuler mais qui refait toujours surface ; à l'extérieur des normes sociales, le monstre est marginalisé, stigmatisé, terrifiant car il est étranger. Du latin *monstrum* (présage divin, aberration) et *monstrare* (montrer), le monstre suppose nécessairement une exhibition de la déviance, un mystère que la norme craint de regarder en face. Et pourtant, comme Erik Leif Schenstead-Harris l'explique, « la monstruosité émerge de nous comme une incarnation de l'altérité. Elle ne nous semble pas être nous-mêmes, mais pourrait bien nous changer¹⁷. » Et de fait, le Géryon d'*Autobiography of Red*, à la fois

monstrueux et terriblement humain, devient un miroir intime, une personnification du manque. Toujours rouge, toujours doté d'ailes, toujours laissé pour compte par une société qui ne l'accepte pas, le Géryon carsonien regarde le monde depuis la marge qu'il habite. L'extérieur ne lui appartient pas ; il trouve refuge dans les « choses de l'intérieur », la photographie, l'écriture, autant de prismes subjectifs qui lui permettent de transformer la réalité. En quête de sa propre identité¹⁸, il décide de produire son autobiographie parce qu'il ne parvient pas à se saisir lui-même. Bientôt, il croise le chemin d'Héraklès et en tombe amoureux. Leur rupture se traduira par un gouffre émotionnel où Géryon s'échappe à lui-même, « fasciné par les fractures et les fissures de sa vie intérieure¹⁹ », et où la vie est « engourdie, arrêtée entre la langue et le goût²⁰ », littéralement figée dans le gouffre qui sépare le désir de son assouvissement.

Du gouffre au manque : l'impulsion créatrice

- 17 Ainsi, *Autobiography of Red* se caractérise par les marques stylistiques, sémantiques et génériques d'un gouffre multiforme. Grâce aux figures de l'hybride et de la fracture, Carson développe une écriture marginale, dont l'enjeu est de repousser la limite sémantique, générique, et créative. Suspendue entre deux pôles, celui d'une réalité insuffisante et d'un objectif inatteignable, la création est une poursuite, déterminée par la tentative et, il me semble, mue par le manque.
- 18 Anne Carson est consciente que le gouffre tient une place importante dans sa pulsion créatrice. Elle explique : « les textes classiques [que je traduis], comme ceux de Sappho, sur leurs morceaux de papyrus avec cet espace blanc et enchanteur autour d'eux, dans lesquels nous pouvons imaginer toute l'expérience de l'antiquité, qui flotte, mais que nous ne pouvons pas exactement atteindre... J'aime ce genre de surface²¹. » C'est la surface qu'elle choisit en traduisant et en réécrivant la *Géryonide*, un texte qui ne lui parvient que sous forme fragmentaire, littéralement trouée de vides. Puisqu'elle ne peut pas détenir ce qui a été, elle décline des échos de ce qui *aurait pu être* à travers un éventail d'expérimentations textuelles.

- 19 L'« enchantement » du vide, avec son attraction quasi-mystique, traverse *Autobiography of Red* comme un leitmotiv : on le retrouve notamment dans le regard des protagonistes (« *his eyes terrible holes / ses yeux des trous terribles*²² ») et dans la figure obsessionnelle du volcan, ce gouffre dont l'activité bouillonne sous la surface. Incarnation du manque, le gouffre devient métaphysique lorsqu'il suscite des interrogations sur la nature de l'amour, dont l'expérience douce-amère est nécessairement transformatrice. Chez Carson, l'impulsion de la poursuite, directement influencée par *Le Banquet* de Platon²³, n'est jamais plus puissante que devant l'aimé. Je désire, mais je ne peux posséder. Soudain freinée par mes propres frontières, j'en découvre tout à la fois l'existence et l'inéluctabilité. Mû par le besoin de fusionner avec l'autre, le désir quitte l'amant pour atteindre l'aimé, mais ricoche sur ses frontières individuelles. Ainsi, l'amant, parce qu'il connaît désormais son propre gouffre, comprend ce qui lui fait défaut et perçoit ce qu'il aurait pu être, s'il avait été complet, idéal, délivré de ses limites.
- 20 Dans *Autobiography of Red*, si Héraklès est l'aimé de Géryon et attise le manque érotique, c'est Stésichore qui représente l'aimé ou *l'admiré* de Carson, un modèle idéalisé dont elle s'inspire. Et pour cause, elle chante les louanges de Stésichore dès son introduction : c'est lui qui a « libéré l'être » à travers son écriture, et produit un « chef d'œuvre²⁴ ». Stésichore et ses travaux fragmentaires lui échappe, mais Carson, en choisissant la réécriture et la traduction, essaie de le re-possessionner²⁵.
- 21 Directement parallèle à son autrice, Géryon est aussi porté par le manque : à la recherche d'une place dans la société qui le rejette, en quête d'identité, il commence son autobiographie car il ne se possède pas lui-même. Géryon est hanté par une autre forme de poursuite impossible, celle de l'expression. Il se tourne vers l'écriture dans l'espoir de combler le manque qu'il ressent en lui-même et de répondre à ses propres interrogations. À travers le cheminement frustré de son protagoniste, Carson semble narrer sa propre conscience de l'échec du langage. Comme l'écrit Lyn Hejinian dans *The Rejection of Closure*, « dans le gouffre entre ce que l'on veut dire (ou ce que l'on perçoit qu'il faudrait dire) et ce que l'on peut dire (ce qui est exprimable), les mots proposent à la fois une collaboration et une désertion. Nous savourons notre aventure sensuelle avec les

