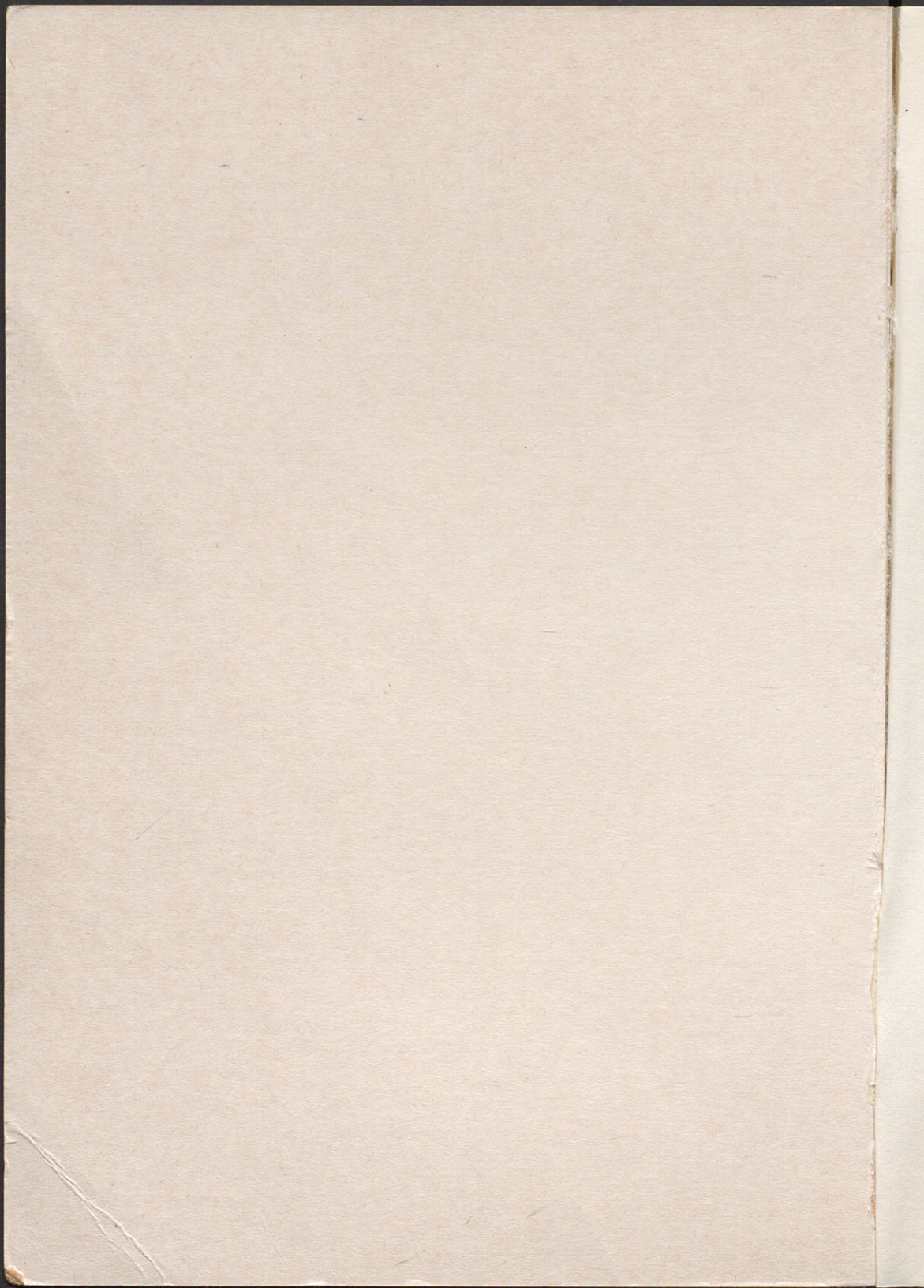


écritures de l'imaginaire



Archives du Futur

Editions LABOR



Dans la même collection :

Constant Malva, Correspondance

2^e édition établie et annotée par Yves Vasseur

Le Théâtre chinois

Camille Poupeye

Le Monde de Paul Willems

Textes, entretiens, études rassemblés par Paul Emond,
Henri Ronse et Fabrice van de Kerckhove

Lettres françaises de Belgique. Mutations

Éditions Universitaires de Bruxelles

*Maeterlinck. Introduction à une psychologie
des songes et autres écrits (1886-1896)*

Textes réunis et commentés par Stefan Gross

Les Écrivains belges et le socialisme (1880-1914)

Paul Aron

Écritures de l'imaginaire
de l'imaginaire

*Dix études
sur neuf écrivains belges*

sous la direction de
Michel Oniz

ARCHIVES DU FUTUR

Éditions L'ABOR

Écritures de l'imagination

1. Introduction

2. Le langage et l'imagination

3. La poésie

4. Le roman

5. Le théâtre

6. Le cinéma

7. Conclusion

Écritures de l'imaginaire

*Dix études
sur neuf écrivains belges*

sous la direction de
Michel Otten

ARCHIVES DU FUTUR

Éditions LABOR

Écritures de l'imaginaire

Dix ans
sur neuf écrivains belges

sous la direction de
Michel Orlon

© 1985, Éditions Labor, 342 rue Royale, 1030 Bruxelles

D/1985/258/6

ISBN 2-8040-0062-1

L 906304

Publié avec l'aide de la Communauté française de Belgique.

Introduction

Paul Emond

Ce ne sont pas seulement les œuvres de création qui font une littérature, mais également les lectures successives, voire les interprétations contradictoires de ces œuvres qu'ont accumulées les générations de critiques et d'essayistes.

Nous disons toujours Racine, mais, au gré des époques, celui qu'on a lu était tantôt le Racine de Sainte-Beuve ou de Jules Lemaitre, tantôt celui de Giraudoux ou de Claudel, tantôt celui de Thierry Maulnier ou de Roland Barthes. La vie des textes est sans doute à ce prix. « Lire un auteur ancien, ce n'est jamais ne lire que lui, remarque Michel Butor. Le corps de ses écrits n'est que le noyau d'un énorme ensemble comprenant tout ce qui a été rédigé à leur sujet. »

Une des faiblesses de notre vie littéraire réside précisément dans cette absence de tradition interprétative. Bien des œuvres considérables n'ont encore suscité que des articles pressés ou des commentaires superficiels.

C'est pour remédier quelque peu à cette carence que le Centre de Littérature française de Belgique de l'Université de Louvain a organisé en août 1981, à Louvain-la-Neuve, un colloque d'une semaine entièrement consacré à une approche moderne des grandes œuvres belges du XIX^e et du XX^e siècle.

Fait significatif: si des écrivains de réputation internationale comme Maeterlinck ou Ghelderode avaient déjà suscité des colloques, c'était la première fois qu'une manifestation scientifique de cette importance était consacrée à l'ensemble du domaine littéraire belge.

Le volume que nous présentons aujourd'hui reprend, pour former un ensemble homogène, les communications consacrées aux romanciers et aux dramaturges du XX^e siècle. La plupart des auteurs ont profité du temps qui a séparé le colloque de la présente publication pour approfondir et amplifier considérablement leurs analyses. C'est donc souvent une seconde version, très enrichie, des exposés de 1981 qu'on lira dans les pages qui suivent.

Quant au thème qui unifie les différentes études, il s'est imposé après coup, par le rapprochement de tous les textes. Il est apparu que les écrivains de Belgique, davantage que ceux de France, étaient des écrivains de l'imaginaire, s'abandonnant librement aux sollicitations du trompe-l'œil, du rêve, du fantastique, du phantasme ou du mythe. C'est, sans doute, qu'ils osent faire confiance au regard qui traverse les apparences, rejoignant d'instinct le profond conseil de Max Beckmann: « Si tu veux atteindre l'invisible, scrute le visible aussi loin que tu peux. »

Michel Otten

Introduction

Ce ne sont pas seulement les œuvres de l'école qui ont une importance, mais également les lectures successives, avec les interprétations complémentaires de ces œuvres qui ont accumulées les générations de critiques et de poètes.

Nous héritons toujours Racine, mais un grand nombre, tel qu'on le voit dans l'art de Racine de Sainte-Beuve ou de Louis Lemaire, tantôt celui de Girardin ou de Chateaubriand, tantôt celui de Théophile Gautier ou de Robert Bunsen. La vie de l'œuvre est dans l'œuvre, et l'œuvre est dans l'œuvre, et l'œuvre est dans l'œuvre.

Le corps de ses écrits n'est que le reflet d'un esprit remuant, Michel Bataillon. Le corps de ses écrits n'est que le reflet d'un esprit remuant, Michel Bataillon. Le corps de ses écrits n'est que le reflet d'un esprit remuant, Michel Bataillon.

Les deux volumes de notre série historique seront précédés dans cette série de traductions italiennes. Bien des œuvres considérables à son époque, mais qui ont été oubliées ou peu lues, ont été traduites par le Centre de l'Université de la Sorbonne.

Le Centre de l'Université de la Sorbonne a organisé en août 1981 à l'Université de la Sorbonne un colloque d'une semaine consacré à une approche moderne des grandes œuvres belges du XIX^e et du XX^e siècle.

Plus significatif, et dans le domaine de l'histoire littéraire, c'est Michel Bataillon qui a été invité à donner une conférence sur l'histoire de la littérature belge au Centre de l'Université de la Sorbonne.

La lecture que nous présentons aujourd'hui reprend non seulement les données de la communication, mais aussi les données de la communication de la communication. La lecture que nous présentons aujourd'hui reprend non seulement les données de la communication, mais aussi les données de la communication de la communication.

C'est donc souvent une seconde version des textes des exposés de 1981 qui est donnée dans les pages qui suivent.

Quant au titre qui nulle les différentes traductions, il est évident qu'il s'agit d'un hommage à l'œuvre de l'Université de la Sorbonne.

Le Centre de l'Université de la Sorbonne a organisé en août 1981 à l'Université de la Sorbonne un colloque d'une semaine consacré à une approche moderne des grandes œuvres belges du XIX^e et du XX^e siècle.

Plus significatif, et dans le domaine de l'histoire littéraire, c'est Michel Bataillon qui a été invité à donner une conférence sur l'histoire de la littérature belge au Centre de l'Université de la Sorbonne.

La lecture que nous présentons aujourd'hui reprend non seulement les données de la communication, mais aussi les données de la communication de la communication.

Université de la Sorbonne, Centre de l'Université de la Sorbonne

Paul Emond

Le récit, son trajet et son secret

Auto-stop de Pierre Mertens

Tous les romans et toutes les nouvelles de Mertens racontent à peu près la même chose. L'ennui c'est le cas, sans doute, pour beaucoup d'écrivains.

La même chose : non pas les événements mais un thème qui, eux, évidemment, vont à chaque fois d'une facture très différente ; mais pas les personnages et leur monde concret, ce qui les oppose et ce qui les unit ; mais une série de thèmes fondamentaux, une manière d'ordonner les faits et événements et personnages ; on vient tout de même bröder leur fiction.

Le récit qui se réunit sans cesse, chez Mertens, est celui d'une forme de reconnaissance à soi, de reconnaissance avec soi-même, d'acceptation au sein de ses propres choix. L'histoire racontée a toujours chez cet écrivain une dimension existentielle. Au terme du parcours, du récit peut venir, à quelque des lieux similaires, des obstacles qui encombreraient, qui étoufferaient. Souvent le récit peut se empêcher de passer, en arrivant aux dernières pages de l'un de ses romans ou de l'une de ses nouvelles, à cet extraordinaire personnage dont l'auteur a fait le héros de sa trilogie *Le rêve, l'absence des autres* et à ce visage statué que le récit qui s'écrit, après qu'il s'est fait passer, sous ses traits humains.

C'est lui la plus belle scène de la vie d'Armand, de temps à autre, quand il posait un doigt sur son nez, le geste était toute tendue et toute contenue de la suite, son bras lui sautait mal, mais il posait ses doigts avec joie sur quelque formation d'air, puis sous les doigts et son visage était bientôt assésés, peut être d'abord, un visage tout neuf, racé, folle !

Ainsi, on va-t-il du projet, mille mercurielles. C'est dans l'espace d'un événement que s'inscrit son récit comme exque.

Au grand départ, il y a toujours, chez ce personnage, le même genre de symboles, la même façon spécifique de s'efforcer et de dépasser. C'est à peine le premier du temps, s'il se reconstruit encore dans l'image de lui-même, que lui son-

Paul Éluard

Le récit, son sujet et son secret

Auto-stop de Pierre Métais

Tous les romans et toutes les nouvelles de Mertens racontent à peu près la même chose. Comme c'est le cas, sans doute, pour beaucoup d'écrivains.

La même chose: non pas les événements mis en scène qui, eux, évidemment, sont à chaque fois d'une facture très différente; non pas les personnages et leur monde concret, ce qui les oppose et ce qui les unit; mais une sorte de trame fondamentale, une manière d'invariant sur quoi événements et personnages s'en viennent broder leur fiction.

Le récit qui se refait sans cesse, chez Mertens, est celui d'une forme de renaissance à soi, de réconciliation avec soi-même, d'émergence au sein de ses propres eaux. L'histoire racontée a toujours chez cet écrivain une dimension cathartique. Au terme du parcours, du neuf peut surgir, dépouillé des faux semblants, des oripeaux qui encombraient, qui étouffaient. Souvent je ne peux m'empêcher de penser, en arrivant aux dernières pages de l'un de ses romans ou de l'une de ses nouvelles, à cet extraordinaire personnage dont Cayrol a fait le héros de sa trilogie *Je vivrai l'amour des autres* et à ce visage authentique et inédit qui apparaît, après qu'il s'est fait rosser, sous ses traits tuméfiés:

Ce fut la plus belle soirée de la vie d'Armand; de temps à autre, quand il passait un doigt sur son nez, la peau était toute tendue et mince comme de la soie; son bras lui faisait mal, mais il portait ses blessures avec joie car sûrement le masque s'était brisé sous les coups et son vrai visage allait bientôt apparaître, peut-être demain, un visage tout neuf, encore frêle¹.

Ainsi en va-t-il du protagoniste mertensien. C'est dans l'espace d'un avènement que s'inscrit son trajet romanesque.

Au point de départ, il y a toujours, chez ce personnage, le même genre de symptômes, la même forme spécifique d'effacement et de dépression. C'est à peine, la plupart du temps, s'il se reconnaît encore dans l'image de lui-même que lui ren-

¹ Jean CAYROL, *Je vivrai l'amour des autres*, Paris, Le livre de poche, 1967, p. 379.

voient ceux parmi lesquels il vit. Au rôle qu'on lui a défini, il ne peut plus, en tout cas, s'identifier correctement. Le voici alors – souvent discrètement – qui a décroché, a glissé vers la tangente, comme si agissait en lui une protestation presque inconsciente contre un état de fait par trop intolérable. Contre l'état – notre état – où, d'une manière ou d'une autre, prétend le maintenir – nous maintenir – une société régie chaque jour davantage par l'objectivation et l'unidimensionalité. (Une société où notre portrait robot – faut-il le rappeler – se fait de plus en plus précis sur l'ordinateur central de la gendarmerie, où nos réflexes de détresse, les soirs où la télévision tombe en panne, sont de plus en plus incontrôlables.) Comme si, peut-être également, il avait éprouvé le sentiment d'être rejeté, de provoquer la réprobation de ceux qui l'entouraient. Réprobation qui ne pourra aller qu'en s'accroissant, à mesure que s'accroît le décrochage. « Nous t'aurions fait volontiers une place dans notre vie », fait dire, dans *La Fête des anciens*, Julien Delmas à ses compagnons d'enfance. « Tu faisais déjà partie de l'ordre des choses. Simplement tu n'as pas répondu à l'attente. Confus, nous devons convenir à présent de notre méprise et donner raison à tout ce qui te nie ². » Le voici donc qui a été congédié, prié de descendre du train confortable des existences sans histoires où les autres, de concert, poursuivent leur route.

En guise de défense, par instinct de survie, s'est alors organisée une retraite au creux de soi-même, une insularisation, un exil intérieur. Se retrancher, se désafficher est devenu en effet d'une nécessité vitale, même si cela équivaut à se déposer peu ou prou, à perdre, dans ce mouvement qui peut tenir de la schizophrénie, une partie de son identité. On en arrive à suivre ainsi de texte en texte une étrange et fascinante galerie de portraits, où les visages sont mangés par une grisaille plus ou moins forte, où la silhouette apparaît volontiers comme placée légèrement en recul ou de guingois. Peu de notations physiques, d'ailleurs, sur ces personnages et l'on serait bien en peine d'en donner, au terme de la lecture, une description évocatrice. Il y a chez eux une forme d'anonymat, ou plutôt un manque de concrétion dont ils ne se départissent guère. Sinon pour manifester le malaise corporel qui les habite, que ce soit le sentiment d'une gêne permanente ou l'apathie, la sensation d'être « désamorcé de soi-même » ³. « L'âme roidie, comme un mauvais cuir, le cœur enlisé et la tête au frigo » ⁴, dit Julien Delmas. Paul Sanchoffe, dans *Les Bons Offices*, « coincé entre un excès et un manque », éprouve « le sentiment de se noyer dans un verre d'eau. Quelque chose pèse quelque part mais quoi, mais où ? Et quelque chose en même temps n'a pas assez de poids. Quelque chose s'absente, qui ne devrait pas faire défaut, et quelque chose est de trop, qui abuse. Quelque chose le contraint et quelque chose lui signifie contre son gré sa délivrance ⁵. » Quant au narrateur de *Perdre*, le voici, alors que commence le roman, confronté à sa « plus fidèle compagne : une détresse sans âge, visqueuse comme une mauvaise fièvre ». D'où « cette lassitude, cette décompression, ce rabotage de tout l'être » ⁶. Mais c'est surtout chez Morales, le protagoniste de *Terre d'asile*, que la dépossession est

² Pierre MERTENS, *La Fête des anciens*, Paris, Editions du Seuil, 1971, p. 90.

³ Pierre MERTENS, *Le Niveau de la mer*, Lausanne, L'âge d'homme, 1970, p. 11.

⁴ *La Fête des anciens*, p. 232.

⁵ Pierre MERTENS, *Les Bons Offices*, Paris, Editions du Seuil, 1974, p. 346-347.

⁶ Pierre MERTENS, *Perdre*, Paris, Fayard, 1984, p. 25.

physiquement vécue. Archétype en quelque sorte de tous les personnages merten-siens – même s'il leur est en même temps étranger, venu d'un autre continent, d'une autre Histoire, puisqu'il s'agit d'un Chilien réfugié en Belgique –, subissant la violence de l'exil et du rejet avec une intensité démesurée en comparaison de ce que vivent les êtres décrits dans les autres récits (mais peut-être n'est-il que le comble de nous-mêmes, dit très justement le prière d'insérer du livre), il a été «privé de lui-même», «dévalisé de soi»⁷ par les tortures que lui a fait subir la police de Pinochet. Ces tortures, qui constituent une sorte de nuit noire se dressant en amont du récit, abjection indicible, ont fait de son corps un lieu qu'il ne peut plus qu'habiter très mal et qu'il éprouve tantôt comme apathique, de bois ou de coton, tantôt comme interminablement blessé (une coupure qui ne cesse de saigner) ou insidieusement malade.

A partir de cette situation d'exilé, très réelle et très concrète chez Morales, plus diffuse et plus insaisissable chez d'autres personnages (mais, tout comme la plupart de ceux-ci, Morales n'est décrit que dans ses gestes les plus quotidiens, les plus intimes, les plus banals souvent), à partir de ce retrait indispensable, s'organise alors un périple, une odyssee intime qui constituera la raison même du récit. Odyssee tantôt vécue comme malgré soi: le jeune Julien Delmas, dans *L'Inde ou l'Amérique*, traverse son enfance comme un naufragé sur son esquif traverserait une mer hostile; le grand-père, le père et le fils de *La Fête des anciens* sont bousculés, tout au long du dimanche après-midi où se passe le roman, au gré des événements que doit affronter leur commune solitude; échoué dans la vacuité de l'été belge, Morales, dans *Terre d'asile*, promène à l'aveuglette son être désemparé. Odyssee tantôt plus concertée en apparence, mais peut-être plus périlleuse encore et finalement plus obscure, les repères prévus n'étant que des mirages: plus il scrute les débris de miroir que constitue sa vie passée, moins le héros des *Bons Offices* y trouve le fil d'Ariane qu'il espérait découvrir; et le projet érotique que, dans *Perdre*, le narrateur propose à sa compagne les poussera vers des eaux de plus en plus éloignées de celles où ils dérivait jusqu'alors.

Mais peu importe, au fond, que l'on ait désiré ou non rester à la barre. Car ce qui advient au personnage, en fin de compte – et à l'instar des cures analytiques les plus exemplaires – lui advient toujours essentiellement comme malgré lui, sans que l'on puisse très bien discerner le pourquoi ou le comment, sans que l'on sache très bien où, et en quelles circonstances, ce personnage s'est perdu peu à peu dans des voies transversales (le titre *Perdre*, de ce point de vue, pourrait être emblématique de toute l'œuvre de Mertens). Et c'est cet égarement même qui finira par le conduire vers cette zone de lui-même dont il semblait ignorer l'existence, vers cet espace aussi intime que fondamental où, enfin mis à nu, face à face avec sa vérité, il lui sera permis de se redécouvrir. Espace du *Niveau de la mer*, selon le titre métaphorique du premier recueil de nouvelles de Mertens. Espace originel qui se cache au cœur de chacun de nous, puisque, comme le dit Musil dans une admirable formule reprise en épigraphe du même *Niveau de la mer*, «chacun de nous possède une seconde patrie où tout ce qu'il fait est innocent».

Et voici alors Sanchotte, dans *Les Bons Offices*, qui, tout à la fin de sa descente

⁷ Pierre MERTENS, *Terre d'asile*, Paris, Grasset, 1978, p. 44.

aux enfers, se retrouve dans le désert, Sanchotte qui questionne pour renaître: «Où suis-je? (...) Répondez. Et il ajoute encore: c'est une question de vie⁸...» Voici Julien Delmas qui sort de l'enfance et qui «rit maintenant à gorge déployée, sans gêne, sans retenue, d'un rire prodigieusement libre»⁹. Ou Morales, qui brusquement éprouve «cette réconciliation bouleversée avec son corps trop longtemps oublié»¹⁰. Ou encore le narrateur de *Perdre*, «parti comme qui n'avait plus rien à perdre», «revenu comme qui n'aurait plus rien à gagner»¹¹, qui rêve enfin de prononcer, face au lieu originel de sa vie amoureuse, les mots mêmes de sa délivrance:

Et je cesserai alors enfin de m'adresser le reproche de ne pas l'avoir aimée, elle, Haweck Wanda, plutôt que Vanessa, plutôt que toi. De ne pas l'avoir préférée. De me dire que c'était elle qu'il aurait fallu, jusqu'au bout, aimer. Puisque tel est le seul crime que j'aie sans doute jamais commis en ce lieu. Oui, je cesserai de me dire cela parce que si l'on continue de se le dire, on ne peut pas vivre¹².

Les voici donc tous échoués sur l'autre versant d'eux-mêmes, amenés là par le déroulement d'un récit où l'essentiel, finalement, semble s'être passé dans l'ombre (*Ombres au tableau*, autre titre générique...), semble s'être passé dans les blancs, dans les interstices de ce qui était raconté. Aucun déchiffrement psychologique n'a eu lieu, aucun dévoilement d'énigme: aucun éclairage réel n'a été porté, au fil des pages, sur le «destin» du protagoniste. On a souvent l'impression au contraire que plus le récit a progressé, plus s'est épaissie la zone d'ombre qui entourait pareil «destin», pareil cheminement du personnage vers sa «seconde patrie». Comme si, loin de révéler de secrets arcanes, la narration ne faisait que renforcer ce secret et, du même coup, faisait mieux sentir ce qu'il a d'essentiel et que seuls le roman, la fiction sont peut-être capables de suggérer. Mertens est probablement, en ce sens, un des écrivains contemporains qui a le plus médité l'importance, pour l'écriture du roman, de la fameuse allégorie de l'image dans le tapis.

Mais si la narration romanesque, telle que la conçoit l'auteur d'*Ombres au tableau*, ne peut rien expliciter de ce mouvement essentiel qui guide le personnage vers sa libération, vers son avènement final, elle ne peut toutefois pas non plus, sous peine d'enlever au récit sa force de suggestion, d'envoûtement, l'occulter complètement. De l'image qui rayonne mystérieusement dans le tapis, il faut qu'il existe des traces, des indices. Il faut donc que quelque chose soit tout de même indiqué de cette progression souterraine de son héros. Il faut donc que, d'une manière ou d'une autre, le texte émette des signes, même discrets – nécessairement discrets –, qui fassent savoir que ce mouvement est en cours, qu'il ne cesse d'avoir lieu à travers tout ce qui nous est raconté.

⁸ *Les Bons Offices*, p. 360.

⁹ Pierre MERTENS, *L'Inde ou l'Amérique*, Paris, Editions du Seuil, 1969, p. 150.

¹⁰ *Terre d'asile*, p. 315.

¹¹ *Perdre*, p. 348.

¹² *Idem*, p. 365-366.

¹³ Pierre MERTENS, *Nécrologies*, Bruxelles, Editions Jacques Antoine, 1977. Les indications de pagination qui suivent renvoient à ce livre.

Comment Mertens dispose-t-il de pareils signes? Je voudrais examiner de ce point de vue une courte nouvelle où l'on retrouve, de façon particulièrement exemplaire, l'ensemble des traits spécifiques évoqués ci-dessus. Il s'agit d'*Auto-stop*, le premier texte du recueil *Nécrologies*¹³.

Comme dans les deux autres nouvelles de ce recueil, l'histoire racontée dans *Auto-stop* est celle d'une mort. En l'occurrence, la mort d'un amour. Dans une ville québécoise, un homme, un Américain, reçoit un coup de téléphone de sa maîtresse, Marlène Whitelaw. Celle-ci lui annonce qu'elle désire mettre fin à leur liaison et le convoque pour une ultime confrontation. L'homme prend sa voiture et traverse une partie de la ville pour se rendre chez sa maîtresse qui habite de l'autre côté du quartier grec. Il s'arrête un instant en chemin pour saluer Joe, un ami sculpteur. Mais l'atelier de celui-ci est vide. A travers la verrière, on peut voir un message adressé au sculpteur et posé bien en évidence sur la table; on peut en lire aussi la signature: une certaine Susan. L'homme laisse un mot pour son ami et repart.

A quelques mètres à peine de chez Marlène, il s'arrête encore pour faire le plein d'essence. Au moment où il redémarre, il aperçoit une fillette qui accourt vers lui. Elle lui demande de le suivre car, dit-elle, sur le terrain de basket-ball qui se trouve un peu plus loin, son amie est tombée et ne se relève plus. L'homme sort de sa voiture et, par un dédale de piétonniers, gagne ce terrain qui se trouve sous les fenêtres de Marlène et où la fillette l'a précédé, sans plus se soucier de lui pour rejoindre son amie qui est toujours étendue. Est-ce le fait de se trouver à présent si près de Marlène, peut-être même d'être vu par elle? Voici qu'à la relation des faits et gestes qui vont suivre, se mêleront, pour le protagoniste, des évocations de sa vie passée avec sa maîtresse. Sur la rupture en cours, quasiment rien pourtant ne sera dit.

L'homme se précipite vers la petite blessée mais il a soudain l'impression que les deux gamines se moquent de lui. Il prend la fillette dans ses bras, puis dépose l'enfant pour vérifier si elle peut se tenir debout et plier le genou. Bien qu'il se dise qu'elle n'a qu'une égratignure et qu'on se paie sa tête, il demande encore s'il n'est pas nécessaire de la reconduire chez elle. On lui répond que les parents ne sont pas là avant le soir mais qu'il peut rester avec elles sur le terrain de basket. L'homme refuse, tout comme il refuse, «si cela ne s'arrange pas», qu'elles viennent le prévenir chez Marlène, qu'elles disent connaître pour l'avoir vue en sa compagnie. Qu'elles s'adressent à la police ou à la pharmacie... Au fil de ses pensées, pendant tout ce temps, il s'est remémoré quelques moments des dimanches d'été où Marlène et lui restaient dans l'appartement, la façon dont il l'avait vue s'y promener tantôt nue, tantôt vêtue de tel gilet bleu, l'air gourmand avec lequel elle mangeait une glace, ou encore les reproches qu'elle lui adressait quand elle lui parlait et qu'il était distrait. Et voici que le sentiment d'une étrange paix s'est emparé de lui.

L'homme quitte les lieux pour rejoindre sa voiture mais il s'arrête encore dans un square qu'il ne reconnaît pas. Arrive un couple dont l'apparition le frappe fortement.

Quand il entre dans l'appartement de Marlène, celle-ci n'est plus là. Un message est posé sur la table:

Vous venez bien tard. Je n'ai pas pu vous attendre plus longtemps. Peut-être avez-vous décidé de vous dérober à cette ultime confrontation. Je ne vous donne même

pas tort. Pour la première fois, je ne vous tiens pas rigueur de votre lâcheté. J'ai averti la concierge que je renonçais aussi à l'appartement. Soyez gentil: en partant, n'oubliez donc pas de lui remettre la clé (p. 23).

L'homme aperçoit par la fenêtre les deux petites filles qui courent; celle qui se disait blessée boîte légèrement. Il imagine encore les parents venus, le soir, pour le remercier et trouvant porte de bois.

Quand il remonte dans sa voiture, il voit s'approcher les deux enfants. Elles le regardent s'éloigner.

Il est aisé de retrouver dans cet argument, très simple, de la nouvelle le mouvement caractéristique du récit mertensien. Les éléments spatiaux que j'ai utilisés métaphoriquement plus haut pour décrire ce mouvement sont même présents au premier degré: un trajet doit être effectué et avec un but bien déterminé; survient le hasard; le protagoniste abandonne sa route pour prendre un chemin secondaire, pour se laisser aller, comme malgré lui, à l'aventure. Et c'est ainsi que l'on est parti pour l'Inde et que l'on se dirige vers l'Amérique (*L'Inde ou l'Amérique*: encore un titre emblématique...).

(Et comment ne pas penser une nouvelle fois à Cayrol, à propos de cette structure du récit, si typique aussi de certains rêves, ou, comme on le sait, du déroulement d'une psychanalyse? Dans *L'Espace d'une nuit*¹⁴, par exemple, le héros, qui revient en train vers le village de son enfance pour rendre visite à son père qu'il n'a plus vu depuis longtemps, descend à la gare précédente; il désire en effet parcourir à pied les derniers kilomètres. Mais il perd sa route et, dès cet instant, se succèdent les événements imprévus qui le conduiront peu à peu à la découverte d'une image de lui-même qu'il ignorait (ou mieux: à la reconnaissance d'une image de lui-même qu'il voulait ignorer.)

Certes, le personnage d'*Auto-stop* n'effectue, tout compte fait, qu'un léger détour. Certes, il n'est pas réellement perdu et, comme prévu, il arrive finalement chez sa maîtresse. Mais il arrive en retard et ce retard le sauve. Toute l'histoire ne semble d'ailleurs exister que pour raconter ce retard, ce décalage, ce sauvetage. Même si le saut dans l'inconnu n'a constitué ici qu'un petit épisode banal, dérisoire, il aura permis à cet homme de ne pas avoir à affronter l'insupportable. Ne s'était-il pas mis en route pour cette dernière confrontation comme un prisonnier, un vaincu, une victime? «Je n'aurais pas dû lui laisser la possibilité de me joindre au téléphone, cette arme dont elle joue en virtuose, comme d'un fusil-harpon» (p. 11), constate-t-il, sitôt après avoir relaté en quels termes Marlène l'a convoqué. Il n'y a donc pas à s'étonner de ce que, harponné, ligoté de la sorte, il remarque, à peine entré dans le quartier grec, l'affiche du ciné *Akropolis*: «une comédie de mœurs lacédémonienne et sadomasochiste. Une femme géante et nue pétine en technicolor un nain en complet-veston» (p. 13-14). Petit miroir ironique tendu par le romancier à son personnage...

Reste que si cette libération est racontée tout au long de la nouvelle, il n'en est jamais fait ouvertement mention, comme jamais n'apparaissent non plus des

¹⁴ Jean CAYROL, *L'Espace d'une nuit*, Paris, Editions du Seuil, 1954.

motifs qui pourraient en constituer un reflet trop précis. Et pourtant le mode de narration utilisé dans *Auto-stop* nous fait suivre, en même temps que les événements racontés, la pensée intime du personnage. Semblablement – et c'est peut-être plus étrange encore – ce personnage ne semble avoir à l'esprit ni la rencontre qui l'attend, ni même l'état de ses relations présentes avec sa maîtresse (il n'évoquera cet état qu'une seule fois et rapidement, comme on le verra plus loin). Comme si une amnésie soudaine l'avait frappé, tant lui fait horreur la situation où il se trouve. Ou comme si, pour le moins, le romancier entendait nous raconter toute l'histoire en laissant ces questions dans l'ombre. Procédé narratif que l'on peut assimiler à ce que Genette appelait une *paralipse*, c'est-à-dire une insuffisance d'information par rapport à la perspective, au point de vue utilisé par l'auteur pour suivre son (ses) personnage(s)¹⁵. Malgré le drame sentimental qui se joue, la nouvelle se déroule d'un bout à l'autre dans une sorte de foncière banalité, tout y paraît recouvert d'une couche de couleur neutre et c'est presque comme un somnambule que le personnage accomplit son parcours. De sorte qu'on a beau, formellement, suivre le récit à travers la conscience du protagoniste, tout se passe en même temps comme si on ne restait qu'à la périphérie de cette conscience et qu'on ne pouvait recevoir aucune indication sur ce que – éventuellement – ce protagoniste est amené à penser de la situation qu'il lui faut vivre et qui bouleverse sa vie.

(Retour, encore, à Cayrol, à propos de la paralipse. Car ici également, un parallélisme s'impose, malgré tout ce qui les sépare, entre l'auteur de *Lazare parmi nous* et celui de *Terre d'asile*. Qu'on lise ou qu'on relise ces merveilleux romans que sont *La Noire* et *Les Corps étrangers*¹⁶ ; l'avortement de l'héroïne dans le premier, le meurtre commis par le narrateur dans le second sont cachés au lecteur pendant une bonne partie du roman, malgré l'angle de vue utilisé par la narration (récit à la troisième personne mais suivi de l'intérieur du personnage dans *La Noire* ; récit à la première personne dans *Les Corps étrangers*). D'autres textes de Cayrol utilisent d'ailleurs également la paralipse ; d'autres textes de Mertens aussi : le lecteur de *Terre d'asile*, par exemple, n'est jamais ramené, à travers les pensées de Morales, aux tortures subies par celui-ci.)

Le plus important est donc tu, refoulé en coulisse. De ce qui se passe pour le personnage d'*Auto-stop*, ne nous restent que ses faits et gestes et des pensées qui ne se centrent ni sur le drame qu'il doit vivre, ni sur la façon dont il s'en libère. Cette mise à l'ombre, la technique de narration utilisée par Mertens l'accentue encore en dotant le récit d'une sorte de tremblé, de flou permanent. La nouvelle progresse en effet par séquences où se mêlent, dans une liberté de succession délibérée, monologue intérieur et narration à la troisième personne, passé et présent, descriptions ou évocations concrètes et réflexions volontiers plus abstraites, plus générales. On avance ainsi dans le récit en zigzaguant au gré de petites cellules narratives vite interrompues, en glissant sans cesse de l'une à l'autre dans une dérive qui semble souvent due au hasard des associations :

¹⁵ Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Editions du Seuil, 1972.

¹⁶ Jean CAYROL, *La Noire*, Paris, Editions du Seuil, 1949 ; *Les Corps étrangers*, Paris, Editions du Seuil, 1959.

Elle [la gosse] n'a pas haussé le ton, elle paraissait pleine de sang-froid. Elle est retournée là-bas, elle a disparu entre deux haies qui sentaient l'urine de chat; maintenant qu'il se lance à sa poursuite, il craint de ne plus jamais la rattraper. Il connaît pourtant l'emplacement du terrain de basket-ball, il n'y est jamais allé mais on l'aperçoit des fenêtres dans la chambre de Marlène, d'ailleurs il ne pratique plus aucun sport depuis le collège et pourtant, combien de fois, contemplant de chez Marlène ce bout de terrain et l'un des paniers et aussi les courts de tennis qu'on distingue en-deçà, derrière les peupliers d'Italie, il s'est dit: je devrais m'y remettre un de ces jours, pour retrouver la forme, cela me ferait le plus grand bien, même si on ne sait jamais, après tout, ce qui peut vous en faire, du bien, ou ne pas vous en faire, il n'y a que ce qui peut vous faire du mal qui soit à peu près toujours connu d'avance, oui, pour sûr, du sang froid doit couler dans les veines grises qui courent le long de ce cou fragile, de ces tempes bleuâtres, de ces maigres poignets, il a le sentiment qu'il connaît déjà par cœur cette silhouette malingre... (p. 14-15)

Pareil mode narratif instaure ce que l'on pourrait appeler une «perspective de surface»: rien ici ne paraît mûri, pesé, approfondi, articulé. Les choses semblent données comme elles se rencontrent, au fil des pas, au plus instantané de la pensée. Comme si, en permanence, régnait sur la teneur du récit un climat, non pas peut-être de futilité, mais au moins de relativité, de détachement. Comme si, alors que l'énoncé véritable de la nouvelle est celui d'un moment de crise dans l'histoire d'un être, l'énonciation, à l'inverse, s'employait à dédramatiser pareil contenu, à en faire ignorer la nature profonde. Le propos devient-il trop scabreux, risque-t-il de toucher à la blessure secrète du personnage («il n'y a que ce qui peut vous faire du mal qui soit à peu près toujours connu d'avance»...), il bifurque aussitôt ou il fait demi-tour pour retrouver son chemin antérieur (...«oui, pour sûr, du sang froid doit couler dans les veines grises de ce cou fragile»), avant de reprendre, vers d'autres directions, son cours sinueux.

Cette «perspective de surface» est peut-être plus remarquable encore quand, par extraordinaire, un coin de rideau se lève sur le drame. Car les lignes qui s'y rapportent glissent alors, à l'instar de tous les autres événements racontés, dans le flux général et neutralisant de la narration. Telle évocation, presque unique, de la rupture avec Marlène semble se teinter ainsi du même caractère d'objectivité, de mise à distance, que les lignes qui la suivent immédiatement: une réflexion d'ordre général sur l'oubli, puis le constat du départ, l'été, des gens fortunés «pour le lac George». Comme d'impavides petits soldats, les mots suivent leurs cours, attribuant à tout ce qu'ils nomment, à tout ce qu'ils effleurent, une semblable absence de relief:

... il a quelque peine à les dénicher [les fillettes], qui guettaient sûrement sa venue, au-delà des montants d'un panier, celui-là même qu'on ne doit pas distinguer depuis les fenêtres de la chambre, chez Marlène, il allait presque l'oublier, celle-là, «la femme de ma vie», pense-t-il sans ironie aucune, pour sûr qu'on n'aime comme ça qu'une seule fois dans toute une vie, et pourtant en vain, en pure perte, alors à quoi bon tous ces dimanches d'été qu'on passe sans rien dire, dans une solaire extase aux côtés d'une future étrangère, d'une inconnue en sursis, d'une candidate à l'oubli, même s'il n'y a rien au monde de plus difficile que d'oublier, et de plus ordinaire aussi, allez donc savoir pourquoi ce qui est si ordinaire demeure aussi malaisé, presque impossible, sans doute ne s'agissait-il du reste pas toujours de dimanches d'été, de cet été spongieux qui règne sur la «belle province», alors que ceux qui ont trop de

dollars et qui ne se baissent même plus pour les ramasser s'il en tombe un sur le trottoir, préfèrent partir pour le Lac George, dans le comté de Warren, Etat de New York, la «contrée de l'été», ainsi qu'on dit sur toutes les chaînes de la télé fédérale... (p. 15-16)

Mais si le drame du personnage et le processus de sa libération ne sont pas explicités, si le mode d'énonciation choisi par l'écrivain tire à hue et à dia la linéarité du récit, éparpille quelque peu le sens et le neutralise assez pour l'empêcher de se constituer en chaînes trop apparentes, trop cohérentes, il faut montrer aussi comment, en même temps, *Auto-stop*, subtilement et indirectement, raconte cette libération. Car il se passe bien autre chose à ce propos que le seul et simple fait de l'arrivée en retard au rendez-vous. Toute l'histoire, bien anodine pourtant, de la rencontre des deux fillettes peut être considérée comme une ouverture, dans l'ombre, du chemin qui mène vers cette «seconde patrie» évoquée plus haut. Mouvement à la dérochée dont, subtilement, indirectement, l'écrivain produit certains signes. Par le jeu de l'ambiguïté et de la superposition, cette scène de la rencontre mime aussi, en effet, en son moment essentiel, la grande scène, qui n'a pas lieu, de la confrontation avec Marlène. Elle la mime, et, du même coup, la rendant supportable, en libère notre protagoniste. Mime discret, on va le voir, et où les choses se passent sur le seul plan symbolique. Et rien d'ailleurs ne *contraint* à la lecture de ce symbolisme. Il n'y a guère ici qu'une plus ou moins grande convergence d'indices.

Quelques passages, avant et après la rencontre des deux fillettes, en soulignent d'ailleurs la dimension particulière. Tout d'abord, quand le protagoniste découvre le message de Susan dans l'atelier du sculpteur :

Confusément il s'étonne presque que Joe puisse être le «cher Joe» de quelqu'un, d'une quelconque Susan en mal d'un Joe à chérir. Mais il ressent douloureusement que tout va le surprendre désormais, qu'il va aller de surprise en surprise, qu'il n'en reviendra pas...

(...)

N'avait-on pas été bien indiscret, en surprenant ces mots-là sur le fait? Mais pouvaient-ils leur échapper? Il n'était pas possible de les ignorer, entre la pipe d'écume et le paquet de Gitanes d'importation: ils vous sautaient tout bonnement au visage.

Lui-même ne laisse-t-il pas à Joe, à présent, un autre message: «Fais-moi donc signe un de ces jours...», comme pour se convaincre que demain, on pourra encore, en effet, se signaler à lui, qu'il y sera pour tout le monde? Il y a des quartiers, en ville où, dans les boîtes aux lettres, on dépose plutôt des bombes. «Justice pour les postiers! Boycottons le code postal!» (p. 12-13)

Plongé dans la solitude affective, à présent que Marlène le quitte, notre personnage est presque surpris que l'on puisse encore être «cher» aux yeux d'un autre. Et cette première surprise engendre l'idée que d'autres surprises se produiront, «qu'il n'en reviendra pas». «Il n'en reviendra pas»: il en sera diantrement étonné; mais aussi: il ne reviendra pas de cette voie inconnue où les nouvelles surprises vont l'engager. Ce qui suit sera donc aussi inattendu qu'important, un point de non-retour sera atteint, le protagoniste en sera profondément transformé.

N'est-ce pas d'ailleurs ce point de non-retour qui est déjà suggéré quelques lignes plus bas, et l'idée qu'il sera d'une violence soudaine? Une bombe qui exploserait, par exemple, et, contrairement à ce dont il veut se convaincre en laissant un

message pour Joe, il n'y serait plus pour personne (et les mots du message de Susan, qui «sautent au visage», ne constituent-ils pas une sorte de premier pas dans l'évocation de cette violence, ne permettent-ils pas de glisser vers elle très naturellement, comme si c'était fait en passant, sans avoir l'air d'insister, une simple allusion, comme si on parlait de choses très banales?).

De cette explosion, de cet accident tout au moins qui lui arriverait, qui lui serait arrivé, les dernières lignes de la nouvelle pourraient, sur un mode quelque peu humoristique, constituer un ultime rappel :

Alors que je m'assieds au volant de la Chevrolet et que je mets le contact, les deux fillettes reviennent à ma hauteur sur le trottoir. Comme si elles allaient m'accoster de nouveau. Comme si tout allait recommencer.

Elles me regardent rêveusement m'éloigner. Peut-être ont-elles trafiqué le moteur, bourré de sucre le réservoir. Peut-être assisteront-elles, avant que j'aie atteint le tournant, au terrible accident qu'elles ont imaginé pour moi. (p. 23)

Une bombe? Un accident criminel? Une sorte de crime parfait, en quelque sorte, dont notre personnage sera la victime plus ou moins consentante. Car au plus fort de la scène avec les fillettes, c'est bien cette expression de «crime parfait» qui est utilisée pour indiquer ce qui lui arrive, ce dont elles sont responsables et qui fait que, d'une certaine façon, il n'y est plus pour tout le monde, il n'y est peut-être même plus pour personne, puisqu'il a changé de route, puisqu'il s'est engagé dans la voie transversale où, telles des sirènes, elles l'avaient appelé :

... si bien que *cela* qu'elles ont commis ensemble cet après-midi, quel que soit le nom qu'on lui donne, ressemble tellement à un crime parfait et constitue désormais leur secret: elles si translucides en apparence, si peu nimbées de mystère, elles auront quand même une fois posé cet acte trouble comme une conspiration, une fois au moins elles se seront adonnées à cette activité opaque, équivoque, on ne saurait en faire le tour, on n'y verrait jamais que du feu mais lui, cependant, sans savoir pourquoi, il voudrait que cela durât toujours. (p. 20)

Nous voici donc, puisque le crime est parfait, renvoyé à la pénombre, au secret: rien de plus précis, de plus concret ne nous en est dit. Pour le désigner, il n'existe qu'un *cela*. Et dès qu'est mentionné ce *cela*, la silhouette des deux fillettes s'obscurcit, se fait mystérieuse. Comme s'il s'agissait de faire comprendre, sans le dire explicitement, que c'est bien autour dudit «crime parfait» que tout tourne, qu'ici est toute la question, même si la réponse n'est pas donnée, ou plutôt du fait même que la réponse n'est pas donnée.

D'ailleurs, quand il quitte les fillettes, c'est comme si tout allait mystérieusement s'écrouler. Le forfait a bien eu lieu, elles ont fait en sorte que son univers passé tombe en miettes :

On dirait que les choses ne tiennent plus debout que par la force de l'habitude et pour un instant encore, au prix d'une dernière hésitation mais tout ici est consommé, c'en est fait d'un univers secrètement morcelé, atteint qu'il est par des fractures qui ne sont invisibles que pour les yeux, frappé par un cataclysme muet, jouet d'une Apocalypse silencieuse. Un instant encore et tout sera rasé. (p. 21-22)

«Des fractures qui ne sont invisibles que pour les yeux»! Comment mieux dire

la secrète désagrégation! Car au terme de cet événement qui a tout bouleversé, qui a tout fait exploser, il n'y aura plus seulement la surprise que «Joe puisse être le «cher Joe» de quelqu'un», il y aura le constat définitif que la «vérité» profonde de l'existence d'un couple n'est plus, à présent, intelligible. Et donc aussi celle qui fondait la relation de notre protagoniste et de Marlène. La rupture se sera bel et bien produite. Quelque chose se sera cassé en lui et il se trouvera désormais détaché de sa compagne, hors de portée de ce fusil-harpon qu'elle manie avec tant de dextérité. Après avoir «dérapé» et engagé sa «destinée» dans cette salutaire «parenthèse», il pourra alors, sans danger, se réveiller «au vif du sujet», aller frapper à la porte de Marlène. Peu importe, presque, qu'elle soit partie ou qu'elle ne soit pas partie, tout pour lui se sera déjà joué, tout pour lui aura déjà été gagné:

C'est par cette faille ultime que le couple s'est introduit dans le square. Lui n'a pas bougé encore. Il regarde venir à lui l'homme et la femme et il en est frappé comme par une apparition. Comme si plus jamais ce qui unissait cet homme et cette femme ne devait lui être intelligible. Peut-être n'y a-t-il que cela de vrai, cependant, et d'une vérité dont l'ont privé deux enfants perverses. Combien de temps a duré cette amnésie qu'il a eu la faiblesse de confondre avec une rémission? Le voilà au vif du sujet. Il a dérapé dans un tournant de sa mémoire et toute une destinée peut bien s'être engouffrée dans cette parenthèse. (p. 22)

Ce n'était pas une rémission? Non. Car rien n'a été remis à plus tard, comme rien n'a été purement et simplement absous. Tout, dans ce «crime parfait», s'est joué. Reste à voir comment.