matériaux du langage, nous nous languissons de lier les mots au monde – de refermer le gouffre entre nous-mêmes et les choses –, et nous souffrons, incertains et anxieux, car nous en sommes incapables²⁶. » Comme Carson, Hejinian souligne l'impact émotionnel et intellectuel d'un gouffre qu'il n'est pas possible de combler : ici, le manque provoqué par les limites linguistiques. La pensée ne peut être traduite par le mot, et l'autre ne comprendra jamais exactement ce que j'ai voulu dire. Le mot ne suffit pas à l'expression, et donc ne suffit pas à la connaissance. Géryon ne peut pas attraper la « signification » dans sa complétude, car la signification est enchaînée à la subjectivité individuelle et limitée par une terminologie arbitraire. Il met en scène sa méfiance face au langage dans des scènes de lutte et de défaite :

*Hot unsorted parts of the question
were licking up from every crack in Geryon
he beat at them as a nervous laugh escaped him. Herakles looked.
Suddenly quiet.*²⁷

22 Traduction littérale

Les parties brûlantes mélangées de la question
venaient lécher chaque fissure en Géryon
il tenta de les éteindre à grands gestes alors qu'un rire nerveux lui
échappait. Héraklès le regardait.
Soudain silence.

23 et un peu plus tard :

*but the words came out wrong.*²⁸

24 Traduction littérale

mais les mots n'étaient pas justes.

25 Géryon est assailli par ce qu'il désire exprimer : la question, non explicitée, est une flamme dévorante qu'il veut étouffer. Dans cette strophe, Géryon, passif, subit le langage : il est léché par les flammes ; le rire nerveux lui *échappe* ; sous le regard d'Héraklès, il n'y a que le

silence, et lorsqu'une réponse est enfin articulée, elle lui semble incorrecte. Le seul verbe actif est celui de l'effort avorté : « *he beat at them* / il tenta de les éteindre. » Impuissant, Géryon se débat contre l'attaque du langage, mais ne trouve ni d'issue, ni de réponse. Le vers libre de Carson, qui ne rime que très rarement, lie Géryon à l'interrogation en faisant rimer son prénom avec la « question » qu'il ne parviendra pas à articuler.

26 Géryon reconnaît rapidement l'échec de son propre langage et l'abandonne : « [*Geryon*] *had recently relinquished speech* / [Géryon] avait récemment renoncé à la parole²⁹ ». Il se tourne vers les arts visuels, comme le collage, la peinture et la photographie, pour produire son autobiographie. Le poème se transforme petit à petit en une sorte d'hypotypose surréaliste où l'image est reine. Ces images ne sont jamais figurées, mais *décrites*. Carson est plus avancée que Géryon dans sa réflexion linguistique : si elle a accepté l'intrinsèque limitation du langage, elle cherche néanmoins à la bousculer, à assouplir une frontière qui voudrait l'emprisonner.

27 C'est l'individualité qui limite la conscience, et par conséquent l'utilisation du langage et de la création. À l'instar de l'amant dont le corps est une barrière à la fusion, le sujet écrivant est emprisonné par sa propre subjectivité. En poursuivant le décentrement, Anne Carson semble rechercher ce qu'elle appelle l'« *ekstasis*³⁰ », littéralement « être à l'extérieur de soi. » Il s'agit de passer à travers soi, dans un état d'abandon où les limites établies n'auraient plus lieu d'être, où le soi ne se ferait plus obstacle. Le manque n'existerait plus car les frontières de l'être, de l'autre, du monde seraient effacées. Bien sûr, l'*ekstasis* est un état idéal : Anne Carson le compare notamment à la perte de l'individualité dans l'union avec Dieu chez les mystiques comme Marguerite Porete³¹. Et pourtant, c'est dans l'écriture, et tout particulièrement dans l'ambiguïté du poème, que l'autrice et sa lectrice peuvent entrevoir la convergence des subjectivités et ses conséquences sur la création ; Carson ne peut se dépouiller du désir (et du manque qui lui est attaché), mais elle peut le pacifier dans l'effort de l'écriture. Il n'est pas vraiment question de « sortir » de soi, mais au moins de l'élargir, de l'assouplir.