Il a donc suffi, alors qu'«on va toucher au but» (p. 14), de «tourner la tête» (p. 14) pour que se présente le chemin de traverse. Une fillette est apparue, qui «a aussitôt *tourné* les talons» (p. 14) et qui est «retournée» (p. 14) plus loin dans ce chemin. On l'a suivie. On a aussi dérapé dans un «tournant» (p. 22) de sa mémoire et on a engouffré toute sa destinée dans cette parenthèse. Et ce «terrible accident», juste avant d'avoir «atteint le *tournant*» (p. 23)! (Mais peut-être, au fond, notre personnage, malheureux Yankee perdu dans une ville québécoise et dont la maîtresse n'avait rien trouvé de mieux que d'aller se nicher à la lisière du quartier grec, méditait-il inconsciemment de tout plaquer, d'abandonner sa route, de «retourner» (p. 16) dans son pays? Marlène ne lui reprochait-elle d'ailleurs pas d'être «toujours ailleurs», «en particulier quand il *détournait* d'elle son regard au moment précis où elle lui adressait la parole» (p. 21)¹⁷? (Soit dit en passant, comment mieux mettre ce récit en abyme que par une petite phrase de ce genre?).

Et, au milieu de ce tournant que constitue la nouvelle, une superposition, un jeu de miroir. Nous voici «au vif du sujet».

«L'espace insulaire» (p. 22) où se passe la scène avec les fillettes est donné comme un lieu de spectacle, sinon de combat. «Il surgit presque par hasard sur le terrain de basket-ball: «l'arène», pense-t-il d'emblée, «l'arène...» (p. 15). Et cette *arène* est sous les fenêtres de *Marlène*: à celui qui la perçoit, la paronymie indique déjà le programme.

¹⁷ C'est moi qui souligne tout au long de ce paragraphe.

Curieux spectacle d'ailleurs, que ce spectacle sous les fenêtres de Marlène. Curieux spectacle, que nous ferons interpréter essentiellement par les deux fillettes. A l'une, dans cette scène de substitution, nous confierons – un peu, un moment – le rôle de Marlène. A l'autre – un peu, un moment – celui-là même de notre personnage. C'est du moins à travers ce jeu que j'aimerais lire la symbolique de certains gestes que l'on nous propose ici. Que j'aimerais lire l'indication, fugitive, de l'accomplissement de la rupture, et donc de la libération du protagoniste.

Le rôle de Marlène sera tenu par la fillette rousse, la plus grande, celle qui fait le signe près du garage. Comme la vraie Marlène, elle intime à notre personnage l'ordre de venir :

Venez vite, Monsieur, elle a dit: mon amie est tombée, elle ne se relève plus. C'est la seconde fois, cet après-midi, qu'on lui enjoint d'accourir, mais il ne fait pas le rapprochement. (p. 14)

Et il la suit, tout comme il se rendait chez la vraie Marlène. Et tandis qu'il court après elle, tout se passe comme si les deux trajets se superposaient, comme si la peur d'arriver «trop tard» se rapportait aussi bien au trajet qui le mène chez Marlène qu'à celui qui le conduit vers la fillette blessée. Suffisamment imprécise, la formulation produit une complète équivoque :

... mais il pense aussi qu'il ne retrouvera jamais le sentier qui conduit à ce maudit terrain de basket-ball, et qu'il *arrivera trop tard*. (p. 15)

Quelques lignes plus haut, alors que la fillette vient de s'enfuir, il est déjà dit qu'«il craint de ne plus jamais la rattraper» (p. 14). N'est-ce pas déjà aussi Marlène qu'il craint (qu'il souhaite, tout autant) de ne plus jamais rattraper, ne sait-il pas déjà qu'elle sera partie quand il arrivera chez elle ?

Gageons donc que la course après Marlène a lieu tout autant derrière la fillette. Et que cette course-ci est plus supportable.

Que la fillette, fugitivement, prenne symboliquement la place de Marlène, d'autres notations permettent également de l'imaginer. Alors qu'il vient à peine de la rencontrer, notre protagoniste a, en effet, «le sentiment qu'il connaît déjà par cœur cette silhouette malingre, ce visage décapé par la fièvre» (p. 15). Plus loin, c'est le mouvement même de la phrase, la façon dont la digression s'articule en son sein qui crée un moment de confusion entre les deux personnages :

Alors il décide de bien les regarder, comme pour la première et la dernière fois, comme s'il était sûr de ne plus jamais les revoir, ainsi qu'on grave dans sa mémoire les traits d'une femme qui vous quitte, d'une mère qui meurt, il considère d'abord la plus grande, celle qui l'a dragué avenue de Salonique, ce visage de beurre ranci, ces yeux énormes, elle n'avait que ses yeux pour appeler, pour demander, pour réclamer, ils lui mangeaient toute la figure et tout ce qu'elle regardait s'y abîmait, dans un perpétuel vertige, elle n'avait que ces yeux pour vivre, pour faire du mal aussi... (p. 19)

Qui est ce «elle»? Marlène sans doute, puisque le récit vient de virer vers le passé. Mais on dirait en même temps que c'est la description de la fillette qui continue à se dérouler, et plus précisément, la description de ses yeux, de sorte que les

deux personnages, une fois encore, paraissent se superposer. Des deux fillettes, n'est-ce pas d'ailleurs celle-ci, «la plus grande», qu'il regarde d'abord «ainsi qu'on grave dans sa mémoire les traits d'une femme qui vous quitte?»

Et si c'est autant Marlène que la gamine qu'il dévisage ainsi, pourquoi ne pas croire qu'en regardant celle-ci peu après, tandis qu'il dépose sur le sol l'autre fillette, il accepte de voir, de comprendre combien «il avait été joué»?

Il lui a suffi cependant de déposer l'enfant sur le sol, de vérifier qu'elle pouvait se tenir d'aplomb et de percevoir une lueur d'amusement dans ses yeux, il lui a suffi de s'aviser que l'autre semblait toujours, un peu à l'écart, rire dans son poing, la petite teigne, la garce, pour comprendre que, derechef, il avait été joué, qu'elle allait rire ainsi pour l'éternité, comme elle riait naguère, il a pensé «naguère», mais il aurait pu tout aussi bien se dire: «comme elle riait en été», c'était toujours bon de l'entendre. (p. 17-18)

Rire de la fillette, et tout autant, puisque l'ambiguïté est évidente, rire de Marlène pour l'éternité. N'est-ce pas ce dernier qu'il aurait dû entendre lors de la scène de séparation? Le rire de Marlène, méprisante, face à sa «victime», à sa «proie», à celui qu'elle avait harponné et qu'elle entendait, à présent, rejeter à jamais? Un rire qu'il n'aurait pu supporter. Mais qui est plus acceptable, ici, dans l'arène, parce qu'il le reçoit par substitution...

Mais c'est l'autre fillette, celle qui prétend s'être blessée, que servent d'abord à désigner les termes de «victime» et de «proie»:

Il n'aperçoit pas aussitôt les deux fillettes, ni celle qui l'a interpellé sur l'avenue de Salonique, ni sa «victime», songe-t-il, mais pourquoi donc «sa victime»? (p. 15)
... elle n'avait que ces yeux pour vivre, pour faire du mal, aussi, et puis l'autre, sa proie, d'une pâleur mortelle, n'avait que sa pesanteur à opposer, son inertie à invoquer comme alibi... (p. 19)

Une fois encore, en avançant une question à laquelle il ne peut être apparemment répondu, Mertens excelle à maintenir sa perspective de surface. Pourquoi diable, se demande en substance le personnage (ou, derrière lui, le narrateur), cette fillette m'apparaît-elle (lui apparaît-elle) comme une «victime»? Bel effet rhétorique que cette interrogation! Dire que le protagoniste lui-même (ou le narrateur) ne peut y répondre, n'est-ce pas faire entendre qu'il y a là quelque chose de l'ordre de l'indéchiffrable, quelque chose que le lecteur est tenu, en tout cas, de considérer comme indéchiffrable?

Reste également que cette phrase, tout comme celle d'ailleurs qui est citée ensuite, n'est pas sans ambiguïté. De qui, en effet, la fillette est-elle la «victime», la «proie»? Rien n'empêche de considérer que ce peut être aussi bien de l'autre fillette, celle qui ressemble à Marlène, que de notre homme. Une fois encore, la façon dont la phrase est formulée autorise une double interprétation. Ne serait-ce pas alors, à travers ce jeu de substitution dont j'essaie d'indiquer la possibilité, de Marlène elle-même qu'elle serait ainsi, en fin de compte, la «victime»? Tout, dans un autre passage qu'il convient de citer entièrement, permet en tout cas de le penser. Voici en effet que le protagoniste, tenant le corps de la fillette dans ses bras, le brandit en direction des fenêtres de Marlène, telle «une offrande inutile immolée à quelque idole inhumaine»:

Maintenant il veut en avoir le cœur net, il soulève l'enfant sinistrée, presque avec brusquerie, puis avec plus de ménagement déjà et tandis qu'il la porte ainsi dans ses bras telle une noyée, et qu'elle se laisse faire sans offrir la moindre résistance, il a soudain l'impression que l'enfant et lui deviennent pour lui-même spectacle, qu'il s'aperçoit comme dans un miroir ou comme s'il était un autre, au centre de cette arène de brique pilée, alors que par-delà les peupliers d'Italie miroitent les fenêtres des immeubles qui semblent si proches tout à coup, comme s'ils s'étaient resserrés autour de ce cirque, et parmi ces fenêtres il doit y avoir celles de la chambre de Marlène: en été, ça pour sûr c'était bien en été, il enjambait l'appui de la fenêtre et, assis là, les pieds suspendus au-dessus de la gouttière, il lisait un roman de James Hadley Chase, tandis que Marlène, derrière lui, allait et venait, toute nue, dans l'appartement – nue, elle le resterait jusqu'au soir, jusqu'à ce que retombât la fraîcheur –, et parfois il apercevait son reflet dans la vitre, à ses côtés, et il souriait pour lui tout seul, de sacrifier à cet innocent voyeurisme, maintenant il se voit brandissant ce corps de fille comme une offrande, une offrande inutile immolée à quelque idole inhumaine et alors qu'il demeure là, debout, portant cette dépouille, cette «victime d'un sort injuste», il a encore le sentiment, à présent qu'une rumeur de houle lui parvient de l'avenue de Salonique, une rumeur qu'on a amplifiée, il y a un instant, la sirène à deux tons d'une voiture de police et la corne d'un marchand de glace, une rumeur anonyme mais à laquelle il est de nouveau sensible, comme s'il venait de retirer la tête de l'eau, qu'on les a pris «à revers», cette enfant et lui, qu'on les a encerclés pendant qu'ils n'avaient d'attention que l'un pour l'autre, qu'on les cerne et qu'on va leur couper toute retraite vers le boulevard, les avenues latérales. C'est bien moi de ne jamais discerner d'où doit venir le danger, de me laisser surprendre comme un enfant. Il n'a jamais connu le nom de ses vrais ennemis et il périra sûrement faute de les avoir, à temps, démasqués. Il scrute les bosquets, il épie les fenêtres d'où on le met en joue, lui, si désarmé... (p. 16-17)

Lui et l'enfant, «cette victime d'un sort injuste», deviennent «le même spectacle». Lui et l'enfant, «on les a encerclés». Lui, il s'est laissé «surprendre comme un enfant». Tout indique bien ici, dans cette étrange séquence de dédoublement, dans ce spectacle qu'il se donne à lui-même, que lui et l'enfant, un moment, ne font plus qu'une seule et même personne et que, à travers l'enfant, il est lui-même «cette victime d'un sort injuste». Tel est bien d'ailleurs son rôle dans toute cette histoire: ce n'est pas lui qui a demandé la rupture, ce n'est pas lui qui mène ce jeu qui le fait souffrir, qui lui est intolérable. Et le corps qu'il se voit offrir en sacrifice, n'est-ce pas alors le sien propre? Tout se passe comme si, tout en évoquant les gestes qu'il effectue dans une sorte de demi-conscience, on racontait aussi à demi-mot une scène d'une tout autre importance, celle où s'effectuerait le sacrifice ultime de sa personne, où tout serait consommé dans une rupture dont il n'est pas le maître (l'arme avec laquelle il peut être abattu ne fait-elle pas d'ailleurs partie de la même panoplie que celle avec laquelle Marlène le harponnait, aux premières lignes de la nouvelle? «Il épie les fenêtres d'où on le met en joue, lui, si désarmé...» Marlène, disait-il également au début du récit, «qu'on ferait mieux d'abattre avant qu'elle ne soit tout à fait enragée». (p. 12)

Offrande ultime au corps nu de l'idole, offrande réalisée au cœur d'un jeu de miroir disposé au centre de la nouvelle, «au centre de cette arène de brique pilée», un jeu de miroir entre l'enfant et lui, un jeu de miroir entre l'arène et la chambre de Marlène dont «miroitent les fenêtres», la chambre de Marlène où, assis sur le rebord de la fenêtre, il lisait un roman policier (une histoire de meurtre?) et où en regardant dans la vitre le reflet de son amie, il «sacrifiait» en toute innocence...

Comme si les mots, ici, se mettaient à miroiter, à jouer de leur ambiguïté, à faire feu de tous leurs sens, comme si les mots, sans jamais la raconter ouvertement, suggéraient une mise à mort, qui vient ainsi discrètement se substituer à celle qui aurait eu lieu si le héros s'était rendu sans détour chez son amie. (Car cette amie, comme le suggèrent les références au mythe grec disséminées tout au long du texte, Marlène au harpon, Marie-Hélène toute nue dans la chaleur du jour, sirène perçue dans une rumeur de houle, n'est-elle pas assimilée ici à l'un de ces démons de midi, une de ces néréides, aussi séductrices que meurtrières, avec laquelle on ne fait l'amour qu'en y laissant la vie ou la raison?)

Est-ce parce que pareil sacrifice, pareille mise à mort, jouée ainsi symboliquement, est, quant à elle, de l'ordre de l'acceptable, ce que n'aurait pas été l'exécution qui aurait eu lieu chez Marlène? Est-ce parce que, ici, sous les fenêtres de son amie, par substitution, notre personnage peut supporter d'être «joué», peut supporter qu'elle rie «pour l'éternité»? La suite du récit – si l'on veut bien poursuivre cette lecture d'un double sens, d'une scène seconde discrètement suggérée sous les mots qui racontent cette banale histoire de la rencontre de deux fillettes – la suite du récit indique en tout cas qu'une transformation s'est bien produite et qu'elle est essentielle.

Soucieux de l'état où se trouve la gamine blessée, l'homme lui fait faire quelques gestes pour être certain qu'elle n'a rien de cassé:

... il veut cependant par acquit de conscience s'assurer qu'elle peut plier le genou, qu'elle peut mettre un pied devant l'autre, descendre une marche d'escalier puis une seconde, oui: elle en est capable, cela tourne à la séance de rééducation... (p. 18)

On s'en doute à présent, cette «rééducation» est d'abord la sienne. Tout a changé. Le voici, lui jusqu'ici apparemment insensible, comme barricadé en un espace neutre où les sentiments n'avaient pas accès, qui s'émeut au souvenir d'un lainage porté par Marlène. Le voici, peut-être, capable de considérer toute cette histoire sans acrimonie, et même avec amitié, avec tendresse:

... elle prétend cependant que son coude lui fait mal mais un coude que, par chance, la laine de son gilet a protégé, il n'y a rien de plus émouvant au monde que cette laine qui protège les enfants contre le froid, contre les dangers de l'existence, rien si ce n'est la laine qui accompagne le corps des femmes dans leur vie, cette même laine qu'elles portaient enfants et qui ne les a plus quittées, ce gilet bleu à boutons de cuir qui la rajeunit si étrangement et qui évoque pour lui une adolescence dont elle ne lui a pourtant jamais parlé... (p. 18).

Car voici qu'il a le sentiment, «sans savoir pourquoi» (peut-être, à présent, le savons-nous un peu mieux), que tout devient paisible, comme si un bonheur inconnu s'était emparé de lui. Une grande paix l'a envahi:

Lui à qui plus rien sur cette terre ne semblera plus jamais amical, s'étonne qu'une si étrange paix se soit déposée sur les choses, tandis que derrière les nuages cuivrés roule et dérive un soleil roux et qu'un vent précurseur d'un orage qu'on n'attendait pas bouscule les peupliers, et il aimerait que sur les terrains de tennis voisins surgissent des joueurs que ce spectacle qu'à trois, les petites filles et lui, ils interprètent, l'intensité de cette scène, auraient interrompus dans le déroulement d'une partie, et

qu'ils restent figés par la stupeur, le bras encore à moitié tendu, que la raquette prolonge, vers une invisible balle..., il aimerait qu'on les aperçoive, ses compagnes et lui, des fenêtres lointaines et qu'on s'interroge sur la signification de leur rencontre, de cette réconciliation. (p. 20)

«Réconciliation»: c'est sans conteste le mot-clé de tous les dénouements mertensiens. Le personnage est allé jusqu'au bout, il a «joué» à sa façon cette rupture intolérable. Il peut alors renaître, faire retour sur sa vie et tout considérer tranquillement, amicalement même.

Tout s'est joué, tout s'est réglé, tout a été dit sans être vraiment dit. La libération, l'avènement du personnage à soi-même ont eu lieu. Cela s'est passé dans l'ombre, dans l'équivoque, dans un jeu de substitution («elles se seront adonnées à cette activité opaque, équivoque, on ne saurait en faire le tour, on n'y verrait jamais que du feu» (p. 20)), au hasard d'un chemin de traverse emprunté parce qu'une fillette inconnue, soudain, a fait un signe.

Le reste, alors, ne constitue plus que la suite et la fin presque obligées du récit: la difficulté qu'il éprouve à s'arracher à cette situation où il se sent soudain si bien («une obscure nostalgie s'empare de lui, dont il pressent qu'elle ne le lâchera plus» (p. 20), «il s'échappe comme d'une oubliette» (p. 21)), la rencontre du couple dont il ne peut plus comprendre la «vérité», cette «vérité dont l'ont privé deux enfants perverses» (p. 22), l'arrivée chez Marlène qui n'est plus là.

Notre homme, chez Marlène, regarde par la fenêtre. Il voit les gamines qui courent l'une après l'autre: la petite, la victime, celle qui fut son double fugitif, derrière la grande, la «garce», celle qui fut le double fugitif de Marlène, la «meurtrière» (et pourquoi ne pas prendre, en écrivant cette phrase, le plaisir de laisser également planer l'ambiguïté sur le fait de savoir qui désigne cette «meurtrière»...). Dernière image, peut-être, dernier reflet de cette course pour rejoindre l'amie, l'amie qu'il n'aura pas, pour son bonheur, rattrapée, puisqu'il aura fait le détour essentiel:

Par la fenêtre il aperçoit les deux petites filles qui courent l'une derrière l'autre sur le trottoir, avec une pareille absence de grâce, la grande devant, la meurtrière, la petite derrière, qui ne la rattrapera pas: il vérifie que celle-ci boîte encore un peu, en effet. (p. 22)

Telle est l'histoire, mertensienne entre toutes, d'*Auto-stop*. Le récit d'une secrète libération, de la façon dont quelqu'un s'arrête au beau milieu d'un processus qui paraissait inéluctable, dont quelqu'un stoppe son propre trajet, «s'auto-stoppe», pour, presque malgré lui, prendre la tangente et retrouver son intégrité. Cela s'est passé sur une frontière, à la limite du quartier grec. A la limite aussi des certitudes, là où tout peut basculer. Entre l'ombre et la pénombre, à la frontière de l'indicible. C'était une *nécrologie*, le récit de la mort d'un amour, mais cette nécrologie, comme presque toujours chez l'auteur de *Perdre*, était aussi une naissance¹⁸.

¹⁸ Au moment où je termine la rédaction de cette étude, paraît un texte de Mertens, *La vraie vie est ici (à propos de deux nouvelles de l'auteur)*, dans la *Revue de l'Institut de Sociologie*, Editions de l'Université de Bruxelles, 1984, 1-2, p. 101 à 119. Le romancier s'y livre lui-

même à un long commentaire et à une mise en parallèle d'*Auto-stop* et de *Collision*, une nouvelle qui fait, quant à elle, partie du recueil *Ombres au tableau* (Paris, Fayard, 1982). Son propos essentiel est de montrer comment les héros de ces deux nouvelles, dans leur quotidienneté anodine, se sont, à leur manière et en toute discrétion «comportés en aventuriers, en prospecteurs». «Je ne crains pas, bravant le ridicule, de prononcer le terme d'«aventuriers»» écrit Mertens, qui se réfère à l'ouvrage récent de Pascal Bruckner et Alain Finkielkraut, *Au coin de la rue, l'aventure* (Paris, Editions du Seuil, 1982). «Nos deux personnages, ajoute-t-il, sont bien des «héros de notre temps», doux conspirateurs d'une révolution minuscule» (p. 118). Et d'évoquer leur trajet, en des termes qui corroborent la description que j'ai faite du trajet narratif chez Mertens en général et de celui d'*Auto-stop* en particulier: «ils décrivent, tous deux, un processus de rupture. Mais, dans les deux cas, la rupture ne se consomme pas de la façon attendue» (p. 102). «Les protagonistes de ces deux récits ont été, dans les commentaires de la critique, présentés, le plus souvent, comme en proie à la déréliction, au bout du rouleau, des *losers*, un peu veules, de surcroît. Je crois qu'il ne s'agit là que d'une impression superficielle. Si perdants il y a, je crois que les miens jouent à qui perd gagne. Et tel serait même le paradoxe, le petit coup de théâtre, le retournement, sur lesquels se fondent précisément ces deux nouvelles» (p. 114).

Le Repas chez Marguerite & Haben Juhn

Daniel Laroche

L'Impossible retrouvaille

Le Repas chez Marguerite d'Hubert Juin

Daniel F. Roche

L'impossible retrouvaille

Les Repas chez Marguerite d'Hubert Juin

Hubert Juin, écrivain régionaliste. La formule était commode : elle est devenue un cliché. Au mieux précise-t-on «néo-régionaliste» – pour conjurer toute imputation de balourdise, en sanctionnant la modernité d'ailleurs équivoque qui habite *Les Hameaux*... Un peu d'attention, toutefois, et nous voilà mal à l'aise. Même l'aspect phraséologique mis hors de cause, l'atmosphère qui règne ici n'a pas grand-chose à voir avec Krains, Tousseul ou Stiernet : ce n'est pas la même sensibilité, pas la même pensée. En un mot, et malgré les apparences, pas la même «réalité». Mettre en scène le terroir est une chose ; autre chose l'enjeu de cette mise en scène.

Au vrai, l'entreprise de Juin ne manque pas d'ambiguïtés, coincée entre les exigences de l'«évoocation», quelques mythes éculés – la proximité avec la terre, la vie simple, etc. – et le souci d'un discours vrai sur la terre natale et sa fonction dans l'imaginaire. Mais, si cette entreprise a un sens, il est à découvrir en passant par ces ambiguïtés, et non au-dessus d'elles. En ce qui nous concerne, voici : il nous semble que, pour l'essentiel, Juin s'est livré à un complexe travail de *réécriture* sur le grand «texte régionaliste» que nous ont légué plusieurs générations d'écrivains, et singulièrement d'écrivains belges. Ce travail implique à la fois reprise, dénégation, subversion. On en verra plus loin les détails. Délinéons maintenant le corpus sur lequel il s'est effectué.

Dans l'histoire littéraire de la Belgique francophone, le courant régionaliste occupe dès la moitié du XIX^e siècle une place importante, balisée par les noms de P. Nothomb, G. Virrès, A. Hardy, L. Delattre, T. Braun, E. Glesener, etc. – pour s'en tenir au passé, et à la littérature non dialectale. De façon très générale, ce courant suppose, d'abord, la peinture et l'idéalisation du «terroir», soit la contrée natale, et, plus étroitement encore, le Village. Terroir généralement rural, campagnard – ce qui donne lieu à diverses descriptions de la vie «naturelle», et même primitive : importance du quotidien, du familier, du prosaïque...

Le village est l'espace sécurisant par excellence : tout le monde y connaît tout le monde, au contraire de l'anonymat qui est le sort obligé du citoyen. Lieu et garant de la *reconnaissance*, où chacun trouve la clé de sa propre identité dans les réseaux de la parentèle et du voisinage. La permanence du terroir, quant à elle, a pour ressort le respect du passé, de la tradition, des mœurs ancestrales ; il incombe à tous

d'assurer la continuité, l'éternel retour des choses. A l'inverse, la transgression entraîne inéluctablement la catastrophe. Le récit régionaliste s'arc-boute donc sur la dichotomie bonheur/malheur: la faute commise par un membre de la communauté fait basculer du premier dans le second, soit d'une manière irréversible, soit en s'ouvrant sur la rémission finale.

Au fait, ce qui compte ici est moins le développement d'une intrigue que l'entretien et la consolidation de deux ou trois thèmes, à la fois intellectuels et axiologiques, avec la charge affective dont ils se trouvent d'autant investis.

Il y a d'abord l'enracinement, le lien de l'homme à son milieu. Ce dernier envisagé autant sous son aspect naturel, géographique (l'exil souvent signifie la mort, ou la perte d'identité, qui est une mort à soi-même) que familial (c'est la question cruciale du lignage, de la filiation, voire même de l'atavisme). Etre, c'est venir de. Inexistant, le cordon ombilical voue(ra)it le sujet à l'inexistence. Sans doute faut-il voir dans ce thème un effet de l'ambiance positiviste dans laquelle le régionalisme belge a pris son essor, le mouvement littéraire apparaissant alors comme versant fabulatoire d'un moment déterminé de la pensée occidentale.

La même hypothèse pourrait être poursuivie à propos d'un autre mythe, celui de la vie, de l'élan vital. Toute empreinte qu'elle puisse être de religiosité, cette force est bien, pour l'essentiel, de nature biologique. Souvent, elle s'identifie à l'instinct et même à la bestialité, source de comportements irrationnels et de conflits «cornéliens». Mais surtout, dans beaucoup des récits qui nous intéressent, elle apparaît comme une fin en soi, une valeur sans autre justification qu'elle-même. «Vivre pour vivre», dira un cinéaste contemporain...

Mythe enfin de la «profondeur». Rôle du silence, et plus encore de la pensivité, qui est un silence supposé riche d'expérience, gonflé de sensibilité, de souffrance acceptée. Personnages taciturnes, et par là même supposés proches de l'essentiel. Apologie d'une pudeur qui confine quelquefois au masochisme.

Compte tenu de ces caractères hâtivement esquissés, l'efflorescence du régionalisme ne peut manquer de surprendre: les limites du genre sont étroites, et son renouvellement difficile. Il faut donc supposer qu'il répondait à un besoin collectif d'une grande force, propre à en assurer souterrainement la relance. D'un tel besoin, il faut sans nul doute voir le noyau dans l'éthique que la bourgeoisie tente d'imposer en cette seconde moitié du XIX^e siècle. Le démontrer n'est pas ici notre propos. Mais, en faveur de cette thèse, on peut rappeler le caractère idéaliste – c'est-à-dire faux – des évocations régionalistes: la campagne romanesque n'offre que peu de ressemblance avec l'univers rural qu'elle est censée représenter. Notamment parce qu'un élément primordial de cet univers, le parler dialectal, n'y figure que sous forme de citations pittoresques, au demeurant sporadiques: la «représentation» du terroir repose sur un refoulement intensif de sa langue.

L'espace et les éléments

Revenons à notre point de départ. Quelle est, relativement à la tradition régionaliste, la position d'un Hubert Juin, telle qu'elle se dégage de ses romans? Nous allons tenter d'y répondre en examinant de plus près l'un des cinq récits qui composent *Les Hameaux: Le Repas chez Marguerite*¹.

¹ Les citations renvoient à l'édition parue chez Labor, collection *Espace Nord*, Bruxelles, 1983.

Instaurer un espace géographique qui soit en même temps un espace humain – le village de Vellin –, lui donner une consistance et une histoire, tel est l'enjeu le plus visible et le plus général du *Repas*. Enjeu classique, la tâche inaugurale de tout roman étant de circonscrire le périmètre de son propre déploiement et de sa propre intelligibilité.

La dé-finition du lieu, on le sait, n'a d'autre forme possible que le partage dedans/dehors, où l'exclusion réciproque des deux termes garantit leur essence et leur perdurance respectives. Dans *Le Repas*, ce n'est pas à la ville que le village s'oppose (comme dans beaucoup d'œuvres régionalistes), mais à l'industrialisation et aux modes de vie qu'elle entraîne; plus précisément encore à sa métonymie privilégiée, l'usine. «Les culs-terreux regardaient d'un air mauvais ce ramassis d'étrangers venus mettre le feu au pays» (p. 75). Ainsi l'aciérie est-elle porteuse de mort, autant pour ceux qu'elle a absorbés – les ouvriers, sous la menace constante de l'accident – que pour ceux qui la rejettent: «l'usine avait gagné. Hagondange-village agonisait» (id.).

Plus généralement, c'est l'intrusion de l'étranger qui est vécue comme menace. Les gendarmes, par exemple, qu'on ne voit à Vellin que lors des catastrophes (la mort de Méthilde, l'incendie du moulin). Les bohémiens, d'avance coupables de voler et de porter malheur. Les nouveaux venus, tels Pierre, Méthilde, Marguerite. Et, bien sûr, les ouvriers, car les jeunes paysans d'Hagondange – mais pas encore ceux de Vellin – quittent la terre pour leur emboîter le pas. Ce qui est grave, ce n'est donc pas tant la présence d'un adversaire. Jusqu'à un certain point, l'antagonisme fortifie au contraire l'unité du clan villageois. Le plus grand mal est de perdre son identité de terrien, de survivre en ayant cessé d'être soi-même. D'être contaminé par le dehors. D'où l'importance extrême de cette notation, à propos de la source: «ça sentait l'usine» (p. 125). La rivière, qui est l'âme même des hameaux, est atteinte dès son origine, marquée dans son être le plus intime par une corruption exogène. Le germe de la mort au creux de la vie jaillissante.

A cette dualité «historique» entre indigènes-terriens et étrangers-industriels se superpose la vieille opposition mythique entre la Terre et le Feu. Les mots employés pour décrire l'univers métallurgique relèvent de l'évocation apocalyptique: c'est un monde «meurtrier» (p. 75) et «maudit» (p. 76) où règnent la «rage» (id.) et le «malheur» (p. 80), un «abattoir» (p. 80) du «diable» (p. 81), qui «bientôt (va) dévorer (...) tous les pays» (p. 80). Une phrase parmi d'autres: «il y a des hauts fourneaux et des aciéries qui crachent au long des jours et des nuitées, tantôt masquant le soleil et tantôt incendiant le ciel» (p. 73).

Face au domaine d'Hephaïstos, celui de Déméter. Le mode de vie inverse. Un rythme beaucoup plus lent. Du risque, certes – celui des mauvaises récoltes – mais moins pressant et d'une autre nature, parce que lié à la fatalité naturelle. «Tu vois, la terre, il faut la sentir et la comprendre pas d'une année à l'autre, mais la voir venir, la faire venir pour les dix saisons qui suivent celle d'aujourd'hui» (p. 79).

Un troisième motif, plus ambigu, marque la narration de son omniprésence, et vient troubler le face-à-face des deux précédents: l'Eau. Et tout d'abord sous le visage de la rivière, dont la dimension symbolique éclate en maint passage. A la fois cloaque, Styx et femme, la Messancy cristallise autour d'elle des sentiments aussi contradictoires que violents. Charriant des cadavres d'animaux et même d'êtres humains, attirant les rats, elle est «garce» et «putain» (p. 19), «méchante à plaisir dans les hameaux» (p. 62), «sale bête» (p. 25) et «gueusarde» (p. 38). Malgré tout

cela, malgré le fil qu'elle lui donne à retordre, Mathieu du moulin «aimait cette rivière. Il ne connaissait qu'elle» (p. 26).

Une telle ambivalence, de tels revirements, avec l'insistance dont ils font l'objet, confèrent à la Messancy un rôle quelque peu mystérieux, mais dont l'importance ne saurait être méconnue. Tous comptes faits, ce rôle nous paraît relever de l'allégorie: ce que la rivière figure, à travers les propos et les affects qu'elle suscite, n'est autre que la vie même du village, son existence quotidienne et séculaire, manifeste et secrète, violente et douce. Or, pour ceux qui en sont les protagonistes, l'histoire des hameaux n'est pas quelque chose de clair, de «donné»: elle est à la fois, indissolublement, familière et méconnaissable. «C'est pas une fille de chez nous» (p. 39) disent de la rivière les premières pages du roman. Mais, plus loin: «maintenant que la vieillese était venue, il fallait bien reconnaître que c'était une fille de chez nous» (p. 108). C'est dans l'après coup seulement que peut surgir l'éclat de la vérité, confiné aux voies étroites de la rétrospection.

La fonction allégorique de la rivière s'illustre de façon frappante dans le récit du vieux Masure aux gendarmes, où une comparaison significative vient relayer la relation des faits: «... un peu comme une cloque qui vient à la surface de l'eau sale, et qui crève d'un coup, alors l'air, autour, sent mauvais, et c'était la même chose: il a suffi qu'ils sachent que les yeux de Mathieu étaient morts pour que les mauvaises passions viennent à la surface, sans pudeur, sans plus se cacher» (p. 100). Locution discrète, mais révélatrice en ce qu'elle frise la dénégation, cet «un peu comme» corrobore à la fois l'étroitesse du lien rivière-village, et la difficulté à admettre un tel lien.

La portée ainsi reconnue à la Messancy fait mieux comprendre son rôle contradictoire dans le récit. L'eau courante – et par endroits stagnante – de la rivière, contrairement au cliché répandu, est à la fois porteuse de vie et de mort, bénéfique et maléfique, comme l'histoire humaine qui s'y regarde. Méthilde lui est liée par une sorte de fascination ou de secrète sympathie: on l'y retrouvera noyée. Sa fille Marguerite, après elle, manifeste avec la rivière une étrange collusion. Mathieu et son moulin à aubes, surtout, en tirent un statut d'exception. Car Mathieu est l'homme de l'eau, le seul de son espèce dans la contrée, et ceci n'est pas pour rien dans son éloignement spatial et moral de la communauté. Peut-être, d'ailleurs, faut-il voir dans l'insistante initiale *M* le parape de la complicité qui lie entre eux ces êtres et les rattache à l'élément aquatique.

L'eau, c'est enfin la navigation maritime, qui hante les récits vaguement délirants d'Antoine Parturier. Sa «chimère» (p. 50), parée d'un éclat où se mêlent les charmes du Voyage, du Lointain, de l'Exotique. «Mathieu du moulin savait qu'Antoine n'avait guère quitté les hameaux, mais que c'était une idée qu'il avait comme ça qu'il avait dans la tête et qui faisait que toujours il rêvait de la mer, de l'Océan, des mouettes qui sont des mouchoirs, et des tempêtes qui hurlent au long du voyage» (p. 102). Si bien que Pierre en fera, de ces bateaux merveilleux, le but de sa fuite après son premier séjour aux hameaux, mais évidemment sans y parvenir. Ce grand Dehors où personne du village n'est vraiment allé ne peut, en revanche, menacer ou envahir les hameaux: il est la dimension rassurante de l'extérieur. Donnée pour un monde autre et quasi fictif, il autorise le rêve (la «folie» de Parturier) sans miner le sentiment du chez-soi.

La modification

On a pu le noter, la survie de l'espace Village n'est pas un état immobile, mais

le résultat de divers affrontements qui font peser sur lui un danger, et suscitent des événements. Le récit régionaliste met en jeu une conception du temps qui, à vrai dire, constitue l'une de ses déterminations essentielles, et que nous retrouvons jusqu'à un certain point dans *Le Repas*: la perdurance est garantie d'identité, et toute évolution des mœurs fatalement un danger. D'où l'attachement à la figure de l'éternel retour. «Oui, dit Antoine, ils ont le même père qui a été le père de leur père et le père de leurs grands-pères, si bien qu'à chaque fois que le plus vieux d'eux tous meurt, ils l'enterrent et vont saluer le second aîné, en bon fils, tu vois?» (p. 61). D'où, surtout, la valeur symbolique du repas que Marguerite organise pour les vieux: «alors, dans l'aise d'après manger, la bouteille d'alcool débouchée, ils pourraient parler à loisir, à plaisir (...). Ce serait comme avant» (p. 118). Et, la fête venue, «le temps revenait. Il n'y avait plus de temps» (p. 122).

Mais la permanence des choses, avec la patience terrienne qui est sa version psychologique, est un mythe fragile. Ainsi, le temps qui passe abolit l'ancien clivage riches/pauvres, et l'usine incendiaire en accélère l'écoulement: «Hagondange était en avance sur les hameaux» (p. 81). Avec, en conséquence, la proximité de la mort comme exclusion. «Mathieu du moulin pensait que dans ce nouveau monde, il n'y aurait plus de place pour lui» (id.). Car «avant, la mort, c'était autre chose», «on mourait de sa mort à soi, et pour des raisons mystérieuses mais qui vous rattachaient à la communauté» (p. 81-82). La déshérence n'est donc pas dans l'écoulement du temps, ni même dans le trépas, qui fait partie de l'ordre naturel, elle est dans le changement. En soi, la durée est paisible, et même le vieillissement, scandés par l'alternance des saisons. Mais, précisément, «ce n'est plus le même temps que ce qui a été notre temps» (p. 104).

Or, le changement ne vient pas seulement du Dehors. Le Dedans lui-même est rongé par une modification intime et douloureuse: le conflit entre jeunes et vieux, qui sous-tend de son âpreté – disons même de sa violence – l'ensemble du roman. Les enfants, dans *Le Repas*, sont plutôt proches des vieux. Ainsi la «grappe des gamins» (p. 20) qui viennent au cabaret quémander des histoires auprès de Mathieu. Ainsi, surtout, la petite Marguerite, à travers qui l'enfance se trouve idéalisée: «sage comme tout», «jolie petiotte» (p. 63), «eau vive du matin» (p. 71), «ange du Seigneur» (p. 96), elle «rit avec son âme» (p. 90). Il faut noter ce fait symptomatique: pour Marguerite, le franchissement de l'adolescence est un moment d'«absence», d'éloignement: elle la passe à Hagondange où elle a été recueillie, et revient adulte à Vellin...

Les choses sont différentes avec les garçons qui grandissent, deviennent goguenards et arrogants, ont leurs tables au cabaret. «Nous autres, ces jeunes qui se dévoyent, ce n'est pas tant que ça nous donne de la tristesse, c'est surtout que ça nous fait peur» (p. 68) disent les vieux. Ils ne s'y retrouvent pas, pourrait-on dire en jouant sur l'amphibologie. Au lieu d'une rassurante image spéculaire, ils ne voient en leurs fils que des êtres méconnaissables, de véritables *étrangers*. Bien que peu explicité, l'enjeu de l'affrontement est clair: il s'agit essentiellement du pouvoir et de la sexualité. «C'est nous, maintenant, les maîtres» (p. 108) disent les jeunes, taraudés par la concupiscence et complotant pour s'approprier Marguerite, qu'ils finiront par violer (telle est du moins l'hypothèse qui s'impose à la lecture de la dernière page). Déjà, quand Mathieu allait lui rendre visite à Hagondange, son inquiétude en disait long: «et si, mignonne comme elle est, elle s'était acoquinée avec un des jeunes qui travaillent là-dedans...» (p. 90).

Jadis, le roman le suggère sans équivoque, les jeunes paysans étaient sinon parfaitement dociles, du moins engagés sur les traces de leurs pères. Tôt ou tard, de bon ou de mauvais gré, ils reproduisaient le modèle de vie et de société dont ils avaient hérité. Ici au contraire, la tradition est arrivée à son point de rupture. Les fils partent ou se rebellent, rejettent l'autorité des aînés. Pourquoi une telle cassure, *Le Repas chez Marguerite* ne le dit pas clairement, mais le laisse entendre par bribes. Comme les usines envahissent le pays, le domaine terrien ne cesse de s'anémier. «Les notables, chez nous, avaient perdu leur prestige (...) Ils raclaient le fond de leurs vieux porte-monnaie exactement comme nous, les pauvres» (p. 80). C'est le patrimoine paysan dans son ensemble qui est en train de se dissoudre, réduit à «des champs inutiles, des blés trop maigres, des colzas trop chiches, des bêtes trop lentes» (p. 81).

Autrement dit, les vieux n'ont plus rien à léguer, ni biens matériels, ni surtout modèle d'existence approprié aux nouvelles conditions. Les valeurs (dans tous les sens du terme) sur lesquelles ils ont vécu ont perdu toute consistance. Les jeunes n'ont, alors, qu'une alternative: l'usine ou la misère. Et leur fronde n'est que le revers de la dépossession dont ils se sentent victimes. Ce n'est pas un hasard, dès lors, si Marguerite est choisie comme victime expiatoire, elle dont le devenir-femme s'est passé à Hagondange, dans cette «maison d'Albertine, qui n'est pas très loin des murs de l'usine, presque à se toucher» (p. 89). Elle qui revient à Vellin à la fois désirable et entachée de cette proximité pourtant passagère avec l'univers maudit. En Marguerite se conjoignent ainsi, dramatiquement, les deux dualismes qui structurent l'histoire: celui des types de société, celui des générations.

Toutefois, ce qui retient ici l'attention n'est pas tant l'affrontement tout œdipien sous le double signe de l'eros et du pouvoir. Les récits régionalistes n'en sont pas exempts, tant s'en faut. Mais la rébellion y est toujours le fait d'un individu isolé, qui fait exception aux lois de la communauté, de sorte que l'ordre social, s'il est transgressé, n'y est pas subverti. Dans *Le Repas*, au contraire, la révolte est collective: «les hameaux se partageaient ainsi en deux clans» (p. 96). L'attitude des jeunes, en somme, importe moins en ce qu'elle est qu'en ce qu'elle symbolise: le ferment de la destruction au sein même du groupe, le Village comme géniteur de ses propres assassins. Le partage et l'antagonisme Dedans/Dehors, on y reviendra, ne sont donc pas aussi simples qu'une lecture rapide pourrait le faire croire.

Histoire de Vellin

Il n'en reste pas moins que ce partage est l'une des clés de voûte du récit: le franchissement de la clôture hameaux/extérieur présente toujours un caractère problématique, sinon dramatique, le roman de Juin trouvant là l'un de ses principaux moteurs narratifs. D'emblée, Mathieu est présenté comme relativement marginal. Célibataire, solitaire, taciturne, il est un peu le factotum des hameaux, son moulin étant devenu inutile. Avec le vieux Thill, il est le seul à aimer et à défendre le chien Spidou, aussi déshérité que lui; avec Louis Malperon, il est le seul à aider Raymond en butte à la vindicte paternelle. Et puis surtout, il devient progressivement aveugle, ce qui accentue son isolement: il ne répond guère aux apostrophes, craignant de se tromper d'interlocuteur. Comme, par ailleurs, la cécité est métaphore privilégiée de la castration, ce n'est pas fortuitement si les jeunes concentrent sur Mathieu leur agressivité. Instinctivement, ils ont vu en l'infirme

l'image de la privation qui les accable, et cette vue leur est insupportable : Mathieu finira exilé.

Membre du groupe villageois, mais peu à peu repoussé par lui, Mathieu est l'homme de l'entre-deux, ce qui explique son rôle privilégié dans l'histoire. Il est aussi le seul à accueillir Pierre, ce demi-vagabond qui d'ailleurs lui ressemble : taciturne, solitaire, bon travailleur et... atteint de strabisme – son regard étant donc également marqué d'infirmité. Néanmoins, Pierre refuse d'habiter au moulin, élit pour habitat un lieu limitrophe, la lisière du bois, avec une cabane en guise de maison. Toléré, mais ne s'intégrant pas pleinement à l'espace villageois, Pierre se condamne lui-même à l'ostracisme. «C'est alors que les hameaux commencèrent à déparler de lui» (p. 32). Soupçonné de collusion avec les contrebandiers, «il cessait d'appartenir au village. Il se mettait en marge de cette société» (p. 34). Et, «un jour, les hameaux apprirent que Pierre avait quitté la cahute du haut des bois, qu'il était parti» (p. 37).

Deux ou trois ans passent. Pierre revient, accompagné de Méthilde et de la petite Marguerite. Tous trois sont installés dans une roulotte – image limpide de leur non-enracinement – près de l'ancienne cahute, tandis que Pierre et Mathieu vont travailler ensemble. Cette période heureuse ne dure pas très longtemps. Méthilde disparaît brusquement – on la retrouve noyée dans la Messancy. Et chacun de s'empresse pour lui assurer un enterrement digne, une pierre tombale dans le cimetière. Morte, elle peut enfin être intégrée à la communauté, sa vie ayant fait le prix de son admission. Quant à Pierre, il a disparu définitivement, abandonnant Marguerite, qui sera placée à Hagondange car «il n'y avait pas de place pour elle, ici, parmi nous» (p. 87).

A ce point du récit, la barrière dedans/dehors semble plus imperméable que jamais. Les trois êtres qui ont tenté de s'implanter dans les hameaux ont tous trois connu l'échec, chacun sous une forme spécifique : la mort, la disparition, l'exil. Passé entre deux mondes antinomiques, Mathieu a donc failli à sa mission. Et lui-même s'éloigne chaque jour davantage de la communauté villageoise, qui cesse progressivement de reconnaître en lui l'un des siens. Sa dernière tentative, la troisième – chiffre symbolique par excellence –, va susciter la catastrophe. Il s'agit de ramener aux hameaux Marguerite devenue jeune fille, et de vivre avec elle au moulin. «Ma fille, elle sera!» (p. 30) s'était-il exclamé. Le projet exécuté, le vieillard achève de s'isoler de ses pairs. C'est la scène cruelle au café, où sa cécité est révélée publiquement, après quoi il cesse peu à peu de travailler, «se dessèche sur place» (p. 114).