28 Géryon se caractérise par la même pulsion. Coincé à l'intérieur de lui-même, il stagne en état de « stasis » pendant la majeure partie de

la « Romance » : « *In this work, Geryon sets down all inside things [...] he coolly omitted all outside things / Dans cet ouvrage, Géryon intégra toutes les choses de l'intérieur [...] il omit froidement toutes les choses de l'extérieur*³² ». Cependant, l'angoisse du monde extérieur ne freine pas la poursuite de la délivrance. Géryon cherche d'abord à s'échapper à lui-même dans l'acte d'amour qui incarne si bien le désir de fusion à l'autre. C'est un échec ; les traces de la disjonction entre les deux amants imprègnent le poème, l'amalgame est illusoire jusque dans la sensualité :

*Geryon liked to touch in slow succession each of the bones on
Herakles' back
as it arched away from him into
who knows what dark dream of its own*³³

29 Traduction littérale

Géryon aimait toucher en lente succession chaque vertèbre sur le dos d'Heraklès
alors qu'il s'arquait loin de lui, et semblait
dans il ne savait quel intime rêve sombre

30 La liberté de Géryon, éphémère, n'apparaît qu'au pénultième chapitre, lorsqu'il accepte enfin les potentialités de sa propre déviance. Les ailes qu'il cachait sous sa veste sont soudain déployées, et Géryon prend son envol :

*but why not
be a black speck raking its way toward the crater of Icchantikas on
icy possibles*³⁴

31 Traduction littérale

mais pourquoi ne pas
être un petit grain noir descendant à pic vers le cratère d'Icchantikas
sur des éventualités glacées

32 Pour la première fois, Géryon se dépouille de la couleur rouge qui le définit et le marginalise : il n'est plus que l'absence de couleur, un point noir (« *black fleck / grain noir* ») qui descend sans hésiter vers

le cratère (une nouvelle occurrence du gouffre), porté par la force des « possibles / éventualités ». L'extrait, qui représente une révélation pour Géryon, semble figurer le processus créatif de son autrice : quand je crée, comme lorsque je désire, « je perçois ce que je suis, ce qui me manque, ce que je pourrais être³⁵. » C'est accepter ce qu'il me manque qui permet de faire pression sur les limites de l'être et d'envisager enfin une forme de liberté créative.

Réaction : vers une autre écriture ?

- 33 Sous le couvert d'un langage chaotique, troué de gouffres, traversé par les images de la déviance et de l'intériorité, Carson met en exergue la présence d'un manque inéluctable. Et pourtant, c'est le manque (cet interstice, frontière infranchissable à l'assouvissement) qui met en branle la recherche d'une nouvelle création. Carson, face à l'échec, au vide et au stigmaté, défie les truismes et les limites génériques, canoniques et linguistiques qui enclavent l'écriture contemporaine.
- 34 C'est notamment dans l'acte traductif qu'Anne Carson décentre sa propre subjectivité. Sans se soucier des normes éditoriales ou éthiques qui régissent aujourd'hui la traduction littéraire, Carson obéit à une fidélité toute personnelle. Elle semble être guidée par l'esprit du texte, un concept ambigu et ouvert qui lui permet de traiter la traduction comme un genre littéraire à part entière plutôt qu'un exercice à contraintes. Il ne s'agit pas de disparaître derrière l'auteur du texte source : au contraire, la traduction est une valeur ajoutée, une pellicule qui vient enrichir les deux textes produits ainsi que l'écriture de l'autrice.
- 35 Carson est d'abord lectrice, influencée par le prisme de sa propre expérience ; elle est aussi écrivaine, dont l'individualité ne peut être entièrement diluée. Le texte cible est nécessairement influencé par sa lecture du texte et par sa voix auctorale³⁶. Mais Carson va plus loin : elle se propose de réincarner Stésichore. La pseudo-traduction des fragments et la réécriture du mythe sont toutes les deux encadrées par le pantomime de la résurrection : Carson analyse les marqueurs du style de Stésichore dès son premier chapitre, avant de

le mettre en scène dans un dialogue avec Hélène de Troie, puis dans un entretien avec elle-même. La figure de Stésichore, empreinte d'imaginaire, est absolument absorbée, appropriée. La relation avec l'auteur est symbiotique : Carson en devient la main, la bouche et la complice, le vaisseau d'une nouvelle parole.

- 36 Cette collaboration intime est nécessairement transformatrice. Elizabeth Robinson a raison de souligner le lien entre le rapport érotique et le rapport créatif / traductif : « Pour l'amant comme pour la traductrice, le jeu d'intimité altère irrévocablement l'identité³⁷. » La création carsonienne s'arrache à la subjectivité unique car elle existe entre lecture et écriture, entre déconstruction et réinvention, dans un monde du milieu où Carson vient à posséder l'auteur et à être possédée par lui.
- 37 Le frottement des deux voix influe donc sur l'écriture traductive, puis auctoriale d'Anne Carson. Au début d'*Autobiography of Red*, elle explique que Stésichore est le libérateur de l'adjectif : il abandonne les associations pré-établies et entreprend de décrire le monde comme il le voit, comme il le ressent. Elle relate que « Stésichore a commencé à ouvrir les verrous du langage. Stésichore a délivré l'être. Soudain, plus rien n'empêchait les chevaux d'être *chaussés de vide*. Ou une rivière d'être *argentée comme une racine*. Ou un enfant *sans blessures*. Ou l'enfer *aussi profond que le soleil est haut*. Ou Héraklès *fort comme un supplice*³⁸... »
- 38 À son tour, Carson entreprend d'ouvrir les verrous de l'écriture, notamment en défiant les règles génériques. *Autobiography of Red* nous permet d'entrevoir la façon dont la traduction carsonienne, déjà extrêmement libérale, se meut en écriture auctoriale. Tout d'abord, Carson introduit le roman en vers avec une traduction de la *Géryonide* de Stésichore :

XIV. Herakles' Arrow

*Arrow means kill It parted Geryon's skull like a comb Made The boy
neck lean At an odd slow angle sideways as when a Poppy shames itself
in a whip of Nude breeze.*³⁹

- 39 Traduction littérale

XIV. La flèche d'Héraklès

Flèche veut dire tuer Elle a scindé le crâne de Géryon comme un
peigne Fait pencher le cou Du garçon À un angle étrange lent de côté
comme un Coquelicot s'incline [humilié] sous le coup d'une
brise Nue.

- 40 Carson traduit Stésichore sans ponctuation, et l'extrait est à la fois elliptique et féroce. Ma traduction littérale ne fait pas justice à son ambivalence ; la syntaxe anglaise, délivrée de toute ponctuation ou subordination, évoque différentes représentations au fur et à mesure de la lecture : dès la première image, il semble que la flèche meurtrière ordonne « tue-le » (« *kill it* »), réduisant Géryon à un objet monstrueux (« *it* » plutôt que « *he* »), avant que la suite n'éclaire une autre signification (la flèche veut dire tuer ; elle a séparé le crâne...) ; l'ambiguïté linguistique souligne la sauvagerie du meurtre. De même, « *The boy neck lean* », qui semble être une unité indépendante parce qu'elle commence (« *The* ») et est suivie par une majuscule (« *At* »), les marqueurs traditionnels d'un début de phrase, suggère la jeunesse et la grâce du monstre (« le cou du garçon, svelte ») ; mais l'image se réalise à retardement, lorsqu'il devient clair que la majuscule du « *At* » n'est qu'un leurre : « *the boy neck lean / At an odd angle* », « le cou du garçon penché / À un angle étrange », brisé par le coup porté à sa tête.
- 41 Mais c'est un peu plus tard dans l'ouvrage, dans la réécriture versifiée du mythe, que l'on trouve une nouvelle subversion générique, cette fois entièrement auctoriale :

*The smell of the leather jacket near
his face [...]
sent a wave of longing as strong as a colour through Geryon.
It exploded at the bottom of his belly.
Then the blanket shifted. He felt Herakles' hand move on his thigh
and Geryon's
head went back like a poppy in a breeze⁴⁰*

- 42 Traduction littérale

L'odeur de la veste en cuir près
de son visage [...]

transperça Géryon d'une vague de manque aussi puissante
qu'une couleur.
Elle explosa au fond de son ventre.
Puis la couverture remua. Il sentit la main d'Héraklès bouger sur sa
cuisse et Géryon
rejeta la tête en arrière comme un coquelicot dans une brise.

- 43 Ici, un glissement s'opère, de la traduction à la recreation, et de thanatos à éros. Géryon, la fleur délicate, le coquelicot incliné dans la brise, passe du meurtre à la petite mort. Carson tisse un réseau méticuleux d'échos et de références : la douleur du manque (« *a wave of longing [...] exploded / une vague de manque [...] explosa* ») rappelle celle de la blessure fatale de la traduction (« *it parted Geryon / elle a scindé [le crâne] de Géryon* »). La flèche de l'Héraklès stésichorien renvoie au symbole de la flèche homoérotique pour l'Héraklès carsonien ; sa victoire se métamorphose, de l'arme meurtrière à la main caressante, de l'attaque à l'extase. Dans le parallèle presque parfait de l'image finale, où la brise incline le cou des deux Géryons, la disparition de l'adjectif « *nude* » souligne une autre nudité tendre, non plus de la brise, mais des amants. Enfin, l'abandon érotique de Géryon, si similaire à sa mort, fait office de prolepse, annonçant déjà la rupture amoureuse, le manque qui l'attend.
- 44 Ainsi, Carson figure le cheminement de sa création. De l'inspiration du texte source à la transcréation, déjà empreinte de sa subjectivité et de sa plume si distinctives, elle atteint ensuite l'adaptation personnelle, délivrée des limites des genres.
- 45 Inspirée, ou transformée, par l'émancipation linguistique de Stésichore, Carson fait aussi pression sur les limites du langage. Rapidement, Géryon abandonne le discours et décide de se définir à travers la photographie. Pourtant, il n'y a pas d'illustrations : *Autobiography of Red* dépeint la réalité de Géryon à travers la description textuelle d'une succession d'images. Ces portraits sont hallucinatoires, transfigurés par le prisme surréaliste de Géryon, dont la sensibilité exacerbée déforme le monde qui l'entoure.
- 46 Cette profession de l'abandon de l'écriture est une nouvelle transgression, une réponse directe à l'échec et les frustrations du langage. À la surface du texte, Géryon refuse d'utiliser le mot pour se définir ; en deçà, néanmoins, Carson bouleverse le sens premier de son