Or, jusqu'au retour de Marguerite, le clivage interne de la communauté (jeunes/vieux) était resté totalement étranger à la problématique intégration/exclusion. Voilà précisément qui va changer. La cohabitation Mathieu-Marguerite est acceptée par le groupe des anciens, et le repas au moulin attendu comme un retour bénéfique du passé : «elle avait sorti le service dont personne n'avait usé depuis des années» (p. 117). Mais le couple suscite la jalousie des jeunes, qui y voient une alliance contre nature. Le repas leur fournit l'occasion attendue : ils décident une expédition. La fête est interrompue, Marguerite violée, le moulin incendié. Et le roman s'achève sur une image de désolation : «personne pour regarder, parmi le rouge des flammes sur le dessus de la Messancy, Marguerite, Mathieu qui s'appuyait sur son épaule, et, devant, Spidou, le chien, qui s'en allaient...» (p. 129). La scission est définitivement consommée, tout semble à nouveau rentrer dans

l'ordre séculaire.

En réalité, il est patent que l'échec concerne tout le groupe villageois, et dans son être même. Les agapes ayant tourné à la tragédie, les vieux ont raté leurs retrouvailles. Le retour du passé n'a pas eu lieu, et l'éclatement interne est achevé. Le conflit Dedans/Dehors n'est donc pas le moteur unique de l'histoire. Il y a le conflit vieux/jeunes, qui est venu diviser intérieurement le Dedans. Le clivage Dedans/Dehors est, en quelque sorte, entré dans le Dedans lui-même. Comme, par ailleurs, le dualisme Village/Extérieur est de nature spatiale (délimitative) et le dualisme Jeunes/Vieux de nature temporelle (mutative), on peut dire que la catastrophe est fondamentalement le produit d'une contamination du spatial par le temporel. En effet, le temps-durée et le temps cyclique impliquent la simple prolongation des choses, leur persistance stationnaire : la seule vraie temporalité est transformatrice, irréversible.

De ce processus, un autre témoignage nous est d'ailleurs donné dans cette scène où les paysans réunis discutent de leurs champs. Perbal, «qui était le plus jeune» (p. 79) – et qui, notons-le, est qualifié ailleurs de «mauvais homme» –, voudrait augmenter le rendement de la terre en semant du colza au lieu de blé. A quoi le vieux Masure rétorque «vous voulez aller trop vite» (p. 79), et argumente d'abondance. La leçon est claire : la terre elle-même est menacée d'épuisement (de mort) par l'*accélération* (le changement temporel) qu'on voudrait lui imposer.

Déjà évoquée, une image polyvalente joue au carrefour des deux grands antagonismes : celle du feu. Il y a d'une part le feu des hauts fourneaux, allégorie de l'agression extérieure. Mais aussi le feu de la sexualité – «on te la rôtera, ta caille (...) On y fouta le feu au cul» (p. 106) –, menace venue de l'intérieur. C'est pourquoi le drame final prend la forme quasi obligée de l'incendie. Comme si le Dehors n'avait pu accomplir son œuvre de destruction que par l'intermédiaire d'une sorte de relais ou de complice. L'image de la rivière, quant à elle, nous livre la même vérité, spécialement dans ce passage déjà cité où il est question de sa source : «ça sentait l'usine, et tu parlais de là, Messancy, avec des détritits autour de ta voix enfantine» (p. 125), l'enfance et le déchet se trouvant éloquemment associés.

Le nom, la parole, le savoir

Il est, dans *Le Repas*, une autre strate sémantique qui accompagne les événements brièvement résumés ci-dessus, s'y entremêle étroitement, leur fait comme une entêtante musique de fond : l'ensemble des notations qui concernent le rôle de la nomination et de la parole.

Suspecté d'intelligence avec les contrebandiers, «Pierre avait perdu son nom, et de ce fait les menus travaux qu'on lui confiait» (p. 35). Plus tard, rappelant cet épisode aux villageois attablés, il leur dit : «j'ai pensé (...) à ce que vous aviez fait de moi, vous des hameaux : un homme sans nom» (p. 55). Même attitude à l'égard de Méthilde. «C'est pas un nom!» (id.) s'entend dire Pierre quand on lui en parle pour la première fois. «Un drôle de nom», «pas très catholique» (p. 57), reprendront comme en écho les villageois. Spidou lui-même n'échappe pas au mépris : «quel nom ! venu peut-être d'une marque d'essence ou d'huile pour voitures qu'on avait déformé» (p. 16), ce qui l'entache d'une double disgrâce, l'origine industrielle et la dégénérescence. Quant au prénom de Marguerite, son cheminement est plus difficile encore. Témoin l'extrême réticence de Pierre à la nommer quand, revenu

aux hameaux, il discours devant les habitués du café. Témoin, encore, sa dénomination à Hagondange: «Mathieu, cela l'avait choqué d'entendre Albertine nommer Marguerite Margot. A Vellin, la petite serait Marguerite, un point c'est tout» (p. 93).

Bref, l'appartenance à la communauté villageoise est intimement liée au nom porté, ou, mieux encore, à la reconnaissance collective de ce nom. A l'inverse, le rejet coïncide avec la non-nomination. «Les autres n'avaient pas de noms» (p. 34), tels les contrebandiers. De leur côté, les villageois sont constamment désignés par leur patronyme (Perbal, Parturier, Loescher, Thill, Gendre), non par leur métier, leur physionomie, ou par tout autre trait, comme il est fréquent dans les romans autant que dans la vie.

Le jeu de l'accueil et du rejet se joue également dans deux types de discours, l'éloge et la médisance. Encore faut-il noter une différence essentielle: leur efficace est nulle sur les villageois eux-mêmes, quant à leur appartenance à la communauté, même s'il s'agit d'un «mauvais homme» comme Perbal. Par contre, les «étrangers» sont admis dans la mesure où leurs mérites sont vantés (Marguerite, Pierre au début), le dénigrement équivalant à l'exclusion (les bohémiens, les métallurgistes, Pierre progressivement, le chien Spidou victime d'imprécations répétées). Quant à Mathieu, on a vu que son statut évolue au fil de l'histoire. Il est apprécié au début, étant «de parole» (p. 58): seuls les gendarmes ne le croient pas quand il affirme «ce n'est pas Pierre qui a tué Méthilde!» (p. 85). Mais il est par excellence l'homme du monologue et du silence, qui «passait des semaines parfois (...) sans qu'un son ait à sortir de sa bouche» (p. 14-15), comme le vieux Thill, «auquel on ne pouvait tirer deux mots» (p. 16). De sorte qu'il suscitera chez les jeunes un autre type de discours, préliminaire au drame: la conspiration.

Au demeurant, dans le microcosme vellinois, la parole se distribue selon des aires bien précises. Un lieu privilégié, à cet égard, est sans conteste le cabaret de Cécile. Tenant de la tribune, et même quelquefois du tribunal, il est par excellence le point de convergence des discours, de leur confrontation, en dialogues parfois violents. On s'y arrête autant pour entendre et pour apprendre que pour parler. Il est aussi le champ clos où jeunes et vieux viennent mutuellement se défier.

Le personnage de Cécile, d'ailleurs, n'est pas si simple que sa bonhomie pourrait le faire croire. Douée d'une vue perçante, elle est l'Argus des hameaux: «la vie du village passait par le rideau grenat, par le triangle dans la pierre, par l'œil de Cécile» (p. 22). Sentinelle attentive des faits et gestes, elle est aussi celle qui questionne habilement, excelle à tirer les vers du nez – ce qui la rend redoutable à Mathieu. La similitude est nette avec Parturier et sa parole fabulatrice, ses pays étranges dont il invente l'histoire, les coutumes et la géographie. Héraut de l'utopie (mais on ne sait trop dans quelle mesure il invente...), il partage avec Cécile l'inquiétant pouvoir de dire la vérité, de révéler ce qui est caché. «On aurait pu en raconter (...) pendant des heures, des histoires de gros sous, de femmes maltraitées, de coups défendus, de sang et de mort, tenez! Antoine Parturier par exemple, ou Cécile l'auraient pu» (p. 34). Et cette fenêtre triangulaire, derrière le comptoir, souvenir d'images anciennes où l'œil de Dieu s'encadre d'un triangle, avatar du *templum* où le devin antique exerçait son inquiétante clairvoyance...

Il n'en reste pas moins que la figure du savoir – avec le danger qui en est inséparable – forme à l'univers villageois une sorte d'horizon, dont la présence discrète n'en pèse pas moins. Son personnage emblématique est Louis Malperon, «un tai-

seux» (p. 69), que son goût pour la lecture met à part, et suscite une réprobation unanime: «un idiot, un qui lisait des livres, oui! qui avait des idées, ça c'est possible, mais qui (...) naviguait en marge, faisait peine à l'Ernest, honte à tous» (p. 42). Livres et journaux, en effet, sont rarissimes aux hameaux. Même quand, au café, Perbal lit à haute voix «quelques lignes, ici ou là, dans le numéro de *L'Avenir*», «on ne comprend pas trop ce qu'il marmonne ainsi» (p. 81). L'accueil des nouvelles se réduit à une sorte de simulacre, comme s'il s'agissait d'éviter la contamination par toute parole venue du Dehors.

L'inverse est également vrai: la vérité sur la vie du village ne doit pas quitter celui-ci. Les deux seules exceptions se produisent après les drames qui ponctuent le récit (la mort de Méthilde, l'incendie du moulin): par le biais de la déposition aux gendarmes – eux-mêmes représentants d'une Loi ressentie comme «étrangère» –, la parole quitte le Dedans, s'aliène, et cette «fuite» confirme et sanctionne le malheur qui s'est produit.

Mais le grand moment de la parole est sans doute aucun la confession de Pierre au cabaret. Revenu aux hameaux, et questionné sur sa longue absence, «Pierre a parlé, et c'était curieux, ce silence qui se dénouait dans l'ombre de chez Cécile, un nœud qui se défaisait (...) mais c'était beau, quand même, cette pluie d'or» (p. 48). La parole de l'autre comme trésor, présent rare – dans ce groupe marqué par la dualité richesse/pauvreté. Présent pur et sans retour, Pierre parlant «comme si (les autres) n'avaient pas été là» (p. 50), seul à une table, l'autre où ils sont quatre à l'écouter. Présent éphémère enfin, le mutisme reprenant bien vite ses droits. «Il n'était pas devenu plus bavard, à croire que la longue confession qu'il avait faite chez Cécile, devant les autres, l'avait vidé de toute parole» (p. 70).

Le Repas est donc, aussi, le roman de la parole difficile, empêtrée. A vrai dire, ce qui fait défaut, c'est surtout la parole paisible, bénéfique. Les discours violents, «conflictuels», on l'a vu, ne manquent pas; et la confession de Pierre, personnage «exceptionnel», est un moment lui-même exceptionnel. Or, qu'est-ce qu'un tel récit apporte de si précieux aux villageois, sinon la révélation de ce qui leur était resté mystérieux? Livrer la réalité et le sens des choses, rendre la vie intelligible, voilà ce qui est désespérément attendu de la parole. «On pense que c'est petit chez nous, et il y a du vrai dans ce propos, mais il y en a là-dedans à voir, à entendre, à comprendre» (p. 43). Et «lorsque quelque chose se produit dans ces bas-lieux, il faut lui trouver un sens, décider entre le contre et le pour» (p. 45).

Mathieu manifeste à un titre particulier cette impuissance paysanne à expliciter la signification des événements, spécialement quand les gendarmes l'interrogent. «Pour eux, tout doit être clair (...) comme si la vie n'était pas dans la demi-teinte, le demi-gris, le mi-jour» (p. 85), de sorte que nul ne peut répondre à leurs questions absurdes. Témoin encore ce mouvement qui tient sans doute plus de l'exorcisme que de la condescendance, quand Mathieu tente de se rassurer: «Cécile, c'est un moulin qui broie du vide. On croit savoir, parce qu'on a l'œil vif. C'est lorsque l'œil s'éteint qu'on commence à voir le par dedans des choses» (p. 29). Et, plus tard: «je ne parviens pas à m'y retrouver dans cette histoire qui est la mienne, et aussi la tienne, Marguerite. Cela tourbillonne dans ma tête, un nuage de poussière (...) Je ne vois guère plus le dedans de moi que le dehors» (p. 113). L'échec final peut alors être compris – aussi – comme l'échec de la parole, celle-ci n'ayant pas accompli le rôle salvateur qui en était, plus ou moins vaguement, attendu.

Revenons à notre hypothèse initiale. Nous y créditions Juin d'une position de biais par rapport à la tradition régionaliste. Du parcours qui précède, quelles conclusions tirer ?

Notre premier constat visera un aspect du roman dont, à vrai dire, nous n'avons encore soufflé mot : ce qu'il est convenu d'appeler son « écriture » – vocable obscurci à force d'être seriné, et auquel nous préfererions celui, plus vieilli, de « phraséologie », s'il ne risquait de sembler trop restrictif. La narration, dans *Le Repas*, n'a rien de chronologiquement linéaire. Elle est sans cesse entrecoupée de séquences rétrospectives ou anticipatives, au point que le « fil » des événements ne progresse que par pertes et résurgences. Relater n'est pas seulement dire ce qui advient, c'est aussi – surtout – remémorer et devancer, la pure successivité des faits devant alors être comprise par le lecteur comme impossible, ou comme indésirable.

Autre phénomène, étroitement complice du premier : les nombreuses incises, recourant ou non aux parenthèses, et qui produisent l'effet d'une pensée entrecoupée, mal maîtrisée, d'une mémoire incertaine, d'une élocution laborieuse, autant – il faut le souligner – chez le narrateur que chez les personnages. Elles font du courant verbal lui-même un flux accidenté, semblable en cela à la rivière anarchique qui traverse les hameaux et le roman. Et surtout, jointes à la dys-chronologie, elles interdisent une saisie facile de l'histoire. Celle-ci ne peut s'appréhender dans le confort de la clarté, elle ne peut aisément se rassembler en un déroulement continu. Le texte a donc sa temporalité propre, qu'il faut rapprocher de l'histoire elle-même – il n'y a de « raconté » qu'au travers d'un « racontant », le second imprimant au premier ses lois : on a vu combien le temps y est lui-même enjeu du conflit.

De tels caractères ne vont pas jusqu'à indexer *Le Repas* de « nouveau roman ». Mais ils aboutissent à déposséder le narrateur de la maîtrise et de l'omniscience qui sont ses privilèges dans le récit classique. Et par là, coupant court à une contrainte bien « traditionnelle », ils rendent le texte *accueillant* à un discours neuf.

En quoi consiste un tel discours ? S'agit-il d'une histoire individuelle ou d'une histoire collective ? D'un roman ou d'une chronique ? Les deux, à vrai dire, sans qu'on puisse facilement décider d'une prépondérance. Certes, Mathieu joue un rôle qu'on peut qualifier de central : guère de fait relaté qui ne le concerne d'une manière ou d'une autre. Mais il est le carrefour – et même dans une large mesure le jouet – des événements, beaucoup plus que leur agent. Certes, son personnage est nettement individualisé, tout comme celui de Pierre, de Marguerite, de Cécile. Mais aucun ne fait vraiment l'objet d'une description physique ou morale – hormis des touches comme la moustache et le béret de Mathieu, Pierre qui louche, la robe de Cécile... Quelques traits fugitifs, à portée symbolique plus que réaliste – cécité du premier, strabisme du second, vue perçante de la troisième, la qualité du regard valant assignation de rôle : les héros de l'histoire ont une valeur essentiellement dramaturgique.

Pour le reste, les acteurs sont maintenus dans un relatif anonymat, notamment par l'emploi du *on* – le narrateur s'intégrant à la troupe – et de pluriels généralisants (« les vieux », « les jeunes », « les culs-terreux », « les ouvriers », « les contrebandiers », « nous », etc.) qui dépersonnalisent l'action. Plus encore, par le fait que *Le Repas* fait fi de toute motivation psychologique. Même les méditations de Mathieu

restent non abouties, empêtrées dans l'informulable. «Non, le regret, c'est quoi? La brindille qui craque lorsque la chaleur cède à l'humidité de la nuit» (p. 120). L'introspection désespérément stérile, les causes des agissements obstinément hors d'atteinte, c'est le récit tout entier qui s'avère dé-psychologisé, se réduit à une rumeur factuelle, «le bruit qu'il y avait dans le tirant de la Messancy, une longue, une vieille histoire, la nôtre, qui ne requiert personne» (p. 127). Tout ceci confère au roman de Juin une allure quelque peu behavioriste. Mieux encore, *ethnologique*: l'histoire de la désagrégation d'une collectivité, de son fractionnement irrémédiable.

Un deuxième caractère est à relever: le rejet de tout idéalisme bucolique. Discrètement présente, la nature n'est à aucun moment magnifiée, pas plus que l'existence campagnarde, la simplicité des mœurs, le bonheur fruste, etc. Plus, aucun élément de la vie ou du décor terriens ne fait l'objet d'une quelconque poétisation, qu'il s'agisse de la rivière, du moulin, du bois, du village. A vrai dire, pas de campagne aussi peu «poétique» que celle de Juin, seul le personnage de Marguerite y apportant son éphémère douceur. Parallèlement, la pureté de l'essence et de l'origine, mythe fondateur de la tradition régionaliste, est ici explicitement refusée. Source puante de la Messancy, jeunes en qui sourd la révolte, Perbal voulant imposer le colza contre le blé: le germe de la dégradation ne vient pas seulement du dehors, il accompagne intimement le surgissement même de la vie aux hameaux.

Par là, Juin s'interdit de collaborer à l'établissement d'une quelconque identité ethnique, contrairement à la plupart des évocations dans la lignée desquelles on voudrait le situer. Pour beaucoup d'entre elles, en effet, il s'agissait de forger une image homogène du groupe campagnard, en amalgamant divers traits physiologiques, psychologiques, comportementaux, spirituels ou métaphysiques – la véricité dût-elle en souffrir. Au contraire, Juin dissout l'idée même d'une telle homogénéité, dans un nœud de conflits et de dégénérescences qui déterminent une véritable *autodestruction* du village – l'exact inverse du régionalisme conventionnel. Rappelons – car il importe d'y insister – cette intense difficulté des villageois à reconnaître les tenants et les aboutissants de leur propre histoire, dont ils n'arrivent que très péniblement à se faire une image intelligible. La fonction imaginaire (au sens strict) de la rivière est ici parfaitement claire: elle est un miroir rebelle, quasi délétère, où la vérité ne peut surgir que par éclairs aléatoires et fugitifs.

L'anti-idéalisme de Juin, la dé-mythification qu'il opère discrètement mais profondément lui confèrent une position moderne, «progressiste» devrait-on dire. Car il désamorce par là toute récupération éthique et politique de la vie «naturelle» (pensons au pétainisme, au poujadisme). Notre passé le montre à suffisance, la célébration du terroir bascule vite en attitude réactionnaire, et sert souvent de terrain ou de caution à une idéologie ethnocentriste, sinon xénophobe. La fortune du régionalisme, dans une telle optique, devrait trouver son explication, comme nous l'avons déjà suggéré, dans l'analyse du développement de la mentalité petite-bourgeoise depuis le XIX^e siècle.

Et pourtant, nous le glissons en commençant, *Le Repas chez Marguerite* constitue dans une large mesure une *reprise* du régionalisme classique, au moins en quelques-uns de ses aspects. Citons, à titre de rappel, le motif de l'espace clos, fermé sur lui-même, et que vient renforcer l'utopie d'un grand Dehors inaccessible. L'hostilité à l'égard de tout ce qui est étranger, ressenti comme menaçant par

nature. Le thème de l'enracinement, les véritables autochtones l'étant de façon sinon pérenne, en tout cas immémoriale, l'implantation de nouveaux venus s'avérant par contre impossible. Le jeu de grandes «forces» fondamentales, tutélaires ou dévastatrices : l'Eau, la Terre, le Feu. Le temps bénéfique du cycle et de la durée, le temps maléfique de la transformation. L'importance aussi du silence et de la méditation, de la parole «réservée».

L'originalité de notre roman tient à ce que ces données «traditionnelles» sont contrebalancées par une sorte de dénonciation de l'introversiion paysanne. Témoin, notamment, la phrase finale déjà citée («personne pour regarder...»), accusatrice dans sa neutralité. Il s'agit, pour Juin, de trouver le chemin vers une parole «vraie» sur la terre natale, et pas seulement de détrôner la parole «fausse» que constituent les strates de mythes et de clichés antérieures. C'est pourquoi nous avons pu qualifier son entreprise de «réécriture», non de «parodie» ou de «réquisitoire». Si le discours qu'il déploie atteint en fin de compte à une certaine «vérité», quant au rapport de l'homme à son terroir, c'est que ce discours est de nature *dialectique* : il ne se referme pas sur une moralité, sur l'affirmation d'une valeur ou d'un concept ultime, sur un apaisement. Ce qui faisait la chair du régionalisme bascule dans *Le Repas*, s'inverse en témoignage de son impossibilité, sans être remplacé par rien.

L'une des questions centrales du roman, on a pu s'en rendre compte, est d'ailleurs celle du sens introuvable. Le drame n'est pas tant, semble-t-il, dans l'événement lui-même que dans sa non-intelligibilité. Impuissant à faire pleinement signifier les choses et la vie – y compris la sienne propre –, Mathieu est démuni devant les forces qui vont causer sa perte : il sera banni pour n'avoir pas compris que le couple qu'il forme avec Marguerite est un défi impardonnable. A cet égard, il est l'allégorie du romancier lui-même, dans la mesure où celui-ci nous livre telles quelles les énigmes et les contradictions, sans les ponctuer d'une explication : tous deux, dès lors, sont hommes de l'entre-deux, exilés en puissance.

On a vu, d'autre part, s'affirmer dans le registre de l'imaginaire le thème de l'impossible reconnaissance : miroir opaque de la rivière, jeunes en qui les vieux ne se retrouvent pas, non-retour du passé. Ceci s'oppose à la tradition, où la nature, notamment, est le reflet privilégié de l'âme et de ses mouvements (seule exception, Marguerite et sa connivence avec la Messancy).

On peut dire les choses autrement. Juin reprend les données essentielles du régionalisme, mais en les portant en quelque sorte à leur paroxysme. Il produit ainsi un récit *catastrophique*, qui va des usines incendiées au moulin incendié. Un tel projet relève moins du romanesque que du tragique, et ceci à plus d'un titre. *Le Repas* est un texte désespéré (nulle rémission finale), non un texte du désespoir (l'échec n'est pas vécu comme conscience ou sentiment, il n'est pas subjectivé). Toute l'histoire en reçoit une tonalité de tragédie, à la fois pudique et violente, aux antipodes du mélodrame. Toutefois, au contraire du spectacle antique, le déroulement des faits n'est pas ici dominé par la figure du Destin, ou par tout autre principe transcendant qui viendrait boucler la fable, lui donner une clé.

Telles sont les quelques remarques que nous inspire la lecture du *Repas chez Marguerite*, mais qui s'appliquent tout autant, il faut le préciser, aux quatre autres romans qui composent la série des *Hameaux* (*Les Sangliers*, *La Cimetière*, *Chaperon rouge*, *Les trois Cousines*). *Le Repas* restant probablement le plus accompli,

sinon le plus « complet » d'entre eux. Après Juin, nous semble-t-il, il n'est plus possible d'écrire un récit régionaliste « comme avant » : ici aussi, le retour du passé est voué à la défaite.

Pierre Halen

Un certain regard sur le monde

Le fantastique réel dans l'œuvre de Franz Hellens

La notion de *fantastique réel*, proposée par Roland Topor en 1910 à propos des *Contes et nouvelles*, est plus qu'un concept, c'est une préférence. Franz Hellens lui-même en fit un objet constant de réflexion dans son œuvre théorique et accepta d'y consacrer une modalité particulière du genre fantastique, à savoir, avec lui, une approche spécifique de la réalité, un regard nouveau et original sur l'existence. Il a une vision du monde et a des conceptions anthropologiques déterminées. Ce sont ces engagements théoriques de l'œuvre que le *Journal* analyse en deux regards au regard des *Contes et Nouvelles*, très différents, part de l'autre, *Entre la rue et le jardin* et *En un repos de la santé*.

Il rappelle à la question du fantastique réel, élargi et perfectionné sans discontinuer, le deuxième titre, et amène d'après lui le texte écrit en son biographique de la vie de Frédéric peut sembler une page. Toutefois, les procédures d'écriture de deux textes présentent plus d'un point commun et l'examen d'*Entre la rue et le jardin* peut introduire le lecteur attentif dans l'univers du fantastique réel.

Entre la rue et le jardin

Ce n'est pas dans la fable que ce conte emprunté au siècle de Frédéric trouve son sens. Le narrateur rappelle divers souvenirs de son enfance qui n'ont en commun, apparemment, que de concerner de près ou de loin l'imagination privée qui était dédiée aux trois enfants de la famille dans un ordre de la propriété, ou tout au moins sur la rue et sur le jardin. La personnalité de l'institution, appelée « Marie-

Il existe l'ensemble de mes livres sous le dénominateur *Œuvres fantastiques* et serait une erreur, il me semble. Ce serait un bon titre général, reprend Franz Hellens à une question de la revue *Le Journal*, R. M. MANGUET et G. LE CLÉCHU, *Franz Hellens*, Lyon, Armand Mame, 1970, p. 138.

F. HELLENS, *Contes et nouvelles*, in *Les nouvelles de France*, publiée de M. GUYOT, Bruxelles, Jacques Antoine, 1971, coll. *Paris France*, n° 3.

Après avoir lu ce livre, on se sent plus libre et plus
libre de penser et de sentir. C'est un livre qui est
un livre de la vie.

Pierre Halen

Un certain regard sur le monde

Le fantastique réel dans l'œuvre de Franz Hellens

La notion de *fantastique réel*, avancée par Edmond Picard en 1910 à propos des *Hors-le-vent*, est plus qu'un concept critique provisoire. Franz Hellens lui-même en fit un objet constant de réflexion dans son œuvre ultérieure et accepta d'y voir la note dominante de la plupart de ses livres ¹. Ce concept ne désigne pas seulement une modalité particulière du genre fantastique; il engage avec lui une approche spécifique de la réalité, un regard propre à l'auteur de *La Vie seconde*, lié à une vision du monde et à des conceptions anthropologiques déterminées. Ce sont ces fondements théoriques de l'œuvre que je voudrais décrire, en analysant deux récits du recueil des *Contes et Nouvelles*, très différents l'un de l'autre, *Entre la rue et le jardin* et *Au repos de la santé* ².

En appeler à la question du fantastique réel, auquel appartient sans discussion possible le deuxième titre, et amener d'abord sur le tapis un récit autobiographique du cycle de Frédéric peut sembler une gageure. Pourtant les procédures d'écriture des deux textes présentent plus d'un point commun et l'examen d'*Entre la rue et le jardin* peut introduire le lecteur attentif dans l'univers du fantastique réel.

Entre la rue et le jardin

Ce n'est pas dans la *fable* que ce conte emprunté au cycle de Frédéric trouve son unité; le narrateur rappelle divers souvenirs de son enfance qui n'ont en commun, apparemment, que de concerner de près ou de loin l'instruction privée qui était donnée aux trois enfants de la famille dans une annexe de la propriété, ouvrant à la fois sur la rue et sur le jardin. La personnalité de l'institutrice, appelée «Made-

¹ «Grouper l'ensemble de mes livres sous la dénomination *Réalités fantastiques* ne serait pas inexact, il me semble. Ce serait un bon titre général», répond Franz Hellens à une question de Guy Le Clec'h, in M. MANOLL et G. LE CLEC'H, *Franz Hellens*. Lyon, Armand Henneuse, 1956, p. 138.

² F. HELLENS, *Contes et nouvelles ou Les souvenirs de Frédéric*, préface de M. GEVERS, Bruxelles, Jacques Antoine, 1977, coll. Passé-Présent n° 3.

moiselle», y fait l'objet d'une découverte progressive, parallèle au dévoilement du monde extérieur qui apparaît sous sa forme tragique. C'est le récit d'un apprentissage organisé autour de quelques épreuves, dans la continuité d'une vision des choses qui s'élabore : telle est la cohérence que nous pouvons provisoirement prêter au conte, dont la fiction ne paraît, sinon, composée que d'une suite d'épisodes hétérogènes ; l'action d'aucun d'entre eux n'a de conséquence sur l'action du suivant, et le lecteur de ce chapitre du *Naïf*³ reste sur l'impression d'anecdotes assez diverses, rassemblées dans l'arbitraire du souvenir personnel.

A l'analyse, la fiction se révèle organisée autour de quatre épisodes principaux. Le premier est tout entier consacré à une crise de larmes de Mademoiselle ; le père, en la taxant d'*Hystérique !* sollicite la curiosité du narrateur qui reste dans l'incompréhension de ce mot savant et dans l'ignorance des motifs qui ont provoqué l'émotion. Frédéric découvre à cette occasion que son institutrice est une femme de chair et d'os, et le souvenir lui revient d'une baignade au littoral, où, la vague aidant, le corps de Mademoiselle lui avait été révélé (I). Une deuxième sphère d'action s'articule autour de la perception que les enfants ont, depuis le local de classe, de la rivière ; la sirène d'un steamer, le souvenir d'un noyé, font du cours d'eau le lieu d'où vient la peur, sinon la mort ; la rivière, vue depuis le vasistas de la classe, est en partie masquée par une fabrique d'huile que l'on projette d'abattre (II). Vient ensuite la grande frayeur provoquée par un orage, vécu dans la classe comme une fin du monde (III). Enfin, après un sommaire qui décrit l'hiver comme une période apaisée, la dernière sphère d'action est consacrée aux différentes étapes de la démolition de l'huilerie. Retardée par la fin de l'hiver, elle provoque presque mort d'homme, mais elle s'achève au printemps sans autre dégât finalement que celui, symbolique, subi par la mappemonde de Mademoiselle, qui garde la trace de sa chute sur le sol (IV).

Trois remarques s'imposent ici. D'abord, cette répartition n'est pas absolue : chaque partie est reliée à la suivante par des paragraphes de transition où récit, sommaire et description permettent des glissements et des prolongements « en douceur », de sorte que l'hétérogénéité des quatre sphères se trouve considérablement atténuée.

Ensuite, cette structuration n'est pas seulement le fruit d'un certain donné d'actions ; elle est à plus d'un titre confirmée par la narration. Ainsi, il est très facile de voir que chaque sphère d'action correspond à une saison de l'année, déterminée comme suit :

- I. Printemps.
- II. Été (le soleil, les hirondelles)
- III. Automne (novembre, un orage)/Hiver
- IV. Printemps (février, mai, juin, les hirondelles).

Le cycle annuel, synecdoque de l'enfance, peut faire penser ici aux trois temps

³ *Entre la rue et le jardin*, dans son édition originale, est le sixième chapitre d'un « roman » intitulé *Le Naïf* (Paris, Emile-Paul Frères, 1926) ; l'appellation « roman » mérite les guillemets, tant les chapitres présentent d'autonomie fictionnelle, si l'on fait exception du narrateur Frédéric et de sa quête globale de la maturité.

des rituels d'initiation, qui soumettent le candidat à un séjour dans l'obscur avant de le faire renaître à la clarté. Surtout, le cycle annuel indique l'unité de la nouvelle, que viendront confirmer d'autres détails narratifs auxquels nous ferons allusion par la suite ⁴.

Enfin, les quatre épisodes sont animés par une quête identique où le Sujet, loin de partir à la découverte du vaste monde, travaille à ne pas fléchir sous les coups des informations qui lui viennent du dehors; sa lutte est essentiellement défensive, c'est ainsi qu'elle apparaît dès la séquence I, après l'épisode du mot *Hystérique*:

De ce jour, en classe tout fut changé. A peine me fus-je assis sur le banc à la droite de mon frère, que j'entendis pour la première fois le battement de la fabrique d'huile de lin dont la construction s'élevait du côté de la rue. Jusqu'ici, ces coups répétés du matin au soir ne m'avaient pas occupé plus que le battement d'une pendule. Devant Mademoiselle, ce matin, je ne sais pourquoi je les écoutai comme une sonnerie de cloches, de cloches de bois. Je le sentis: du mal pouvait venir maintenant, de là ou d'ailleurs, demain, après-demain ou plus tard. (p. 26-27)

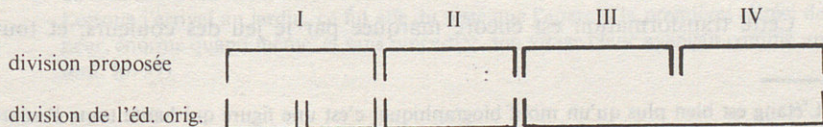
L'espace de l'initiation

L'importance de l'espace, qu'indiquait déjà le titre de la nouvelle, apparaît aussi dans le résumé qui précède: c'est d'un dehors, la rue, que vient la menace pour un dedans, le jardin, menace qui se manifeste dans un entre-deux, la classe. Entre dehors et dedans, les quatre épisodes dessinent un même trajet, celui de l'intrusion d'une violence dans le cercle paisible de l'intériorité. Il est impossible de reprendre ici tous les indices textuels de cette violence, mais il n'est pas inutile de souligner qu'elle est vécue par Frédéric comme une étrangeté, un inconnu effrayant, provoquant une démarche de *connaissance* du monde.

A l'intérieur de la propriété, les animaux de l'étang, canards et carpes, ainsi que les femmes, la mère et l'institutrice, sont les témoins sensibles de cette intrusion du mal. «Mais le jardin était présent derrière», précise Frédéric: l'espace du *dedans* est celui de la tranquillité, un moment troublée, puis du réconfort. Pendant l'hiver,

⁴ Citons déjà le rôle de l'eau, du lorgnon, des couleurs, du battement de l'usine. Les quatre séquences n'ont pas la même importance: I et IV entretiennent des rapports privilégiés par plus d'un détail narratif et se répondent parfaitement comme début et fin s'interpellent dans un récit.

Par ailleurs signalons que l'édition originale divise le conte grâce à des indices typographiques (blancs et triangles d'astérisques) qui ont disparu dans la réédition de J. Antoine; cette division sépare, dans la séquence I, l'action elle-même des répercussions de celle-ci, et elle n'isole pas la séquence III de la dernière. Ainsi:



La division originale ne contredit donc pas totalement celle qui est proposée ici, plus apte, nous semble-t-il, à rendre compte de la structuration fictionnelle autant que narrative.

sur l'étang gelé, on «glisse sur la peur»; c'est autour de la même pièce d'eau que se poursuivent les hirondelles revenues à la fin du récit. L'étang, c'est le mal définitivement conjuré, la figure même de l'espace clos et protégé, l'image du mystère éternel des choses, d'un Temps sans Histoire⁵.

Le monde du *dehors*, au contraire, se révèle par des événements ponctuels, liés à la souffrance, et donc à l'élément liquide *mouvant*. C'est la mer, qui dénude Mademoiselle; c'est la rivière, lieu de la noyade, lieu de la destruction de l'ancien pont, lieu de l'effroi provoqué par le cri des steamers; c'est l'orage, terrible lui aussi; ce sont enfin (cette fois, à l'intérieur) les larmes de l'institutrice, au cours des séquences I et IV. Cette violence extérieure est annoncée dès le deuxième alinéa du texte:

devant, la rue pavée, la rivière, leurs bruits distincts comme des objets et, les jours de tempête, la furie dissimulée des plaines pénétrant par le rectangle étroit d'un vasis-tas toujours ouvert. (p. 23-24)

Lorsqu'elle se manifesterait, cette *furie* sera souvent accompagnée de métaphores empruntées au registre de l'eau: l'éclair *inonde* la classe, l'effrayant cri de la sirène se termine par «un hoquet *plein d'eau*» et si Frédéric croit à ce moment sa fin arrivée, c'est sous la forme de la *noyade*. Puisque découvrir le monde du dehors c'est découvrir le mal, et que celui-ci est lié à l'eau mouvante, c'est tout naturellement que le récit culmine au moment où, après les épreuves préparatoires du steamer et de l'orage, les enfants peuvent apercevoir la rivière. Longtemps, la destruction de l'huilerie, qui masquait le cours d'eau, avait été différée; l'abattage du dernier mur marque le sommet de la souffrance (l'accident survenu à un ouvrier) et de l'émotion (les cris de Mademoiselle); il faut aussitôt en rebâtir un autre, comme si la vue du fleuve était insupportable.

Entre *dehors* et *dedans*, le rôle de la classe et de Mademoiselle est réellement didactique, bien que la science y trouve, comme telle, peu de place. Seule la vraisemblance autorise l'entrée de l'institutrice par la porte cochère, car c'est du vasis-tas *toujours ouvert* (p. 24), devant lequel se trouvent son bureau et le globe terrestre, qu'arrive la menace dans le local. La classe devient ainsi une sorte de caisse de résonance pour la douleur du monde extérieur. On a beau jeu d'ailleurs de mesurer la transformation du récit par la confrontation de l'incipit:

la classe, la rue, le jardin et le visage de Mademoiselle étaient des objets sans rapports. (p. 24)

avec l'alinéa final:

la classe parut s'élargir sur les deux espaces de la rue et du jardin. (p. 40)

Cette transformation est encore marquée par le jeu des couleurs, et tout

⁵ L'étang est bien plus qu'un motif biographique; c'est une figure qui hante toute l'œuvre d'Hellens, jusque dans le très réaliste *Magasin aux Poudres*; lié au rêve et à la femme, à certain voyage vers la «profondeur» de la vie seconde, il est la représentation du mystère silencieux et du sommeil des choses.

d'abord par les mentions du rouge et de ses relais, qui reposent sur le symbolisme conventionnel du sang et de la blessure. C'est trop clair au moment où les ouvriers achèvent la démolition de l'huilerie, au *dehors* :

Tant que ce mur fût là, peu de choses me parut changé autour de moi ; mais lorsque la crête déchirée commença à saigner, le bruit même de la hache *décortiquant* les briques et de la pioche dans la maçonnerie, qui avait rempli jusqu'alors le vide de l'ancien bâtiment, me sembla tout à coup *blessant*, je sentis que la classe était *touchée*. (p. 35-36, je souligne)⁶

Le bâtiment subit une blessure qui annonce l'ensevelissement d'un ouvrier et son hurlement, et qui déplace en quelque sorte le champ de la douleur future : seule importe la manifestation du sang dans la classe. C'est là d'ailleurs qu'on conduit la victime après l'accident, et toute l'angoisse de Frédéric se lit au moment de sa «visite d'inspection», après que tous se sont éloignés :

Je n'aperçus personne à l'intérieur. On avait bousculé la table et les pupitres, le globe était renversé. Je me penchai, toujours tremblant, pour voir s'il n'y avait pas de sang à terre ; seule la lumière faisait luire les dalles rouges. (p. 39)

Ces lignes répondent à la première phrase du conte : «J'appris à lire et à écrire dans une petite chambre carrée, pavée de briques rouges» ; les briques prosaïques sont devenues des dalles solennelles, mais la souffrance n'a pas laissé de traces (encore que la phrase soit ambiguë, si l'on y regarde de près), et seule la lumière de l'été revenu demeure.

Ailleurs dans le texte, les occurrences du rouge qualifient encore le visage de Mademoiselle : sa «rougeur émue» (p. 25), ses «yeux rougis» (p. 26), et surtout sa «gêne rouge» (p. 28), mention remarquable dans un contexte qui ne l'attendait pas.

Lié à la douleur, le rouge se rapporte donc aussi bien à la classe, comme lieu d'initiation, qu'à l'institutrice. Il en va de même pour le blanc, la couleur que le récit mentionne le plus souvent, en un réseau sémantique très organisé. Trois fois, il s'agit des murs de la classe, et plus spécialement du gauche, le mur vide, «où tout pouvait s'inscrire en signes noirs» (p. 28). Deux autres fois, il s'agit de la peau de Mademoiselle, et en particulier de son visage, lorsqu'un événement douloureux lui parvient. Ces cinq mentions ne feraient pas système, si trois autres ne venaient s'y ajouter, qui établissent entre le mur et le corps ou le visage un rapport explicite :

Ce souvenir (celui de la baignade et de l'«autre peau, toute blanche» de Mademoiselle) me revint pour la première fois. Le mur blanc me le rappela, (...) ainsi que la gêne rouge... (p. 28)

Aussi longtemps que dura ma peur, (...) je ne distinguai pas le visage de Mademoiselle du mur blanc où la fin du monde semblait annoncée. (p. 33)

Lorsque j'arrivai au jardin, ce fut elle du reste que j'aperçus la première ; rétréci de peur, énorme quand même, et sans pince-nez, son visage blanc avançait comme un mur. (p. 37)

⁶ Cet extrait répond au début de la quête, presque mot pour mot : «De ce jour en classe, *tout fut changé*... du mal pouvait venir maintenant, de là ou d'ailleurs...» (p. 26-27)

Le rapprochement est confirmé par un autre détail du texte, la chaux, qui qualifie à la fois le visage et le mur, dans deux passages relativement éloignés :

Enfin, le dernier mur, celui de gauche, et qui était tout blanc de chaux, sans portes ni fenêtres, c'était celui que Mademoiselle regardait en essuyant les verres de son pince-nez. (p. 28)

(...) Le visage de Mademoiselle, blanchi à la chaux, était tourné vers moi, son pince-nez pendait au bout du fil. (p. 32)

Le blanc devient ainsi la surface sur laquelle s'inscrit la douleur, soit en noir, soit en rouge ; il constitue, au sein de la classe, le lieu précis du transit entre le mal extérieur et la paix immobile du jardin. Toute la *connaissance* qu'acquiert Frédéric se cristallise dans cette phrase : « Du livre sortait la science comme les surprises d'un chapeau. L'illusionniste, c'était Mademoiselle, avec son triple allié, le vasistas, la porte du jardin et le mur blanc » (p. 34). Entre la blancheur du mur et celle du visage, le narrateur se trouve prisonnier d'un processus d'initiation au monde qu'il n'a pas choisi, et qui est en même temps un apprentissage du temps et de la mort. Comme le vasistas s'oppose à la porte du jardin, comme le dehors du mal s'oppose au dedans de la tranquillité close, les moments ponctuels de la violence tentent sans résultat, en définitive, de contrevenir au temps éternel du jardin. « La classe, comme l'arche de la Bible, après d'affreuses oscillations, reposa solidement sur le sol reconquis » (p. 34) ; on pourrait dire aussi bien : asséché.

L'initiation à l'espace

Avoir parlé du lieu de l'apprentissage conduit tout naturellement à s'interroger sur son contenu. Ce qui a été avancé plus haut amène la réponse : il ne s'agit pas seulement d'apprendre à lire et à écrire, comme le précise l'incipit, mais de faire connaissance avec le monde du dehors, celui de la rue, de l'huilerie et de la rivière. Mademoiselle, qui représente « le savoir entre la rue et le jardin », vient naturellement du *dehors* : elle « nous instruisait. Elle avait un abonnement au chemin de fer et faisait chaque jour la navette entre la ville et notre petite classe ». *Post hoc, ergo propter hoc*.

Plus loin, une comparaison inattendue et longuement développée précise le contenu réel de l'enseignement de Mademoiselle, tel que Frédéric le perçoit ; sous le contenu apparent, il s'agit bien du *dehors*, et donc de la souffrance, elle-même signifiée par l'élément liquide :

La leçon se poursuivait comme un fleuve dont le fond jalonné de noyés racontait les cris plaintifs des bateliers au gouvernail. Peu à peu, les cris se mêlèrent à la leçon : la voix de Mademoiselle sembla les repêcher. Le temps s'écoula paisiblement... (p. 31)

La leçon n'explique pas le monde, elle en conjure la menace par une certaine qualité de la voix, par un certain ton poétique dont la fonction est de réconfort. Significativement, c'est contre l'eau que lutte Mademoiselle : elle repêche des noyés.

Puisqu'il s'agit du monde extérieur, ce n'est pas un hasard si la géographie occupe la place prépondérante – sinon exclusive – dans l'enseignement. En effet, sauf un livre au contenu non précisé, et le catéchisme, supposé, les seuls instru-

ments pédagogiques dont il est question sont la carte murale et le globe terrestre ⁷. Ce dernier, sur la table du professeur, lui est déjà associé par sa situation (p. 23); l'institutrice le manipule à plusieurs reprises (p. 27-34), puis elle le «relève sans trop de peine» après qu'il a été renversé et défoncé (p. 39). Ce globe, qui «tournait comme la terre même et où les regards marchaient comme les habitants, la tête en bas aux antipodes» (p. 23), est plus qu'un symbole, c'est un fétiche inversé, où la blessure vient s'inscrire après coup, symboliquement: une simple bosselure, en définitive, alors que Frédéric avait cru «vraiment que le monde se noyait» (p. 32).

Plus inattendu est le rapport métaphorique qu'effectue le narrateur à propos des yeux rougis de Mademoiselle: «vagues comme le nom nouveau qu'elle portait désormais, ils s'inscrivaient sur son visage rond et boursoufflé, ainsi que des pays mystérieux sur le globe» (p. 27). Par le biais de la comparaison, c'est beaucoup plus qu'une proximité spatiale ou qu'une relation d'instrumentalité qui s'instaure, c'est une équation posée entre initiation au monde extérieur/monde de la souffrance d'une part, et initiation au corps féminin, blessé comme le monde, d'autre part. Les deux sphères, globe et visage, portent la trace ineffaçable de la blessure reçue, coup ou boursoufflure.

Cette équation est confirmée par un autre passage:

Hystérique! Quel inconnu Mademoiselle avait-elle apporté ce matin dans la classe avec ce mot prononcé par mon père, (...)! Si l'un seulement des quatre murs *s'habillait* d'une carte que Mademoiselle avait plus d'une fois *déboutonnée* pour nous montrer les plaines, les fleuves et les montagnes et *poser l'index sur le mamelon* d'une ville, les trois autres *tous nus* prirent un air de commandement. Celui d'en face, qui avait une fenêtre sur la rue... (p. 27)

ou encore par celui-ci:

J'entendis au-dehors la voix de Cordule qui passait, et ce fut sa poitrine que j'aperçus figurée par la rondeur du globe. (p. 28)

Ainsi les rapports peuvent-ils s'inverser: alors que tout nous invitait à suivre une initiation au monde par la femme, c'est, conjointement, une initiation à la femme par le monde que nous découvrons.

Quelques éléments du conte renchérisent là-dessus et permettent d'y lire les traces d'un apprentissage qui n'a rien de géographique; Frédéric, aux prises avec une identité problématique, découvre en tremblant la différence sexuelle.