propre message en continuant d'écrire, et en proposant un poème qui n'a plus ambition de raconter, mais d'évoquer. Si le mot ne peut exprimer tout ce que l'individu veut dire, Carson veut le transformer en expérience substantielle. La « Romance » d'*Autobiographie of Red* est profondément synesthétique : le mot dépasse sa propre abstraction. Il est sensuel. Symbolique et inattendu, il tente de véhiculer « la perception immédiate du monde extérieur par les sens⁴¹. » Voyons par exemple une des descriptions des photographies de Géryon :

*The last page of his project
was a photograph of his mother's rosebush under the kitchen window.
Four of the roses were on fire.
They stood up straight and pure on the stalk, gripping the dark
like prophets
and howling colossal intimacies
from the back of their fused throats.*

47 Traduction littérale

La dernière page de son projet
était une photographie du rosier de sa mère sous la fenêtre de
la cuisine.
Quatre des roses étaient en feu.
Elles s'élevaient raides et pures sur la tige, accrochant les ténèbres
comme des prophètes
et hurlant des intimités colossales
du fond de leurs gorges fondues.

48 Dans cet extrait, la réalité se transforme abruptement en vision fantasmagorique : « quatre des roses étaient en feu. » L'imagerie inattendue du mysticisme, avec l'apparition des flammes et la comparaison aux prophètes, la mention de la noirceur et de la pureté, semblent renvoyer à une illustration d'hérésie médiévale, choquante dans le contexte rassurant du noyau familial et du foyer (« *his mother's rosebush under the kitchen window* / le rosier de sa mère sous la fenêtre de la cuisine. ») Dans la photographie, les choses s'animent. Malgré l'immobilité qu'on attendrait d'un cliché, l'utilisation des gérondifs « *howling* » et « *gripping* » confère aux objets un dynamisme impossible : ils sont figés en mouvement. Et cet étrange paradoxe est encore rehaussé par des termes sibyllins qui invitent à

une interprétation active et subjective. Ainsi, la couleur des fleurs n'est jamais mentionnée, mais peut être envisagée dans l'image du feu et le son imaginé de leur hurlement. L'intimité, mentionnée à la ligne 5, évolue dans un réseau étrange d'oxymores, dans lequel elle est hurlée (donc ouverte, offerte), mais emprisonnée (du *fond* de la gorge), et néanmoins plurielle (car *fusionnée*) : « *howling* [...] *from the back of their fused throats*. » Enfin, dans la même phrase, on retrouve l'ascétisme d'une fleur « *straight and pure* / raide et pure », étreignant néanmoins (« *gripping* / accrochant ») les ténèbres, à son tour comparée à la présence sainte des « prophètes ». Ces tourbillons picturaux ouvrent une vertigineuse myriade d'associations et de significations ; c'est une nouvelle sorte de liberté textuelle. La lectrice est forcée de combiner les indices du texte à sa propre sensibilité, et à former une interprétation personnelle, sensuelle et éphémère (toujours renouvelée).

- 49 Il y a, dans *Autobiography of Red*, la notion que les mots ont le pouvoir d'enrichir la réalité. Grâce au mensonge, qui est la racine de la fiction ; à l'intertextualité, qui catalyse le dialogue et l'inspiration littéraire ; et par la subversion du langage qui, s'il reste restrictif, peut du moins être assoupli, Carson semble révéler les rouages de sa création. Elle ne refuse pas les conventions littéraires : au contraire, elle les examine avec intérêt, et c'est en apprenant ce qui les limite qu'elle peut les absorber et les contourner. Ici, comme dans chaque aspect d'*Autobiography of Red*, c'est la connaissance et l'acceptation du manque qui permet d'activer et de libérer, un tant soit peu, l'écriture. Entre plusieurs voix, entre lecture et création, dans un espace hybride, Carson flirte avec l'interstice qui la passionne. L'universalité est impossible ; la complétude est fallacieuse ; mais l'écriture permet néanmoins d'élargir les possibilités de l'expression, et avec elle, celles de la pensée. Carson comme Géryon, pour répondre au manque, tendent la main vers l'intérieur, vers le secret, vers le subjectif. Avec *Autobiography of Red*, Carson dévoile le gouffre, partage la quête, et offre à sa lectrice les hypothèses de ce qui *pourrait* être :

*I am a drop of gold he would say I am molten matter returned
from the core of earth to tell you interior things— Look !⁴²*

Je suis une goutte d'or disait-il je suis la matière en fusion revenue
du noyau de la terre pour te dire les choses de l'intérieur – Regarde !

BIBLIOGRAPHY

Sources primaires

Anne Carson, *Autobiography of Red*, Londres, Jonathan Cape, 1998.

Anne Carson, *Eros the Bittersweet : An Essay*, New Jersey, Princeton University Library, 1986.

Stésichore, « Geryoneis », in *Greek Lyric III. Stesichorus, Ibycus, Simonides, and Others*, David Campbell (éd. et trad.), Cambridge, Harvard University Press (The Loeb Classical Library), 1991.

Sources secondaires

Dante Alighieri, « Inferno : Canto XVII », *The Divine Comedy*, traduit par Robin Kirkpatrick, Londres, Penguin Random House, 2012.

Apollodore, *The Library of Greek Mythology*, traduit par Robin Hard, Oxford, Oxford University Press, 2008.

Mona Baker, « Towards a Methodology for Investigating the Style of a Literary Translator », *Target*, vol. 12, n° 2, 2000, p. 241-266.

Jean Boase-Beier, *Stylistic Approaches to Translation*, Manchester, St. Jerome Publishing, (Translation Theories Explored), 2006.

Anne Giacometti Carson, *Odi et Amo Ergo Sum*, Toronto, University of Toronto, 1981.

Anne Carson, *Decreation: Poetry, Essays, Opera*, New York, Albert A. Knopf, 2005.

Anne Carson, « Variations on the Right to Remain Silent », dans *Nay Rather*, vol. 21, Paris et New York, Sylph Editions, (The Cahier Series), 2013, p. 1-41.

John d'Agata et Anne Carson, « A___ With Anne Carson », *The Iowa Review*, vol. 27, n° 2., 1997, p. 1-22.

P. J. Finglass et Adrian Kelly (éd.), *Stesichorus in Context*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.

Jack Halberstam, *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*, Durham, Duke University Press, 1995.

Lyn Hejinian, « The Rejection of Closure », *A guide to Poetics Journal: Writing the Expanded Field 1982-1998*, 2013, p. 87-96.

Theo Hermans, « Positioning Translators: Voices, Views and Values in Translation », *Languages and Literature*, vol. 23, n° 3, 2014, p. 285-301.

Hésiode, *Théogonie. Les Travaux et les Jours. Le Bouclier*, traduit par Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1928.

Pauline Jaccon, « "a strange new kind of in-between" : Anne Carson et l'impulsion créative en traduction. », *Ticontra. Teoria Testo Traduzione*, n° 12, mars 2020, p. 449-467.

Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Éditions du Seuil, (Tel Quel), 1980.

Leif Erif Schenstead-Harris, « The Monstrosity of Anne Carson's *Autobiography of Red* », actes de la conférence Western Comparative Conference "Of Monsters and Miracles", présentation délivrée à l'University of Western Ontario, 2012.

Stuart J. Murray, « The Autobiographical Self: Phenomenology and the Limits of Narrative Self-Possession in Anne Carson's *Autobiography of Red* », in *English Studies in Canada*, vol. 31, n° 4, décembre 2005, p. 101-122, 2005.

Platon, *Le Banquet* (discours d'Aristophane), traduction par E. Chambry, Paris, Flammarion, (GF), 1993.

Marguerite Porete, *Le Miroir des âmes simples et anéanties : et qui seulement demeurent en vouloir et désir d'Amour*, Paris, Albin Michel, 2011.

Elizabeth Robinson, « An Antipoem that condenses Everything: Anne Carson's Translations of the Fragments of Sappho », *Anne Carson: Ecstatic Lyre*, Joshua Marie Wilkinson (dir.), Michigan, University of Michigan Press, 2015, p. 181-187.

Cole Swensen, « Opera Povera: Decreation, an Opera in Three Parts », *Anne Carson: Ecstatic Lyre*, Joshua Marie Wilkinson (dir.), Michigan, University of Michigan Press, 2015, p. 127-131.

Monique Tschofen, « 'First I must Tell about Seeing': (De)monstrations of Visuality and the Dynamics of Metaphor in Anne Carson's *Autobiography of Red* », *Canadian Literature*, n° 180, mars 2004, p. 31-50.

Sharon Wahl, « Erotic Sufferings: *Autobiography of Red* and Other Anthropologies », *The Iowa Review*, vol. 29, n° 1, 1999, p. 180-188.