Le lecteur se souvient peut-être de ce peuplier que la foudre avait «scalpé de haut en bas», dans l'allée qui conduit de la maison à la rue. C'est précisément à cet endroit qu'a lieu la rencontre la plus troublante entre Frédéric et Mademoiselle. Celui-là est rentré à la maison, «pris d'un besoin», et c'est «entre les murs du cabinet» que lui parvient le cri de l'ouvrier enseveli. «*Je ne sais pourquoi*, je pensai à Mademoiselle; *pendant que je rajustais mon vêtement*, le cri qu'elle avait jeté autrefois dans le salon, décuplé, semblait se réveiller. Lorsque j'arrivai au jardin, ce fut elle du reste que j'aperçus la première»; elle s'arrêta «juste à l'endroit de l'allée où

⁷ «Ce n'étaient que des murs, une carte, un globe, deux bancs-pupitres, et un tableau noir que j'oubliais» (p. 23).

le peuplier foudroyé laissait encore pendre son écorce». La rencontre de l'institutrice, «sans pince-nez», est placée sous le signe du regard des parents: «Derrière moi, j'entendis un bruit de vitres agitées: mon père et ma mère se penchaient à une fenêtre du premier étage». La relation avec la femme, avec cette mère-vierge qu'est Mademoiselle, s'engage à l'ombre de la castration, blessure nécessaire, alors que la mère réelle est la femme de l'autre, le père. Significativement, celui-ci passe à l'action et continue d'ignorer l'institutrice («sans attendre la réponse», «sans faire attention à Mademoiselle»), tandis que Frédéric, malgré sa curiosité et l'envie de rejoindre son frère auprès du blessé, reste dans la proximité de la femme, immobile («Moi, j'étais toujours là, à la même place»).

Il existe une scène semblable au sein de la séquence I. Le narrateur suit Mademoiselle, bouleversée, auprès de la mère, mais on lui interdit l'entrée du salon. Il est laissé «seul dans le vestibule»: «Je n'osai faire un pas; le palmier nain qui ornait la pièce n'était pas plus incapable de mouvement.»

Pour accéder, par délégation en quelque sorte, dans l'intimité des deux femmes, il commet un «mensonge irréflecti»:

Après quelques minutes de terreur soudée aux dalles du parquet, je retrouvai l'audace de me mouvoir, montai jusqu'au bureau de *mon père* et frappai haletant à la porte. J'annonçai à *mon père* que Mademoiselle pleurait au salon et lui dis que ma mère le priait de venir. C'est avec ce mensonge irréflecti que je redescendis, précédé par *mon père* qui avait jeté sa plume en maugréant un «encore elle» dont je ne sus d'abord à qui c'était adressé, à Mademoiselle ou à ma mère. (p. 25)

A la fin du récit, Frédéric arrivera à ses fins, et rejoindra Mademoiselle dans le salon: «Je lui avais pris la main, je pensais qu'elle souffrait vraiment dans son corps.» Mais le père interviendra brutalement pour casser cette proximité: «Va jouer!»

Le roman familial se joue ici sur une scène un peu étroite par rapport aux autres données narratives; retenons-en pour lors que Frédéric tente de rejoindre le groupe des deux femmes et que le père, à plus d'un titre, est celui qui s'*interpose*. Ce qui est révélateur, c'est que Frédéric découvre la femme en même temps que la sensibilité de certains instants où il reste sans défenses devant l'inconnu. Sans la défense du vêtement, c'est ce qui nous est signifié par l'épisode de la baignade, mise en abyme du conte, à laquelle aboutit la méditation du narrateur à propos du mur/visage blanc, dont il voit la *nudité carrée*:

Tout à coup, je ne sais pourquoi, je me rappelai qu'un jour, à la mer, pendant une baignade, le pantalon rose de Mademoiselle, qui m'avait paru être sa peau même tant il était collé à ses cuisses, se détacha par le choc d'une vague. Je vis avec étonnement une autre peau toute blanche. Comme elle se retournait et se penchait, une nouvelle vague souleva le bas de sa jaquette et découvrit son énorme derrière. Ce souvenir me revint pour la première fois, le mur blanc me le rappela, et en même temps la gêne rouge de Mademoiselle qui chercha vainement pendant quelques secondes à rattraper le pantalon que la mer lui disputait. (p. 28-29)

De toute évidence la nudité est un autre nom de la blancheur, de la même façon que l'*énorme* derrière blanc renvoie à l'*énorme* visage blanc (p. 37): ce qui est dévoilé, c'est une certaine vulnérabilité de la femme dans son rapport avec le

dehors.

Entre le narrateur et Mademoiselle, un autre obstacle va tomber, laissant à nu la douleur et accordant à Frédéric une connaissance plus aiguë de cette vulnérabilité, c'est le lorgnon. Celui-ci doit être redressé s'il vacille, rajusté s'il tombe « au bout du fil noir », essuyé longuement aux moments les plus graves de l'émotion⁸. Or c'est ce pince-nez, assure Frédéric, qui « empêchait à mes yeux Mademoiselle d'être une femme comme les autres » ; cet objet n'est qu'une modalité du vêtement, et sa chute répétée, une modalité du dévoilement de la femme. Une fois le lorgnon chu, c'est le « visage blanc » qui se révèle, avec ses « yeux rougis » qui sont comme des « pays mystérieux ». Comme le vêtement, le binocle s'interpose entre le monde extérieur et le corps qu'il protège. S'il tombe souvent, c'est parce qu'il représente le statut social de Mademoiselle autant que son savoir scolaire.

Le paradoxe est que la connaissance ne vient pas à Frédéric de la science que le lorgnon symbolise, mais de la chute de celui-ci ; la géographie qu'il apprend n'est pas tant celle du monde extérieur que celle de la sensibilité du corps féminin, et cet enseignement ne lui est accordé que par la faillite du savoir scolaire devant la douleur. Pendant la leçon, Frédéric est distrait, Mademoiselle aussi, et ils ne se comprennent si bien que lorsque cette dernière s'avance « comme une aveugle », au paroxysme de l'émotion ; c'est qu'il est question pour elle de percevoir les choses « sans voir par les yeux », et si c'était possible, de les dire sans recourir aux mots.

Le rapport au langage

Aucun discours magistral de l'institutrice n'est repris ni mis en valeur par le texte. Si elle interroge, c'est *distraitement* (p. 27), si elle parle, c'est *dans le vide* (p. 35). L'événement extérieur la fait se tromper ou s'interrompre (p. 30-32-36) ; si le frère de Frédéric s'encourt, c'est *en pure perte* qu'elle le rappelle (p. 34) ; les leçons semblent être données sans paroles, le narrateur n'en retient que la portée métaphorique, comme on l'a vu plus haut, et n'y prête attention que lorsque en référence se profile l'événement douloureux. Or, significativement, ces moments suscitent surtout les cris ou les hurlements, un langage qui n'est pas celui du savoir. A de très rares instants, l'institutrice use du discours direct articulé, mais il s'agit de paroles affectueuses destinées à rassurer les enfants et surtout Frédéric, sinon elle-même. Paroles de conjuration, précaires et peu spontanées, pas toujours convaincantes, et qui du reste ne trouvent place que dans les séquences II et III, où elle se sent moins menacée ; les derniers mots que nous recevons d'elle, au cours de la séquence IV, se présentent comme une sorte de discours minimal, à la syntaxe bousculée :

– Le mur, écroulé, un homme dessous. (p. 38)

Un comportement tout semblable est dévolu à la mère, aux quelques endroits où elle apparaît. C'est *derrière lui* (côté jardin) que Frédéric entend *la voix douloureuse* de sa mère appelant, sans motivation fictionnelle apparente, les poules dispersées (p. 30) ; elle *crie* au moment de l'accident de l'huilerie, et, mise en présence du père, *elle lui laisse la parole*. Les deux femmes, qui ont « le même âge » (p. 24),

⁸ Aux pages 24, 25, 26, 27, 28, 32, 33, 35, 36, 37, 38.

se comprennent cependant, on l'a vu, et Frédéric tente de se rallier à leur langage ; on ne relève dans le conte que deux actes de paroles à mettre à l'actif du narrateur : le mensonge au père, cité plus haut (p. 25), et plus loin, un « me demandais-je » intériorisé (p. 39).

Mademoiselle, la mère et Frédéric forment donc un groupe de personnages qui se distingue des autres par son comportement en matière de langage. A l'opposé, le père et le frère du narrateur, sans constituer un groupe, et pour cause, vont présenter l'attitude inverse vis-à-vis des mots.

Tout ne commence-t-il pas avec le mot *Hystérique!*, lancé avec tout le poids de la science par le père, et qui vient briser la communion des deux femmes ? C'est avec son savoir que le père met fin à l'immédiateté des corps ; il est le maître du langage, donnant le nom dont il détient la signification. Homme du savoir, il est aussi homme d'action, celui qui domine les événements, l'opposant déclaré de l'émotion. Aucun rapport direct entre lui et Mademoiselle, évidemment. Mieux, il s'entoure d'une muraille :

Mademoiselle était repartie. Au dîner, mon père déplia les journaux. On ne parla pas longtemps de l'accident. (p. 39)

Les journaux, ce sont les informations qui viennent du *dehors*, les indices d'un pouvoir que signifie aussi le lieu propre du père, à savoir le bureau du premier étage, d'où il doit descendre aux séquences I et IV.

Les attitudes du frère aîné corroborent celles du père ; dans l'ordre du discours, celui-là assume un rôle déterminé par une fonction de héraut. Par cinq fois, il est celui qui *annonce* l'événement extérieur ou sa nature, se révélant ainsi l'interprète des choses du dehors ; chacune de ces annonces conjure une frayeur et rétablit une sorte de normalité⁹ : le frère est le titulaire de l'explication rassurante. Parmi les trois élèves, Frédéric se signale surtout par son silence, tandis que le frère et la sœur interviennent en classe, agissent et parlent lorsque le danger se fait sentir.

Comme le père a son bureau, le frère a le vasistas, précisément le lieu d'où le monde extérieur peut s'apercevoir. Un moment, Frédéric veut imiter son frère et il devient ainsi son rival pour l'appropriation du poste d'observation ; mais il y renonce en définitive, parce qu'il a choisi un autre mode de perception :

A la fin, meilleur que moi, mon frère me cédait sa place, mais je ne demeurais jamais longtemps à la fenêtre, préférant malgré tout imaginer que regarder.

Ce choix est plus nettement affirmé encore dans l'épisode initial de la quête du narrateur dans l'ordre de la connaissance, où on le voit opter pour un mode particulier de compréhension, ou plutôt d'incompréhension. C'est le moment où le père vient de qualifier Mademoiselle d'*Hystérique*.

Le mot de mon père, bien que je ne pusse le comprendre, lui avait donné un visage, et loin de n'y pas faire attention, comme il le conseillait à ma mère, je n'en finis plus de le voir. (p. 26)

⁹ Pp. 32, 34, 36, 39 et 40.

L'ouverture sur le monde, dont les signes sont multiples dès l'alinéa suivant ¹⁰, est d'abord la rencontre d'un visage de femme, et elle s'effectue par le biais d'un mot incompris, mais non au titre d'un manque, puisque, loin de partir en quête de sa signification, le narrateur cherche à préserver *l'enchantement tu* du mot.

Ce phénomène est lisible à d'autres endroits du conte, d'une manière plus claire encore puisque la conjonction *bien que* s'y transforme ouvertement en un *parce que*: la perception se réalise dans la mesure où il y a refus conscient du langage des autres. Ainsi le narrateur précise-t-il à propos de l'huilerie que le «mystère de cloches de bois» qui le fascine dans le bruit des machines «l'empêcha toujours d'interroger quelqu'un, là-dessus comme sur le reste». Il ajoute qu'il «était un enfant qui ne demandait jamais d'explications à personne, craignant par un instinct obscur les déceptions» (p. 29). Les déceptions, ici, semblent devoir provenir du contenu de l'explication d'autrui; mais elles pourraient bien trouver leur cause dans l'explication même, indépendamment de son contenu, c'est ce qu'indiquait la scène du vasistas. A la fin du récit, la rivalité avec le frère passe au second plan, et Frédéric s'en désolidarise définitivement en optant pour une autre curiosité, un autre langage:

Ma mère arriva et rejoignit Mademoiselle, qui semblait l'attendre et dont les mains commencèrent à s'agiter et à trembler. Elle lui prit le bras et la conduisit comme une aveugle jusqu'à la maison où elle la fit asseoir. Malgré le désir que j'éprouvais d'aller voir ce qui se passait dans la classe où mon frère devait se trouver déjà, j'avais suivi Mademoiselle...

Ainsi s'organise, paradigmatiquement cette fois, une autre structuration du récit, qu'indique la répartition des personnages en deux ensembles: masculin vs féminin, comme savoir vs émotion, maîtrise du langage vs cri/silence. Le premier accorde sa confiance aux mots, à l'explication, à une connaissance partageable dans le discours, pour ne pas dire objective. Le narrateur, d'entrée de jeu, dédaigne cette approche du réel et cherche à se joindre aux femmes; la connaissance qui s'élabore en lui est individuelle, elle procède d'une imagination qui se passe bien du rapport à autrui; pour autant, elle permet une certaine communication entre les trois personnages et propose, du monde, un *voir* efficace ¹¹.

Quoi qu'en pense Frédéric, il nous faut des concepts, et pour désigner ces deux univers opposés de la connaissance, les adjectifs *positif* et *fantastique* viennent assez naturellement sous la plume de qui a fréquenté l'œuvre d'Hellens, où ils se trouvent souvent opposés ¹². Le regard *positif* est masculin, scolaire, lié à l'action et à la maî-

¹⁰ Cf. supra, p. 49.

¹¹ Le monde naturel participe à l'émotion et donc aussi au langage minimal du *cri*; la voix des canards, «lointaine et tout à sauvage» fait frémir Frédéric, mais elle se manifeste aussi pour rassurer, par deux fois, la mère et le narrateur. Ce sont les cris du *dedans*, inoffensifs, ceux-là, et dont ne s'aperçoivent que certains personnages.

¹² La place manque ici pour justifier comme il le faudrait la pertinence du paradigme *fantastique* vs *positif* dans l'œuvre de Franz Hellens. Si *fantastique* n'étonnera guère, il faut signaler que l'adjectif *positif* est omniprésent dans ses écrits, et souvent dans des contextes où il n'est pas attendu. Contentons-nous d'un seul extrait: «Disons-le tout de suite: la pensée ne lui était jamais venue d'invoquer le diable ni une force surnaturelle quelconque. C'était (du moins il semblait) l'homme le plus positif du monde». (*Le Lapin de porcelaine*, in *Le dernier jour du monde*, Belfond, 1967).

trise des choses. Le regard *fantastique*, c'est celui que Frédéric choisit de laisser s'éveiller en lui, suivant ainsi la leçon véritable des femmes qui l'entourent; le caractère féminin de ce type de vision indique qu'il ne s'agit pas ici, en fait de fantastique, de dragons ni de fantasmagories, mais bien d'un mystère dans l'ordre de l'intuition, de la sensibilité, de la sensualité aussi, de la «profondeur», dirait Hellens. Tel semble être le fantastique réel.

Il reste à circonscrire pareille vision du monde, à poursuivre en ses derniers attendus le jugement que Frédéric rend en dédaignant la raison commune.

Le fantastique comme salut

Nous venons de parler du fantastique réel comme d'une méthode particulière dans l'approche du monde. Bien que ce chapitre du *Naïf* n'ait rien d'un récit de l'étrange, quelques-uns de ses éléments l'orientent de manière décisive, de telle sorte que cette *méthode*, d'imagination plutôt que de regard, en arrive à transformer suffisamment le réel pour le rendre à peu près méconnaissable. Hellens a souvent répété que le rêve, éveillé ou non, était non seulement le lieu mais l'opération même de la vérité; c'est ce dont il faut maintenant prendre la mesure.

Nous avons vu que l'univers du *dehors*, celui de la rue, se présentait comme celui d'un Mal multiforme et menaçant. Au sein de chacune des quatre séquences d'action, le leitmotif des bruits en provenance de l'huilerie revient avec insistance¹³. Or ces battements dont les mentions rythment le récit figurent aux yeux, ou plutôt aux oreilles du narrateur, l'étrangeté et la douleur du *dehors* placées sous le signe du travail. Et dès le début, Frédéric opère sur ce donné de la réalité extérieure une construction métaphorique qui le préserve de la dissonance; sans cette transformation, ce donné resterait faux, tout simplement, et inutile, ce qui est pour le moins paradoxal, puisque l'usine est bien le lieu de l'utilitaire.

Je dus m'en tenir au battement de poutres continu. Sans doute un travail très dur. Tout ce bruit m'aurait paru inutile et faux s'il n'avait eu son mystère de cloches de bois. C'est ce qui m'empêcha toujours d'interroger quelqu'un là-dessus... (p. 29)

La douleur du travail est sauvée du mensonge par l'image des cloches de bois. Plus loin, elles deviendront «des ailes d'or, moins légères que celles des abeilles, mais sonores tout de même». De même, à la fin de l'alinéa consacré aux bateliers, on lit:

Les hommes, par trois ou quatre, penchés en avant, avançaient sur le bord. Je songeais à peine à la corde qui les joignait au bateau, tant j'étais occupé par l'inclinaison de leurs torsos emprisonnés dans la bricole; ils avaient l'air de manchots se traînant dans un rêve. (p. 30)

Peut-être le rêve est-il vérité, comme le soutient Hellens. Ce qui importe ici, c'est de voir qu'en fait de regard sur le réel, le fantastique, qui affleure à cet endroit, opère un singulier voilement: il est au moins aussi une manière de ne pas voir le réel, sinon de le refuser. L'Histoire, ce Temps de l'événement et de la parole, vit dans cette perspective une étrange forclusion; nous l'avons dit plus haut: comme le *dedans* résiste vaillamment au *dehors* envahisseur, le temps historique est défait

par le mystère anhistorique des choses, signifié par le cycle annuel et l'éternel retour des hirondelles.

Telle est la préférence que le narrateur accorde au regard fantastique sur le positif. L'image qu'il se fait de la femme, sensibilité, immédiateté, permanence, triomphe finalement de l'image du père, assurance, discours, action; cette préférence est signifiée dans la fiction: alors que le père, du haut de sa science, condamne le «pauvre diable» accidenté à une fin proche, c'est Mademoiselle qui vient annoncer le lendemain qu'il est sauvé. Comme si, sans avoir rien fait, elle y était pour quelque chose. Cette résurrection, d'un autre point de vue, participe au processus d'effacement de la douleur que le récit racontant effectuait quant à lui par la métaphore. On a abattu le mur de l'huilerie, mais la révélation de la douleur/rivière ne peut être que provisoire, et un autre mur est construit aussitôt, celui d'une maison de maître cette fois, qui sera d'un moindre désagrément pour la famille de Frédéric.

Entre la rue et le jardin ne retrace donc pas tant les étapes d'une initiation au monde extérieur que celles qui mènent au *salut* accordé à l'univers du dedans face au dehors menaçant. L'imagination de Frédéric l'entraîne à la fois loin du monde et loin du père, c'est-à-dire loin du langage et du temps historique; elle le maintient dans la proximité de la mère et de l'étang, figures d'éternité et de perfection. Une telle lecture rejoint, à sa façon, ce que d'autres ont décelé dans l'œuvre d'Hellens, à propos de l'Oedipe et des rapports à la mère en général. Elle permet, en même temps qu'une introduction au fantastique réel, une *critique de l'écriture*. C'est ce à quoi nous pourrions aboutir, à la lumière d'un second texte que nous examinerons plus rapidement, mais qui appartient en propre au fantastique réel. En effet, c'est dans ce type de production que devient effectif, si l'on peut dire, le regard particulier qui était celui du narrateur enfant dans *Entre la rue et le jardin*.

Au repos de la santé

T. Todorov, dans la définition qu'il donne du fantastique, s'appuie essentiellement sur le phénomène de l'*hésitation*: «le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel»¹⁴. Cette hésitation est bien le fait du narrateur de *Au repos de la santé*. La première partie du texte nous le présente comme un personnage qui, pris de fièvre, quitte son domicile pour une promenade au Bois; le beau temps l'incite à gagner une île au milieu d'un lac au moyen d'un bac qu'un passeur conduit. Ce divertissement lui vaut d'observer d'autres promeneurs, et notamment une jeune femme. Au retour de l'île, le passeur convie le narrateur à passer la soirée en son auberge, dont il lui remet l'adresse. La seconde partie du récit voit le narrateur se rendre à l'auberge au cours de la nuit, y retrouver la jeune femme qui avait attiré son attention et passer avec elle un agréable moment; l'auberge elle-même semble surnaturelle, le temps paraît s'y être arrêté, et l'on y vit une étrange complétude; par la fenêtre, on contemple une ville absurde, agitée d'une nervosité morbide. Le narrateur se retrouve au matin dans son lit, sans comprendre *comment* il a pu ren-

¹³ Voir pp. 26-27, 29, 32, 33, 34.

¹⁴ T. TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, 1976, Points n° 23, p. 29.

trer chez lui ; cette troisième partie du récit le ramène vers le Bois et vers le passeur, auquel il renonce à demander la moindre explication, attentif qu'il est à préserver les qualités de son souvenir et la tranquillité de sa nouvelle promenade.

L'hésitation concerne donc le statut de réalité ou de rêve de la seconde partie du récit. Le moment privilégié de la nuit, qui révèle au narrateur l'étrange chemin qui conduit à l'auberge, est aussi le moment du rêve, et il en va de même du motif de la fièvre, qui pourrait laisser croire que la deuxième partie n'est qu'une hallucination, à moins qu'il ne s'agisse d'un épisode « réellement » vécu par le narrateur, mais légèrement déformé par sa fiébrilité. La nuit et la fièvre, motifs habituellement associés à celui du rêve, sont aussi des contextes qui perturbent la perception des choses et la conscience que le narrateur peut avoir quant à la nature de cette perception. L'hésitation est d'autant plus sensible pour le lecteur que rien n'est transgressé dans l'ordre du vraisemblable ou du naturel : les éléments du rêve probable ressemblent trait pour trait à la réalité. Le phénomène fondamental, c'est la juxtaposition des deux univers du rêve et du réel, bien distincts pour le sens commun, mais qu'aucune marque explicite ne vient ici séparer.

Ce principe de composition – ne jamais présenter le rêve comme rêve –, dont Hellens se justifiera par la suite ¹⁵, produit un récit dans lequel le lecteur ne perçoit que des actions et des lieux relativement banals, ceux d'un quotidien sans féerie ni terreur, où cependant tout un réseau de qualifications répétées (miraculeux, divin, inquiétant, terrible, etc.) induit la possibilité d'une représentation du surnaturel.

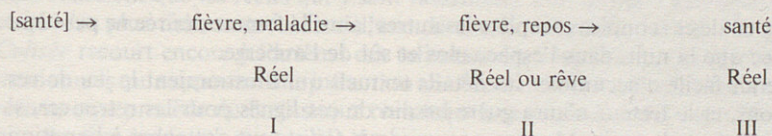
L'ambiguïté provient aussi d'un autre phénomène remarquable : c'est dans la conscience du narrateur que s'opère la perception du monde ; or, cette perception se signale par un *retrait du discours explicatif*. Bien évidemment, on ne rencontre guère de trace explicite d'une telle absence ; il suffit cependant de faire remarquer que le narrateur se garde bien, pendant tout l'épisode de l'auberge, qu'il vit *comme un enchantement*, de poser la moindre question : tout lui paraît très naturel. Au cours de la troisième partie, nous trouvons malgré tout un indice de ce retrait, au moment où le narrateur revenu au lac renonce aux questions qui lui viennent à l'esprit, et qu'il pourrait poser au passeur ; ce qui est plus intéressant encore, c'est la justification de ce désintéret : le travail du passeur lui paraît « si grave, si important et si merveilleux », qu'il « se fait un scrupule de le distraire » ; à la suite de quoi il se persuade de « cette vérité » et la solution du problème lui semble « futile » (p. 169). C'est la fascination à l'égard du personnage mythique du passeur, ici rendu solennellement à son éternité, qui dévalue le questionnement rationnel.

Deux lieux, deux langages

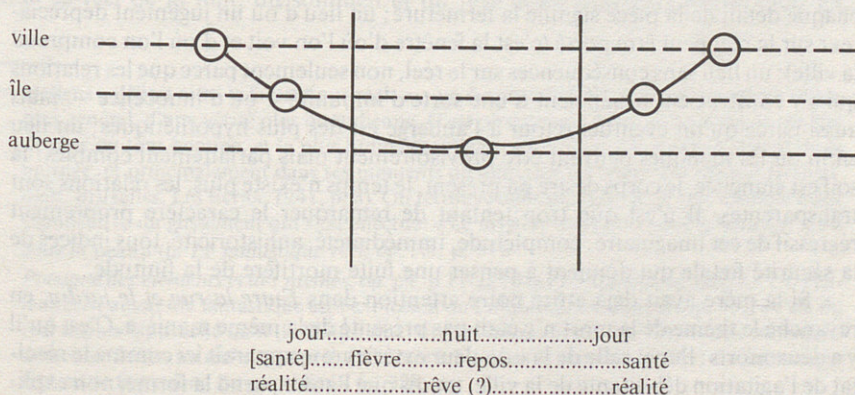
Dans *Entre la rue et le jardin*, nous avons pu voir en présence l'un de l'autre deux types de discours qui constituaient autant de modèles dans la saisie de ce qui était donné comme réel. *Au repos de la santé*, pareillement, suppose l'existence de deux approches du monde, entre lesquelles le narrateur choisit ; il opte, comme Frédéric, pour une sorte de contemplation qui fait fi de l'attitude la plus courante, celle de la raison commune ; il privilégie et cultive le regard *fantastique* aux dépens du regard *positif*.

¹⁵ Voir par exemple *Le fantastique réel*, Bruxelles, Sodi, 1967, p. 64.

L'opposition de ces deux modes d'approche du réel trouve une série d'échos dans de multiples registres du récit. Ainsi de celle, primordiale, comme le titre du conte l'indique, de la maladie et de la santé; usuellement, nous accordons à la maladie des vertus négatives, à la santé, des vertus positives; Hellens inverse ici cette conception: la maladie devient un repos (positif), d'une santé supposée fatigante (négative). La fièvre conduit au bien-être de l'auberge (quoi qu'il en soit de sa nature réelle ou onirique), d'où l'agitation de la vie «normale» semble absurde, et, par contrecoup, maladive (p. 165-166). Au-delà du jeu logique qu'elle suppose, cette inversion renvoie à deux univers fondamentalement distincts dans leur nature; il n'est pas question de «prendre le rêve pour la réalité», de croire que l'un (maladie, fièvre/rêve) pourrait remplacer l'autre (santé/réalité); la maladie est le repos nécessaire à la santé, et rien ne vient menacer le retour à la vie «normale». Ces deux mondes déterminent le déroulement «syntactique» du récit:



Ces deux univers sont figurés topographiquement par des lieux privilégiés; le narrateur quitte la ville pour l'île, sorte de «sas» transitoire, lieu qui fait encore partie à la fois de la ville et de la réalité commune, mais où sont déjà présents les premiers indices euphoriques en même temps que les acteurs de l'épisode nocturne (le passeur, la jeune femme). Après la nuit, c'est encore par l'île qu'il faut repasser avant de se rendre à la réalité. Une représentation graphique permettra de visualiser cette structure, qui n'est pas seulement celle d'un lieu:



Outre les oppositions fondamentales qui viennent d'être relevées, d'autres traits contradictoires distinguent la ville de l'auberge :

Ville	Auberge
Jour	Nuit
Réel	Rêve
Agitation	Immobilité
Rapidité	Lenteur
Violence	Douceur
Danger	Sécurité
Surface	Profondeur
Ouverture	Fermeture
Absence	Présence
etc.	

Chacun de ces couples complète les autres ; ainsi la femme désirée ne peut être approchée que la nuit, dans l'espace clos et sûr de l'auberge.

Il serait facile d'accumuler les détails textuels qui illustreraient le jeu de ces oppositions, et le lecteur n'aura guère besoin de ces lignes pour les retrouver, si l'analyse du texte le tente. Mon propos voudrait avant tout s'attacher à la notion de fantastique réel, que la structuration qui vient d'être brièvement décrite permet à mon sens d'éclairer mieux encore, comme si Hellens nous en donnait dans *Au repos de la santé* une sorte de « définition narrative ». L'opposition des deux discours et des deux lieux permet en effet de circonscrire l'imaginaire qui est en jeu dans l'écriture du fantastique réel, dans la mesure où il existe une analogie formelle entre cette structuration des lieux et l'opposition qu'Hellens semble dessiner par ailleurs entre le discours usuel et celui qui correspond à sa conception du texte littéraire. Une telle hypothèse de lecture considère que l'auberge figure le texte littéraire, tel qu'Hellens le conçoit, à savoir un lieu réservé à quelques « élus » mais non à tous, l'élection se signifiant par la maladie qui exige, par la fièvre, une sortie provisoire du réel ; le rêve est un lieu essentiellement clos, d'une part parce qu'on n'y accède et qu'on n'en revient que par des moyens mystérieux, d'autre part parce que chaque détail de la pièce signifie la fermeture ; un lieu d'où un jugement dépréciateur sur le réel peut être porté (c'est la fenêtre d'où l'on voit et d'où l'on comprend la ville) ; un lieu sans conséquences sur le réel, non seulement parce que les relations qui s'y construisent bénéficient d'une sorte d'impunité – ou d'innocence –, mais aussi parce qu'un éventuel retour à l'auberge est des plus hypothétiques ; un lieu enfin où les manques peuvent être provisoirement mais parfaitement comblés : la soif est étanchée, le corps désiré est présent, le temps n'existe plus, les relations sont transparentes. Il n'est que trop tentant de remarquer le caractère proprement régressif de cet imaginaire : complétude, immédiateté, anhistoricité, tous indices de la sécurité fœtale qui donnent à penser une fuite mortifère de la finitude.

Si la mère avait déjà attiré notre attention dans *Entre la rue et le jardin*, en revanche le thème de la mort n'y était pas présenté de la même manière. C'est qu'il y a deux morts : l'une, celle de la « douleur extérieure », apparaît ici comme le résultat de l'agitation débiliteuse de la ville, tandis que l'autre prend la forme, non expli-

citée comme telle, d'un désir de mort. Certains détails du texte appuyent cette interprétation : le passeur, bien entendu, et les détails qui le définissent (aller très loin, répéter indéfiniment les mêmes gestes, etc.), mais aussi les couleurs dominantes, le rouge et le noir, surchargées de connotations dans notre univers culturel attestant à la fois la mort et l'amour vécu dans l'immédiateté.

L'examen d'autres signes du texte, comme les notations du sommeil, ou les modalités du discours des personnages, permettrait d'asseoir mieux encore l'interprétation ici esquissée ; l'essentiel, toutefois, me semble ailleurs, dans le rapport qu'entretient le lieu imaginaire de l'auberge avec la théorisation que, à d'autres endroits, Hellens formule au sujet de sa propre écriture ; c'est ce rapport qui permettra de faire aboutir le travail de décryptage entrepris, minutieux pour *Entre la rue et le jardin*, rapide pour *Au repos de la santé*.

L'imaginaire de l'écriture

Hellens, dans la préface qu'il donne aux *Nouvelles réalités fantastiques*, est bien conscient que les récits qui y sont rassemblés sont quelque peu hétérogènes, et que les plus récents procèdent d'une démarche nouvelle ; autant *Tempête au Colisée* recourt encore à l'arsenal des talismas, des magnétismes et autres motifs irrationnels qui supposent une infraction aux lois naturelles, autant *La mort est une récompense* procède du fantastique réel, lequel, se voulant « plus humain », s'inspire du rêve (endormi ou éveillé) ¹⁶.

Ce caractère onirique, précisons-le, n'est pas un retour à l'étrange, mais témoigne encore d'un souci de réalisme ; ainsi, pas d'opposition entre fantastique et réel, mais une complémentarité :

Réalité. Je ne crains pas de tracer ce mot à mes yeux redoutable, ordinaire aux rétines du commun. Et même de lui appliquer un qualificatif qui le renforce et, lui prêtant toutes les dimensions positive et imaginaire, lui confère un sens supérieur : *fantastique*. ¹⁷

Cette volonté d'un réalisme onirique, qui paraît contradictoire au sens commun, opère comme tout réalisme une certaine lecture du réel, une réduction dont il faut prendre la mesure ; le choix qu'elle effectue manifeste une préférence radicale pour le réel de la nuit, du sommeil et du rêve et ce parti-pris suscite dans les

¹⁶ Hellens y définit ainsi le fantastique réel : « ... un fantastique plus humain, en même temps plus général, d'une vérité plus quotidienne. C'est proprement celui du rêve, ou de cet état de rêve où tout homme, et le plus ordinaire, s'égare ou se retrouve à maint instant de la journée, et principalement dans ses moments de solitude » (in *Nouvelles réalités fantastiques*, Bruxelles, Les Ecrivains, 1941, p. 8). On retrouve dans un autre texte une formule assez significative du glissement qui s'est effectué : « Le mystère n'est plus sous le masque, il est sous la peau » (in *Le fantastique réel*, op. cit., p. 31).

¹⁷ *Poétique des éléments et des mythes*, op. cit., p. 11-12 ; dans *Le fantastique réel*, op. cit., Hellens écrit aussi : « le fantastique est l'explosion ou l'illumination du réel » (p. 13) ; « c'est du réel le plus rapproché qu'il (le fantastique) tire ses inspirations » (p. 12) ; « nous entendons demeurer fidèles au réel surnaturel, (...) notre table, c'est le monde » (p. 31) ; « le fantastique réel est le fait même du quotidien » (p. 32), etc.

réflexions auxquelles Hellens se livre une série d'oppositions binaires qui prolongent à un autre niveau celles décelées dans *Au repos de la santé*. Ainsi le jour s'oppose-t-il à la nuit comme la parole au silence, comme la clarté à l'ombre, comme le temps à l'instant, ou l'étendue à la détermination d'un lieu, l'altitude mesurable à la profondeur indicible; de la même façon, Hellens oppose la connaissance première, qui est à la fois celle de la science et du savoir partageable, mais aussi de la vulgarité, à la connaissance seconde, qui est paradoxalement l'affaire du «premier regard» de l'enfant ou du solitaire¹⁸; toutes ces oppositions nous reconduisent au paradigme fantastique vs positif.

Ce cadre général une fois esquissé, nous pouvons nous attarder quelque peu à la conception spécifique de l'écriture qu'il suppose, résumée en quelques points importants, qui renvoient d'ailleurs l'un à l'autre.

1° Alors que le langage courant – y compris celui de la science – laisse les hommes comme des «îles» séparées, la littérature leur permet une communication véritable parce qu'elle inclut le rêve. Nous avons vu comment cette question se posait dans *Entre la rue et le jardin*, où le discours du père est sans intérêt en regard de la communion qui lie le narrateur à la femme, dans le silence ou dans un discours minimal. *Au repos de la santé* ne permet la rencontre que la nuit, et si l'on parle dans l'auberge, c'est pour confirmer en peu de mots une réalité qui préexiste au discours¹⁹. Hellens va plus loin encore, lorsqu'il laisse entendre que la seule «postérité» possible – le mot est ambivalent: la descendance familiale, la renommée littéraire – naît du rêve et de la relation qu'il noue entre les hommes²⁰.

2° Alors que le temps ordinaire est improductif, l'instant du rêve donne à voir l'éternité²¹.

3° L'instant du rêve est nécessairement inconséquent et le regard fantastique n'a aucune répercussion sur le regard positif. Il y a coupure délibérée, et non engagement au monde. En conséquence, l'œuvre ne saurait être jugée par la connaissance première, alias les «censeurs»²², et ne peut être appréciée que par le «pre-

¹⁸ Je m'efforce ici de respecter le vocabulaire d'Hellens lui-même, essentiellement celui de sa *Poétique des éléments et des mythes*, op. cit., pp. 20-21, 93-98, pour les passages les plus évidents; les citations qui pourraient illustrer mon propos sont à la fois trop nombreuses et trop liées à un contexte particulier pour être utilisables dans ces quelques pages.

Cela étant dit, l'opposition entre connaissances première et seconde n'est pas sans évoquer le rôle singulier du lorgnon dans *Entre la rue et le jardin*; il est l'indice même du savoir et de l'instruction: ce n'est pas pour rien qu'il doit si souvent tomber ou trembler.

¹⁹ Il n'est pas sans intérêt, à ce propos, de renvoyer au court passage de *Au repos de la santé* où l'on voit le narrateur commettre un véritable impair en s'enquérant de l'heure auprès de l'aubergiste: «Il répondit que si je voulais connaître l'heure je devais aller la chercher dehors; (...) ma voisine me demanda si je perdais la tête...» Double erreur: celle d'avoir confondu l'instant éternel avec le temps mesurable, celle de recourir à la logique *positive* de l'information. On se rappelle que la connaissance du monde débute pour Frédéric par la transformation que subit le battement de l'usine, au départ bruit banal de «pendule», ensuite «mystère de cloches de bois» (instant) (cfr supra).

²⁰ *Poétique des éléments et des mythes*, op. cit., p. 80 sq.

²¹ *Id.*, p. 21.

²² *Id.*, p. 95 sq.

mier regard» de l'enfant; ce sont les *mots* qui pourrissent le regard de l'homme mûr, c'est l'instruction scolaire qui empêche son émerveillement²³. L'enfance et l'innocence du rapport immédiat avec la mère, qui sont présentes à des titres divers dans nos deux récits, constituent le temps privilégié du rêve et de l'ahistoricité.

4° L'écriture du rêve est une écriture d'omission, à peine la trace d'un silence, voire d'un mensonge. «Une plume de rêveur ne saurait rien déflorer, ne touchant à rien; elle ne dérange ni ne dévoile, à peine frôleuse, révélatrice, si l'on veut, mais jamais indiscreète»²⁴. Ne pas dire tout en disant, mettre à distance l'objet pour mieux le voir, Hellens multiplie les paradoxes; et puisqu'il faut bien avoir recours au langage, au moins que ce soit en réduisant le nombre des signes utilisés («En ai-je gâché, des mots!»)²⁵.

Une telle conception de l'écriture, qui rend compte parfaitement, me semble-t-il, des textes qui appartiennent au fantastique réel, engage avec elle, cela va sans dire, une conception particulière du langage, et, par là, de l'être humain; elle n'est pas sans avoir de répercussion éthique non plus, et sans avoir la prétention de cerner ici la «vision du monde» de l'écrivain, il n'est pas vain d'indiquer brièvement de quelle cohérence sont nouées l'écriture et l'anthropologie. Une question, de ce point de vue, en donne une bonne idée, c'est celle du hasard.

Le hasard est la forme la plus sensible de l'univers, la plus *efficace* aussi, puisqu'elle étonne et par là s'imprime le mieux dans la mémoire. Il est son miracle permanent. C'est de lui que sortent toute croyance et toute naïveté. Il découle de la source, coïncidence de rythmes, de couleurs. Il fait la clarté sur tout, *sans besoin d'explication*. Il pose le problème et en même temps le résout²⁶.

Définir ainsi le hasard, c'est faire reposer sur lui toute signification; l'instant miraculeux, s'il donne lieu à l'émerveillement, devient éternel, mais l'histoire et le langage sont irrémédiablement vains. A preuve, l'insignifiance de la mort, sorte de sommeil naturel, où l'homme redevient le galet roulé sur la plage de l'univers²⁷. Ainsi, sans la culture, l'homme est «vrai» et universel²⁸.

²³ *Id.*, pp. 34-35, 46; dans *Le fantastique réel*, op. cit., Hellens fait sien ce jugement de Valéry: «Une œuvre d'art qui ne nous rend pas muet est de peu de valeur: elle est commensurable en paroles» (p. 114).

²⁴ *Poétique...*, p. 27. Pour ce qui est du mensonge, voir: *Id.*, pp. 29, 92, et *Le fantastique réel*, p. 120.

²⁵ *Poétique...*, p. 101; voir aussi: *id.*, pp. 34-35, 98-99.

²⁶ *Id.*, p. 67 sq. (je souligne).

²⁷ *Poétique...*, p. 92; *Le fantastique réel*, p. 115.

²⁸ La référence à la nature ou à l'animal est constante, avec tout ce que cela peut entraîner de lyrisme mais aussi d'ambiguïté. Une anthropologie de l'homme «vrai», sans les mots, c'est-à-dire aussi sans l'homme, est un paradoxe révélateur ou une aporie; au lecteur d'en décider. D'autre part le mythe de l'universel, comme dépassement de la finitude et du langage, correspond assez bien avec les conceptions qui animèrent *Signaux de France et de Belgique*, puis *Le Disque vert*, et enfin le Groupe du Lundi: il faut effacer ce qui lie la littérature à un territoire ou à une région, c'est-à-dire une bonne part de ses déterminations socio-économiques; ce souci est lisible dans la langue même d'Hellens et de quelques autres contemporains, épurée et coupée de son contexte d'émergence.

Entre la rue et le jardin nous avait déjà laissé entrevoir les principaux éléments de cette définition particulière de l'écriture du fantastique réel dans son rapport au monde. L'auteur récupère, du souvenir d'enfance, l'anecdote qui peut être étendue au monde, le quotidien qui, rêvé sans l'explication, peut garder sa fraîcheur. Or le narrateur, isolant les signes noirs sur les surfaces blanches, se comporte déjà comme l'écrivain Hellens, ou plutôt, c'est ce dernier qui se fait un idéal d'écrire toujours comme l'enfant avait vu, dans la méfiance envers le savoir et dans l'innocence de l'émerveillement. Après tout, le sang a disparu sur les dalles de la classe, le soleil l'a effacé comme il efface les intempéries ; il est la permanence, l'été immobile, le même été au cours duquel, dit ailleurs Hellens, «le hasard m'apparut sous la forme du lézard», symbole de l'objet esthétique, fruit d'un miracle ponctuel et inconséquent. C'est le même soleil encore qui prend l'initiative de l'action dans *Au repos de la santé*, se comportant en véritable destinataire du récit : «Soleil d'avril, comment résister à ton appel ?» Mieux encore, c'est le soleil qui qualifie le sujet, élisant ceux qui participeront à l'émotion et à la rencontre onirique ; de même que le narrateur «se laissait caresser» par l'astre, la jeune femme est l'objet des soins du soleil :

Je me laissai distraire quelques instants par l'amusante audace du soleil ; profitant du délabrement de la toile qui devait nous protéger de ses rayons, il se glissait par un trou et se laissait tomber sur la chevelure noire de la femme sans chapeau. (p. 154)

Détail piquant, qui montre une fois de plus la cohérence de l'écriture d'Hellens (hasard ?), la «grosse dame» s'abrite sous une ombrelle, «bien que le soleil ne fût pas insistant» (p. 156). C'est qu'il y a ceux qui sont disponibles pour l'émotion et les autres²⁹. Le fantastique réel, dira Hellens, suppose une «sorte de mythologie», «accessible à toutes les imaginations nées sous la bonne étoile et demeurées fraîches au diapason de l'enfance» ; il ajoutera, comme si la question était vaine, que cette mythologie est «gratuite ou finaliste»³⁰.

Le hasard élimine à la fois la question de l'origine et celle de la fin ; l'écrivain n'est pas totalement irresponsable puisqu'il peut, sans rien dire, manifester le prodigieux et permettre par le rêve une communication entre les hommes. Mais dans cette éthique de l'écriture qui en appelle constamment à la nature et à l'animal, promus modèles de vie et même de littérature, il n'est aucune place pour les déterminations socio-économiques. Le geste d'écrire devient ainsi voilement ordonné, transparence irréfutable, et ce jusque dans la phrase très «classique», très épurée, de Franz Hellens. L'animal auquel ce dernier se compare le plus explicitement, en tant qu'écrivain, c'est le hibou, nocturne comme il se doit ; mais ce qui est plus significatif, dans la légende à caractère étiologique qu'Hellens reconstitue autour du

²⁹ Dans le petit groupe des «appelés» qui ne seront pas «élus», on trouve un «trouffion», une «ouvrière endimanchée», un «collégien en bérêt de velours», «tenant dans ses mains un paquet mal ficelé», et la «grosse dame armée d'une ombrelle». Ces appelés ne se distinguent pas ouvertement des autres par leur appartenance sociale, mais ils accumulent des signes connotés négativement qui ne sont guère l'indice de la plus haute «culture». Dans la même perspective, on se rappelle le processus d'effacement de la douleur et du travail dans *Entre la rue et le jardin*.

hibou, c'est que la figure de Prométhée y est peu prise au sérieux : l'aigle, qui a « du cœur », charge son épouse de délivrer le condamné, parce que « cette question du feu dérobé à l'Olympe les laissait froids », en conséquence de quoi les deux rapaces se voient eux-mêmes condamnés à la nuit. On pourrait dire que l'écriture d'Hellens est anti-prométhéenne, si l'on n'avait peur d'abuser de ce genre de terminologie ³¹.

Je n'aurai voulu ici que décrire la cohérence d'une écriture, relever les articulations qui nouent la lettre de deux récits à un imaginaire spécifique. A chacun d'apprécier cette cohérence ; mais Hellens n'est pas un cas isolé, et s'il cite souvent Valéry, nous pouvons aussi bien rapprocher ses conceptions de certaines propositions de Roland Barthes, par exemple, à propos de l'irresponsabilité du texte.

Les récits du fantastique réel constituent sans doute la part la plus marquante dans l'œuvre d'Hellens ; c'est le plus souvent d'eux qu'il est question dans les quelques essais de l'auteur que nous avons cités. J'aurai voulu montrer aussi combien l'écriture de ces récits a de densité sous la transparence, combien elle appelle la lecture au-delà de ses évidences ; combien enfin elle reste séduisante ; c'est qu'il n'y a pas d'époque, sans doute, pour vouloir sortir de l'Histoire.

³⁰ *Poétique...*, p. 12.

³¹ *Id.*, p. 93-96.

Il n'est pas possible de dire que la mythologie grecque est un système de pensée cohérent et autonome. Elle est le produit d'une civilisation et d'une culture particulières, et elle a évolué au fil du temps. Les mythes grecs ont été influencés par les mythes d'autres cultures, et ils ont influencé à leur tour les cultures voisines. La mythologie grecque est donc un phénomène complexe et dynamique, qui reflète les valeurs et les croyances d'une société.

La mythologie grecque est un système de pensée cohérent et autonome. Elle est le produit d'une civilisation et d'une culture particulières, et elle a évolué au fil du temps. Les mythes grecs ont été influencés par les mythes d'autres cultures, et ils ont influencé à leur tour les cultures voisines. La mythologie grecque est donc un phénomène complexe et dynamique, qui reflète les valeurs et les croyances d'une société.

La mythologie grecque est un système de pensée cohérent et autonome. Elle est le produit d'une civilisation et d'une culture particulières, et elle a évolué au fil du temps. Les mythes grecs ont été influencés par les mythes d'autres cultures, et ils ont influencé à leur tour les cultures voisines. La mythologie grecque est donc un phénomène complexe et dynamique, qui reflète les valeurs et les croyances d'une société.

La mythologie grecque est un système de pensée cohérent et autonome. Elle est le produit d'une civilisation et d'une culture particulières, et elle a évolué au fil du temps. Les mythes grecs ont été influencés par les mythes d'autres cultures, et ils ont influencé à leur tour les cultures voisines. La mythologie grecque est donc un phénomène complexe et dynamique, qui reflète les valeurs et les croyances d'une société.

¹ Dans le petit groupe des religions du monde, on trouve en outre une autre religion, le bouddhisme, qui est née en Inde. Elle est basée sur la doctrine de la réincarnation et de la libération de la souffrance. Elle a influencé les cultures asiatiques et a été adoptée par de nombreux pays.

Victor Renier

Es-tu moi?

La question du *Cocu magnifique*

*« L'amour est un milieu vivant dans le soleil »
C'est en fait cela qui dure. C'est, toujours subitement, et momentanément, l'éclosion
d'une définition incommensurable de l'amour, et le seul qui n'est ni d'ordre
logique ni ne soit autre chose qu'elle-même, car il est un être à part, un être qui
meurt pour l'éternité dans des créations irréversibles.*

1. LACAN, *Scrinario III*, p. 257.

Trois personnages nouent le drame de leur responsabilité mutuelle: Stella, Pétris, l'eau. Leur décor: « Un moulin à eau transformé en maison de verre, non ? » Trois personnages, trois éléments: l'eau, le feu, la pierre.

L'eau, l'eau boueuse et épaisse que charrient nos doigts et nos visages, l'eau brune, brune eau, brune.

La terre quand elle est dure au point de meurir et on lui l'aspersion des pierres qui broie dans le moulin, la meule: Pétris.

Stella, éclairant un ciel noir de lueur d'incendie, le feu de la nuit, Stella.

L'eau borde le rocher dont elle marque la limite invisible, elle se pose sur elle et l'étoile qui s'y mire d'y déposer légèrement, à sa seule surface, un peu de sa lumière. Le rocher lui aussi s'éclaire de l'étoile dont il est, sans doute, le lambeau d'un cristal noir que la lueur stellaire transforme en son image usompre. Et l'eau, le rocher peut-il lui aussi se réfléchir dans l'eau, à moins qu'il ne s'y confonde, en un de même brun, illumine du rocure reflet.

Misophore inverses du jeu triangulaire de l'amour, non pas le caduc, mais dans le soleil, mais, dans le nuit, l'eau qui reflète l'étoile et le rocher, l'eau qui mire, du miroir de l'illusion, le rocher mort qui, dans l'eau, prend des couleurs d'étoile. L'envers du jeu de l'amour: ay en avait-il des conséquences?

* F. UKER, MELLYNCK, *Theatre*, tome 1, p. 11, Gallimard, Paris, 1967. C'est dans ce livre que nous renvoyons le lecteur.

Victor Raimi

Es-10 mor?

La question du Cœur magnétique

«L'amour est un caillou riant dans le soleil.»

Qu'est-ce que cela veut dire? C'est incontestablement une métaphore. (...) Cela me paraît une définition incontestable de l'amour, et je dirai que c'est la dernière à laquelle je me sois arrêté, parce qu'elle me paraît indispensable si l'on veut éviter de retomber sans cesse dans des confusions irrémédiables.

J. LACAN, *Séminaire III*, p. 257.

Trois personnages nouent le drame de leur impossible rencontre: Bruno, Stella, Pétrus. Leur décor: «Un moulin à eau transformé en maison d'habitation¹.» Trois personnages, trois éléments: l'eau, le feu, la pierre.

L'eau, l'eau boueuse et épaisse que charrient nos fleuves et nos rivières, l'eau brune, brune eau, Bruno.

La terre quand elle est dure au point de meurtrir et qu'on l'appelle rocher; la pierre qui broie dans le moulin, la meule: Pétrus.

Enfin, éclairant un ciel noir de lueurs d'incendie, le feu de la nuit, l'étoile: Stella.

L'eau borde le rocher dont elle marque la limite radicale; elle se joue du reflet de l'étoile qui s'y mire d'y déposer fugitivement, à sa seule surface, sa pâle lumière. Le rocher lui aussi s'éclaire de l'étoile dont il est, sans doute, le lambeau mort et éteint mais que la lueur stellaire transforme en son image estompée. Et ainsi le rocher peut-il lui aussi se refléter dans l'eau, à moins qu'il ne s'y confonde, brun du même brun, illuminé du même reflet.

Métaphore inversée du jeu triangulaire de l'amour: non pas le caillou qui rit dans le soleil, mais, dans la nuit, l'eau qui reflète l'étoile et le rocher; l'étoile illumine, du miroir de l'illusion, le rocher mort qui, dans l'eau, prend des allures d'étoile. L'envers du jeu de l'amour: «y en avait-il des conciliabules dans la cam-

¹ F. CROMMELYNCK, *Théâtre*, tome I, p. 13, Gallimard, Paris, 1967. C'est à cette édition que nous renvoyons le lecteur.

pagne, et des rayons et des miroirs volants!» (p. 27), s'exclame Bruno qui décrit ainsi à sa femme le paysage de son angoisse. A ce moment de la pièce, Stella s'écarte de son mari et imagine que Pétrus est derrière la porte. La farce en trois actes, écrite par Fernand Crommelynck, peut alors vraiment commencer: derrière la porte, il n'y a personne. Pétrus viendra plus tard.

Premier acte. Dans le moulin, Bruno, écrivain public, et sa femme Stella sont amoureux l'un de l'autre. Ils s'exaltent mutuellement, minaudent à souhait, de plaisir. Arrive Pétrus, le cousin de Stella, l'ami d'enfance de Bruno, perdu de vue depuis bien longtemps. Bruno magnifie sa femme devant Pétrus; admirateur, il voudrait que cet autre puisse voir son ange. C'est le coup. Dans les yeux de Pétrus, Bruno a cru voir une lueur qui l'inquiète. Il chasse son ami et il commence à s'interroger cruellement sur la fidélité de son épouse.

Deuxième acte. Le moulin est fermé. Stella, enlaidie, masquée par son mari, est cloîtrée. Bruno, malade, torturé, torture. Il n'aperçoit qu'une issue pour mettre fin aux doutes qui le rongent: la certitude d'un savoir. Etre cocufié de façon sûre! Que Pétrus vienne! Qu'il prenne Stella! Cela se fait, dans l'abomination, mais Bruno continue de douter. L'autre qui le trompe n'est pas Pétrus; l'autre qui le trompe doit être un autre.

Troisième acte. Le moulin est ouvert et y entre qui veut. Tous les gars du village défilent et entourent Stella offerte par son mari à la convoitise publique. L'horrible mascarade s'amplifie. Déguisé, Bruno séduit Stella. Il est fait cocu par lui-même, cocu suprême, cocu magnifique. L'illusion cependant ne dure qu'un instant. L'autre qui trompe ne peut pas non plus être Bruno, même déguisé en autre. Sera-ce finalement un bouvier qui, sauvage et sale, ne sachant même pas écrire, était venu offrir son amour à Stella, au début du premier acte? En tout cas, il vient sauver Stella et l'emporte. Bruno rit, après un instant d'hésitation. L'autre n'est pas non plus le bouvier. Bruno assure qu'on ne l'y reprendra plus. Il est vrai que Stella est partie. Ris d'eau. La farce est finie.

Crommelynck:

Dans *Le Cocu*, il y a un personnage, Bruno. Les autres sont des miroirs. Ce jeu de glaces construit et explique la pièce².

Et encore:

J'ai donc écrit *Le Cocu magnifique* qui est en réalité un immense monologue. Car les personnages ne sont que des échos de son tourment intérieur, lequel je voulais montrer au public explicitement et non plus impressionnément³.

Pas question donc d'aborder *Le Cocu* avec les outils de la description psychologique. C'est du discours qu'il s'agit ici, où les acteurs occupent des places qu'il convient de désigner: instances diverses, ils relaient des circuits de parole, d'une parole, celle qui pose la question du sujet. Dans les pages qui suivent, nous allons tâcher, à l'invite de l'auteur, de situer les articulations de ce vaste monologue,

² F. Crommelynck cité par J. MOULIN, *Fernand Crommelynck ou le théâtre du paroxysme*, p. 71, Palais des Académies, Bruxelles, 1978.

³ *Idem*, p. 386.

d'entrer donc dans ce jeu de glaces dont, lecteur, nous sommes partie prenante.

Bruno est amoureux de Stella. Il roucoule, bêtifie, s'éblouit de son enchantement. Admiratif, il s'assure de la vérité de la ressemblance, une ressemblance qui n'assume aucune rupture et qui ne peut donc se déployer qu'à la surface du miroir. Quand Bruno chante la beauté de Stella, son lyrisme s'enflamme, déferle et finit par le laisser à bout de souffle, au point d'ailleurs que le langage semble ne plus suffire ou, plutôt, que son usage habituel devient superflu puisque c'est toujours la même chose qui se dit. Dès lors, qu'importent les mots? Bruno peut les inventer:

O Colombie! trois fois Amérique! la nouve découverte! déborde dans le cœur de lui,
Toute-enchantée, Scanavige! La Dame-l'Ame dans de l'aurore boréale! Je boire la
fraîche avec des lents chalumeaux, par l'infini, et dire merci autant que d'herbes!
(p. 25)

Le discours de Bruno s'inscrit ici en référence directe au processus de la signification dont nous avons tâché de montrer par ailleurs qu'elle était, principalement, un travail de traduction⁴. Lorsque «ceci» signifie «cela», «ceci» peut être traduit par «cela». Entre «ceci» et «cela», il n'y a pas de relation d'équivalence mais un effet de compréhension, de représentation donc. «Ceci» est représenté par «cela», effet de retour et de miroir, effet de réflexion. Le signifiant est mis en position de signifié et, de cette place, il prend allure d'image, fixation illusoire de ce qui fuit. Lorsque l'idéologie s'en mêle, «ceci» veut dire «cela»: l'idéologie ajoute l'idée du but qui confère à «cela» une sorte d'antériorité logique. Re-présentant de «ceci», «cela» le précède dans l'idéologie de la compréhension qui durcit le processus de la signification jusqu'à faire du re-présentant un substitut doué d'identité. «Cela» identifie «ceci» qui n'a plus, en retour de l'image, qu'à s'y identifier.

Le jeu de la signification n'est pas, on le voit, très différent du jeu de l'identification amoureuse: passage du mime au même. Et Bruno aime celle qu'il salue du nom de «Colombie», nom qui ne se profère qu'à être traduit. «Colombie» a comme sens «Etat d'Amérique» mais il ne prend sa signification qu'en référence à «colombe», à «Colomb», à l'or du Pérou et finalement à mon «Amérique à moi». «Colombie» demande à être traduit parce qu'il «veut dire» quelque chose et même qu'il n'est dit que pour vouloir dire.

Bruno et Stella sont dans l'ineffable de leur relation imaginaire et leur langage devient extraordinaire qui vise à «rendre» cet ineffable, cet ineffable seul. Le signifié est, somme toute unique, qui vise le «m'aime». «Scanavige» dit aussi Bruno à Stella, marquant ainsi une perturbation plus radicale encore du jeu langagier. Ce n'est pas, en effet, que le mot, écho de Scandinavie, en dise trop peu, c'est plutôt qu'il en dise trop. La traduction s'arrête partiellement. «Ceci» ne veut plus dire «cela», mais «ceci» veut dire «veut dire»; c'est au processus de signification lui-même que renvoie la signification. Le mot signifie qu'il signifie; le mot signifie qu'il est significatif.

Jacques Lacan voit dans un certain type de néologisme la marque de fabrication de cette perturbation qui caractérise le discours délirant et qu'il épingle avec un autre type de dérèglement, celui qui se produit, à l'inverse, lorsque la signification

⁴ V. RENIER, *Le Problème du récit sémiotique*, Louvain, 1974.

ne renvoie plus à rien, formule ou «ritournelle» qui se serine avec une insistance stéréotypée⁵. La ritournelle, on la voit apparaître effectivement au troisième acte, lorsque Bruno a établi un ordre délirant qui pallie le défaut de l'autre qu'il cherche, lorsque donc, il livre le corps de Stella à tous ceux qui viennent, marquant, du même coup, en creux, la place de «celui qui ne viendra pas, Lui, le Seul» (p. 86), l'Autre absolu qui le trompe. A ce moment-là, le bourgmestre vient se plaindre des désordres que Bruno provoque dans le village par son attitude irresponsable. Il lui apprend aussi que ce «serait peu si les hommes seulement se trouvaient touchés, mais les bêtes s'en mêlent» (p. 93). C'est qu'en effet, «on fait parler les oiseaux» et «les pies, geais, corbeaux, perroquets et tous autres oiseaux apprivoisés et parleurs» serinent maintenant des phrases comme «Bruno est cocu». Bruno se «rembrunit» (p. 94) quand il apprend que le bourgmestre veut faire cesser cela; lui, il n'en a cure. Et pour cause; le discours des oiseaux parleurs amplifie et propage un signifiant qui surgit dans une réalité marquée par l'imaginaire mais privé de toute dimension symbolique. Les oiseaux ne peuvent rien vouloir dire. Le corbeau, le corps beau que chantait Bruno, peut maintenant seriner de lui-même sa ritournelle à son aise, les perroquets n'y entendent rien. La ritournelle arrête la signification, forme vide, comme le néologisme la paralysait, forme pleine. Le discours de Bruno manifeste ainsi, du premier au troisième acte, un renversement structural décisif. Entre ces deux moments, celui où Bruno chante le beau corps de Stella et celui où le corbeau chante, le jeu de la signification a oscillé entre ces deux arrêts que sont le plein et le vide.

Pendant ce temps, Bruno n'a cessé de se pousser en avant. Clown de cette farce, il a paradé en s'attribuant la maîtrise du destin et du désir. Ainsi qu'il convient au moi qui se surestime, l'amoureux de Stella s'est répandu à tort et à travers. Du même mouvement, il s'est plaint. Trompé, déçu, malade, en proie à il ne sait quelle fièvre qui le rongé et le mine, il est dépassé, excédé par ce qui lui vient d'ailleurs et qu'il ne comprend pas mais qu'il désigne comme pour lui donner forme: Estrugo.

Bruno est un écrivain public et Estrugo est son scribe. Le couple, on le devine sans peine, pointe le problème de la relation qui unit l'écrivain personnage public, reconnu et identifié, à l'écriture, à son travail sourd et combien muet de ne rien dire qui se dise. Bruno, écrivain public, est un écrivain subsidié qui écrit à la demande d'autres dont il cherche, en sus de la solde, la reconnaissance. Certes, l'écrivain soldé est aussi celui qui demande aux autres d'écrire, de pouvoir écrire, le pouvoir d'écrire et Bruno, dans cette position ne s'y retrouve pas trop. Estrugo, son scribe, est, a dit la critique, le «for intérieur» de Bruno. Apparemment dépourvu de sentiments, il paraît surtout silencieux. Lorsque Bruno lui parle, le dialogue se révèle monologue et Bruno fait seul les questions et les réponses.

BRUNO, *morne*: Estrugo, assieds-toi là, non, là, approche. Chut! un instant, chut! chut! tais-toi! te tairas-tu! (*Silence. Puis il demande àprement, sans regarder Estrugo:*) Dis-moi, crois-tu que Stella me soit fidèle? (*Rire sec*) Ah! Ah! question! oui réponds simplement: fidèle ou infidèle, oui ou non? La question se pose... Pourquoi? (*Estrugo n'a pas le temps de répondre, jamais. Gestes suspendus. Bruno répond pour lui.*) Elle est fidèle comme le ciel est bleu. Aujourd'hui! Comme la terre tourne. (p. 43)

⁵ J. LACAN, *Le Séminaire*, livre III, p. 42 à p. 44, Seuil, Paris, 1981.

Estrugo ne dit rien mais c'est lui que Bruno accuse d'avoir tout manigancé, tel le Iago d'Othello; si le nom de Bruno évoque la couleur du Maure, le nom d'Estrugo renvoie bien à celui de Iago, le traître, le perfide, le trompeur. Au-delà, cependant, de cette évocation intertextuelle, il faut peut-être modifier la scansion du nom d'Estrugo pour bien situer de quelle instance discursive il s'agit dans le grand monologue du Cocu.

Es-tru-go

Es-t(r)u-go

Es-tu?

go-ego, moi

Es-tu moi?

Estrugo, c'est d'abord la question que le nom se pose à lui-même de son difficile déchiffrement. Es-tu moi? Un «tu», troué en son milieu d'un *r*, le *r* de Bruno, le *r* de Petrus, l'air qui accompagne les trois autres éléments, le feu, la terre et l'eau; l'air qu'ils ont et qui les trompe, l'air à propos duquel ils s'interrogent. L'ego, lui, est symboliquement mutilé, privé de son initiale. La question oscille entre «tu» et «moi», entre un «tu» perforé et un «ego» mutilé. Le lieu mythique d'un sujet qui trouverait à se localiser ne peut être qu'une question, vacillement dont l'interrogation profère l'impossible réponse: Es-tu moi? Es-tu? moi? Es-tu, moi. «Oui», répond Bruno.

Estrugo ne parle pas mais il répète ce que lui dicte l'écrivain; il le répète avec un léger décalage, celui du temps de l'écriture, de façon telle que la phrase répétée, changeant de contexte, peut prendre l'allure d'une injonction terrifiante. Ainsi, dans cette scène merveilleuse du premier acte (p. 36), lorsque Bruno est aux prises à la fois avec l'ambigu représentant de la loi, le bourgmestre, et avec le bouvier qui enlèvera Stella à la fin de la pièce.

Dans cette scène capitale, le scribe intervient, simple écho de la parole de Bruno. Il intervient au moment où Bruno accepte d'écrire pour le bouvier, à la place du bouvier, une lettre d'amour à Stella. Il intervient au moment où Bruno a trouvé, pour le bourgmestre, une astuce qui permettra aux jeunes gens du village d'aller marauder dans les bois, préfiguration du moment où ces jeunes gens iront marauder dans le lit de Stella. L'intervention du scribe, répétition des derniers mots que lui a dictés Bruno, mélange les discours et renvoie son propre discours à Bruno sous une forme inversée. Ce sont, en effet, les mots de Bruno que le scribe invite l'écrivain public à écrire mais à la place d'un autre, d'un autre amoureux de Stella. L'effet de la répétition consiste ici à transformer le discours du moi amoureux en discours aliéné de l'autre, par le simple jeu du décalage temporel. On ne s'étonnera pas qu'en échange de la lettre que doit lui écrire Bruno, le bouvier promette un «cochon» bien évocateur, ni que Bruno se mette ensuite à jouer au cochon. De plus en plus leurré par les jeux aliénants des miroirs, Bruno finira par écrire à Stella, à la place de tous les gars du village, des lettres amoureuses, sans plus vouloir croire alors qu'il s'agit de sa femme. Il écrira à une autre, d'une autre...

«Es-tu moi?» Question muette d'Estrugo qui se contente de répéter les paroles de son maître-esclave qui, lui, obéit à l'imbécile répétition du scribe. «Es-tu moi?» Bruno transmet à son image la variation de la question: «Es-tu bien moi?» Et Stella de répondre en écho: «tu-moi, tue-moi»:

STELLA (...) tue-moi.

BRUNO, *s'animant*: Pas avec ton secret (p. 70)

Car Bruno croit que Stella a un secret. Stella qu'il appelle aussi Estelle. Estelle. Est-elle? Etoile. Où est-elle? Au ciel sans doute. Eh oui! C'est bien avec le ciel que Stella a rapport et c'est bien la question du ciel et du bon Dieu qu'elle pose, au lever du rideau, alors qu'elle parle à un serin devant un géranium:

Tu es né pour être en cage, cette plante mise en pot, et moi, bienheureuse, je suis née pour aimer Bruno! (*Elle rit*) Le bon Dieu a-t-il voulu cela? (p. 14)

Le bon Dieu a-t-il voulu que Stella aime Bruno, de la même façon qu'Il aurait voulu que le canari soit en cage et le géranium en pot? C'est le problème de Candide qui vise le meilleur des mondes possibles, où tout serait au mieux. Mais, candide l'est-elle, Estelle? Pas sûr. Bruno est convaincu qu'elle cache un secret et, un secret, elle en a effectivement un; le malheur, c'est d'abord qu'elle l'a oublié, précisément à l'endroit d'où elle est amoureuse de Bruno, et qu'un secret oublié est deux fois secret. Le malheur aussi, c'est que son secret est un rêve... et elle s'en plaint à son serin:

A quoi rêves-tu, dans tes plumes? Les plantes rêvent aussi, parfois, quand les nuits sont claires. Non, c'est au crépuscule plutôt.

- Moi, j'ai oublié mon rêve...

Elle feint une tristesse de gamine.

Je ne raconterai rien à Bruno, lorsqu'il reviendra! Hou! Hou!... j'ai dormi seule, au milieu du lit frais, et j'ai oublié le rêve que je fis! que dira mon bien-aimé? (p. 14)

Prise dans sa relation amoureuse, dans cette relation imaginaire qui ne s'appuie que du reflet au semblable, Stella assimile son rêve à celui de Bruno:

Sais-tu! Bruno me racontera son rêve, et je me souviendrai du mien, car nos rêves se ressemblent certainement.

Elle feint encore de sangloter, exagérément. (p. 17)

Dans tout ceci, il y a de la feinte. Stella «feint une tristesse de gamine» ou elle «feint de sangloter» mais ne nous méprenons pas, ce n'est pas au canari qu'elle s'adresse, cette feinte, mais bien au spectateur, partie prenante de ce jeu de miroir. Car le spectateur est lui aussi interrogé par la question de Bruno: devant la feinte de Stella, le spectateur se pose en effet la question de savoir si Stella ne trompe pas effectivement Bruno. La question de Bruno devient celle du spectateur. Sans doute pourrait-on aussi inverser cette proposition et dire que c'est la question du spectateur qui devient celle de Bruno car la feinte de Stella ne vise jamais Bruno mais seulement le spectacle qui se donne et qui ne se produit d'ailleurs que de cette feinte. Sans elle, la pièce de théâtre s'aplatirait. Indiquée dans les didascalies, la feinte se trouve hors du texte dit, mais dans le texte lu ou joué, et elle met le spectateur-lecteur dans la position silencieuse qui est celle d'Estrugo: sans lui, rien ne se joue; tout, par lui et pour lui, se meut d'une interrogation lancinante: es-tu moi? La dialectique du spectacle et de l'identification crée le suspens, anime la pièce, donne sens à la fiction, sens de la feinte. Un nouveau miroir s'ajoute qui renvoie le jeu

complexe des glaces: mis à la place du scribe, le lecteur pose la question du sujet à l'écrivain public qui se pavane en quête de subsides, de solde et de reconnaissance, pitoyable moi, cocu magnifique, destiné à écrire à la place d'autres auxquels il prête son désir. Bruno écrit pour les gars du village des lettres amoureuses à Stella; Crommelynck écrit pour nous *Le Cocu magnifique*; il dévoile la place exaltante que notre société assigne à l'artiste, miroir aux alouettes.

Stella a son secret oublié qui ne laisse de séduire et de produire son effet. Elle l'adresse au bouvier et à Bruno:

LE BOUVIER: Tu as couché seule?

STELLA, *simplement*: Hélas! et j'ai dormi, et j'ai oublié mon rêve...

LE BOUVIER: Si je l'avais deviné, je serais venu. (p. 18)

A Bruno:

STELLA, *plaintivement* (...): Elle a dormi, et ses rêves, c'est tout des oubliées. (p. 26)

Lorsque Bruno, faisant face, l'interrogera, lui demandant une chose qu'elle ne puisse lui dire, une chose défendue qu'elle ait faite, elle répondra, avec beaucoup de vérité: «J'ai dormi et j'ai oublié mon rêve.» (p. 46) Ce rêve oublié, ce secret de la séduction, qui assigne Stella à l'autre que cherche en vain Bruno, n'est-il pas effectivement ce qui ne peut se dire, définition de la chose défendue à cette nouvelle Eve?

Bruno est flanqué d'Estrugo; Stella, elle, est soutenue par sa nourrice dont le nom, remarquable, mérite lui aussi d'être déchiffré. N'indique-t-il pas, en effet, l'injonction secrète à laquelle obéit Stella, de la même façon que le nom d'Estrugo pose à Bruno la question du sujet? La nourrice s'appelle Romanie. ROMA AMOR NIE. Nie l'envers de l'amour. En voilà un rêve qui ne peut se dire... En retour, le rêve de Bruno se dit, à Estrugo:

Je rêvais, mon cher Estrugo, je rêvais qu'il la conduisait au bout du verger, qu'il l'emportait sur ses bras. (p. 53)

Et en effet, l'envers de moi, n'est-ce pas l'autre qui s'affirme d'être nié? Faisant ce rêve, Bruno dormait d'un «sommeil de montagne», d'un sommeil de pierre: Pétrus était arrivé.

Avec Pétrus, le cataclysme se déclenche. Bruno gifle Pétrus. Bruno embrasse Pétrus. Bruno donne Pétrus à Stella. Bruno chasse Pétrus. Il n'en fallait pas tant pour que la psychocritique désigne la source du mal: l'homosexualité latente de Bruno, son désir refoulé et l'apparition d'un délire de jalousie du type «ce n'est pas moi qui le désire, c'est elle.» A partir de semblable interprétation, le jeu subtil de miroirs voulu par Crommelynck disparaît. L'enchevêtrement des discours qui conduit du moi à l'autre, son image, du sujet à l'Autre, le spectateur, est tranché: il ne reste plus que la description plus ou moins bien réussie d'un cas pathologique. Alors que c'est d'ivresse qu'il s'agit, de l'ivresse amoureuse et du chemin qu'elle prend lorsque la pierre est jetée dans le miroir, lorsqu'elle le fracasse en éclats multiples où l'homme qui se contemple ne retrouve plus l'image de l'unité. L'ivresse, c'est ce que Pétrus marque lorsqu'il annonce à Bruno, paroles fatales, «Tu l'aimes, mon fils.» (p. 39) Sans doute excuse-t-il, par ces mots bienveillants, l'excès amou-

reux que Bruno souhaite voir reconnu, mais aussi, pierre brisant le miroir, appelle-t-il le père qui n'est pas venu et qui ne viendra pas à la place de l'Autre. «Celui qui ne viendra pas, Lui, le Seul.» (p. 86)

Lorsque Pétrus appelle Bruno «mon fils», il suggère l'introduction du seul signifiant qui puisse, par l'inversion d'un retour, rendre le discours amoureux viable: le Nom-du-Père. A cet appel, entendu à l'orée de la psychose, Bruno sans doute ne peut répondre; il s'oblige à un foisonnement imaginaire qui situerait son désir au regard de l'Autre absolu, celui, dit Jacques Lacan, «qui, à l'occasion, nous trompe, dont nous ne pouvons jamais savoir s'il ne nous trompe pas⁶». C'est bien au défaut du signifiant que l'écho vient narguer Narcisse de son insupportable répétition: «Es-tu moi?» ou la question du *Cocu magnifique*⁷.

⁶ *Idem*, p. 286.

⁷ Cette question du sujet, inséparable de l'effet de la feinte, est souvent posée sur le mode de la farce, par le biais de la dialectique de la tromperie et de la fidélité. Qu'est-ce que la fidélité, cette vertu fragile qui ne supporte pas, en fait, d'être mise à l'épreuve? Convient-il d'y croire et de s'assurer d'une qualité si évanescence? «Oui», répond le *Curieux malavisé* de Cervantes (chapitres 33 à 35 du Premier Livre de *Don Quichotte*). «Non» assurent les *Exilés* de Joyce. Le premier mourra, sûrement trompé par son «autre moi», son ami Lothaire. Les seconds, au contraire, en ne s'accommodant pas de «l'obscurité de la certitude», situeront, dans le refus de clarté et dans la vacillation de l'Autre trompeur, la condition de la jouissance. renaud, dans l'*Orlando furioso*, estimait, quant à lui, qu'il importait de ne pas aller y voir... Tel est, en effet, (è)pris qui croyait prendre, éprendre, s'éprendre. (Ces rapprochements littéraires nous ont été suggérés par un exposé de R. Girard, fait à Louvain-la-Neuve). Notons enfin qu'un conte licencieux du Marquis de Sade, *Le cocu de lui-même*, a pu très immédiatement inspirer Crommelynck. Un homme voit offrir à son admiration une femme masquée; le dévêtement progressif du corps, ponctué des commentaires enthousiastes d'un entremetteur, suscite chez lui un désir violent pour celle qui est, en fait, sa propre femme.

Vincent Vancoppenolle

Madame Orpha ou la naissance de l'art

La Belgique Henriette édita, vers 1673, un impressionnant *Journal de Madame Orpha*. Ce mémorial, qui avait la forme d'un almanach, présentait la particularité tout à fait remarquable d'être, à côté de chaque page, une feuille blanche ou deux la préface, les auteurs publiaient les lecteurs de noter leurs observations de choses de la nature. Un mémorial imprévu donc, qui est en à chaque instant rare pour ce qui est d'un exemplaire unique, forme de dialogue entre son livre, ses lecteurs, et lui. Mais ce mémorial était en fait doublement magique. Car ainsi donné se forme d'almanach perpétuel, et le caractère circulaire de cette forme, le lecteur dispose d'un livre sans cesse à écrire, et toujours tout à fait neuf, presque chaque lecture, le livre s'enrichissant pour lui des notes qu'il avait écrites l'autre précédente. Et l'on imagine sans peine le plaisir que devant éprouver le lecteur en cette voie continuelle à la rédaction, et au plaisir à la lecture de ses singularités, insaisissables, et chaque fois nouvelles.

Marie Cayrol affectionnait particulièrement les almanachs européens. Elle en a écrit d'autres, composés plusieurs fois. Parmi ses ouvrages n'est pas le moins d'un. Or, il existe entre l'un d'almanach et le journal comme forme une correspondance évidente que porte sur le plaisir de l'écriture et la diffusion de cet écrit. On voit que le journal, en pages *Madame Orpha*, l'écriture dans *Madame Orpha*.

La variation, et donc la métaphore.

Car la métaphore existe en elle-même, au sein d'un simple mot, mais elle est en fait au principe même de la construction du roman.

Revenant à son ouvrage le célèbre conte *Madame Orpha*, Robert Walpole, dans un volume des arts du dix-huitième siècle, nous révèle tout au plus de métaphorique, des arts de la variation, qui sont ceux, par la suite, de la prose. *Madame Orpha* et *Madame Orpha* sont les deux côtés d'une même pièce. La métaphore, qui repose sur la variation, et se trouve toujours par conséquent à l'espace et au temps, est la base, la structure, le principe de

La Belgique Horticole édita, vers 1875, un intéressant *Mémorial du Naturaliste*. Ce mémorial, qui avait la forme d'un almanach, présentait la particularité tout à fait remarquable d'offrir, à côté de chaque page, une feuille blanche où, disait la préface, les auteurs priaient les lecteurs de noter leurs observations des choses de la nature. Un mémorial inachevé donc, qui offrait à chaque lecteur le rare plaisir de posséder un exemplaire unique, formé du dialogue entre son livre, son jardin, et lui. Mais ce mémorial était en fait doublement inachevé. Car étant donné sa forme d'almanach perpétuel, et le caractère circulaire de cette forme, le lecteur disposait d'un livre sans cesse à relire, et toujours neuf de surcroît, puisqu'à chaque lecture, le livre s'enrichissait pour lui des notes qu'il avait ajoutées l'année précédente. Et l'on imagine sans peine le plaisir que devait éprouver le jardinier-écrivain non seulement à la rédaction, mais aussi à la lecture de ce singulier ouvrage, inlassablement parcouru et chaque fois nouveau.

Marie Gevers affectionnait particulièrement les almanachs perpétuels. Elle-même en a d'ailleurs composé plusieurs, dont *Plaisir des Météores* n'est pas le moins réussi. Or, il existe entre l'idée d'almanach et la variation comme forme une parenté évidente : elle porte sur la notion de retour dans la différence. C'est sous cet aspect que je voudrais envisager *Madame Orpha*. La variation dans *Madame Orpha*.

La variation, et donc la métaphore.

Car la métaphore exerce ici bien davantage qu'une fonction de simple ornementation : elle est en fait au principe même de la structuration du roman.

Reprenant à son compte le célèbre couple métaphore-métonymie, Roland Barthes distingue justement les arts du récit, qui recourent plus spécialement au procédé métonymique, des arts de la variation, qui s'appuient, eux, sur la métaphore¹. Métaphore et métonymie sont ici envisagées comme deux pôles, deux principes. La métonymie, qui repose sur la contiguïté – et se trouve soumise par conséquent à l'espace et au temps –, régit la linéarité, la succession, le déroulement

¹ Cf. Roland BARTHES, *Essais Critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 233.

de l'histoire racontée. La métaphore, quant à elle, axée sur l'équivalence, est principe de synonymie, de variation, du retour du même dans la différence; elle a pour propriété de «dissoudre les catégories de l'espace et du temps»².

Si on considère à la lumière de ce paradigme le roman de Marie Gevers, on constate qu'il fait un usage égal des deux catégories, qu'il constitue à la fois un récit linéaire et une suite de variations. Le mode de composition du livre est tel que tous les épisodes, outre qu'ils se suivent, se ressemblent, et même paraissent engendrés les uns à partir des autres.

Exposition

On trouve un bon exemple de cette particularité de construction dans la seconde partie du chapitre XVII, chapitre qui clôt la première moitié du livre. Ce passage, on peut l'envisager tout d'abord comme une histoire suivie, comme une transcription fidèle d'événements successifs. Un récit que l'on pourrait scinder en trois épisodes.

Le premier raconte la chute d'un arbre. On est en mai, au cœur de mai. Un orage extrêmement violent s'est abattu sur le jardin, et cet orage a renversé un peuplier; le peuplier, blessé, s'est effondré sur un hangar, sa tête s'est détachée, et elle est allée frapper une bache en verre, la brisant. Louis, qui n'était pas loin, a failli être broyé par la tête qui l'a frôlé.

Le deuxième épisode a lieu le lendemain. Louis, chargé d'abattre la partie de l'arbre qui tient encore au tronc, fait un faux mouvement et se blesse. La petite fille et sa mère accourent, et soignent sa blessure.

Ces deux épisodes n'ont rien à voir avec l'histoire de Louis et Orpha. C'est le troisième qui y ramène, car tandis que la mère et la fille sont occupées à soigner Louis, Madame Orpha survient affolée et, pénétrant dans le jardin, elle se jette aux pieds de Louis.

Voilà raconté le chapitre, trois épisodes donc, et qui se suivent: d'abord l'orage et la chute de l'arbre; ensuite, la blessure de Louis; et pour finir le geste insensé d'Orpha. Ce qui nous donne un texte réaliste en somme.

Mais l'agencement du morceau est en fait plus complexe, et l'abondance des métaphores dont il est tissé suggère encore une autre lecture, qui tient compte de la dimension métaphorique. Car les trois épisodes s'évoquent l'un l'autre si continûment qu'ils finissent par se superposer, dans un tableau qui serait à la fois la chute de l'arbre, la blessure de Louis, et la folie d'Orpha.

Ainsi, dès le premier épisode, dès l'orage, un certain nombre d'éléments suggèrent une correspondance entre la scène racontée, et l'histoire par excellence qu'est l'amour de Louis et Orpha.

Comment le faire surgir, cet amour? Ce sera, comme souvent dans le livre, par le pouvoir évocateur d'un mot. Il suffit en effet d'un seul mot, prononcé par Louis, à propos de l'arbre, brisé, pour que la métaphore s'enclenche et que l'épisode présent se mette à vibrer de réminiscences.

L'orage passé, tout le monde sort au jardin, et Louis raconte ce qui vient de se produire:

² L'expression est de Jean RICARDOU, in: *Nouveaux problèmes du roman*, Paris, Seuil, 1978, p. 89 à 139.

Et tout à coup l'ouragan, le peuplier, et cette tête qui s'est abattue entre nous deux. Si l'un de nous l'avait reçue, c'était la mort... La violence d'une chute, monsieur, une chute qui brise... (p. 99)

Et la narratrice ajoute :

Il se tait. Je devine qu'il pense à une autre chute. Papa le sait aussi ³. (p. 99)

Cette « autre chute » à laquelle il est fait allusion, c'est Orpha qui en a été victime, et les circonstances de ce drame ont été rapportées quelques pages plus haut, à travers un récit de Kota :

C'est au dégel. Souvenez-vous: ce temps qui, brusquement, changeait à cinq heures, au crépuscule... Elle s'était penchée à la fenêtre, toute contente de sentir le dégel. Tout à coup, *sa tête se met à tonner, tonner*, et une idée tournait dedans, comme une grosse guêpe, l'idée que Louis l'appelait, l'appelait! Elle ne savait plus que c'était une fenêtre; elle voulait le rejoindre, elle est tombée. Elle n'a pas eu l'intention de sauter. (p. 91)

Les deux scènes, évidemment, se superposent ⁴, et c'est dès à présent tout le caractère incontrôlable et ravageur de l'amour de Louis et Orpha, son aspect de « catastrophe naturelle », qui se trouve évoqué par l'épisode de la chute de l'arbre.

Mais les choses n'en restent pas là, car immédiatement après cette première poussée, la narratrice fait rebondir la métaphore en désignant, non plus Orpha cette fois, mais Louis comme arbre :

Louis, cet admirable paysan, ce robuste et haut *arbre humain*, reste *secoué*. Je vois ses mains *trembler*. (p. 99-100)

Que Louis est un arbre, et même qu'il est le peuplier meurtri par l'orage, on n'en peut plus douter après la lecture du second épisode : l'accident de Louis. Car cette fois, c'est tout au long de la séquence que la métaphore va se déployer, à tel point que la scène tout entière peut sans difficulté se replier sur celle qui a eu lieu la veille.

³ Toutes les citations de *Madame Orpha ou la sérénade de mai* que contient cette étude renvoient à l'édition du livre parue chez Jacques Antoine en 1981, dans la collection Passé Présent.

⁴ Les analogies entre les deux scènes, la chute d'Orpha et celle du peuplier, sont nombreuses. Il n'y a pas seulement l'intervention d'un élément plus fort que la volonté (dont l'emblème dans le livre est le « sort »), on trouve aussi toute une série de circonstances communes :
– le brusque changement de temps qui précède l'accident ;
– la présence de l'élément liquide : précipitation de la pluie dans le cas de l'orage, parallèle au dégoulinement qui accompagne le dégel (à ce sujet, cfr. plus loin le rôle de la pluie dans l'épisode de la sérénade de mai) ;
– enfin, la présence du bruit : fracas du tonnerre, dont les échos se font entendre dans la tête d'Orpha, qui « se met à tonner, tonner, ... » Avec la guêpe qui bourdonne et fait tourner la tête, on n'est pas loin de la musique ; ici encore, c'est la sérénade de mai qui se profile à l'horizon, avec « le vieux Jef qui tape sur son tambour, et le cuivre de la grosse caisse » (p. 128).

Ainsi, d'emblée, Louis se prend tellement pour un arbre que, croyant s'attaquer au peuplier qu'on lui a demandé d'abattre, il s'envoie la hache dans la figure. C'est Nannte qui rapporte l'acte manqué du jardinier :

Nannte survient, l'air égaré; il dit que Louis s'est blessé. Il a fait un faux mouvement avec sa hache, il a le front fendu et perd son sang à flots. (p. 100)

Et s'il a fait ce faux mouvement, le beau paysan, c'est que comme Orpha dans sa folie, ou comme l'arbre la veille, victime d'on ne sait quel orage, il a *perdu la tête*. Nannte s'alarme :

Lui si prudent, où a-t-il eu la tête, de hacher ainsi en fausse direction une branche creuse⁵?

Quant à la réaction de la petite fille face au spectacle de la blessure, elle reproduit tout à fait son attitude de la veille. On la voit, comme la veille, «sortir après l'orage, et courir à l'arbre blessé», accourir et fixer, le regard perdu, cette blessure, cette plaie, dont s'échappe un liquide visqueux.

Sève de l'arbre,

La partie brisée tient encore au tronc par de lourdes lanières d'écorce et d'aubier gluant de sève...(p. 99).

sang de Louis,

Le sang a coulé sur la joue en deux ruisseaux et poïsse la chemise au col et à l'épaule. (...) je vois les lèvres de la blessure et au fond, quelque chose de blanc. (p. 100)

Tout l'épisode, en fait, est écrit de façon telle que sans cesse revient l'image de la chute de l'arbre. On a bien affaire à une double logique. D'une part, ces deux séquences, chute de l'arbre et blessure de Louis, constituent deux moments successifs, dont la consécution est fondée sur une chronologie et une causalité vraisemblables: c'est *parce que* l'arbre est tombé que *le lendemain*, Louis est chargé de séparer le tronc des branches, opération au cours de laquelle il se blesse. Mais cette logique métonymique, causale, réaliste, se double d'une autre, métaphorique celle-ci, qui fait de ces deux événements successifs les variantes d'un même schéma.

Il en ira de même pour le troisième épisode. Car si la blessure de Louis entraîne, certes, le geste fou d'Orpha, c'est en même temps l'orage qui, une fois encore, avec cet acte insensé se répète. Aussi bien le lecteur est-il invité tout à fait explicitement cette fois à replier la scène sur les précédentes :

Madame Orpha! s'écrie maman.

Louis se taisait, mais *un tremblement le secouait*. Elle, emportée par son élan, tombe

⁵ On notera l'insistance de la narratrice sur le caractère inhabituel de la maladresse de Louis. Ainsi, par exemple, quarante pages plus haut, il n'a pas échappé à l'enfant perspicace que, depuis qu'il est amoureux, Louis n'a plus sa tête à lui. «Quand il remet son échelle dans la grange, dit-elle, je remarque qu'il cogne la porte et chancelle, lui toujours si adroit.» (p. 60)

à genoux dans la boue, sa tête fléchit et porte en avant sur les mains de Louis, crispées l'une contre l'autre.

Elle tombait en deux fois, comme le peuplier sous la tourmente. Elle aussi tenait encore au tronc par le frais aubier de ses deux enfants, mais, emportée par le vent de la passion, elle s'abattait sur Louis et il en avait le cœur aussi saisi qu'il l'eût été la veille, si le sommet de l'arbre l'avait atteint. (p. 102)

Ajoutons que cette scène, l'irruption d'Orpha dans le jardin de la petite fille, occupe une position centrale dans le roman. On se trouve exactement au milieu du livre, à la fin du dix-septième chapitre (le livre en compte 34), à la fin de la première livraison de *La Petite Illustration*⁶. On est aussi au cœur de l'initiation de l'enfant, car la série d'événements violents auxquels elle a assisté ce jour présentent pour elle un caractère de découverte solennelle, qu'indique clairement le résumé des événements fourni par la narratrice :

J'avais vu le sang, j'avais posé mes doigts sur une chair souffrante et ce même jour, j'ai vu le visage passionné de l'amour. (p. 101)

Développement

La blessure de Louis, l'orage, la passion d'Orpha, ces trois épisodes qui se suivent constituent trois versions différentes d'un même scénario; il y a par conséquent dans le chapitre XVII à la fois du récit et de la variation.

Si à présent on porte attention, sur l'ensemble du roman, au caractère structurant de la métaphore, on est amené à faire une double constatation.

On observe, d'abord, que l'activité métaphorique est une procédure-clé de la composition du texte. *Madame Orpha* est un récit linéaire certes, mais c'est aussi une suite de variations. Le roman de Marie Gevers apparaît composé d'une série de cellules à la fois autonomes (ce qui a rendu possible la publication séparée d'un certain nombre de chapitres), enchaînées (c'est le récit) et semblables, ou plutôt : à la fois semblables et différentes – et ce sont les variations.

Quant au thème de ces variations, le nom le plus juste qu'on pourrait lui attribuer est sans doute celui de *sérénade de mai*.

La deuxième constatation que l'on peut faire, c'est que ce rôle producteur de la métaphore se trouve réfléchi à l'intérieur du livre. *Madame Orpha* est aussi le récit de la découverte, par la narratrice et par la petite fille, des possibilités poétiques de la métaphore; de la métaphore et du calembour, plus précisément, ces deux dispositifs étant envisagés en tant qu'opérateurs de voyage.

Le calembour

Le fonctionnement du calembour est minutieusement examiné et commenté à propos du «Het leven is een bulk» du chapitre V. Rappelons ce passage :

⁶ Rappelons que la première édition de *Madame Orpha* est celle que donna *La Petite Illustration*, une revue hebdomadaire. La publication se fit en deux numéros, comportant chacun le même nombre de pages: trente-deux. Le premier fascicule comprend les dix-sept premiers chapitres du roman, et le deuxième les dix-sept derniers.

Quand maman dit: «Het leven is maar een bul» (le vrai mot est «bulk», mais elle patoisait), Het leven is maar een bul – la vie est une fumisterie –, je traduisais bien correctement: «la vie n'est qu'une...», mais le mot suivant m'échappait, je le prenais dans le sens français: «la vie est une bulle». Le symbole de la vie m'est resté, pour longtemps, la bulle de savon irisée, merveilleuse, passagère, qui périt soudain; il faut se hâter de l'admirer et de jouir de ses belles couleurs.
«Et comme c'est exact», pensai-je,...(p. 44)

Donc, à l'origine du calembour, il y a chaque fois une erreur, une méprise, et cette méprise est toujours imputable au fait que la petite fille n'a pas la maîtrise des deux langues qui la constituent (le ratage, dans ce cas précis, est même double: il y a d'abord la mère qui, patoisant, abîme le «vrai» mot, et puis la petite fille qui interprète la phrase en deux langues).

Mais cela dit, nul ne songe à se plaindre d'un tel dérapage. Bien au contraire: la petite fille comme la narratrice sont enchantées du résultat. C'est que le malentendu produit du sens, produit de la métaphore, et on voit bien que les deux termes, non seulement «la vie», mais aussi «la bulle», acquièrent chacun, une fois déclenchée l'opération, une série de significations nouvelles. Les traits, à partir du moment où l'erreur a été commise, se mettent en mouvement⁷. Et le même phénomène se manifesterà à plusieurs reprises au cours du roman: le bilinguisme produit du calembour, et le calembour crée le rêve. Le bilinguisme, dit la narratrice, est «favorable au rêve dont je nourrissais mon âme (p. 43)⁸.

Ce nom de rêve, c'est très justement qu'à travers tout le roman, il se trouve appliqué non seulement au calembour, mais à l'ensemble des pratiques dont relève le calembour, à cette continuelle attention à la lettre qui distingue l'écrivain en herbe. Ainsi, c'est de rêve encore qu'il sera question au chapitre VIII, chapitre qui est tout entier consacré au déploiement d'un calembour, quand «boommi» sera présenté comme un de ces «mots flamands dont une traduction française erronée favorisait mes rêves» (p. 55).

⁷ Marcel THIRY, sensible à ce rôle cardinal de l'erreur dans le roman de Marie Gevers, fait observer que «dans ce mode de découverte par intuition, souvent l'erreur même engendre une beauté, voire un enseignement» (dans *l'Histoire illustrée des Lettres Françaises de Belgique*, sous la direction de G. CHARLIER et J. HANSE, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1958, p. 590).