NOTES

1 Anne Giacometti Carson, *Odi et Amo Ergo Sum*, Toronto, University of Toronto, 1981.

2 Anne Carson, *Eros the Bittersweet : An Essay*, New Jersey, Princeton University Library, 1986.

3 Anne Carson, *Autobiography of Red*, Londres, Jonathan Cape, 1998.

4 Stésichore (630 av. J.-C. – 555 av. J.-C.) est un poète lyrique grec dont les innovations stylistiques étaient célébrées par ses contemporains. Extrêmement prolifique, il expérimente notamment avec la métrique, le rythme et les associations adjectivales (en s'éloignant de la fixité des épithètes homériques, comme Carson le mentionne dans *Autobiography of Red*). Peu de ses œuvres ont survécu ; *La Géryonide*, qui raconte le meurtre de Géryon par Héraklès, n'existe plus que sous formes de fragments épars (voir P. J. Finglass et Adrian Kelly (éd.), *Stesichorus in Context*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015).

5 « *pure, [...] older, original* », dans John d'Agata et Anne Carson, « A____ With Anne Carson », *The Iowa Review*, vol. 27, n° 2, 1997, p. 7 ; ma traduction.

6 Anne Carson, *Autobiography of Red*, op. cit., p. 23

7 « *It is her rage against cliché that draws me to her. A genius is in her rage. [...] We resort to cliché because it is easier than trying to make up something new* » (C'est sa rage contre le cliché qui m'attire chez elle. Il y a du génie dans sa rage. [...] Nous avons recours au cliché car il est plus accessible que créer quelque chose de nouveau), dans Anne Carson, « Variations on the Right to Remain Silent », dans *Nay Rather*, vol. 21, Paris et New York, Sylph Editions, (The Cahier Series), 2013, p. 4 ; ma traduction.

8 « *what if I break these lines up a bit ? Maybe they'd move along more smartly* », dans John d'Agata et Anne Carson, « A____ With Anne Carson », art. cit., p. 20 ; ma traduction.

9 « *words and feelings bump against each other. Nouns, verbs and adjectives migrate [...] you can feel them turning into each other* », dans Sharon Wahl, « Erotic Sufferings : *Autobiography of Red* and Other Anthropologies », *The Iowa Review*, vol. 29, n° 1, 1999, p. 184 ; ma traduction.

10 Anne Carson, *Autobiography of Red*, London, Jonathan Cape, 1998, p. 48

11 Les traductions d'exemples que je propose dans cet article ne sont pas des traductions poétiques ou interprétatives. Au contraire, elles font office d'outil : je me suis efforcée de transposer le texte aussi littéralement que possible (de « calquer »), en limitant mon interprétation personnelle, afin qu'un lectorat francophone puisse suivre l'analyse mot à mot.

12 Anne Carson, *Autobiography of Red*, London, Jonathan Cape, 1998, p. 48.

13 « *distorted textuality* », dans Jack Halberstam, *Skin Shows : Gothic Horror and the Technology of Monsters*, Durham, Duke University Press, 1995, p. 33 ; ma traduction.

14 Voir par exemple Apollodore, *The Library of Greek Mythology*, traduit par Robin Hard, Oxford, Oxford University Press, 2008 et Hésiode, *Théogonie. Les Travaux et les Jours. Le Bouclier*, traduit par Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1928.

15 Voir par exemple Dante Alighieri, « Inferno : Canto XVII », *The Divine Comedy*, traduit par Robin Kirkpatrick, Londres, Penguin Random House, 2012.

16 Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Éditions du Seuil, (Tel Quel), 1980.

17 « *Monstrosity emerges of us but, embodying alterity, seems not us and may change us* », dans Erik Leif Schenstead-Harris, « The Monstrosity of Anne Carson's *Autobiography of Red* », actes de la conférence Western Comparative Conference "Of Monsters and Miracles", présentation délivrée à l'University of Western Ontario, 2012, p. 3 ; ma traduction.

18 Pour aller plus loin sur le « soi » insaisissable de Géryon, voir Stuart J. Murray, « The Autobiographical Self : Phenomenology and the Limits of Narrative Self-Possession in Anne Carson's *Autobiography of Red* », in *English Studies in Canada*, vol. 31, n° 4, décembre 2005, p. 101-122, 2005.

19 « *Pondering the cracks and fissures of his inner life* », dans Anne Carson, *Autobiography of Red*, op. cit., p. 105 ; ma traduction.

20 « *Geryon's life entered a numb time, caught between the tongue and the taste* », dans Anne Carson, *Autobiography of Red*, op. cit., p. 72 ; ma traduction.

21 « *[the] classical texts [that I translate], which are, like Sappho, in bits of papyrus with that enchanting white space around them, in which we can imagine all of the experience of antiquity floating but which we can't quite reach. I like that kind of surface* », dans John d'Agata et Anne Carson, « A___ With Anne Carson », art. cit., p. 14 ; mes soulignements.