⁸ La pratique du jeu de mots générateur n'est pas rare dans l'œuvre de Marie Gevers. Et même, s'il faut en croire la Dame de Missembourg, il peut arriver que l'on trouve, au départ d'une passion, d'une vraie grande passion, le plus alambiqué des calembours. C'est ainsi que, dans un petit texte intitulé *Comment naît une vocation littéraire*, Marie Gevers n'hésite pas à attribuer son «amitié» pour l'architecture gothique au hasard d'une homonymie, précisant que cette amitié, elle aussi, a «comme point de départ un terme mal compris: il s'agit de la ville de Gand, nommée dans un poème romantique flamand «bourgeon de noble sang». Mais le mot bourgeon – spruit – signifiait aussi dans le flamand que je parlais, chou de Bruxelles. L'énigme de cette ville nommée chou de Bruxelles resta pour moi mystérieuse jusqu'au jour où j'observai la cuisinière fendant longitudinalement l'un de ces légumes. Je remarquai alors la forme des feuilles non-développées, disposées en minuscules ogives, et d'un vert doré: ainsi avais-je vu, par un jour de grand soleil, la cathédrale d'Anvers. Alors ce Gand que je n'avais pas visité, était aussi cela? Plus tard, j'ai vu Saint-Bavon.» (p. 45)

Le rêve, activité voisine de l'écriture, se définit ici comme *interprétation*, comme dérive productrice, accordant la précellence au signifiant. Il y a chaque fois, au départ du rêve, un raté de la communication; mais en même temps, quelque chose d'autre réussit. Ce caractère transgressif de la beauté par rapport à la communication est du reste affirmé dès les premières pages du livre. Si, par exemple, l'image de la mer au printemps se trouve suggérée par la conversation de Cornélie, le contenu des bavardages de la fermière n'a pour la petite fille aucune puissance évocatrice: seule la *musicalité* de sa langue, le caractère « maritime » de son patois, a le pouvoir de déclencher le rêve:

J'écoute vaguement le bavardage de la bonne femme et, aussitôt, *dans mon rêve*, s'éveille la radieuse image de la mer au printemps. (p. 16)

Et plus loin encore:

La voix éraillée de Cornélie
orne mon rêve d'images maritimes et printanières. (p. 18)

Le mot «rêve» représente donc dans le livre la désignation commune à l'ensemble des pratiques de la lettre: jeu de mots, souvenir, écriture, métaphore; pratiques qui toutes se fondent sur un ratage créateur, et toutes ont même pouvoir de faire surgir l'ailleurs, ou l'autrefois, dans le présent (ou, si on veut, de transporter celui qui s'y adonne dans l'ailleurs, dans l'autrefois). Activités synonymes en quelque sorte.

Cette synonymie en recoupe une autre, celle qui rapproche souvenir, écriture et lecture, trois activités qui ont en commun de faire renaître le printemps, de le faire renaître au cœur de l'hiver.

La lecture: c'est elle que la petite fille retrouve lorsqu'arrive l'hiver qui fait suite au départ des amants: Louis et Orpha ont quitté le village, certes, mais grâce à la lecture, l'enfant se trouve emportée elle aussi vers d'autres époques, vers d'autres régions (lecture, par exemple du *Télémaque*, livre de voyage s'il en est, qui conduit le jeune prince – et son lecteur par conséquent – sur les traces du disparu, lui faisant découvrir notamment, on se le rappelle, l'île de Chypres, où naquit Vénus, pareille au printemps):

Plus personne ne parle de Louis et d'Orpha. Les tranquilles travaux d'hiver ont repris. Je retrouve les longues soirées où la lecture m'enlève la notion du lieu et du temps. (p. 162)

Voyage par la lecture qui constitue un rappel très précis de celui qu'accomplit la petite fille au premier chapitre, quand par la grâce du patois de Cornélie, elle parvient à recréer, dans le crépuscule pluvieux de novembre, le moment de la naissance du printemps.

On se trouve d'ailleurs exactement au même moment de l'année, une année complète s'est écoulée depuis la scène de souvenir décrite au premier chapitre. On est ainsi revenu à la saison du souvenir en quelque sorte, ces mois de novembre et de décembre qui sont comme les mois de l'écriture. Solstice d'hiver, pivot de l'année, où les trois temps se confondent: présent de l'écriture, mais aussi retour

sur le printemps, et préfiguration, projection vers l'avenir qui répètera ce passé révolu.

C'est en novembre encore que se situe la dernière page du roman. Le décor est identique à celui du premier chapitre:

Environnée par la brume de novembre, je suis assise, *comme d'habitude*, sur la brouette (p. 187)

avec la flamme du four où on cuit le pain et les bavardages de Cornélie, son patois qui «évoque *comme autrefois* le printemps sur la mer» (p. 188) (le printemps est d'ailleurs évoqué aussi par une allusion à la scène de l'arbre blessé). La petite fille alors prend la place de Madame Orpha, et le futur se substitue au passé, mai est à la fois en arrière et en avant:

Je sais qu'un sort me guettera, moi aussi, une nuit de mai (...) et un jour ce sera moi. (p. 188)

Ecrire, écrire le roman notamment, est bien sûr une pratique analogue à celle du souvenir, ou de la lecture. L'écriture du livre, aujourd'hui, se trouve même homologuée, rigoureusement, à la lecture autrefois du *Télémaque*:

De même que j'évoquais dans le pluvieux automne la naissance printanière de Vénus, de même je puis retrouver aujourd'hui dans la brume aromatisée de ces années-là, l'histoire des amours d'Orpha et Louis. (p. 19)

Ecriture, lecture, souvenir: ces trois activités possèdent une propriété commune; grâce à elles est rendue possible l'apparition du printemps au cœur de l'hiver. La métaphore permet un mouvement analogue.

La métaphore

Elle est, comme le calembour, envisagée dans sa dimension de délicieuse erreur. Plus précisément, le jeu avec la métaphore que la petite fille met au point, suite au départ de Louis et Orpha, se définit comme détournement de la logique enseignée par l'instituteur:

C'était l'époque où l'Instituteur m'apprenait à renverser les données d'un problème. «Si, me disait-il vous multipliez la longueur par la largeur d'un champ, vous trouvez la superficie; donc, si vous divisez la superficie par la longueur, vous trouvez la largeur; donc, si vous divisez la superficie par la largeur, vous trouvez la longueur.» Donc si j'imagine que les petits canards sont des fleurs, je puis imaginer que les arbres et fleurs sont des oiseaux... si j'imagine le bonheur d'Orpha et Louis échappés, à deux, au *candiraton*, je puis prêter leur joie et leurs sentiments aux deux anguilles, rendues aux vastes espaces d'eau de l'étang... (p. 167)

La théorie de la métaphore élaborée par la petite fille se met en place précisément au cours de l'hiver qui suit le départ du couple pour la France (aux chapitres XXIX et XXX). Cette théorie est, à vrai dire, assez radicale; sa formule est en quelque sorte: n'importe quoi peut évoquer n'importe quoi, on trouvera toujours un point commun. N'importe quoi peut évoquer n'importe quoi, d'où l'on infère:

n'importe quoi peut évoquer Louis et Orpha.

Car l'effet de ce recours systématique à la métaphore est bien de *faire revenir* Louis et Orpha, c'est ce qu'exprime la petite fille lorsqu'elle remarque :

Ils ont beau être soustraits au paysage, le paysage vit et palpite de leur aventure.
(p. 179)

ou qu'elle explique :

Plus personne ne parle d'Orpha et de Louis. Pourtant, leur histoire a pénétré si avant dans ma vie, qu'il me semble que beaucoup de choses n'en sont qu'un commentaire.
(p. 162)

Louis et Orpha sont partis, la petite fille erre, seule en son paradis (peut-être ce jour-là, dans la bibliothèque, a-t-elle relu sa première dictée, l'ouverture du *Télémaque*, Calypso délaissée par Ulysse soupire, seule en son éden, seule face à la mer, espérant, qui sait, assister une fois encore à la naissance de Vénus :

Calypso ne pouvait se consoler du départ d'Ulysse. Dans sa douleur, elle se trouvait malheureuse d'être immortelle. Elle se promenait souvent sur les gazons fleuris dont un printemps éternel bordait son île : mais ces beaux lieux, loin de modérer sa douleur, ne faisaient que lui rappeler le souvenir d'Ulysse, qu'elle y avait vu tant de fois auprès d'elle. Souvent elle demeurait immobile sur le rivage de la mer, qu'elle arrosait de ses larmes, et elle était sans cesse tournée vers le côté où le vaisseau d'Ulysse, fendant les ondes, avait disparu à ses yeux ;

première page du livre, nostalgique entrée en matière, dont le souvenir se profile à l'horizon de la scène qui couronne le premier chapitre du roman, quand la petite fille, seule face à la mer, voit surgir le printemps parmi les brumes aromatiques d'un après-midi de mai ; peut-être a-t-elle relu cette exemplaire page inaugurale, si exemplaire que l'écho en sera sensible jusque dans la situation de la narratrice, installée pour écrire face à l'océan du passé, dans l'attente elle aussi d'une résurrection :

et leur amour renaîtra de la mer chantante du passé, comme la buée du printemps en ce jour de mon enfance, comme Vénus de l'écume. (p. 22) ;

et maintenant elle erre, seule en son paradis),

et tout se passe comme si c'était l'immense désarroi consécutif au départ de Louis et Orpha qui provoquait, qui rendait nécessaire pour elle, l'avènement de sa théorie de la métaphore. Car il suffit que les amants aient quitté le village pour que le texte et le jardin soient littéralement envahis par la métaphore.

Louis et Orpha apparaissent ainsi comme une manière de prétexte : ils sont ces absents dont l'absence provoque l'avènement de l'écriture. Ils ne sont pas là, donc j'écris, je les inscris dans mon paysage.

La sérénade

Ainsi, c'est après leur départ que la petite fille s'applique, et sans désespérer, à récrire cette scène centrale, génératrice, de la sérénade de mai, cette soirée, tou-

jours représentée en différé dans le livre, toujours racontée, où le sort s'est emparé de Louis et Orpha.

Les circonstances qui paraissent avoir marqué cette rencontre sont : d'abord les arbres bourgeonnants, la «poussée»; un certain éclairage ensuite, étoiles, torches et flambeaux; la musique et la danse, naturellement; et enfin l'espèce de rite en quoi consiste le passage d'Orpha sous un rameau, acte qui signe le moment précis où le sort s'est abattu sur elle.

Je me rappelle bien tout cela, rapporte Kota, à cause de ce qui est arrivé depuis. Orpha se heurte à un rameau alourdi de pluie. Des gouttes tombent dans ses cheveux. Elle se recule avec un petit cri, et se jette sur Louis... (p. 128-129)

Cette scène inaugurale, la petite fille s'attachera à en perpétuer le souvenir une fois que Louis et Orpha auront quitté le village. Dans le passage qu'on va lire, par exemple, la nuit de la sérénade s'affirme de façon particulièrement nette comme concentré de l'histoire des amants, tous les autres épisodes venant s'y mirer; et c'est bien la reproduction de cette scène qui est indiquée comme fin du calcul poétique :

un de mes calculs favoris consistait à soustraire de la vie mystérieuse d'Orpha et Louis en France, tout ce qui n'était pas leur amour. Il en restait, dans ma sensibilité, un pur paysage d'amour, celui de la nuit de printemps, illuminée de torches, dansante de rythmes en cuivre, où ils s'étaient rapprochés pour la première fois: la nuit où le *sort* s'était abattu sur eux. (p. 178)

Sitôt après avoir fourni cet éclaircissement quant au propos de son écriture, – écrire c'est écrire la sérénade de mai –, la petite fille, comme pour donner un exemple, va s'attacher à reproduire une nouvelle fois la scène, à la jouer :

Cette année (...), je me glissai, le soir de la sérénade, près de Kota, dans ce chemin d'ombre où l'on ne gênait pas les danseurs.

– Kota, c'était ici, le sort?

– Quel sort?

– ... Que vous avez dit, quand Orpha et Louis se sont rencontrés, il y a deux ans.

– (...) oui... c'est ici, et cette branche-là qu'elle avait frôlée.

Moi-même, doucement, dans l'ombre, j'avance la main, et je secoue.

Les gouttes tombent sur ma chevelure, et dans mon cou. Il y en a même une qui roule sur ma poitrine, et un étrange frisson passe. (p. 178-179)

Mais que se passe-t-il alors? Elle doit bien se rendre à l'évidence: ils ne sont plus là, partis, envolés, «Je ne verrai plus, comme le soir des hiboux, la stature calme de Louis, ni la forme tremblante d'Orpha...» (p. 179). Son entreprise de reconstruction, inlassablement à reprendre, est irrémédiablement vouée à l'échec. Son mémorial sera toujours inachevé.

N'empêche: elle recommence, elle se remet à écrire. Et la voilà, dans sa détresse, conduite à inventer un nouveau jeu: elle va briser la lune dans l'étang, la faire voler en éclats. Or, on sait que, plus loin, cet éparpillement de la lune, ce beau désastre, sera associé au départ de Louis et Orpha :

Les morceaux de la lune rejoignent la lune, dès que l'eau se calme. On retourne à son village, dès que la vie le permet, Orpha et Louis sont revenus de France... (p. 185)

à réactualiser l'instant du départ de Louis et Orpha – l'instant du départ, c'est-à-dire la nuit du sort –, le réactualiser toujours à nouveau : c'est donc bien là le but du jeu auquel elle se livre ; et ce jeu est à la fois désespéré, interminable, et beau : « Bientôt j'arrache une seconde touffe, une troisième... (...) maman s'amuse : quel beau jeu, briser la lune dans l'eau ! elle se raccomodera toujours ! » (p. 179-180).

Beau jeu encore, et du même type, que celui auquel on la voit s'adonner un peu après le départ de Louis et Orpha.

C'est en août, un soir, et elle rêve, assise au bord de l'eau. Elle rêve, autrement dit : elle interprète la sérénade. Et c'est en plein ciel cette fois qu'elle le rejoue, appliquant soigneusement, à tout ce que rencontre son regard, sa mathématique métaphorique. Quant au résultat obtenu, il est placé entre guillemets, c'est donc un texte :

« Si les étoiles étaient des torches, et les nuages des arbres bourgeonnants, si des hommes comme Louis et des femmes comme Orpha s'y rencontraient, dans l'ombre, loin du vent dansant, si le cœur d'Orpha était aussi obscur et lourd que le sol imbibé que ma main palpat, si... comme le soir des hiboux, ils étaient là, dans les taillis du ciel, si... » (p. 169)

Deux scènes sont ici transposées. Ce n'est plus seulement la sérénade de mai qui est évoquée, mais aussi « la fois des hiboux » (racontée au chapitre VI), et les deux épisodes se croisent pour former une nouvelle composition. La phrase, de structure anaphorique, est sans terme. Comme le jeu auquel se livre la petite fille, un jeu à l'enseigne du *si*, du *on disait*. Comme le jeu de l'écriture, comme celui de la narratrice dans le moment où elle écrit ⁹.

Reprise

Naissance de l'amour, naissance de l'art : *Madame Orpha* se donne donc à lire comme récit d'une double genèse. On peut même dire qu'à travers tout le roman, l'amour et l'écriture ne cessent de se métaphoriser l'un l'autre. Ainsi, de même que l'écriture se pratique, comme on l'a vu, en état d'infraction aux règles de la logique et de la communication, qu'elle excède, qu'elle déborde, de même l'aventure de Louis et Orpha se trouve tout entière sous le signe du gaspillage et du désordre, de la *paradoxa* : c'est Louis qui sacrifie son emploi, et Orpha sa tranquillité, c'est le

⁹ La dernière page de *Madame Orpha*, tout entière sous le signe de l'éternel retour, se termine par une ritournelle,

Ainsi parlait Eve.

Ainsi parlait Eve.

Ainsi parlent les filles d'Eve.,

une chansonnette prononcée on ne sait trop par qui, variation sur une autre,

Ainsi fit Adam, Ainsi fit Adam,

Ainsi font les fils d'Adam.,

qu'on a rencontrée à plusieurs reprises au cours du roman.

On voit à présent le rôle de ce petit refrain : il forme une espèce d'ultime reflet de la construction du livre, tant par sa structure anaphorique que par son contenu, qui insiste sur l'idée de répétition ad infinitum.

grand motif de l'amour plus puissant que le pain (p. 19 et 188), le thème aussi de la vanité de la galanterie, Orpha qui n'en finit pas d'avoir des airs de demoiselle, et le temps perdu par Louis à toutes sortes de sottises qui ne sont pas de mise pour un ouvrier (p. 188).

C'est cela, la naissance du printemps: c'est ce moment de profusion, de débordement, de folie, qui caractérise la nuit de mai, et c'est en cet instant intenable que l'écrivain, par son livre, cherche à se maintenir. Il ne faut pas, affirme l'écrivain, qu'Orpha devienne pareille à Cornélie. Et c'est pourquoi son livre aura pour sujet (au sens que ce mot a en musique) la naissance du printemps, la sérénade de mai. «L'art, le jeu et la transgression, écrivait Bataille, ne se rencontrent que liés, dans un mouvement unique de négation des principes présidant à la régularité du travail ¹⁰. »

¹⁰ Georges BATAILLE, *Lascaux ou la naissance de l'art*, Paris, Skira, 1980, p. 38.

Comment se débrouiller avec la *répétition* que nous sommes : paroles et actes manqués entre un point d'apparition et un autre, de disparition, qui se rejoignent énigmatiquement pour former et dissoudre ce circuit itératif que nous désirons, coûte que coûte, représenter en espace-temps ?

Il me semble qu'à cet égard l'œuvre romanesque de Dominique Rolin (une vingtaine de livres en quarante ans) constitue un trajet de reprise et de relance exemplaire, trajet spiralé qui l'amène à cette affirmation aiguë autour de laquelle tourne l'un de ses derniers livres, *L'Infini chez soi* : « Attaquer la musique à la racine, rien d'autre à faire ici-bas. Tenir le coup en m'abandonnant à la folie douce de ma main droite. Être jusqu'au bout un corps-stylo fauteur de rythme ¹. »

Dès les premiers écrits (nouvelles et romans) ce trajet creuse le même commencement et la même fin : l'engendrement et la dislocation de ce curieux « corps commun », la famille. Drame nucléaire à la fois tenace et infime dont les mille ramifications ne disent que notre effort toujours raté d'arrachement et de naissance. On ne manquera pas de dire, bien sûr, que c'est là le soubassement de toute production romanesque, la meilleure et la pire, que c'est précisément cela qu'un autre effort dit moderne tente d'ouvrir pour permettre un impossible saut vers le dehors : « Moi, Antonin Artaud, je suis mon fils, / mon père, ma mère, / et moi, / niveleur du périple imbécile où s'enferme l'engendrement, / le périple papa-maman / et l'enfant, / sué du cul de la grand-maman / beaucoup plus que du père-mère ». Mais ce qui distingue précisément le périple écrit de D. Rolin de tant d'autres, imbéciles, c'est que l'écrivain a littéralement *pris le temps* d'y faire plusieurs tours et de creuser son « roman familial » au point de nous le rendre nu, furieux, méconnaissable selon nos petites lois de fonctionnement quotidien : « Consolider mes fureurs de répétition cadencée. Jusqu'à ma mort ! Inlassablement ! » (*L'ICS*). Plus précisément je voudrais dire ceci : quelqu'un, l'écoutant parler l'autre jour, s'indignait : comment à son âge peut-elle ainsi continuer à prononcer les vocables « papa » et « maman » ? Comment peut-elle encore tenir cette langue de petite fille, elle si cruelle, si intelligente, etc. ?

¹ D. ROLIN, *L'Infini chez Soi*, Paris, Denoël, 1980 (désormais *ICS*), p. 94.

Ce quelqu'un – qui est légion – prétendait pour sûr être absolument moderne, hors papa-maman, sans attaches², jusqu'au moment où il apparaissait qu'il (elle) avait placé le père-mère sur l'étagère lointaine- biffée qui lui permettait de faire du théâtre, par en dessous... Ce théâtre, Rolin le refuse obstinément et de plus en plus, écrivant papa-maman à sa table de travail, sans hésiter, de son écriture ronde frappant nos oreilles de sourds avec cette souplesse analytique rare qui marque son œuvre récente et qui maintenant lui ouvre l'attaque de «la musique à la racine», l'abord radical de «l'infini chez soi».

Ce périple n'est pas simple. Pour la commodité j'y distinguerai trois phases.

Une première phase, qui va des *Marais* (1942) jusqu'aux *Deux Sœurs* (1946), nous présente une série de romans dans lesquels nous assistons à une transposition *au second degré* du drame familial nucléaire, de ses variantes et de ses constantes; une transposition que l'on peut dire romantique et «dorée»: aspect qui ne se lit pas uniquement dans les décors un peu «gothiques» et dans les péripéties à la fois morbides et larmoyantes, pleines de réminiscences littéraires (suédoises, anglo-saxonnes, russes), mais surtout dans le choix des *noms* des personnages. Noms germaniques, flamands ou allemands: Ur, Alban, Ludgarde, Mag, Ophélie, Godeliva, Durten Maarkop, Martin Berg, Hendrik Pikelharing, etc. On peut évidemment relier la couleur de ces noms à l'origine belge de la romancière ou à son désir, explicité, d'échapper à une atmosphère romanesque française. Plus significatif à cet égard me semble être un rêve de jeunesse qu'elle rapporte dans une conférence de 1964, rêve dans lequel elle s'identifie, après avoir été sa spectatrice, à une jeune fille qui inscrit *son nom* sur la première page d'un cahier: ce nom rêvé c'était *Ludgarde*, une sainte flamande...

Avec *L'Ombre suit le Corps* (1950)³, commence une deuxième phase, assez longue, qui va jusqu'à *Artémis* (1958) et dans laquelle nous voyons à l'œuvre une transposition *au premier degré* de ce même drame nucléaire et de ses variantes: une transposition plus «réaliste», plus sobre apparemment, plus «française» en tout cas. Faisant exception du *Souffle*, du *Gardien* et de la dernière partie d'*Artémis*, c'est l'épisode que j'ai traversé avec le moins de plaisir, précisément à cause de ce réalisme étriqué qui va même dans certains romans (*Les Quatre Coins*) et dans certaines nouvelles (*Les Enfants perdus*) jusqu'à une tentative de néo-naturalisme argotisant qui emporte peu de conviction. Sa *tentation*, alors, de trouver une échappatoire formelle à la répétition du même enfer familial et bourgeois qui la hante est plus intéressante que les «résultats» mêmes: soit qu'elle «déplace» son drame dans un milieu aristocratique décadent (ainsi dans *Les Deux Sœurs* dont *Le Gardien* est la réécriture «adulte» et «française»); soit qu'elle tente de scruter des

² «Je regarde autour de moi avec stupeur: rien que des corps flottants dont la liberté d'apparence indiquerait qu'ils sont dépourvus de nombril: aucun cordon ombilical ne les a séparés d'un ventre de femme, aucun jet de sperme ne les a provoqués, ils n'ont eu ni enfance, ni mémoire, ni pays secret, ni rêve, car ils ne croient évidemment pas au sceau du rêve. Ils flottent, oui, et se croisent, grognent et jouissent comme s'ils étaient les premiers et les derniers dans l'univers.» (*ICS*, p. 131). La présente étude a été partiellement publiée dans *Tel Quel* n° 86, 1980.

³ D. Rolin est née à Bruxelles en 1913. En 1946 elle quitte Bruxelles et le «pays natal» (que par ailleurs elle ne cessera d'appeler aussi «l'autre pays»...) pour s'installer en France.

variantes «populaires» du même drame dans un milieu pauvre ou marginal et dans une langue «basse» qu'elle réduit, la plupart du temps, à quelques irrptions d'argot serties dans une prose descriptive hyper-classique... C'est, me semble-t-il, l'impasse dans laquelle la romancière risquait de s'enliser aux alentours des années 50, l'obstacle majeur à la répétition heureuse qu'elle découvrira plus tard.

Si, en ces années, elle explore toujours en avant le drame nucléaire dont elle maîtrise de plus en plus les épisodes, les ramifications et les plis récurrents, elle ne lui trouve qu'une syntaxe romanesque française assez réduite. Il est à remarquer à ce propos que dans *Les Quatre Coins* – roman qu'elle qualifie elle-même de raté – Rolin tente pour la première fois de sortir du carcan imparfait-passé simple-passé composé par un recours systématique à l'indicatif présent, voulant ainsi donner corps à cette «inexistence» du temps⁴ qu'elle explorera avec combien plus de hardiesse et d'acuité dans ses romans ultérieurs. Mais l'application systématique du présent grammatical à une narration linéaire et l'insertion malencontreuse et par trop volontaire d'un argot qu'elle n'habite pas font avorter ce premier essai.

Il est significatif aussi, dans cette deuxième phase, que les romans les plus percutants sont *Le Souffle*, *Le Gardien* et *Ariémis*. Dans *Le Souffle* Rolin réassume et creuse davantage son drame propre dans sa langue à elle (thématiquement ce roman réécrit et amplifie les données fondamentales des *Marais*). Il est vrai que *Le Gardien* décrit, tout comme *Les Deux Sœurs*, la décadence d'un grand domaine familial vécue à travers plusieurs générations, le point de vue primordial étant cependant celui du gardien, personnage d'extraction populaire. Mais, de même que dans *Artémis* (où le drame final, situé en milieu banlieusard, est perçu par la conscience nocturne d'un «veilleur»), Dominique Rolin se réapproprie sa langue, expulsant définitivement la tentation argotique⁵.

Enfin, dans cette série «réaliste», elle a délibérément francisé les noms des personnages: les familles s'appellent Yquelon, Loisy, Cormier, Dubois, Armontel, etc.⁶.

Les éléments fondamentaux qui régissent le drame nucléaire et qu'alors chaque roman répète, module ou varie, sont d'une simplicité infernale: un père violent, frustré, déçu dans quelque ambition artistique⁷ est lié à une femme malheureuse, *mater dolorosa* qui s'agrippe aux fonctions d'engendrer et de conserver. L'aura délétère de ce couple parental fissuré mais inébranlable s'insinue dans toutes les parois et dans tous les recoins d'un royaume à la fois clos et infini: la maison paternelle, sise très souvent à l'orée d'une forêt ou près d'un cimetière. Dans cette

⁴ Cf. *infra*.

⁵ Il faut excepter cependant les monologues de la servante dans *Le Souffle*.

⁶ Dans cette 2^e phase se situent deux pièces de théâtre, l'une éditée (*L'Épouvantail*, Gallimard, 1957), l'autre inédite (*Le Palier*, mss. dact. s.d.). Ces pièces, dont l'esthétique conventionnelle s'est avérée décevante, constituent un autre essai, rapidement abandonné, de trouver de nouvelles «formes» au même répété.

⁷ M. Tord, figure paternelle qui domine *Les Marais* (1942), prétend travailler à un roman et s'isole tous les jours dans son bureau. Mais après sa mort aucun manuscrit ne sera découvert... Nicolas Cormier (*L'Ombre suit le Corps*, 1950) projette un roman qu'il n'écrira jamais. Enfin, dans *L'ICS* (1980), Esther Cladel s'étonne de l'absence de tout manuscrit dans le bureau de son mari, qui prétend écrire.

maison et *face* au couple se situent les enfants, incarnant chacun une ou plusieurs tentatives de *sortir* du «corps commun» et actant par là-même, la plupart du temps, un échec, une chute, un retour mortel.

Il y a ainsi dans *Le Souffle* deux scènes significatives de défenestration, l'une «jouée», l'autre réelle. Dans celle-ci, un petit garçon est défenestré par sa sœur et meurt⁸. Dans celle-là, la fille cadette, tandis que le père agonise, menace de se jeter par la fenêtre pour effrayer la bonne et pour signifier son désir d'évasion du «corps commun».

De cette manière se thématise encore très superficiellement le difficile passage d'un dedans infernal mais connu à un dehors inconnu, angoissant, qui généralement s'avère un dedans plus monstrueux encore, sinon mortel... Très peu réussissent un saut «positif» vers le dehors sinon, à deux reprises, un *filis*. Il est à remarquer que ces deux uniques scènes de sortie «réussie» se déroulent d'une façon absolument identique dans les deux livres où elles se situent. Alban Tord (*Les Marais*) s'enfuit *au-delà de la forêt* et épouse une paysanne. Jérôme Yquelon (*Le Souffle*) trouvera exactement la même solution : son épouse s'appellera Constance...

A l'exception de ces deux frères «jumeaux», tous sont condamnés à la répétition du drame où ils sombrent. L'autre – ou les autres – fils, en rivalité avec le père et sous la coupe de la mère, s'abîment dans un ratage mimétique ; certains se détruisent, d'autres (comme Valentin Yquelon) passent au meurtre. Défenestration ou auto-défenestration.

Les filles, quant à elles, obéissent presque toutes à une double injonction : soit elles suivent la lignée maternelle, femmes-formant-corps à leur tour, femmes continuellement enceintes et «bêtement» heureuses dans leur position (c'est le cas de Polenka dans *Les Marais* et de Karen Kroning dans *Les Deux Sœurs* : figures paradigmatiques qui reçoivent les prénoms symptomatiques de Simplece dans *Le Souffle* et de... Félicité dans *L'Ombre suit le Corps!*) ; soit elles refusent l'«heureuse» maternité et s'enferment dans une relation amoureuse-haineuse au père ou au frère qui aboutit au drame, à la dérélition, à la «clochardise», voire à la mort. Souvent d'ailleurs l'amour-rivalité entre père et fille culmine dans la mort accidentelle de la cadette (ou du cadet) dont l'aînée endosse la culpabilité⁹ : c'est le cas, notamment, dans *Les Marais* et dans *L'Epouvantail*. Scènes de résolution sacrificielle du drame familial qui rejoignent les actes et les rêves de défenestration¹⁰.

Remarquons enfin que dans cette combinatoire la fille opposée à la mère se fait quelquefois dessinatrice : ainsi Gertrude, la fille d'Ophélie Wolvenzang (*Les Deux Sœurs*) : «Elle était hantée par des visages dont le nez et la bouche n'étaient qu'à peine esquissés tandis que les yeux rayonnaient, chargés d'éclairs, et par les chevelures déployées de princesses emportées sur des ailes du vent (...)» (p. 205). Lorsqu'on sait que la jeune dessinatrice porte une haine farouche à sa mère *sourde* et qu'Ophélie, gardienne impuissante du château Wolvenzang en ruine, se vengera

⁸ Scène reprise, sur un mode plus fantasmagique, dans *Le Palier*.

⁹ La famille mise en scène dans *Les Marais* porte le nom Tord et un des personnages-clefs du drame va jusqu'à s'appeler Ur Tord...

¹⁰ Il faut insister sur le fait que, dans la troisième phase de l'œuvre, les «crises» du sujet qui écrit se jouent souvent sur le rebord d'une fenêtre d'où l'écrivain se penche pour affronter le «dehors». Mais alors, plus de passages à l'acte, rêves ou «réels»...

à la fin du livre en empoisonnant ses enfants, on sait, ayant lu l'œuvre entière de D. Rolin, qu'il s'agit là d'une transposition romanesque extrême de fragments biographiques que l'on retrouvera, *sous une tout autre forme*, dans les romans ultérieurs. Peu importe d'ailleurs ce qui, çà et là, relève du fantasme, du rêve ou de la toujours hypothétique réalité : l'essentiel est de voir ce que, à travers ses différentes manières et ses différents épisodes, la romancière en fait, comment elle écrit et agence son matériau obsessionnel, sans jamais lâcher la corde du filet.

Le Lit, paru en 1960, est à cet égard un livre-pivot : il arrive, par une densité écrite jamais atteinte auparavant, à enregistrer, dans ce même cadre «réaliste» qui volera bientôt en éclats, ce que Rolin elle-même a appelé une «fracture» dans sa vie : l'agonie et la mort du mari aimé.

Au creux de cette fracture à jamais ouverte vont se produire d'autres «morts», d'autres secousses fondamentales qui obligeront Dominique Rolin à remettre en cause la combinatoire familiale et ses transpositions, ainsi que ses propres recherches de style, abouties ou avortées. Qu'à cela s'ajoute la découverte passionnée, «nel mezzo del cammin», d'une nouvelle écriture romanesque et de recherches formelles inédites, n'est certes pas un élément négligeable dans le procès qui s'enclenche alors pour elle et en elle, mais il ne faudrait pas, comme on n'a pas manqué de le faire, n'y voir qu'un effet de mode. Peu concernée par *la mode* – ou pas plus que n'importe qui – Rolin est incessamment sollicitée par la recherche de *son* mode de signifier, de faire signe dans son désastre et dans sa mémoire dont les «bords» – écrit-elle dans *l'ICS* – touchent les nôtres. Aussi va-t-elle, à travers ce que j'appellerais la *série implacable* des romans publiés depuis 1962, trouver et moduler avec une force de plus en plus prodigieuse, son style, sa frappe, son rythme et son volume, constitués avant tout par une autre stratification de l'espace-temps de sa mémoire. Stratification écrite et non plus simple transposition dans les différentes formes données de la «fiction». Après *Le For Intérieur* (1962), roman-programme, roman-dessin où foisonnent encore beaucoup de personnages indexés de noms «inventés», la romancière entame sa descente *verticale* au sein du drame nucléaire, se fait franchement autobiographique. Du même coup, on voit comment certains petits épisodes, certaines petites plages verbales qui parsemaient les anciens récits, vont prendre du volume (comme si le volume-rythme atteint dans *Les Eclairs*, *Lettre au vieil Homme*, *Dulle Griet* et *L'ICS* était présent sous forme lacunaire et embryonnaire dans *Les Marais*, *Le Souffle*, etc...).

Et que disent ces «plages», ces épisodes obsessionnels, ces «paragraphes symphoniques»¹¹ sinon un *désempolement continu* de l'espace et du temps, une scission du même coup dans le sujet qui écrit mais qui, parce qu'il ne renonce jamais à écrire, survole ainsi et mieux l'actualité d'un procès infini. La morbidezza du romanesque «transposé» et «doré» va céder la place à une noirceur analytique *présente* qui, paradoxalement peut-être, nous offre des livres à la fois plus limpides, plus difficiles et plus passionnants que les premiers. Et ici, plus de «personnages» (germanisés ou francisés) mais, la plupart du temps, des *initiales* indexant des individus «réels», entourant le «je» implacable et pourtant «friable» de la narratrice

¹¹ Terme utilisé par D. Rolin lors d'un des entretiens que j'ai eus avec elle (diffusés partiellement par la BRT).

qui elle-même est, ne l'oublions pas, *Deux*¹². Je dis bien «la plupart du temps» car si, désormais, le lecteur retrouvera constamment les initiales M. (le mari décédé), D., F. (le frère et la sœur) et bien d'autres encore, c'est aussi dans cette grande série qu'il voit surgir «papa» et «maman» – si insupportables pour d'aucuns – et le sur-nom que la narratrice donne à sa propre fille: Ma-Ta. La présence de l'homme aimé est filtrée par les pronoms personnels «tu» ou «il», filtrage-transfert qui permet souvent l'enclenchement ou le redémarrage de l'écrit; il ne recevra un pré- ou sur-nom que dans *L'ICS*: Jim. Enfin, et c'est un point décisif, toute la dernière série de romans traduit la recherche par la romancière de son nom propre. L'indexation de la narratrice par un «je» constamment problématisé (suspendu, dans sa scission travailleuse, aux tu/il[s]/elle[s]) n'est pas la seule façon dont elle se trouve désignée. Elle est appelée «ma grande» par la mère et «sœur» par son frère et sa sœur. En outre, ses parents l'appellent parfois d'un petit nom tout musical: Domi. Par conséquent, le nom de Dominique Rolin ne se lisait jusqu'à présent que sur la couverture de livres dans lesquels foisonnaient d'abord des noms fictifs et dans lesquels, ensuite, se dessinait un jeu complexe d'initiales, de pronoms (dits personnels ou non), de sur-noms et de «petits noms». Dans *L'ICS* le nom de la romancière s'écrit en toutes lettres à l'intérieur du «volume» et, du même coup, apparaissent les noms (et prénoms) du père, de la mère, de la sœur, du frère et des grands-parents maternels et paternels¹³.

Ce périple, trop rapidement esquissé ici, signifie en fait un long effort passionné de réengendrement suivant un double registre: un *non* féroce, d'abord, à la simple machine de reproduction, à «l'erreur de cellules», à la «génétique et (à) ses corollaires débilissants» (*Dulle Griet*); un *oui*, aussi, à la plongée écrite dans le «bain génétique», à la perte lucide, éveillée et constamment *dite* dans le labyrinthe de la «généalogie».

L'Infini chez soi peut s'écrire en abréviation ICS: «Inconscient», «le discours du circuit dans lequel je suis intégré». Et ce discours (dont je ne suis qu'«un des chaînons») fait de sorte qu'il y ait de la répétition incessante, répétition que je me cache parce que «je suis justement chargé de transmettre (ce discours) dans sa forme aberrante à quelqu'un d'autre». ¹⁴ Répétition qui fait que le temps n'arrive pas à arriver, qu'il n'est que cette «Langeweile» dont se plaignait déjà Schopenhauer. C'est le *scandale* majeur autour duquel tourne l'écriture «bleue et ronde» de Rolin – elle qui, avec une insistance de plus en plus dramatique, réclame paradoxalement le *droit* à la répétition: «Consolider mes fureurs de répétition cadencée». «Cadencée» précisément – non simplement reproduite! – par le «stylo fauteur de rythme» qui, au fil des années, a acquis une force tout à fait singulière. Si tout un chacun se répète dans le parfait circuit «aberrant», Dominique Rolin, en

¹² Titre d'un roman publié chez Denoël en 1975.

¹³ Restent Juliette Labruyère – «L'entremetteuse» qui provoque la rencontre à Genck entre Esther Cladel et Jean Rolin –, Ma-Ta, Jim, quelques initiales dont M.

¹⁴ J. LACAN, *Le Séminaire*, livre II: *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Seuil, 1978, p. 112-113. Je souligne «aberrante».

répétant toujours les mêmes données (sa et notre combinatoire familiale et clanique), produit, à chaque coup de sonde, un autre volume de répétition, une autre inclinaison de la chose-qui-se-répète, un *décalage* par rapport au «symbole», au «registre de langage», au «circuit». A cet égard je vois se rapprocher son œuvre récente de la dernière phase créatrice de William Turner: le «vortex» ou le passionnant tourbillon des dernières séries – huiles et aquarelles – nait et travaillait le «cercle des couleurs» paradigmatique de Goethe¹⁵: dans cette torsion passionnelle incessamment réitérée vers la fin de sa vie, Turner, le «tourneur», pouvait, quant à lui, se dispenser de signer ses toiles...

Répétition donc. Thématiquement, *L'Infini chez soi* est en effet la reprise lancinante d'un roman ancien: *L'Ombre suit le Corps*¹⁶. Dans celui-ci le jeune écrivain Nicolas Cormier projette d'écrire un roman qu'il intitule péremptoirement *Le Mal* et qu'il n'écrira jamais parce que, dès l'abord, il se trouve empêtré dans ce qu'il convient d'appeler *l'engrenage des femmes*. Obsédé par son double hallucinatoire (un petit garçon qu'il tentera de tuer sous la forme réelle d'un *chat*) et enlisé dans une indéfectible demande adressée à sa mère (une aquarelliste), Nicolas Cormier quitte son appartement parisien et va rejoindre ses parents à Joncquières, village où il fait la connaissance de la famille Loisy. Celle-ci se compose d'une mère-veuve autoritaire, de quatre filles et d'un fils, obscur menuisier qui épousera une couturière et qui ainsi, «deshonorera» une famille hantée par le souvenir du père mort, le «grand écrivain Fabien Loisy» (*L'Ombre suit le Corps*, p. 26). A l'ombre-momie de l'écrivain dix-neuviémiste se tiennent, agglutinées autour de la mère, les quatre filles: Ursule, petite putain demeurée, «fleur de chair un peu monstrueuse» (p. 22), victime expiatoire de la famille qui mourra folle; Delphine, maîtresse d'un ancien ami du père: elle s'abîme dans des recherches érudites sur son père-écrivain; Priscilla, la belle actrice; et enfin Félicité, la «douce» brodeuse, seule à avoir quelque pitié à l'égard d'Ursule. Nicolas est pris aux rets: «Il se promet de ne plus retourner 'chez les femelles Loisy'. L'expression 'femelles Loisy' sonnait bien, cela résumait tout: l'atmosphère de la maison avec ses entassements de vieux meubles, de tapis usés, et son odeur». (p. 31). Au bras de sa mère (qui lui signifie clairement le désir de ne plus être désirée) Nicolas se rend au théâtre et s'éprend d'abord de Priscilla. Une brève cavalcade sexuelle avec Ursule ne l'empêchera pas d'opter, en fin de compte, pour Félicité: arrivant chez les «femelles Loisy» pour y solliciter Priscilla, il «tombe» sur Félicité dont le nom et son complément imaginaire suscitent sa pitié agressive et son désir de possession, de maîtrise: «Elle avait des yeux bruns verdâtres, très grands, qui rappelèrent soudain à Nicolas le chat qu'il avait tué quelque temps auparavant» (p. 45). Capté ainsi par l'atmosphère «violemment femelle» (p. 50) des Loisy, il épouse Félicité, tout en restant fasciné par l'amie de son meilleur ami Jean Liacre... La deuxième partie du roman retrace la fuite de Nicolas avec l'amie de Liacre (Marie Ecarlat), sa perte de toute illusion de maîtrise à travers un pénible retour en famille, un conflit avec sa fille aînée et la mort... thèmes que D. Rolin agencera ailleurs¹⁷. Insistons, dans cette longue quête du nom qu'est son

¹⁵ Voir à ce sujet l'excellente biographie de J. LINDSAY, *J.M.W. Turner: his Life and Work*, London, Cory-Adams-Mackay, 1966.

¹⁶ Livre dédié au père (1950).

¹⁷ Notamment dans un des premiers récits: *La Peur* (1936). Le thème du retour catastrophique

œuvre, sur le fait que la fille aînée de Nicolas et de Félicité reçoit le nom de NOEMI, assonance claire de Domi...¹⁸.

Dans *L'Infini chez soi* Noémi-Domi rejoint, en quelque sorte, Dominique. On y retrouve, sous leurs noms «vrais», les mêmes personnages pris dans un réseau «fictionnel» à peine modifié. En premier lieu c'est l'histoire d'Esther Cladel, fille de l'écrivain Léon Cladel (mort à Sèvres en 1892) et de Julia Mullem, de proche origine hollandaise et de lointaine origine juive polonaise. Léon et Julia ont eu sept enfants dont deux sont morts en bas âge. Restent quatre filles et un fils. L'aînée, Judith Cladel, est écrivain sur fond de maternité manquée : elle travaille à une biographie du père dans un climat fin-de-siècle (Laforgue, Rollinat, Verhaeren...) dont elle ne se dépêtrera jamais. Eve est actrice. Appréciée de la «grande» Sarah Bernhardt, elle n'arrête pas, en réalité, de «faire du théâtre», de promouvoir partout son image de «pharaonne» lesbienne. C'est elle la rivale directe d'Esther. Il se fait que tout un temps Esther a accompagné l'actrice pendant ses tournées, avant de se faire vendeuse dans le salon de mode parisien de Madame P. «(...) avec une peau tellement lisse qu'on la croirait privée de la moindre couture, trou, pli, défaut poilu (...)», Esther se dit «vacante», dans l'attente de l'homme qui lui donnera des enfants. Rachel, qui enseigne le français à Londres, est la «lourde et lente» par excellence, l'épaisseur femelle paresseuse, l'autre versant d'une tentation que D. Rolin (dans *Deux, Dulle G'iet*) ne cessera de conjurer. Le fils, Marius, apprend la sculpture chez Rodin et épousera une illettrée, seule échappatoire sans doute à l'extraordinaire «royaume femelle» des Cladel.

Le «royaume femelle»... Nous atteignons ici, d'emblée, le nœud de notre lecture. Peu d'écrivains modernes ont à ce point traversé, sur différents modes et avec une croissante subtilité, les ramifications de l'emprise *maternelle* sur les sujets parlants et sexuellement divisés. On se souviendra que dans sa fameuse conférence sur la *Féminité*, Freud, en insistant sur la fixation première de la fille à la mère, mettait en relief l'évolution radicalement divergente de la fille et du garçon, la «peur de la castration» menant le sujet mâle vers une improbable «sortie» de l'œdipe, «l'envie du pénis» conduisant le sujet féminin à une tout aussi hypothétique «entrée» dans l'œdipe. «On a l'impression, concluait Freud, que l'amour de la femme et celui de l'homme sont écartés l'un de l'autre par une différence de phases psychologiques.» (in *Nouvelles Conférences sur la Psychanalyse*). Ce «malentendu», D. Rolin va non seulement l'explorer d'instinct à travers la mise en scène de ses personnages (comme l'ont fait tant de romanciers et de dramaturges), mais elle ira jusqu'à le jouer dans les rapports qu'elle entretient avec son œuvre et avec elle-même, en focalisant l'attention sur l'enchaînement homosexuel de mère en fille. La pleine dramatisation de la «scène originelle» et l'inscription du nom-du-père dans le tissu de *L'Infini chez soi* lui permettront dès lors de soutenir le «déchi-

que du père sera repris ensuite dans *L'Epouvantail* (1955) et, totalement transformé, dans *Lettre au vieil Homme* (1975).

¹⁸ En outre, le surnom qu'endosse Noémi est «la hulotte» et il est curieux de voir que c'est notamment sous la forme d'une hulotte que la Dominique non-née s'adresse à sa future mère Esther (*L'ICS*).

rant effort pour accomplir l'arrachement *inachevé* d'avec le corps maternel.» (ICS, p. 220. Je souligne)

C'est en effet lorsque, dans *l'Infini chez soi*, Marius s'éloigne du noyau familial subsistant autour d'un père *mort*, que l'entre-femmes se murmure: «Le *nous* se doit d'être exclusivement féminin, à bas les hommes, à bas les gènes hermaphrodites. Délicieux de vivre dans notre intimité vaginale.» (p. 29). Intimité et pouvoir enchaînants dans lesquels le nom et la «mémoire vénérée» du père mort ne sont que prétextes à invocations, appels intermittents qui permettent de resserrer à chaque coup le lien que manipule la mère, la «*maminadorée*». Un tel nœud se consolide notamment dans la forte glu des petits noms par lesquels les membres du «corps commun» se convoquent: *mon Vovo, mon Rachou, mon Toutour*, etc... pseudo-virilité qui en dit long sur la cohésion homosexuelle foncière sous l'ombre de Mamine, qui elle-même reste «ombrée» par sa «Mimiche» sa propre mère. Un des nerfs principaux du mouvement dramatique-analytique de *L'Infini chez soi* est le *renversement féminin*, dans la tête rêveuse d'Esther enceinte, de la généalogie paternelle qui ouvre l'Évangile de Matthieu: «J'attends Dominique. Mamine attend Esther qui attend Dominique. Mimiche attend Mamine qui attend Esther qui attend Dominique. Mme Poznancki attend Mimiche Kulker qui attend Mamine Mullem qui attend Esther Cladel qui attend Dominique Rolin. Venant ainsi du fond des siècles, descend le mystérieux serpent vaginé, souplement incorruptible, aussi généreux que goulu, indéfiniment annelé, jamais interrompu, vomissant à mesure le sombre produit de sa conception du jour, poussé, poussant, calme dans sa volonté rageuse d'éternité...» (p. 208). Prise et parlée dans l'intimité du «serpent», la jeune Esther d'abord se rebiffe («car ça manque d'hommes par ici»), invoque le père mort auquel une photo, prise peu avant la mort de l'écrivain, la lie intensément. Mais de cette photo, elle va se détacher progressivement de manière significative: «On dirait (sur cette photo) qu'elle le pleure par anticipation, dévoilant sa vocation de future procréatrice, elle veut résoudre l'énigme qu'un espace ouvert lui pose en permanence.» (p. 167). Plus tard encore, sur son lit d'accouchée, serrant la jeune Dominique contre son sein, elle songe, limpide: «N'attirons pas l'attention des hommes, les cochons se croiraient sauvés, alors que nous refusons de les sauver.» (p. 219). Peu de livres nous offrent une percée aussi précise – dans un décalage apparemment «halluciné» – du vrai derrière la «réalité», le vrai d'une jouissance que D. Rolin se garde bien de «qualifier» mais dont l'homme n'est de toute façon que l'ombre-postiche: «A présent toutes les femmes du voisinage commencent à se caresser sans hâte, sûres d'appartenir à la grande horde des louves tapies dans les fourrés sauvages de leur lit. Un vent de plaisir les entraîne. Un doigt posé sur la plaie circulaire, elles se collent flanc à flanc, échangent leurs sueurs électrisées, gagnent le ciel aux carrefours ombreux, se laissent emporter par les nuages en glapissant de certitude: elles dominent la planète, elles galopent en exterminant sur leur passage la gent mâle, elles recommencent dans la démesure de l'espace un délicat travail en rond masturbatoire puis reviennent à toute allure vers un certain centre dont elles ont la nostalgie furieuse. Là, et là seulement, peut exploser le monde.» (p. 106) Si ce déboîtement rêvé de l'espace arrive, ici, à l'écrivain D. Rolin, un «séisme» pareil secoue la jeune Esther lors d'une visite à l'atelier de son frère où elle se trouve confrontée à la nudité «rouge» du modèle qui la fascine et la happe: «Jamais encore Esther n'a contemplé un aussi profond paysage animal. On peut sucer une telle perspective par tous les sens, excepté la

vue, celle-ci est un outil faible, approximatif, mensonger à la limite» (p. 122)¹⁹. Plus loin cette vision perçue par l'œil révolté du rêve se précise: le non-dit est une orgie familiale, rien d'autre. «Je comprends ça. Je comprends tout. Judith, Eve, Rachel et Mamine se dévisagent avec des mines à la fois coupables et humoristiquement extasiées. Jouissance font-elles. Chœur affreux des femmes. Serait-ce donc ça le bonheur? Je ne veux pas. C'est impossible. Maman! hurle-t-elle. Mamine éclate de rire. Hilarité reprise par tout le groupe. La bouche de Mamine s'ouvre et se ferme sept fois, comme un vagin sanglant: elle a mis sept enfants au monde, sept noms fusent d'entre ses lèvres soudain laides à faire peur. Pas ça. Ma-maaan! Sept rôtis crus, prêts à s'introduire dans le four de la vie, dans le crématoire lent, fou, indépassable, qui nous absorbe indistinctement...» (p. 124-125). Scène *précise et terrible*, scène de la partouze-vérité des familles qui pointe à plusieurs reprises à la surface complexe de *L'ICS* et qui rejoint celle, presque identique, où la même agitation furieuse surgit entre l'épée de *Dulle Griet* et la bouche de l'enfer; scène qui réécrit et explicite le rêve agonique où Auguste Yquelon voit ses enfants morts et vivants rassemblés sous la jupe gigantesque de sa femme décédée plusieurs années auparavant mais étrangement vivante (*Le Souffle*). Cette basse orgiaque fondamentale que la communauté cache religieusement pour y puiser sa subsistance, *Esther la rejoint en reculant d'horreur*, ce double mouvement se lisant dans une alternance de «oui oui oui» et de «non non non» qui sillonne littéralement tout le livre; et c'est sur ce fond clair-obscur qu'elle découvrira son propre «objet», son «enfant-orgasme» à mériter – et ce à travers un rêve aux échos multiples. Dans ce rêve, la jeune fille se réfugie au fond d'un jardin accompagnée d'un petit garçon inconnu: «il appuie sa tête contre son ventre. D'abord elle essaie de se dégager puis elle se résigne à l'étrange étreinte. Et voici qu'un phénomène beaucoup plus étrange encore a lieu à l'instant où elle entre avec le garçon dans une gloriète enguirlandée de roses: au bas de son ventre à elle, Esther, s'érige un sexe d'homme extraordinairement épais, rouge sombre, dont la base est embroussaillée de poils noirs. L'enfant le lui touche avec délicatesse. Elle en éprouve un plaisir tel qu'elle se met à gronder. Elle prend le garçon dans ses bras, le berce, le couvre de baisers et de salive, lui mord les fesses, il rit, on le croirait ivre de joie, le retourne, lui happe son sexe entre les dents, tellement innocent, rose et lisse, ah mais c'est qu'il est gênant, c'est qu'il empêche d'atteindre l'or-gasme (le mot met un frisson aux commissures de sa bouche de dormeuse), c'est qu'il lui faut un trou juste à l'endroit où..., alors elle sectionne la tige et l'avale dans un spasme qui la délivre». (p. 51).

Est-ce un hasard dès lors si «l'entremetteuse» belge qui provoquera la rencontre à Genck entre Jean Rolin et Esther Cladel est une lesbienne qui redouble ainsi la rivalité avec Eve et avec Mamine? Que c'est *elle*, Juliette Labruyère, qui dit à sa protégée: «je veux te prendre pour épouse» (p. 10)? Lapsus, si on veut, mais qui, à l'autre bout du livre, trouve un singulier écho. Lorsque Esther, peu avant le mariage, se rend au cimetière de Sèvres saluer la tombe du père en compagnie de sa mère, c'est bien cette dernière qu'elle proclame, au masculin, son «Epoux» et

¹⁹ Cette captation par l'œil, de même que son dépassement, font l'objet d'une brève étude que je publie ailleurs et qui concerne principalement *Dulle Griet* (Denoël, 1977) et *L'Enragé* (éd. Ramsay, 1978): *Deux pas de Dominique Rolin*, in *Cahiers internationaux de Symbolisme*, univ. de Mons, 1980.

son «Chevalier servant»: «Mamine à qui je dois tout...» Curieuse ronde de sabbat quotidienne dont l'homme (le père) s'écarte ou est écarté, à moins qu'il ne soit, lui aussi, ramené à l'état d'«enfant-orgasme». Impossible d'échapper. Dès sa mort, et malgré l'ultime protestation d'Esther («non, non, non»), le corps de Léon Cladel se «réduit à des dimensions infantiles. Il est devenu pour Mamine un rejeton de plus. Il est un nouveau petit frère...» (p. 32) De même, quand Jean Rolin tutoie pour la première fois sa future épouse, celle-ci en éprouve une bien étrange sensation: «... comme il est gentil! le voici transformé en petit garçon que le froid désarme. Au lieu de la dominer avec son *tu*, il reconnaît implicitement à quel point déjà il a besoin d'elle. Elle n'a plus le droit de se dérober à une telle demande. Si Mamine était là, elle serait d'accord». (p. 144). Enfin, relisant dans la solitude les lettres de Jean, elle apprécie ce «contact avec une virilité passive (...) un vrai délice (...)» (p. 156).

Au même titre que la jouissance «féminine», cette passivité ou ce retrait virils sont à placer ici sur le versant *maternel* de la «question». Comme Esther, quoique tout autrement, Jean Rolin acquiesce à l'injonction maternelle, néglige les méchants conseils de Juliette Labruyère, abandonne provisoirement sa maîtresse O. (la femme d'un ami) et opte pour le mariage.

Les lecteurs de D. Rolin connaissent la silhouette «méchante» du père menaçant femme et enfants, cassant les soupières, tâchant de s'extraire d'un milieu qui l'étouffe mais dans lequel il se niche en ricanant... Ricanement à trois syllabes («hi! hi! hi!») qui, tel un signe qui atteste le «*suspens* de l'authenticité» (*L'ICS*) dans le tissu fictionnel, traverse de part en part toute l'œuvre de la romancière (déjà dans *Les Deux Sœurs* le grand-père et le père Wolvenzang émettent ce ricanement, repris, vers la fin du livre, par Ophélie...). Ici, dans *L'ICS*, la petite pulsation phonique trouve son explication: «Hi hi hi fait-il entre ses dents. Il s'agit d'un sifflement triplé mis au point par lui depuis l'adolescence: ce n'est pas tout à fait un ricanement mais pourrait le devenir pour peu qu'on appuie davantage sur le *h* et sur le *i*. Il a inventé cette formule – que l'on peut qualifier de magique – dès qu'il a pris rageusement conscience à quel point il haïssait son père. Il est seul à présent dans un intérieur de femmes dont il ignore tout. «Maman», fait-il entre gorge et nez sans avoir besoin d'articuler le mot sacré.» (p. 136). Le coinçage masculin n'est cependant pas identique à l'enfermement progressif d'Esther dans le circuit de reproduction. Jean Rolin est, en premier lieu, le personnage «qui n'est jamais là», qui se sait impliqué *dans* mais aussi exclu *de* la ronde, qui par conséquent fait un pas à côté; son destin est ce «pas à côté», une stratégie minimale – désastreuse souvent –, jamais une solution: «Au fond, qu'est-ce que le mariage, songe-t-il au cours de sa promenade du dimanche dans la forêt de Soignes, qu'est-ce que le mariage? Un simple changement de mère. Découverte fantastique, à enfouir au plus profond, personne ne doit savoir (...) On n'abandonne pas sa vraie mère pour autant, on la redouble, on la consolide. Ainsi fortement protégé, on a le droit d'être enfin seul, infiniment seul *en dessous* de cet amour absolu bavard. Car le grand truc dans la vie, c'est de rester *en dessous*. De quoi? De qui? Peu importe.» (p. 155)

Rejet sadique impuissant, ricanement solitaire, fuite et retour: peut-être ne sont-ce là que les concrétions momentanément violentes d'un individu qui fondamentalement s'absente dans la *tonalité grise* qui le signifie tout au long du livre; il se déploie, dans *L'Infini chez soi*, une véritable *passion* du gris, du camaïeu qui embue, tamise et ironise la violence crue des «scènes» se rapportant à Jean Rolin.

Il y a le gris diffus de ses dessins campinois où tout sujet humain est *absent*²⁰ ; il y a les coups de marteau «gris» de la cloche s'alliant, dans la tête de la narratrice, à la figure du jeune couple marié et signifiant, pour elle, dans la «musique intraduisible» du «*damp*» (de «l'air-tristesse») une dissolution momentanée de la *consistance* dramatique et de la tentation, pour Dominique, de *dominer* les données du jeu: «*Damp!* l'air-tristesse est doué d'une élasticité murmurante, on croirait un tissu gris pailleté couvrant mes vitres et mes idées. L'éternité vient pleurer ici: elle danse au ras des trottoirs, sèche, se plombe et brille. J'entrevois alors la possibilité de m'y dissoudre sans effort. Pulvérisées, les lettres de mon prénom se répandent à travers un espace auquel je n'ai jamais choisi d'appartenir.» (p. 161) Il y a le gris, enfin, d'un «christ en croix mal abrité sous son auvent» qui, à deux reprises, retient l'attention passionnée de Jean Rolin lors de promenades avec sa compagne dans les landes autour de Genck. Une première fois, avant le mariage, Jean s'arrête devant le «corps fendillé gris du dormeur patient»: «Touchons-nous le but?» écrit alors énigmatiquement la narratrice avant d'ajouter: «La grisaille est éprouvée par chacun d'une façon différente. Pour Jean, il s'agit d'un envahissement dessiné: il voit le phénomène puisqu'il y est enfermé. Avec la pointe de sa canne il trace des figures insignifiantes sur le sable, manière de *copier*, de se traduire lui-même sans effort. Esther, elle, a cessé d'entendre. Elle a beau regarder les lèvres de Jean, impossible de saisir ses propos. Touchons-nous au but, au but? Elle est effrayée. Je deviens sourde». (p. 88) Insistance dessinée quoiqu'insignifiante de l'homme (comparable à l'écrit illisible du Christ même devant la femme adultère et ses juges²¹); surdité croissante de la femme devant tout ce qui, à travers ce léger dessin bientôt effacé, pourrait commencer à se dire. Asymétrie totale entre «le royaume gris de l'homme» et le «royaume bariolé de la femme»... Momentanément, ici, «c'est le premier qui triomphe, assoupit, endort. Jean se rapproche de nouveau, son souffle est un duvet gris électrisé qui m'effleure. Esther se met à trembler. Jamais je n'ai connu ça. Quoi ça?» (p. 88). Etrange et extraordinaire scène où le couple «athée», avec des dérobades-approches différentes suivant le sexe, s'interroge sur un signe gris, proche mais venu de loin, muet mais tirant sur la parole impossible à advenir. «Touchons-nous au but?». Non, bien sûr. Il faudra donc reprendre, écrire encore la même scène, en remettre s'il le faut. Après le mariage, alors que le couple a vécu plusieurs semaines dans la plus tranquille chasteté, la scène sera reprise juste avant le coït fulgurant, précipité, «asymétrique», qui donnera naissance à Dominique: à nouveau Jean et Esther rencontrent le «christ des landes», grisaille muette de l'infini vibré où vient cogner leur chicane dérisoire mais dramatiquement conséquente pour la narratrice qui, tel un fantôme embryonnaire, les suit. Le malentendu et la surdité sont reconduits. Jean s'arrête. Esther le supplie de rentrer. Un orage menace: «... l'attitude de ce corps-là ne suggère ni la douleur ni la torture mais au contraire la simplicité: il s'admet, il s'offre tranquillement à

²⁰ On peut se rappeler que ce qui frappait D. Rolin dans la peinture de Breughel c'était la *réduction* des figures «humaines» dans le flux qui les emporte. N'a-t-elle pas été amenée à écrire l'autobiographie de Breughel (*L'Enragé*, éd. Ramsay, 1978) afin de donner au bout du compte, la parole à une paternité d'artiste *réussie(e)*?

²¹ Cf. à ce sujet, l'interprétation de Philippe SOLLERS dans *Dostoïevski, Freud, la Roulette*, in *Tel Quel*, n° 76, 1978, p. 17.

l'absolue nécessité qu'on exige, d'avance il s'isole dans un sommeil appliqué». (p. 196) Le couple rentré, «Jean se rhabille dans la lueur des éclairs» et retourne seul vers le «crucifié gris». Entretemps Esther, affolée, récite «un poème d'Emile Verhaeren que Léon Cladel admirait tant...»: singulière attitude religieuse d'une athée *invoquant directement le père mort* et criant au «sacrilège» lorsqu'elle s'aperçoit que son époux est entré dans la chambre portant sous son manteau le «Christ de la lande»... «Elle voudrait dire à Jean certains mots mais sa gorge refuse. Lui non plus ne peut parler...» (p. 197)²². Ce signe gris, poudroier hors chair, hors temps et hors monde, connaît par la suite un étrange destin: «Deux ou trois ans avant sa mort, le vieil homme hirsute et voûté m'entraîne dans son bureau de la maison de Boitsfort. Il me désigne le Christ en croix suspendu au montant central de la bibliothèque. «Tu le prendras quand je n'y serai plus, je veux qu'il t'appartienne» (p. 197). Tout se passe comme si nous assistions ainsi à la subtile résolution d'un travail «exténuant» de haine: si D. Rolin a pu mettre à distance ce ressort premier et trop humain de l'être, c'est en l'écrivant sans arrêt, attaquant à chaque coup et douloureusement cette «musique» à sa racine: «passer d'une horreur à l'autre c'est justement tuer le crime» écrivait-elle dans sa passionnante *Lettre au Vieil Homme* (1973) et il est remarquable que le vieil homme, de son côté, lui ait communiqué, peu avant de disparaître, cet étonnant signe gris qui est devenu la teinte propre de «L'Infini» pénétrant et assouplissant les fibres de l'écrit.

Le réseau esquissé ici ne signifie nullement, on l'aura deviné, une simple *mise* du pion paternel contre l'univers d'Esther, contre «l'éclat Cladel» comme l'écrit justement la romancière.

Le travail sur le versant maternel est, certes, plus exténuant et la stratégie mise en œuvre s'avère nécessairement plus subtile encore. «Lutter» et «collaborer» écrit D. Rolin dans *L'ICS*, écrire *le lieu problématique* pour le rendre plus souplesment visible et lisible, le retourner lentement, patiemment, vers le néant où il s'abîme, où le «bain génétique», après avoir été passionnément dit, s'évapore: «Mes veines sont les siennes, ses artères sont les miennes. Notre sang commun s'exprime: nous écartons avec humour et gravité le langage battant d'une hémorragie interne sans fin, nous le comprenons sans l'avoir étudié. Soudain, je peux me réveiller à moi-même». (p. 154)²³. Les «rounds» de l'affrontement avec Esther redoublent en quelque sorte les «rounds» du combat entre soi et soi que l'on pouvait lire dans *Deux*: à travers *L'ICS*, plus qu'à travers n'importe quel autre roman, la narratrice donne une parole au *jeune* fantôme de sa mère que constamment elle associe à l'ouvrage en train de s'écrire: «En substance elle m'explique à quoi devrait

²² Entre les deux scènes du christ se situe une nouvelle promenade dans les landes durant laquelle Jean tue un chat, révélant ainsi son sadisme devant Esther. Passage à l'acte, aussi, qui symptomatise le manque de parole, le ratage du signe gris. On se souviendra en outre que le chat tué par Nicolas Cormier (*L'Ombre suit le Corps*) était explicitement relié à l'image de l'enfant qu'il fut; ici, dans *L'ICS*, ce n'est pas seulement Jean Rolin qui, étant là «quand on le croit ailleurs» (p. 78), est comparé à un félin, mais aussi «Maminadorée», «chat bien fourré gros et gras qui se souvient de sa propre mère Mimiche Mullem née Kulker à Rotterdam...» (p. 81).

²³ Le «je» de *L'ICS* est littéralement partagé, tout au long du parcours, entre Esther et Dominique.

s'employer mon travail d'écrivain: combattre le pouvoir de Mamine, laquelle essaie de nier mon existence à moi, Dominique, deux ans avant que je vienne au monde» (p. 18). Nous atteignons ici un point nodal, puisque c'est l'ombre flottante de la jeune Esther non-enceinte qui parle à sa future fille en 1979 – plus précisément dans cette «éternité nue» ramassant et détrônant le Temps – et qui lui indique la vraie source du «périple imbécile» «sué du cul de la grand-maman/beaucoup plus que du père-mère» (Artaud). C'est bien toujours le «serpent vaginé» et l'enchaînement inconscient à l'aveugle circuit reproducteur qui sont visés ici, c'est-à-dire écrits, raturés et réécrits encore. De cet enchaînement «génétique» (ce qualificatif foisonne dans *L'ICS!*) peuvent alors se décoller les individus *avant* leur entrée dans la ronde ou au moment de leur *sortie*. Car c'est sur le lit de mort également qu'une *autre* Esther fait signe à Dominique, la faisant traverser honte et culpabilité pour la renvoyer, une fois encore, à l'écrit: «Elle renie sa fonction d'épouse et de mère frustrées. Elle s'applique à redevenir la jeune fille gaie, pleine d'espoir, qu'elle n'aurait jamais dû cesser d'être. Ainsi parvient-elle à emporter génialement un réel dont ni son mari ni ses trois enfants n'ont rien voulu savoir. Réel souverain, incorrigible, qui me fait pousser aujourd'hui encore des cris de honte pour l'avoir si grossièrement négligé. Je n'ai qu'un seul recours: inventer rageusement livre après livre un réel décalé peut-être vrai, peut-être faux – aucune importance, c'est un règlement de comptes entre moi et moi» (p. 150)²⁴.

Ce renversement dramatique et délivrant, à la limite même de notre pauvre imaginable, est suspendu à «l'étrange figure» que la narratrice forme, depuis vingt ans, avec l'être aimé, Jim. Tout à la fois distant et intime, impossible et rieur²⁵, c'est Jim qui arrive à lui souffler les deux réponses inouïes à l'irréductible menace maternelle: «c'est moi ta mère» risque-t-il et plus loin: «je *les* prends». Une telle «prise» sur le symbolique («prise» légère et flottante par le passage de la mère au pronom pluriel) permet précisément à la romancière d'affirmer qu'elle «lui doit tout»; et cette formule, banale apparemment, s'avère l'exacte prise à revers de celle que marmonne Esther avant le sommeil: «Mamine, je te dois tout» (p. 24).

Qui connaît un tant soit peu la dernière «phase» de l'œuvre de D. Rolin reconnaîtra, dans *L'ICS*, cette extraordinaire écriture resserrée, cette démarche à la fois compacte et aérée, ce refus (thématisé ici pour la première fois) «d'aller à la ligne», de découper l'espace-temps suivant nos schémas habituels.

Hors de toute découpe linéaire ou «historique», le matériau mnésique travaillé dans la série implacable est tantôt ramassé en un bloc vibrant (*Maintenant, Lettre au Vieil Homme*), tantôt suspendu aux rounds d'un combat de boxe (*Deux*), tantôt aux douze pas de Margot vers la bouche de l'enfer (*Dulle Griet*), tantôt aux saisons et aux heures (*La Maison la Forêt*), tantôt enfin aux saisons, aux heures et aux organes (*L'Infini chez soi*).

²⁴ Ce passage «corrige» en un certain sens le rêve rapporté dans *Lettre au Vieil Homme* (p. 118) où la narratrice se voit exclue de la sphère «littéraire» par sa mère, professeur de diction...

²⁵ Il est lui-même écrivain: «... lui qui paie jour après jour depuis plus de vingt ans son tribut de mælle pensée, écrite» (p. 20).

270 Suspension rythmique qui interroge et «détrône» le Temps... Ecartant le mensonge du Temps-majuscule (l'enchaînement du passé-présent-avenir dans une Histoire qui ferait sens), l'œuvre de Rolin met en scène l'affrontement de deux conceptions de «l'éternel présent». Deux conceptions qui s'opposent et s'interpénètrent dans une lutte farouche. Deux rêves pourrait-on dire aussi. Le rêve, d'abord, d'une «volonté rageuse d'éternité» fait par les mères et les femmes enceintes... rêve d'une immobilisation des choses et des êtres dans le «bonheur» au sein d'un foyer: présent focalisé dans un ventre, dans une *stase sensée*. Rêve de refus, par conséquent, opposé à l'écoulement du connu dans l'inconnu (Bataille), du sens dans le non-sens. Négation du temps-ravage et du temps-usure, du *passage* et du *chiffre*. Comme le prétend Esther: «Les chiffres ont horreur de moi parce qu'ils sont irréductibles: pour exister ils n'ont rien d'autre que leur misérable petite signification d'insecte. Ils sont pauvres comme des os, chacun ayant une forme affectée, prétentieuse, et je les hais pour cette raison. La poignée d'os que nous devenons finalement au cimetière est une poignée de chiffres, neuf au maximum, capables de former des tas de combinaisons. Ce sont les chiffres qui font que nous ne sommes rien, donc innombrables» (p. 81). Face à ce désir d'ordre intemporel (nombrable sans «chiffres») et à ce rêve de maîtrise, D. Rolin, elle, écrit une «action située tout entière dans un présent qu'(elle) ne cess(e) de déplacer de la façon la plus arbitraire...»²⁶. Autrement dit, elle prend le temps d'écrire le non-temps de l'inconscient, l'infini-présent abouché à la mort, à la disparition. Détrôné ainsi, le temps casse toute «vision» maîtrisante, révulse l'œil pour sans doute ouvrir une oreille, moins au sens qu'à la musique, moins au temps qu'au *tempo*: «Le temps est un plan d'immobilité transparente, établi dans les hauteurs afin de nous obliger à lever les yeux incessamment vers lui. Le temps se laisse percevoir au moyen de milliards et de milliards de prunelles révulsées, attentives. Par contraction de langage, la notion *temps* pourrait se dénommer *temps-prunelles*, le premier terme naissant ainsi du second en toute logique» (p. 58).

Tout comme elle ne s'oppose pas, simplement, à «l'éclat Cladel» mais tente, plus insidieusement honnête, à combiner lutte et collaboration, dans la question du temps Rolin se donne, ni plus ni moins, comme le *terrain de jeu* où s'affrontent les deux «éternités» présentement esquissées. Souvent en effet la tentation de la stase est présente, écrite en toutes lettres: «Ne pas bouger surtout. Le moindre geste casserait aussitôt la magie organique prenant enfin le relais de ma pensée — ce n'est pas trop tôt! Ma cervelle est à présent calée au plus épais de mon foie glouton: elle y perd ses inquiétudes, ses terreurs, en bref ses complexes de vieil enfant inadapté; elle renonce à ses fonctions raisonnables, elle en a plus qu'assez de l'intelligence; elle se veut désormais une star anonyme confite en dévotion naturaliste au fond de son abri viscéral. Ah comme c'est savoureux de n'être plus, sous la résille crispée du sang, qu'un simple pâté de chair obscure, *demeurée*... Malheureusement un tel état de grâce ne dure pas. Ma cervelle, truite à problèmes, reprend bientôt sa place au sommet de la molle architecture de mon corps, dans son boîtier d'os enturbanné de cheveux gris. Elle redevient mon chef» (p. 160-61). Mais ce qui importe, une fois encore, dans la cruauté merveilleuse de cet extrait, c'est le *passage* d'une «éternité» à l'autre et l'infléchissement de l'écriture et de la pensée vers le «chiffre désiré d'un

²⁶ D. ROLIN, *Comment on devient Romancier*, in *Les Annales*, décembre 1964.

certain bonheur d'invention»²⁷; chiffre qui ouvre l'innombrable, l'in-fini de notre drame perdu mais lisible dans le tracé toujours présent d'un écrit qui ne va jamais à la ligne...

Jeu de l'ordre écrit dans le désordre de l'être-là, le travail vital de D. Rolin la met en retrait de tout rêve de *domination* et lui permet une libre circulation signifiante d'un organe à l'autre, de la «magie organique» à la «pensée». Exploration sans fin qui s'effectue à travers «une espèce de coma frais» et qui empêche tout blocage sur l'*un* ou l'*autre* organe: «Mes yeux restés ouverts sont des oreilles voraces» (p. 19)/«avec précaution je recommence à marcher dans ma tête et réfléchir dans mes pieds» (p. 51)/«en fait le discours tenu à Juliette ne lui sort pas d'une bouche latérale mais de ses oreilles» (p. 68), etc. Pour D. Rolin l'écriture est, on le savait, *mastication*, analyse, défécation. Déjà *Dulle Griet* consacrait un de ses plus beaux paragraphes à ce cycle infernal, seul possible. Un pas de plus dans *L'ICS*: «Car je mâche exclusivement du psychique: bouche hystérisée, œsophage obsessionnel, estomac langagier, intestin moraliste, cul dont les savoureux fantasmes émettent une vapeur de philosophie pensée» (p. 113). Consciente comme peu d'individus le sont du «sceau du rêve» apposé à l'engrenage où nous sommes *faits*, Rolin a trouvé ici une nouvelle modulation à sa voix exceptionnellement claire qui nous dit, non seulement l'intemporalité de l'inconscient, mais la nécessité d'un travail d'arrachement toujours inaccompli par rapport à l'oscillation des oui/non qui balisent notre vie et notre bavardage. On aura compris que chez elle le «non de protestation verse insolitement dans l'humour». A quoi d'ailleurs elle ajoute: «Et l'humour – je le sais depuis toujours de façon formelle – est l'enjeu fatal de la connivence».

Presque tous les grands romans de D. Rolin embrayent sur le thème de l'*éveil*: «Je suis certain de m'être éveillé avant le rêve» (*La Maison la Forêt*); «Au commencement toujours la même attitude: couchée sur le côté droit, les genoux pliés» (*Les Eclairs*); «La sonnerie du réveil: félin-filin d'acier me tirant depuis le milieu du fleuve jusqu'au bord» (*L'ICS*). Temps, éveil, parole. Circulation que Lacan ramasse ainsi: «Dire à quelque chose à faire avec le temps. L'absence de temps est une chose qu'on rêve, c'est ce qu'on appelle l'éternité, et ce rêve consiste à imaginer qu'on se réveille. On passe son temps à rêver, on ne rêve pas seulement quand on dort».²⁸ Mais si l'éveil – tant réclamé par Bataille qui allait jusqu'à opposer une littérature de sommeil à une autre, rare, d'éveil – est l'impossible même, il incombe à quelques-uns, dont D. Rolin, de scruter et d'écrire sans désespérer la formation des signes au travail lors des innombrables passages sommeil-éveil-sommeil qu'est proprement l'existence, cette «erreur de cellules»...²⁹

²⁷ D. ROLIN, *Le Désir de Vermeer*, communication faite au colloque «La Séduction» à l'Abbaye de la Cambre (Bruxelles) en novembre 1979.

²⁸ J. LACAN, *Une Pratique de Bavardage*, in *Ornicar?*, 1979, n° 19, p. 5.

²⁹ Depuis lors Dominique Rolin a publié deux nouveaux romans qui constituent, avec *L'ICS*, une véritable trilogie. Celle-ci boucle le parcours autobiographique de l'auteur tout en renversant les perspectives habituelles d'une telle entreprise: si dans *L'ICS* Rolin évoquait sa scène originelle ou son «avant-vie», elle aborde son agonie projetée en l'an 2000 dans *Le Gâteau des Morts* (1982) et évoque un fascinant parcours outre-tombe dans *La Voyageuse* (1984). Cf., à ce sujet, F. DE HAES, *Le Pêché oublié*, in *Mille et un Soirs au Théâtre-Poème* (1983) et: *A propos de «La Voyageuse»*, in *L'Infini*, n° 6, 1984.

L'Enragé: Pieter Brueghel le Vieux. A partir de ses tableaux et de sa biographie, Dominique Rolin imagine ce que furent la vie et la création du peintre. Elle remet au monde Brueghel et sa peinture, les rêve dans une grande proximité, s'y identifie même par cette œuvre écrite à la première personne. La force unifiante du roman tient à la prise de parole du peintre qui revoit sa vie au seuil de la mort: tous les épisodes portent la marque de cet ultime point de vue.

Un nœud fantasmatique, qu'on appellera le *motif de l'envers*, peut être extrait du récit et fonder son interprétation. Cette hypothèse sera développée en deux temps: d'abord, par une étude sémantique de l'origine du motif, de ses relations à la «rage» de peindre, de ses variations à travers toute l'œuvre; ensuite, par une analyse textuelle des deux premiers chapitres ainsi que du dernier, qui montre que ce motif organise la construction même du roman.

Le nid brûlé

Lors d'une promenade avec Boontje, sa petite amie d'école, Pieter, émerveillé, découvre la fente entre les fesses de l'enfant, accroupie en train de «faire pipi»: rires et caresse légère au moyen d'une graminée. L'attitude du garçon, surprise par un berger bavard, provoque la réprobation du village. Pour le punir, son père lui dit alors qu'il n'est pas leur fils, à sa femme et à lui, mais un enfant trouvé. Brueghel ne saura jamais la vérité sur sa naissance. La découverte de la nudité de la petite fille a pour rançon l'expulsion brutale du passé familial:

Papa m'a dit qu'il était grand temps que j'apprenne *la vérité*. Je n'étais pas leur fils. J'étais un enfant trouvé (...) *Ce n'est pas vrai*, mon Pieter, sanglotait ma pauvre petite mère. (...) Nous t'avons gardé, nourri, élevé comme un vrai fils et tu nous déshonores en allant faire l'imbécile avec Boontje. (p. 32-33) ¹

¹ D. ROLIN, *L'Enragé*, Editions Ramsay, collection «la vie antérieure», Paris, 1978. Les numéros de pages qui suivent les citations renvoient à cette édition; les soulignés des citations sont de l'auteur de la présente étude sauf mention contraire.

Le déracinement et la perte d'identité causés par la sentence paternelle signent la vérité nouvelle de l'être du narrateur. Même si l'on s'agit d'un mensonge méchant, même si «réellement» – ce qu'il ignorera toujours – il n'est pas un enfant trouvé (c'est vrai, dit le père, ce n'est pas vrai, dit la mère), il le devient à ce moment-là, puisque le désir du père le rend tel. Ce qui constituait pour l'enfant les assises de sa personnalité et de sa vision du monde – être le fils aimé de ses parents – est frappé d'illusion. Ce qu'il croyait vrai est peut-être faux, le mensonge du père peut être vrai. «Coupé en deux», le narrateur devient étranger à lui-même :

J'étais devenu un autre. Mon enfance avait été tuée la veille à cause d'un mensonge qui était peut-être la vérité. (p. 34)

Tué, son être enfantin se détache de lui. Tout à coup solitaire, s'expulsant lui-même de sa maison dont il est devenu l'étranger, il dessine cette part séparée de lui, son enfance assassinée, symbolisée par le nid qu'il représente, qui le représente. Nid de cigognes – *ooievaarsnest* – est le nom de la ferme qu'il habite.

Ooievaarsnest: appellation paradoxale. La cigogne, tendre selon la tradition populaire, apporte au village les enfants humains, trouvés dès lors on ne sait où ! La même, cruel démenti, jette souvent du nid son propre enfant et l'expulse toujours si un paysan apitoyé l'y remet.

De ce nid d'emprunt, Pieter ne peint pas les murs qu'il peut voir *du dehors*, mais *l'intérieur* qu'il vient de perdre de vue. Séparé de ses origines par «un mensonge qui était peut-être la vérité», il peint l'envers des choses, sa part d'être frappée d'étrangeté et projetée dans le dessin du nid perdu :

Ma rage est tombée d'un coup. Une colonne de froid dur me traversait de haut en bas. Nous sommes restés un moment à nous dévisager. J'avais soudain peur de cet homme et de cette femme. Ils avaient peur de moi. Pour me sentir moins seul, j'ai pris du papier et du charbon et je suis sorti (...) Le chagrin éclatait enfin, terrible. Je me suis mis à dessiner *comme un fou*. Et petit à petit un très étrange état de bonheur s'est substitué au désespoir jusqu'à le brouiller tout à fait. *Au lieu de reproduire le paysage qui m'environnait, je recomposais sur ma feuille de papier l'intérieur de notre ferme*, dont les moindres objets prenaient sous les jeux de ma main droite une incroyable précision. (p. 33-34)

La naissance de l'art prend ici son origine dans un arrachement et une rage, une aliénation ; le narrateur est aliéné de son enfance et comme fou : «je me suis mis à dessiner comme un fou».

Une évidence m'a frappé, *inverse* de celle que j'avais éprouvée auparavant (...): l'enfance n'existait pas ici, ne pouvait d'ailleurs exister en aucun cas. (p. 97)

La part de vérité du mensonge a donc pour corollaire le retournement du malheur en joie de créer, sous le signe de la séparation. Son premier attachement pour une femme, Flora, qui ne cesse de mentir, est à interpréter à la lumière de cette expérience : «le mensonge (...), un superbe monde à l'envers» (p. 97).

La coupure enfantine se rouvrira à chaque expérience de destruction. Ainsi, plus tard, revenant avec son ami Karel d'une fête au bourg voisin, qui fut l'occasion d'une initiation à l'amour physique, il découvre au petit matin son village, sa ferme,

ses parents brûlés par les Espagnols. Jouissance et destruction se succèdent à nouveau. Karel en devient fou : dénudé, il danse et crie dans les ruelles dévastées. Pieter, lui, transforme l'horreur en ardeur et, en quittant le nid brûlé, geste qu'il répétera maintes fois au cours de son existence, réactive la schize qui le nomme ; l'image de la peau morte relaye celle du nid déserté pour désigner cette part d'être, cette part d'Autre, dont il se détache :

J'abandonnais en arrière une peau morte, une enveloppe écorchée qui jusqu'alors avait porté mon nom par fraude. (p. 132)

Brueghel poursuit dès lors un « craquement de la vision ». Il fait la chasse, pour l'exhiber et en faire un instrument de maîtrise, à la « fracture mentale » qui le traverse. Obliger chaque paysage, sujet privilégié de ses toiles – comme les premières fois, celui, perdu, de l'enfance – à offrir son envers équivaut à la mise au jour de cette blessure, vrai mensonge, devenue sa folie. Un épisode central du roman développe cette folie de Pierre : c'est l'extraction de la « pierre de la folie ».

La pierre de la folie

Le peintre qui se qualifie lui-même de « diable », de « démon », d'enragé et de fou assiste à une opération barbare pratiquée sur les aliénés par les médecins de l'époque :

On le ligotait (le fou) sur son siège. On lui faisait un trou dans le crâne. On y enfonçait ensuite une tige en or munie à son extrémité d'un crochet. Et celui-ci (le médecin) s'employait à détacher puis extraire hors de la masse gélatineuse du cerveau un noyau compact aussi gros qu'un œuf de pigeon. Les savants avaient collé le terme de « pierre de la folie » à ce noyau. On le jugeait responsable des dérangements les plus variés sur le plan mental. En dépit d'un certain sentiment d'horreur, je me suis contraint à assister à plusieurs de ces interventions-là, souvent lentes, difficiles, mortelles. (p. 145)

S'inspirant des croquis qu'il avait pris lors de ses visites à l'asile ainsi que d'un tableau de son maître Jérôme Bosch, il entreprend sa première grande toile dont la création équivaut pour lui à la mutilation subie par le malheureux fou :

Ce premier tableau, je peux l'assurer au fond de moi aujourd'hui, était symbolique : justement j'avais peint un malheureux duquel on arrachait le noyau de la possession, diabolique à l'évidence. J'avais investi tant de force et de maîtrise dans l'exécution de l'œuvre que tout s'est passé en réalité comme si j'avais dû m'opérer moi-même. Je m'étais imaginaiement ouvert le crâne afin d'en fouiller le contenu avec une minutie scientifique très méritoire. J'avais réussi à en extraire le pourquoi et le comment du reste de ma vie. Dès lors je tenais dans le creux de ma main ma pierre de folie secrète : personne encore ne la connaissait, personne peut-être ne la connaîtrait jamais. Pourtant je me suis juré que mon énergie consisterait à l'exploiter, à la briser en mille morceaux, c'est-à-dire en mille tableaux dont chacun me représenterait en tout ou en partie. (p. 146)

Arracher le noyau du « pourquoi et du comment du reste de (sa) vie » pour le briser en mille toiles qui le représentent, n'est-ce pas rouvrir la cicatrice de l'enfance

pour en saisir la part aliénée? Le peintre, par cette opération, se forge une identité nouvelle, symbolisée par l'inversion de deux lettres qu'il décide de réaliser sur son nom: Breughel devient Brueghel. L'extraction de ce centre secret de l'être est donc à la base du processus d'inversion. La mission du peintre se précise aussitôt: à travers les apparences, exhiber l'os des choses, comme il le faisait déjà, enfant, dans le dessin, croqué du dehors, de son intimité perdue:

Tel fut le premier serment en couleurs (exploiter sa pierre de folie), si j'ose dire, marquant de son repère l'année 1556. Et pour qu'il soit plus frappant encore, j'ai décidé ce jour-là d'apporter au nom de Pieter Breughel une légère modification. *Ma signature serait désormais Pieter Brueghel*. Personne autour de moi ne comprendrait bien sûr, l'importance d'une *simple inversion de voyelles*, mince nuance orthographique. Et je ne me trompais pas: on m'a critiqué, on a haussé l'épaule, on est allé jusqu'à me traiter d'«irresponsable effronté», ce qui m'a beaucoup plu. (p. 146-147)

La décision prise, il rêve que Boontje, sa vache préférée brûlée dans l'incendie d'Ooievaarsnest (et qui porte le nom de sa petite compagne) le conduit dans un village de Campine. L'invention de son nom, nouvelle naissance, resitue le peintre sans feu ni lieu dans les générations et noue un pacte nouveau avec les parents morts:

Mon père et ma mère étaient étendus sur les chaumes, c'était la période des moissons. Auprès d'eux un chêne énorme versait son ombre, aussi fluide que l'eau d'un torrent. Leur regard, fixement dirigé vers le ciel, cherchait de toute évidence à me communiquer une pensée d'amour. «Fils, comment vas-tu? Fils, travaille, puisque Dieu t'a créé pour ça». «Fils, tu es vraiment notre fils, nous te le jurons». Et ils souriaient. Mais soudain leur sourire se dégradait jusqu'à l'os, de telle sorte qu'ils sont devenus là, deux squelettes apaisés, éternels. (p. 147)

Ce rêve de reconnaissance de paternité vient, au prix de l'acceptation de la mort, signer la traversée et la mise à nu du noyau de folie dont les fragments extraits produiront l'œuvre future.

Désormais, montrer l'envers des choses, c'est, pour le héros de Dominique Rolin, prendre acte du trou de mort inscrit au cœur de l'être par la blessure de l'enfance, se nommer à partir de cette séparation, d'où sourd l'énergie créatrice qui le fera, à son tour, père de ses œuvres. Les pages suivantes analyseront deux versants de ce noyau imaginaire: la relation de l'envers à l'os et à la mort et la jouissance qui en résulte.

L'envers, l'os

L'Enragé est donc traversé par le thème répété de la correspondance entre l'intérieur et l'extérieur. Les paragraphes précédents situaient ce motif par rapport à ceux de la séparation, de l'aliénation, des générations. Il faut en creuser maintenant les implications, puisqu'aussi bien il est au cœur de l'esthétique brueghelienne rêvée par Dominique Rolin.

«Il n'y a, pense le narrateur à propos de son habitation de la rue Haute à Bruxelles, pour ainsi dire aucune distance entre le dedans de ma maison et l'extérieur animé de la ville» (p. 13). Dehors, c'est la répression menée par l'inquisition;

le sang qui coule dans la rue semble être celui de son corps tandis que ce que charrient ses veines, ce sont des couleurs:

Une femme hurle. Non, non, non, supplie-t-elle, pas lui, oh, pas lui! Silence de mort ensuite. Un corps vient de tomber sans doute, là, très près, et *le sang coule, épais et noir, dans le caniveau. J'ai mal*, on dirait qu'un *démon* me démolit à coups de marteau (...) M'abandonner à fond à la maladie d'abord, guérir ensuite. Moi, Pieter Brueghel, je veux peindre encore. Mes bras sont remplis de tableaux futurs. Des couleurs ruissellent sous ma peau, dans l'épaisseur de mes nerfs. Des corps, des visages, des horizons, des arbres, *tout ce que je désire* enfin. (p. 10)

La folie destructrice du dehors correspond à la maladie qui ronge Pieter (la rage, le démon en lui) et qui s'inverse en désir créateur. Le mensonge vrai de l'enfance qui a inscrit pour toujours la mort au sein de sa vie le marque dans ses os (il souffre de polyarthrite aiguë) et menace même la main qui crée. C'est le thème de l'ossature cachée crevant la surface de la peau qui représente d'une façon privilégiée le motif de l'envers:

Cette maladie qui me ronge (depuis, combien? deux, trois ans) est directement et naturellement liée à la mort. *On est obligé de vivre avec son squelette comme s'il était collé à l'extérieur de l'individu au lieu de rester fourré à l'intérieur.*(p. 11)

Supposition: si le tribunal de L'inquisition me questionnait juste maintenant: «Pieter Brueghel, êtes-vous debout ou couché?», je serais incapable de répondre nettement. (...) Ou bien encore: «*Etes-vous dedans ou dehors?*». Même silence. On me prendrait autant de fois qu'il y a de points d'interrogation dans le procès verbal. (p. 17)

Par la maladie qui l'affecte et le conduit à la mort, le peintre va jusqu'à s'identifier à ce qu'il considère comme la structure tourmentée de la nature:

L'épine dorsale d'un paysage soulevé, brisé, tordu, devenait la mienne. Des os me poussaient partout, crevaient ma peau. (p. 132)

Il veut peindre le paysage, en exhiber l'os, l'envers qui le travaille en secret, pour nommer et aimer, en s'y coulant, l'enfer de son être:

J'allais même jusqu'à imaginer qu'un corps souterrain dominateur *se retournait* dans des profondeurs parallèles à l'instant précis où je manipulais mes crayons dans le froid ou le chaud, sous la pluie ou la neige. Ce corps-là craquait de souffrance, se fendait, travaillait un peu à ma propre œuvre, pourquoi pas? A force d'en décomposer les plissements colossaux, d'en compter les axes, d'en dénombrier les palais aux déchi-quètements de glace et de roc; à force de fixer la coulée verte des prairies ou la flamme éblouissante des torrents au creux des vallées, j'ai eu la révélation terrifiée que les Alpes étaient les vantaux entrouverts d'une *porte infernale*. C'était dur. C'était beau. C'était bon. (p. 116)

Le motif de l'os organise le dynamisme créateur et assure l'unité des sujets divers traités dans les toiles:

En fait la *sécheresse de mon sang*, oui, était branchée sur l'os, donc sur la mort. Exemple: la Danaë du Titien, roulée avec un art grandiose sur son lit défait, dissimulait trop la vérité de l'os et de la mort. Dieu n'était pas caché dans la toison rousse à la fourche de ses cuisses non plus que dans ses prunelles révoltées (p. 120-121)

Dans le coup de pinceau, le squelette – la Mort en personne – est à l'œuvre. Par l'os, le paysage est corps; par lui, «la nudité du corps de la femme est exac-

tement comparable à la nudité des montagnes» (p. 134). Cette vérité, reconnue, apaise :

Quand je la serrais (une femme osseuse), je devenais soudain calme, presque heureux, car j'avais l'impression de baiser la Mort en personne. (p. 134)

La peau est là pour dissimuler grossièrement la vérité de la forme, me suis-je entendu bredouiller entre haut et bas. (p. 64)

Il y a une certaine façon de traiter la mort comme s'il s'agissait d'une personne appétissante. Ce n'est pas toujours possible, bien entendu. Parfois seulement. Oui, parfois. Maintenant par exemple. J'aime Mayken (sa jeune femme) et Mayken m'aime. (p. 22)

Le triomphe de la mort, premier grand tableau qui suit *L'extraction de la pierre de la folie*, montre le «faste à l'envers, faste affreux du mouvement de l'époque livrée aux contradictions» (p. 154). Au foyer paisible correspond dehors le désastre de la guerre. Peindre l'envers de la paix, c'est, geste répété depuis l'enfance, traverser les apparences, retrouver l'autre de l'intime. Dans *La Tempête*, forcer la nuit à couler en plein jour, *faire saigner l'azur* – «le sang devait être sans être là» (p. 197)², c'est faire s'entrechoquer les contraires, inscrire l'envers dans l'endroit, réconcilier dans un moment d'harmonie inouïe l'être «coupé en deux», la main et la pensée :

Ma main, entre-temps, ébauchait la construction d'une toile nouvelle que j'avais l'intention d'intituler *La tempête*. Et ma main me semblait également irrécusable, étrangère à mon propre individu. Elle essayait de peindre à larges traits *l'envers de l'intimité paisible* dont je jouissais par habitude sinon par réflexe. Ainsi pouvait jaillir sous mes coups de pinceau la terreur de l'ouragan qui forçait la nuit à couler en plein jour, qui faisait saigner le bleu-gris déchirant d'une mer en révolte, soulevée, mugissante, retournée. A mesure que progressait le travail, j'aimais ressentir au plus profond ce renversement forcé de la réalité. C'était par le biais d'extrêmes inconciliables qu'il m'était permis d'aller à la rencontre d'une musique, oui, d'une musique harmonieuse. Une fois atteinte, il me serait possible de m'y étendre tout du long comme sur une couche mortuaire ardemment désirée depuis toujours. (p. 219)

En tenant ensemble ces extrêmes inconciliables, le peintre rencontre une musique harmonieuse ; il fait le lit paisible de sa propre fin, «couche mortuaire ardemment désirée depuis toujours» et rejoint les ancêtres, «squelettes apaisés, éternels» (p. 147).