22 Anne Carson, *Autobiography of Red*, op. cit., p. 22 ; ma traduction.

23 Avec le mythe de l'androgynie, Aristophane relate que Zeus a dû diviser le mâle et la femelle car l'espèce androgynie humaine, parce qu'elle était complète, devenait trop puissante et voulait attaquer les dieux. Après la division de leur corps, « chacun, regrettant sa moitié, allait à elle ; et,

s'embrassant et s'enlaçant les uns les autres avec le désir de se fondre ensemble, les [humains] mouraient de faim et d'inaction, parce qu'ils ne voulaient rien faire les uns sans les autres. » dans Platon, *Le Banquet* (discours d'Aristophane), traduction par Émile Chambry, Paris, Flammarion (GF), 1993, p. 192. Depuis la division de l'androgynie, la fusion totale à l'autre est impossible et ce manque lié à l'altérité torture l'individu.

24 Respectivement « *released being* » et « *a masterpiece* », dans Anne Carson, *Autobiography of Red*, *op. cit.*, p. 5-6 ; ma traduction.

25 Pour aller plus loin sur l'érotique dans le processus créatif d'Anne Carson, voir Pauline Jaccon, « "A strange new kind of inbetween": Anne Carson et l'impulsion créative en traduction », *Ticontre. Teoria Testo Traduzione*, n° 12, 2020, p. 449-467.

26 « *in the gap between what one wants to say (or what one perceives there is to say) and what one can say (what is sayable), words provide for a collaboration and a desertion. We delight in our sensuous involvement with the materials of language, we long to join words to the world— to close the gap between ourselves and things – and we suffer from doubt and anxiety from our inability to do so* » dans Lyn Hejinian, « The Rejection of Closure », *A guide to Poetics Journal : Writing the Expanded Field 1982-1998*, 2013, p. 96 ; ma traduction.

27 Anne Carson, *Autobiography of Red*, London, Jonathan Cape, 1998, p. 44.

28 Anne Carson, *Autobiography of Red*, London, Jonathan Cape, 1998, p. 45.

29 Anne Carson, *Autobiography of Red*, *op. cit.*, p. 40 ; ma traduction.

30 Voir aussi Cole Swensen, « Opera Povera : Decreation, an Opera in Three Parts », *Anne Carson : Ecstatic Lyre*, Joshua Marie Wilkinson (dir.), Michigan, University of Michigan Press, 2015, p. 127-131.

31 Voir Anne Carson, « How Women Like Sappho, Marguerite Porete, and Simone Weil Tell God », *Decreation: Poetry, Essays, Opera*, New York, Albert A. Knopf, 2005, p. 155-184.

32 Anne Carson, *Autobiography of Red*, *op. cit.*, p. 29 ; ma traduction.

33 Anne Carson, *Autobiography of Red*, London, Jonathan Cape, 1998, p. 141.

34 Anne Carson, *Autobiography of Red*, London, Jonathan Cape, 1998, p. 145.

35 « *you perceive what you are, what you lack, what you could be* », dans Anne Carson, *Eros the Bittersweet : An Essay*, *op. cit.*, p. 152 ; ma traduction.

36 Sur le style et l’empreinte du traducteur, voir : Mona Baker, « Towards a Methodology for Investigating the Style of a Literary Translator », *Target*, vol. 12, n° 2, 2001, p. 241-266 ; Jean Boase-Beier, *Stylistic Approaches to Translation*, Manchester, St. Jerome Publishing, (Translation Theories Explored), 2006 ; Theo Hermans, « Positioning Translators : Voices, Views and Values in Translation », *Languages and Literature*, vol. 23, n° 3, p. 285-301, 2014.

37 « *whether for lover or translator, the play of intimacy irrevocably alters the identity.* », dans Elizabeth Robinson, « An Antipoem that condenses Everything : Anne Carson’s Translations of the Fragments of Sappho », in *Anne Carson : Ecstatic Lyre*, op. cit., p. 184 ; ma traduction.

38 « *Stesichoros began to undo the latches. Stesichoros released being. Suddenly there was nothing to interfere with horses being hollow hooved. Or a river being root-silver. Or a child bruiseless. Or hell as deep as the sun is high. Or Heracles ordeal strong..* », dans Anne Carson, *Autobiography of Red*, op. cit., p. 5 ; ma traduction.

39 Anne Carson, *Autobiography of Red*, London, Jonathan Cape, 1998, p. 19.

40 Anne Carson, *Autobiography of Red*, London, Jonathan Cape, 1998, p. 118 – 119.

41 « *the immediate perception of the external world by the senses* », dans Stuart J. Murray, « The Autobiographical Self: Phenomenology and the Limits of Narrative Self-Possession in Anne Carson's *Autobiography of Red* », art. cit., p. 108 ; ma traduction.

42 Anne Carson, *Autobiography of Red*, London, Jonathan Cape, 1998, p. 59.

AUTHOR

Pauline Jaccon

Université Sorbonne Nouvelle (Paris 3)