Dans sa maladie et par sa création, la mort œuvre doublement en lui ; sa femme accouche de la vie, lui met au monde la mort, dans un mûrissement inverse, enceint de sa mort comme il l'était de son pays natal (p. 133) :

Je ne parvenais pas à me débarrasser d'un certain froid qui se développait avec régularité au creux de ma poitrine. Froid-fruit. Ne s'agissait-il pas également d'une autre sorte de grossesse qui était *l'envers* de celle que ma femme a bientôt menée à son terme ? (p. 188)

La Femme, Dieu

Le tableau intitulé *Dulle Griet*, Margot la Folle, l'Enragée, «la reine des meurtrières», représente l'autre aspect du narrateur, qu'il traite dans le miroir de fou, de diable et d'enragé. Une «vision de cauchemar» est à l'origine de cette peinture.

² «Etre» et «là» sont en italiques dans le texte.

Brueghel assiste, à Anvers, à une révolte de femmes contre une nouvelle loi répressive :

Cette fois elles (les femmes) semblaient se déchaîner, décidées à massacrer, piller, brûler, torturer, noyer l'ennemi, c'est-à-dire l'Homme. Ah il était beau, *le beau sexe!* Une *vision de l'enfer*, oui, évoquant en particulier l'œuvre de Jérôme Bosch, avec ses dominantes aux couleurs de cendre et de feu. Mais l'étrangeté d'un tel spectacle venait de ce que la masse des cris, déchirants et torrentiels, finissait par exprimer son *envers*, c'est-à-dire le silence, le mutisme et la surdité. C'était si grandiose qu'il était permis de se demander si je n'étais pas possédé par un *cauchemar*. Bientôt, comme pour m'apporter la preuve que j'étais au contraire parfaitement *éveillé*, les corps se sont mis à tomber pêle-mêle, déshabillés à mesure par les commères et criblés de plaies, par tas immondes au creux des fossés, des douves et des caniveaux. L'admiration et l'horreur desséchaient ma bouche. Je souhaitais me mêler au cortège en folie, lequel à présent s'étirait avec une mollesse fourmillante sous le ciel embrasé. *Je souhaitais devenir moi-même une femme*. N'était-ce pas le seul avenir que nous pouvions espérer, nous, misérablement pourvus d'un phallus incompris? Un jour viendra, pensais-je, où je peindrai tout cela pour triompher de l'infamie qui nous écrase. Je hurlai alors :

- Je le ferai! (p. 73)

Ce passage illustre exemplairement le motif du choc des contraires: les cris expriment leur envers, le silence; admiration et horreur dessèchent la bouche, la part cauchemardesque du spectacle éveille. Le cri de Brueghel, «je le ferai», s'accompagne du désir d'être une femme, de s'identifier à son double peint, Margot la Folle³. Triompher *par* la destruction, comme les femmes d'Anvers, triompher *de* la destruction en en produisant l'envers dans la création picturale, souligne la part de maîtrise contenue dans le projet de traverser les apparences. Etre homme et être femme, être la Mort, la Folle, être tout et rien enfin, n'est d'ailleurs pas sans rapport avec les rêveries de l'enfant trouvé, d'être au moins fils de roi ou de reine. Devenir une femme, et déchaînée, c'est d'une certaine manière continuer à supporter plus fermement et plus puissamment, à faire exister ce qui depuis l'enfance s'était pourtant reconnu comme perdu, à faire être Dieu, comme dans la première rencontre avec la mer :

Dieu me regardait-il? M'aimait-il? M'approuvait-il? Sûrement, puisque je lui donnais l'autorisation de me regarder, m'aimer, m'approuver (...) J'étais devenu le maître d'un vide phosphorescent, indéfiniment modelé. La Vierge⁴ découverte la veille et la mer ne faisaient plus qu'un. D'un côté le mutisme. De l'autre un tissu de rumeurs. *Explorer la mouvante ouverture* qui m'était ainsi proposée, la creuser, la contourner, aussi longtemps que je vivrais. (p. 79)

Fusion mystérieuse de l'enfant tout-puissant à sa mère: autre visage de la «grande païenne» (p. 15) solitaire et osseuse; enfance perdue de Brueghel. La Vierge à l'enfant de Michel-Ange et la marée montante sont révélation du «volume

³ Il serait intéressant de suivre, à ce propos, le fil des dédoublements du narrateur: dédoublement de ses sentiments, de ses femmes, de ses goûts esthétiques, géographiques (Flandres/Italie).

des choses». L'œil du peintre, «organe étonnant qui fait le lien entre le dedans et le dehors» (p. 21), attaché à l'harmonie divine de l'objet contemplé, se le soumet. Maître de Dieu, puissant comme l'Enfant-roi, Brueghel ordonne autour de la «mouvante ouverture» son double monde fantasmagique: comme pour *Dulle Griet*, d'une part le mutisme, de l'autre un tissu de rumeurs.

De chaque paysage splendide, de la beauté des corps, Brueghel souligne le versant mortel. Inversement, à chaque atteinte du narrateur par un deuil (p. 58), une séparation (p. 51 et 189), une naissance (p. 67), la destruction est stimulante (p. 53), l'émotion devient création, dans la jubilation de la maîtrise, au prix de l'anéantissement:

Le grand malheur qui m'avait secoué la veille se métamorphosait en élan de puissance. Je regardais, donc je dominais. (p. 35)

La nature m'imitait, prenait mon style. Mon œil de peintre avait été assez puissant et têtu pour obliger le monde à se retourner, m'offrir son envers. *Mon nom se répétait* à l'infini, à toute heure du jour et de la nuit, de janvier à décembre (...) L'univers était peint: je lui avais simplement ajouté mon paraphe. En retour, à la façon d'un *reflet plus vivant que la réalité*, il m'anéantissait. Dieu n'était plus loin (...)

– Non, Pieter, non, me disais-je souvent. Là, tu exagères. Tu commets l'abominable péché d'orgueil, toi qui as détesté ça chez les autres. Gare à toi, vieux con. (p. 202)

Sur cette identification goguenarde et rieuse à Dieu lui-même se conclut le premier temps d'une lecture dont le but était de montrer et d'analyser l'importance répétée du motif de l'envers dans quelques scènes de la biographie rêvée de Brueghel. La relation de ce motif à la révélation de la nudité féminine se déduit avec précision des pages du début et de la fin du récit et en organise la construction. Ce sera le second point de l'étude.

«N'y a-t-il pas dans ce rythme affolant de répétitions cent motifs souverains pour aller se pendre?» (p. 111) interroge Brueghel. Il semble que non! Chaque séquence d'horreur, si elle atteint le narrateur dans la moëlle de ses os, s'inverse pourtant en art et ce trait paraît aussi le charme principal du style vigoureux de Dominique Rolin et de son «stacatto».

Voler

Un rêve clôt le roman, comme il clôt la vie du peintre: le narrateur ne s'en réveille que pour mourir. Souvenir transformé d'une scène d'enfance, décrite au deuxième chapitre, ce rêve fournit le chiffre de sa «rage» de «montrer l'envers des choses» par la peinture, qui fait l'objet du roman et lui donne son titre. Rabattons donc, pour étayer notre hypothèse, les pages du rêve de Brueghel agonisant (223-228), sur celles de sa promenade champêtre d'enfant, en compagnie de Boontje, sa petite camarade de classe (29-31). La correspondance établie entre ces pages a pour but aussi de mettre en évidence le beau travail de texte livré par l'auteur. Des passages du début à ceux de la fin, des motifs semblables, d'intensité et de signification délicatement déplacées, situent l'énigmatique désir de peindre de Brueghel, où affleure la joie d'écrire de Dominique Rolin.

Traversées par les mêmes signifiants insistants, les pages du début et de la fin joignent leurs bords: le passé enfantin oublié s'y révèle engendrer le futur mortel du peintre. Les coutures de la vie et de la mort s'y ajustent, de sorte que la cons-

truction même du récit répète la hantise «du retournement forcené de la réalité» qu'éprouve son héros.

Donc, dans les dernières pages, le peintre, cloué au lit par une maladie rhumatismale dont la violence aura bientôt raison de lui et qui le touche au vif de son élan créateur (les épaules, le dos, le bras qui tient le pinceau), sombre dans un rêve lumineux :

Nous sommes en plein été. Qui nous?

Peu importe. (p. 223)

Aux premières pages du livre, le petit Pieter invite sa voisine à se promener :

Un matin d'été, au cours d'une promenade à travers les champs et les bois, je me suis retrouvé dans la cour de la ferme où elle habitait. (p. 30)

Du récit du rêve à cette scène, un oubli qui provoque une question : «Qui nous?». Oubli semblable au «trou noir (qui) s'est fait dans (sa) mémoire, une ombre, un manque dû sans doute à (sa) très chère mère» (p. 28) à propos de sa date de naissance. En effet, c'est la promenade avec Boontje, on s'en souvient, qui conduira son père à le priver de son identité familiale :

Le père: Nous avançons dans la neige...

Pieter: – *Qui, nous?*

Le père: Moi et celle que tu imagines être ta mère... (p. 30)

L'œuvre de la mort ravive au creux du sommeil les circonstances de cet épisode aux conséquences dramatiques. Le cadre du rêve est le même dans les deux cas : les champs.

Le rêve :

Je bondis en diagonale à travers le champ que mes parents ont moissonné hier. Le vent, le vent touche mon front. Je suis fou de joie. (p. 224)

La promenade :

Nous (Boontje et Pieter) nous sommes précipités en plein milieu d'un champ de blé que brassait le vent(...)

J'étais follement heureux. (p. 30)

Si la petite fille disparaît totalement du rêve, les parents du garçon, absents de la scène de la promenade – ils ne se manifesteront qu'après! – y sont abondamment mentionnés. Dans le rêve, le peintre bondit à travers le champ moissonné la veille par ses parents; puis, évoquant sa naissance, il les interpelle comme s'ils vivaient toujours; et c'est encore auprès d'eux qu'en se nommant il proteste de l'importance d'un secret à lui seul révélé :

Pour la première fois depuis *ma naissance*, j'ai le sentiment que l'étendue des bruyères, le bois de pins là-bas sur la gauche, le ciel, le chemin qui s'enfonce en douceur entre les chaumes, ont un secret à me révéler. Enfin. *A moi, Pieter Brueghel*. Rien qu'à moi. A personne d'autre au monde. Et ce secret-là tient tout entier dans un certain équilibre des couleurs et des plans, donc de *structure morale*. Oui, parfaitement, *mes vieux*, morale! (p. 224)

Ce secret de structure morale, et picturale à l'évidence, que lui livre le paysage («à moi, Pieter Brueghel. Rien qu'à moi. A personne d'autre») ne prend-il pas le relais de l'ancien spectacle offert par la petite fille qui, sa jupe relevée, s'accroupissait en train de «faire pipi?»

Jamais je n'avais rien vu d'aussi beau, j'en étais sûr. J'étais fier qu'un tel spectacle me soit réservé à moi, Pieter, à moi tout seul. (p. 31)

Depuis lors, Boontje n'est plus. La mort fêle la joie rappelée. Dans le champ déserté du rêve, restent les graminées et le nom retrouvé du lieu de la naissance: Ooievaarsnest, nid de cigognes, brûlé.

La promenade:

J'aurais voulu que *ça dure longtemps*. J'aurais voulu que *ça dure toujours*. Dans cet espoir – et aussi pour lui faire une farce – j'ai cueilli une *graminée* que je me suis mis à promener le plus doucement possible entre ses fesses. (p. 31)

Le rêve:

Et je reconnais au toucher les longues *graminées* du bord de l'étang, autrefois, devant la ferme. Comment l'appelait-on? Ooievaarsnest, voilà. La merveille, c'est que cet «autrefois» est tout ce qu'il y a de présent. *Présent au point de se transformer en futur* (...) Je pénètre dans le futur. (p. 223)

Le temps passé se retourne comme un gant et exhibe son futur; le plus lointain, enseveli avec l'enfance, renaît dans une proximité palpable pour le vieux rêveur, inversion «grandiose» (p. 226) qui fournit le chiffre de son désir. A la petite fille dénudée d'autrefois se substitue le paysage transformé en corps féminin pour dévoiler au peintre en agonie ce «secret de structure morale»:

– Je consens à te dévoiler la vérité, Pieter, à condition que tu me jures sur l'honneur de le garder pour toi.

– Je le jure sur l'honneur.

Mon emphase est peut-être un peu ridicule. Tant pis. Je fais sur place une série de gesticulations de marionnette pour expliquer au paysage que je suis devenu sa chose. Je cherche à m'humilier. Alors, le paysage en son entier est comme soulevé par un *soupir très doux*. On dirait une *poitrine de femme amoureuse*.

Et voici qu'il ajoute:

– Pieter Brueghel, maintenant tu vas écarter les jambes.

J'obéis.

– Et te plier en deux ensuite.

J'obéis toujours.

– Ta tête se trouve-t-elle bien entre tes jambes écartées?

– Oui, oui, en effet.

– Alors tu me vois à l'envers, n'est-ce pas?

– Oui, oui, oui, c'est juste. (p. 224-225)

Tête en bas, le peintre voit le monde à l'envers:

Le spectacle qu'il (le monde) me propose commence à prendre son ordonnance. Le ciel a remplacé la terre. La terre a remplacé le ciel (...) Si je pouvais voir surgir quelqu'un tout à fait à gauche, mettons, de cet univers renversé (...) Je suis ébloui, fasciné par la construction d'un monde neuf. (p. 225-226)

Jadis aussi, en découvrant les fesses de sa compagne au lieu de son visage recouvert, le garçon avait vu «le monde à l'envers»:

Soudain, Boontje m'a dit qu'elle avait besoin de faire pipi (...)

– Ne te gêne pas pour moi, ai-je répondu.

Et des larmes de plaisir me sont montées aux yeux. Elle s'est éloignée un peu. Elle s'est accroupie. Elle a relevé sa jupe avec une telle force que tout le haut de son corps en a été recouvert. (p. 31)

La Nature sous les traits d'une femme amoureuse au sein haletant devient l'objet nouveau du regard du peintre et se substitue à la nudité enfantine de Boontje. La position de la petite plaisait au narrateur: («des larmes de plaisir me sont montées aux yeux») comme il lui plaisait à elle d'être vue ainsi («elle gloussait de rire sous les plis de l'étoffe») (p. 31). Dans le rêve aussi, le plaisir est réciproque:

– Tu me regardes bien, Pieter Brueghel? fait le paysage après un moment de silence. Il s'est tu ainsi uniquement pour me plaire (...) Donc je me borne à regarder, regarder, regarder. Moi aussi je tiens à lui faire plaisir. (p. 225)

La découverte érotique du garçon – la fente entre les fesses de sa compagne – trouvera, dans la peinture des paysages, un relais voilé de beauté:

Entrer à l'intérieur du paysage, c'était entrer dans le rien, un rien craquant et velouté. (p. 100)

Malgré son absence de la scène rêvée, la petite fille n'est pas oubliée au profit du secret supérieur dont elle fut le révélateur occasionnel. L'amour passé s'inscrit dans la mémoire et dans la vie du moribond. La fente (des fesses) qualifie dans le rêve le corps du peintre fendu en deux par la douleur, douleur qui pourrait d'ailleurs être l'occasion de ce rêve où le corps se plie et s'écartèle:

La promenade:

Et il n'y avait plus à observer que son derrière dont la fente était surmontée de deux fossettes. (p. 31)

Le rêve:

Un nouvel éclair de douleur me fend en deux. (p. 226)

Le narrateur y prend d'ailleurs, plié en deux, jambes écartées, une position semblable, sinon identique, à celle de Boontje, devenant lui-même l'objet perdu de son émerveillement. «Être une femme», disait-il en peignant Dulle Griet, «être le paysage», pensait-il en dessinant les Alpes. Quant aux fossettes et au rire de Boontje, ils se creusent sur le visage de Mayken, l'épouse de Brueghel⁵. Accourue au cri de douleur qu'il pousse au moment où le réveil l'arrache, pour toujours, à

⁴ Il s'agit de la Vierge à l'Enfant de Michel-Ange, dans l'église Notre-Dame à Bruges.

⁵ L'amour du peintre pour sa future femme encore enfant se déclare d'ailleurs lors d'une fessée assez cruelle qu'elle reçoit à cause de lui (p. 112-113). L'attachement de Brueghel à la figure maternelle, par ailleurs, fait son lit du prénom de sa femme, Mayken («numéro deux»), dont la mère, Mayken («numéro un»), fut pour lui-même une véritable mère spirituelle.

la vision merveilleuse, elle écoute le récit du rêve et le rire creuse dans ses joues des fossettes qui déforment son visage. Les fesses, elles, étaient belles («jamais je n'avais rien vu d'aussi beau», p. 31), le visage ne l'est plus. De bas en haut et de haut en bas, les valeurs s'inversent; le beau et le laid changent de place:

Rire de ma femme, contagieux: il gagne son cou, son menton, ses tempes, creusant partout dans ses *rondeurs des fossettes*. *Bèrk*. Un visage livré au rire n'est pas *tellement beau à voir*, si l'on y réfléchit bien (...) Moi aussi je veux rire. (p. 227)

L'inversion qui retourne les apparences reconnaît la beauté «ravagante» du rejeté, fonde une nouvelle distribution des valeurs en même temps qu'une nouvelle esthétique:

Ainsi, pendant toute une heure, sur un ton de véhémence quasi frénétique dont je n'avais pas l'habitude, j'ai crié à mes contradicteurs que l'erreur venait d'eux. Ils avaient la faiblesse de concevoir l'humanité à partir de quelques éléments sommaires. Les visages, par exemple. Ils commettaient une effroyable injustice quant au reste du corps, à mon sens aussi digne d'intérêt, sinon plus. Exemple: l'expression d'un cul en train de chier, avait-elle moins d'importance qu'une bouche, une paire d'yeux? Un pet, était-il moins signifiant qu'un discours intellectuel? Un sexe de petit garçon urinant contre un mur, était-ce moins émouvant qu'une joue mouillée de larmes?
(...)

– Soyons clair, messieurs. Imaginez que l'homme se mette à marcher sur les mains. Ne serait-on pas contraint d'observer son trou de cul pour savoir ce qu'il pense? Un vertigineux silence a succédé. (p. 180)

Le trésor volé, part de jouissance de la mort, «le ciel a remplacé la terre» (p. 225), transforme le paralysé en oiseau, les secoue, lui et sa femme, d'un rire souverain:

Et je lui raconte alors le rêve. Moi, les *jambes écartées et la tête en bas* sur la lande, et la vision d'un nouveau cosmos.

– Un voleur. Je suis un voleur, dis-je avec difficulté, tu entends, Mayken, je suis un *voleur*⁶.

J'espère que ma petite chérie *comprend le mot dans les deux sens*. Je vole un trésor. Je vole comme un oiseau. Oui, elle comprend (...) *Je ris*. *Mayken* rit aussi. Nos éclats de voix ont lieu en écho, à distance, au fond d'un reflet sonore de nous-mêmes. *Je ris*. *Mayken* rit. Je ne suis pas seul. M'en fous. Où suis-je? Ce serait excellent de le savoir. *Nous rions*, ma femme et moi, à n'en plus pouvoir. Nous avons oublié pourquoi. Jambes écartées? Tête à l'envers? Le paysage insensé que je peindrai peut-être un jour par gratitude? (p. 228)

Au creux de l'oubli qui les cause («où suis-je? J'ai oublié pourquoi»), ces rires se font l'écho, «à distance, au fond d'un reflet sonore» d'eux-mêmes, du rire de l'enfant disparue:

⁶ En italiques dans le texte.

Elle riait (...) Elle continuait à glousser de rire, (p. 31)

Aussitôt, le chemin de rêve «qui s'enfonce en douceur entre les chaumes» (p. 224), réduit à un très fin sentier, réveille définitivement à la séparation et à la rencontre de toujours. Icare tombe.

Cependant cet ensemble admirable et ravageant de luminosité, eh bien, il commence à s'éloigner déjà.

Dérapiage (...)

– Pieter! Pieter! Pieter! fait une voix qui recule à mesure, s'éloigne, s'amincit, ne formant plus, au seuil de la Mort en grand uniforme osseux qui s'apprête à m'accueillir avec ses claquements de mâchoires, ses craquements de jointures, le froid pourri de son haleine, ses gestes grandiloquents, ses gènes flexions caricaturales, ne formant plus donc qu'un très fin sentier. Le sentier qu'un ange, mon ange à moi, Mayken, ma femme adorée, serait forcé d'emprunter à reculons pour cesser, brutalement et pour toujours, de m'appartenir. (p. 228, fin du roman)

Albert Spence

Suzanne Lilar: entre passion et perversion

De tous les thèmes qui ont retenu l'attention de Suzanne Lilar, c'est incontestablement l'amour qui a fasciné le plus son imagination et sa réflexion. A travers des formes aussi diverses que le théâtre, le récit ou l'essai (sans parler de formes intermédiaires comme préfaces, articles, etc.), elle a interrogé attentivement la passion et l'extase amoureuse, les mécanismes de la séduction et de la possession, les potentialités et les limites de l'expérience érotique. C'est l'ensemble de cette problématique amoureuse que nous nous proposons d'analyser ici, à travers les différents états et les formes variées que lui a donnés l'auteur.

L'enchantement

La carrière littéraire de Suzanne Lilar s'ouvre par *Le Burlador*, pièce en trois actes rédigée en 1943 («comme exercice de dialogue», dira l'auteur) et publiée en 1945¹. C'est déjà l'histoire d'un couple, le premier d'une longue série: la sage et vertueuse duchesse Isabelle devient sans le savoir la maîtresse de Don Juan qui s'est glissé une nuit dans son lit en se faisant passer pour son fiancé. Ce stratagème du séducteur est ainsi venu à bout d'un seul coup de l'hostilité que lui manifestait Isabelle – et qui n'était peut-être que son ultime résistance. D'emblée, pour elle, c'est une révélation: «C'est cette nuit seulement que je suis née» (p. 16); comme si elle attendait depuis toujours celui qui donnerait son sens à sa vie: «J'ai le sentiment de vous reconnaître plutôt que de vous découvrir. Cette nuit déjà, il me semblait que vous me preniez par la main pour me conduire dans un jardin de mon enfance» (p. 52). Et encore: «Jamais je n'avais connu à mes actes une telle justification» (p. 37). En même temps, la passion que lui révèle Don Juan la transforme de fond en comble: «toutes mes certitudes s'évanouissent devant cette vérité qui monte en moi comme une aube» (p. 37). C'en est fini des «petits bonheurs» (p. 46), «ils ne seront plus les mêmes» (p. 47). Isabelle sent bien qu'«il (lui) faut renoncer à tout cela» (p. 53): «j'avais pris l'habitude de vouloir ma vie. Il faut maintenant que je

¹ Bruxelles, Editions des Artistes.

prenne le pli de l'accepter» (p. 54). Elle se sent «comme aspirée par quelque chose de fort (...) le goût d'un certain ascétisme» (p. 53).

En vérité, la passion qu'elle a connue dans les bras de Don Juan l'a portée au-delà des amours communes. Son amant, en la faisant passer «par tous les âges de l'amour» (p. 82), lui a livré l'accès à une sorte de réalité supérieure, inaccessible au commun des mortels: c'est une véritable initiation au mystère sacré de l'amour. Isabelle, qui «rêvai(t) d'amours hautes et difficiles» (p. 84), s'est dès lors vouée à son amant: «j'ai réduit mon univers à votre personne» (p. 89). Son goût de l'ascétisme la pousse à répudier toute facilité pour ne plus songer qu'à se maintenir «sur ces altitudes», à en accepter les «rigueurs» et à en «explorer les cimes» (p. 89). Et bien que ce soit Don Juan qui l'ait initiée à cette aventure spirituelle, elle souffre de constater qu'il ne la partage pas avec elle. N'est-il pas «le plus facile des amants, l'amant de toutes les femmes» (p. 84)? Aussi lui reproche-t-elle sa «facilité»: «Vous vivez pour l'amour et vous n'en avez jamais exploré les cimes. Le désir d'isoler un être dans une possession chaque jour plus totale, vous ne l'avez pas connu, n'est-ce pas, Juan?» (p. 89).

Hélas! c'est bien là le drame de Don Juan, «cette insatisfaction, cette perpétuelle recherche, cette fuite toujours pareille» (p.155). Quand il a rencontré Isabelle, il a cru un moment qu'il touchait enfin au terme, qu'il avait atteint «cet inconcevable repos»: «Don Juan est heureux, Isabelle. (...) Vous avez levé la malédiction qui pesait sur lui» (p. 55). Mais c'est un leurre, et même s'il peut dire à Isabelle: «pour la première fois, je crois que je pourrais être fidèle (...) il me suffirait d'un tout petit effort» (p. 89), en réalité, seule la mort, acceptée et comme souhaitée, mettra fin à son inlassable quête et garantira sa fidélité. Tel est le destin de Don Juan, auquel Isabelle elle-même finit par consentir, dépouillant son amour de ses ultimes pesanteurs terrestres: «Longtemps, Juan, j'ai voulu être seule à vous posséder, et toujours vous m'échappiez. Et voilà qu'à l'instant où je renonce à vous isoler, où j'accepte de ne vous point limiter, de vous savoir de toutes parts ouvert aux autres, j'accède à une sorte de possession d'où je sens que personne ne me pourra déloger, même vous. Enfin, j'acquiesce au destin de Don Juan» (p. 145). Sans doute l'heure n'est plus à la jalousie – Don Juan vient d'être condamné par le Roi – mais la «possession» elle-même prend ici un autre sens: «possédée» par Don Juan, Isabelle entre en «possession», plutôt que d'un amant, d'un mystère et d'un savoir. Lesquels? C'est une femme mûre qui, dans la pièce, à l'instar du chœur antique, en révèle la vraie nature: «un amant, Mariana, cela ne se rencontre pas deux fois dans une vie, et la plupart des femmes ne le rencontrent jamais. Elles s'en consolent, avec les hommes. Peut-être qu'un jour (...) vous penserez: le seul qui allait à l'amour comme on approche la Sainte Table, ce fut ce libertin, ce débauché, Don Juan Tenorio» (p. 68).

Le rapprochement n'est pas gratuit, Isabelle aussi le perçoit: «Je sais, vous avez toujours aimé faire l'œuvre de Dieu» (p. 165). Et Don Juan lui-même: «J'ai aimé troubler ces visages (de femmes) (...). C'était une telle tentation de leur communiquer la vie (...) c'est une grande tentation, Isabelle, d'animer ce qui est inerte» (p. 164-165). Quant à l'auteur, elle nous livre son sentiment dans la préface: «Sans doute, il les éveille (les âmes féminines). Mais c'est à l'orgueil de la connaissance. Il leur apporte les clefs du monde, la double révélation du bien et du mal» (p. 12).

On est loin de la banale aventure terrestre d'une liaison. Les héros du *Burlador* magnifient la sensualité parce qu'ils sont hantés par un au-delà d'eux-mêmes qui

ne cesse de les tenir en haleine (Don Juan : « C'est surtout les âmes que j'ai aimées » (p. 111), par l'expérience d'un « enchantement » (plus tard viendra le mot « extase ») tel « que l'on se retournait pour en voir le reflet sur (leur) visage » (p. 85). C'est Don Juan qui détient le pouvoir de « charmer » Isabelle, de la « soulever de terre et de (l)'emporter dans un autre monde » (p. 119). Il confesse d'ailleurs ses craintes à ce sujet : « Rien n'importe, Isabelle, que cet enchantement qui nous possède. Faut-il te l'avouer, chaque fois que je te rejoins, c'est avec l'angoisse de nous trouver l'un devant l'autre, froids, lucides, décharnés. Mais chaque fois tout recommence » (p. 119). Et Isabelle, avec son goût de l'ascétisme et de l'absolu, est toute prête pour l'union mystique : « Lorsque tu me tiens sous ton regard, c'est comme lorsque je bois à ta bouche. C'est le sacrement de la communion. (...) Je me sens devenir toi. Sais-tu les paroles que j'ai envie de te dire ? (...) Celles du *Pater* : Seigneur, que votre volonté soit faite » (p. 122).

La rivalité des amants avec Dieu est ici assez claire ; une autre réplique de Don Juan la confirme : « Que peut Dieu lui-même contre les amants que nous sommes ? » (p. 121). C'est ce que l'auteur appelle dans sa préface le côté « démoniaque » de son personnage ; on le retrouvera ailleurs. Il garde toutefois, dans *Le Burlador*, une grande mesure, tout comme le goût de l'extase d'Isabelle, pour des raisons de cohérence dramatique, sans doute². Car, pour faire de ses deux personnages les parangons d'une certaine conception de l'amour, l'auteur, plutôt que d'exacerber leurs traits, les a entourés de personnages branchés sur des valeurs plus prosaïques. Ainsi, au couple central Don Juan-Isabelle, font pendant leurs deux « fiancés », Octavio et Ana d'Ulloa, qui incarnent la dimension terrestre de l'amour. Octavio est « de ces hommes forts, solides comme de grands chênes auxquels les femmes aiment s'appuyer » (p. 39). Mais sa solidité même l'empêche de dépasser une certaine conception « marchande » de l'amour : « Donnant, donnant, voilà comment vous concevez qu'on aime ? Vous ne savez pas ce que c'est qu'accepter un être avec ses faiblesses, ses vices, ses trahisons » (p. 95). Ana d'Ulloa non plus ne le sait pas ; incapable de pénétrer le mystère d'un amour qui ne soit pas fait de possession, elle ne peut que réclamer son dû : « J'ai le droit de disposer de lui » (p. 127), ou encore : « Je n'aime pas Don Juan, je le veux » (p. 133).

La présence de ces figures contrastées fait d'emblée apparaître la conception dichotomique de l'amour, que Suzanne Lilar ne cessera de reprendre et de développer dans ses œuvres ultérieures. C'est elle qui dynamise les éléments de l'action et permet à l'intrigue de progresser de façon rigoureusement maîtrisée jusqu'à l'acmé de la scène d'adieux. C'est d'elle sans doute que procède la grande force dramatique qui n'a cessé d'émaner de la pièce.

Que Suzanne Lilar ait choisi la forme théâtrale pour cette première expression de sa réflexion sur l'amour, n'est pas un hasard : elle aime partir de cas concrets pour alimenter sa recherche et en tirer la leçon. (C'est aussi la méthode qu'elle utilisera dans le fameux *Journal de l'analyste*³ pour dégager sa théorie quasi-métaphysique du trompe-l'œil.) Plus qu'à un genre « équivoque » qui « indique quelquefois le besoin immédiat d'une écoute et d'une réponse directes » (Julien

² La pièce *Tous les chemins mènent au ciel* poussera beaucoup plus loin ces deux aspects : elle est aussi plus faible dramatiquement.

³ Paris, Julliard, 1954. Réédité par Grasset en 1979.

Gracq, *Préface au Journal de l'analogiste*, p. 11), l'auteur semble donc avoir recouru à la forme qui lui permettait de partir d'exemples (fussent-ils construits!) avant d'en tirer la théorie. A l'absence de schématisme des personnages s'ajoute de surcroît la sensualité vibrante de la langue et des images dont on retrouve la pulsation à chaque page. Les deux dialogues amoureux qui ouvrent et clôturent l'œuvre atteignent au sublime, tandis que l'évocation de la pluie chaude sur les jardins ou des corps assoupis dans la torpeur de l'été espagnol ne sont pas sans rappeler certains réseaux de *Serres chaudes*.

Le Couple

Le livre qui théoriserait les rapports amoureux tels qu'ils sont illustrés dans *Le Burlador* s'ouvre, lui aussi, sur un exemple sublime : les deux compagnes de Rubens. Les cinquante premières pages du *Couple*⁴ sont en effet consacrées à la comparaison d'Isabelle Brant et d'Hélène Fourment, des deux types d'amour que ces épouses ont vécus, des deux types de couples qu'elles ont incarnés avec le peintre : les associés d'une part, les amants d'autre part. Pages sublimes parce qu'elles sont sans cesse portées par les images qu'a laissées le peintre de ses deux épouses, et irriguées par la sensualité visuelle avec laquelle Suzanne Lilar s'empare d'elles. Pages exemplaires aussi qui démontrent une nouvelle fois tout ce qui sépare l'amour raisonnable de l'amour-passion. Après cette brillante ouverture, l'auteur se livre à une longue étude de l'histoire de l'amour et du couple, dans le monde grec d'abord, dans le monde chrétien ensuite. Laissant son intelligence critique, qui est vive, envahir les textes les plus «tripotés», elle s'attache d'abord à montrer que «le différend au sujet de l'amour ne se laisse pas réduire élémentairement à l'opposition païen-chrétien» (*Le Couple*, p. 99). Le monde païen a connu, à côté de l'amour raisonnable, l'érotique platonicienne, fondée sur «les notions toutes primitives, sacrées et préreligieuses du *pur*, de l'*impur*, de la *purification*», mais dont malheureusement la femme a été exclue, «avec le résultat d'une désagrégation précoce de l'amour, d'une rupture de la sexualité et de la spiritualité» (ibidem p. 99). Quant au monde chrétien, dominé par une religion profondément anti-érotique, il ne reconnaîtra jamais à la chair le pouvoir «démonique» que lui concède le platonisme, ce qui n'empêchera pourtant pas Eros de survivre «dans le dur grain du marbre catholique» (ibidem p. 100). Mais désormais «- au lieu qu'il n'y ait qu'un amour -, il y aura l'amour sacré et l'amour profane».

C'est contre cette désagrégation, qui est aussi une désacralisation, que veut réagir le mythe de la complémentarité du Masculin et du Féminin, celui de l'Androgyne, dont on retrouve des traces aussi bien dans la mythologie ou la psychologie qu'en biologie, et qui représenterait emblématiquement l'aspiration à l'Unité par l'union des contraires. Ainsi confortée par l'appui de la science, Suzanne Lilar peut alors introduire sa théorie de la «resacralisation» de l'amour. Pas de grand couple sans forte sexualité. Les vrais amants le savent : «en amour tout est possible, tout est permis, tout est sacré si la sexualité est assumée dans son mystère, sa gravité, sa totalité» (p. 216)⁵. Encore faut-il apprendre «à s'en rendre maître, à la capter»

⁴ Paris, Grasset, 1963.

⁵ Cf. *Le Burlador* : «Nous ne nous salissons jamais» (p. 168).

(p. 219), ce qui impliquera la recherche «de nouveaux équilibres entre la sexualité et la chasteté» (p. 219). Mais toujours, le couple devra être attentif à relier la personne et le divin qui est en elle, le profane et le sacré, car «le véritable objet des consécration amoureuses est de mettre à nu cet apparemment divin et de le savourer – au sens mystique» (p. 235).

Ce programme idéal ne pourra certes se réaliser sans une éducation préalable qui dissipe ou du moins réduise le malentendu des sexes, car l'amour resacralisé «implique à la fois de ne pas séparer le plaisir de l'amour et d'accorder la passion et la durée» (p. 304). C'est donc à une érotique d'assumption totale que Suzanne Lilar appelle, afin de retrouver «– à travers le jeu sublime d'une sexualité sacrale – la grande voie de la Connaissance» (p. 305).

Dans ce brillant essai sur *Le Couple*, l'analyse extrêmement fouillée de l'érotique platonicienne et des «déviation» aristotéliennes et pythagoriciennes qui y ont fait suite s'accompagne d'extraordinaires lectures de quelques chefs-d'œuvre de la littérature amoureuse. En particulier, les larmes d'Héloïse ou la plainte de John Donne à la mort de sa femme arrachent à Suzanne Lilar, après l'évocation des deux compagnes de Rubens, quelques-unes de ses plus belles pages. De ses plus convaincantes, aussi. Car sa conception de l'amour resacralisé et de l'assumption complète de l'autre n'est jamais plus fascinante que quand elle s'incarne dans des personnages, réels ou imaginés, qui nous en font partager l'aventure jusqu'au sommet. En ce sens, on peut dire que, si l'essai sur *Le Couple* donne la théorie de l'amour-passion tel qu'il a été vécu par quelques couples célèbres, il reçoit de ces exemples mêmes un éclat et une force qu'il n'aurait pas sans eux. De sorte que celui qui voudrait se «représenter» le couple idéal que Suzanne Lilar appelle de ses vœux n'hésitera pas à prêter à l'amoureuse les traits d'Hélène Fourment ou les accents d'Héloïse, et à l'amant le profil de Don Juan.

L'amante religieuse

Si nous avons cru bon de relier directement *Le Burlador* et *Le Couple* (bien que d'autres œuvres aient paru dans l'intervalle qui sépare leur publication), c'est qu'ils nous semblent fondés tous deux sur une même image, idéale et emblématique, du couple. Les amants du *Burlador*, après avoir connu l'enchantement de la passion, y reconnaissent une preuve du caractère sacré de l'amour humain et décident de l'assumer intégralement, dans l'épreuve et dans la durée. Le caractère absolu d'Isabelle aspire à cette sacralisation, à laquelle Don Juan, cet être de fuite, finit par consentir dans l'espoir de se délivrer enfin de son destin. Il faut dire que le dénouement l'y aide: la mort lui permettra de tenir la note sans faillir. Sans ce dénouement, comment Suzanne Lilar eût-elle dessiné la fin de l'histoire? De façon pessimiste, sur la trahison et l'échec? De façon trop sublime, sur un acmé prolongé? Ou, plus humainement, sur des échecs sans cesse dépassés et assumés dans l'histoire d'un couple? La disparition de Don Juan règle en quelque sorte le problème. Mais même dans l'essai sur *Le Couple*, l'auteur préserve ses amants des atteintes du temps et de l'histoire: ils baignent dans un climat intemporel qui leur épargne à coup sûr les désagréments de la banalité quotidienne et les baisses de niveau de l'état conjugal.

Entre ces images somme toute heureuses d'amants qui ont tout connu des mystères de l'amour et ont accédé à travers lui à un absolu qui les dépasse, deux

œuvres viennent inscrire des figures d'orgueil et de démesure, qui renvoient comme un reflet déformé du couple triomphant de la première œuvre. *Tous les chemins mènent au ciel*⁶ d'une part, et *La Confession anonyme*⁷ d'autre part profilent en effet des couples que la soif d'absolu et la recherche des «états merveilleux» jettent dans de véritables perversions amoureuses.

Ce sont surtout les femmes qui vont prendre dans ces deux œuvres des traits violemment exacerbés. Le profil de l'amant change peu. Comme Don Juan, le Chevalier français (qui n'a pas de nom) de *Tous les chemins* et le Livio de *La Confession* sont des êtres de fuite, volages, séducteurs, joueurs, mais préoccupés par l'âme et sensibles à l'aventure spirituelle. A chaque fois, l'histoire commence quand ils rencontrent une femme à leur mesure, sage et vertueuse, mais assoiffée d'absolu et prête à se vouer corps et âme; à chaque fois, ils s'empressent de l'initier aux mystères de l'amour et l'intrigue se noue quand une certaine limite est atteinte; à ce moment, l'amant donne un coup de barre et se dérobe. Le dénouement seul varie, soit que le couple se reforme une dernière fois pour un éblouissant duo final (*Le Burlador*), soit que l'amante, incapable d'arrêter le mouvement que l'amant a déclenché, continue seule sa recherche obstinée (*Tous les chemins* et *La Confession*).

Don Juan est sans doute le plus double, le Chevalier le plus farouche et Livio le plus joueur. Mais tous trois, sentant l'abandon absolu de leur compagne, entrent, presque malgré eux, dans un rapport sadique, s'acharnant sur leur proie afin de voir jusqu'où ira son abandon. Don Juan, au premier acte, se contente de raconter à Isabelle qu'il s'est un jour acharné sur une chouette qu'il avait apprivoisée, parce qu'elle le regardait comme «certaines femmes» qui «vous regardent (...) comme si elles vous disaient: tu me crucifies, mais je te pardonne» (*Le Burlador*, p. 49). Le Chevalier français passe aux actes, fouettant Ludgarde jusqu'au sang. Quant à Livio, il aime asséner à Benvenuta, avant l'amour, de grandes gifles sur le visage, la jetant à terre, lui broyant les mains, lui déformant le visage. Les violences morales ne sont pas absentes non plus: le point faible des héroïnes de Suzanne Lilar, c'est la jalousie, et leurs séducteurs ne se privent pas de l'exploiter, imposant à leur compagne le récit – quand ce n'est pas le spectacle! – de leurs aventures galantes. Pourtant, rien de tout cela n'abat ces grandes amoureuses. Au contraire, comme dans tout rapport sado-masochiste, elles provoquent elles-mêmes ces violences, soit qu'elles cherchent à s'immuniser par la brûlure même (Ludgarde, dans *Tous les chemins*, prie son amant de posséder devant elle la fille dont il a le désir, afin de dominer sa jalousie), soit qu'elles atteignent à travers ces violences à une possession plus intime (Isabelle) ou à une volupté plus rare (Benvenuta dans *La Confession*).

Certes, le cas d'Isabelle doit être considéré avec réserves, car le rapport sado-masochiste, plus ou moins latent dans tout couple, reste faible dans *Le Burlador*. On relèvera cependant les coups de griffe de Don Juan au deuxième acte, au moment où se prépare sa rencontre avec Ana d'Ulloa, et le soupçon de complaisance qu'il y a dans les paroles d'Isabelle au troisième acte: «Tu ne souffres donc

⁶ Pièce écrite en 1946, créée en 1947 à Paris et sortie de presse en 1948 à Bruxelles, aux Editions des Artistes.

⁷ Publiée chez Julliard en 1960 sans nom d'auteur, et rééditée chez Jacques Antoine (Bruxelles) en 1980 (collection *Passé Présent*) avec une préface de l'auteur (toutes les citations sont extraites de cette réédition), puis chez Gallimard en 1983.

pas? Isabelle: Qu'est-ce que cela peut faire?», et plus loin: «Si je pouvais, je vous apporterais toutes les femmes» (p. 144).

La perversité des rapports amoureux est beaucoup plus nette dans *Tous les chemins mènent au ciel* et dans *La Confession anonyme*. En cause les deux fois, le rapport de la chair et de l'esprit, le chemin de la sensualité à la mystique. Suzanne Lilar a raison d'écrire, en 1946 déjà: «Tous mes personnages sont hantés par Dieu»⁸. Le Chevalier français, enfermé par la force des choses dans la cellule de la béguine flamande Ludgarde, ne craint pas de la disputer à Dieu: «aucune puissance au monde ne m'empêchera de te prendre cette nuit. (...) Je me sens prêt à te revendiquer contre Dieu lui-même.» (*Tous les chemins* p. 106). Quant à Livio, son fils lui reproche «de se poser sans cesse, avec ses maîtresses, en rival de Dieu» (*La Confession anonyme*, p. 129). C'est que ce séducteur a grand souci de l'âme et parle volontiers de sa «vocation» qui est «de s'emparer de ces âmes à travers la chair» (p. 21). Mais, alors que dans *Le Burlador*, Don Juan répugne à s'appesantir sur l'extase tandis qu'Isabelle accède à l'union mystique par une maîtrise de soi durement conquise, les amants de *Tous les chemins* et de *La Confession anonyme*, grisés par l'extase, s'efforcent de multiplier les «états merveilleux» où ils seront transportés par la «volupté de l'âme». Qu'importe si Ludgarde et le Chevalier trouvent dans l'abjection ce que Livio et Benvenuta obtiennent par l'ascèse! Les voies seules divergent, mais l'enjeu reste le même: il s'agit toujours de se mesurer à l'absolu, en le provoquant au besoin.

Ces dispositions, ajoutées à la relation sado-masochiste décrite plus haut, aboutissent à de véritables perversions amoureuses, Ludgarde provoquant sans répit le Chevalier à la scène d'abjection tandis que Benvenuta s'offre à son amant pour mieux se refuser, afin d'accroître le prix de leur parti-pris de chasteté. Quand finalement, fascinés et horrifiés à la fois, les mâles abandonnent la partie, ils sont en fait devenus inutiles. La fécondation – la révélation de l'extase – a eu lieu; comme chez les mantes religieuses, les femmes continuent seules, avides de dépasser sans cesse la limite de leur savoir, et résolues à battre en brèche les frontières de l'impossible. Il y a chez Ludgarde et Benvenuta une complaisance à s'abîmer dans le «jusqu'où n'irais-je pas?», qu'il s'agisse de consentir à tout ou de renoncer à tout. C'est que ces deux femmes tirent de leurs excès mêmes une jouissance particulière, liée à la découverte de champs inexplorés par la plupart, donc une supériorité dont elles s'enorgueillissent voluptueusement. Eves fascinées par la connaissance du bien et du mal, elles continuent de savourer le fruit défendu bien après qu'Adam a déserté le paradis perdu...

Telle est la structure amoureuse des héroïnes de Suzanne Lilar, fascinées par la chair et par l'esprit, par la passion et par la connaissance, par le dérèglement et par la raison. La conjonction chez Suzanne Lilar des idéaux platoniciens et des élans de ses chers mystiques flamands lui a permis d'essayer des dosages divers et des combinaisons diversement agencées de ces ingrédients de base. Mais seules les proportions varient. La structure reste la même.

Le tableau n'eût cependant pas été complet sans le négatif des Isabelle, Ludgarde ou Benvenuta précédemment décrites. Aussi l'auteur a-t-elle voulu leur

⁸ Préface à *Tous les chemins mènent au ciel*, intitulée: *Notes sur l'extase lucide en guise de préface*.

adjoindre Sophie Laprade⁹, jeune femme que ne taraude pas le goût de l'extase mais que tente peut-être un «divertissement» avec le séduisant prince portugais Guédraïtis. Entre le Don Juan sexagénaire prodigue de ses cajoleries et Sophie rassurée sur son charme s'esquisse un contrepoint subtil et plein de grâce, qui fournit à l'auteur l'occasion d'un brillant exercice de style.

On ne manquera toutefois pas de noter, sous la légèreté délibérée du propos, les homologies de structure entre ce *Divertissement portugais* et *La Confession anonyme* publiée la même année chez le même éditeur, quoique sans nom d'auteur. Les deux récits mettent en scène une héroïne d'une quarantaine d'années, qui commence à douter de son charme et que sa position sociale (femme de diplomate ou pianiste célèbre) met en contact, au hasard d'une réunion mondaine, avec un homme en vue (aristocrate fortuné ou homme d'Etat) dans un pays étranger. Entre la femme inquiète, blonde et frêle, et l'imposant sexagénaire dosant habilement séduction et mélancolie, les mêmes passes s'engagent, le même jeu s'ébauche, que dénouera de façon identique une femme ambiguë (naine ou virago), au profit d'une jeune beauté dénuée de préoccupations métaphysiques. Simplement, *Le Divertissement portugais* escamote l'expérience au profit du possible et substitue la «saturation par défaut» à la «saturation par excès». Si Eve ne goûte pas ici au fruit défendu, c'est par orgueil, et un peu malgré elle...

Mais la figure de Sophie Laprade, sorte de contre-épreuve apportée par Suzanne Lilar à ses autres héroïnes, nous renseigne aussi sur les rapports de l'auteur à sa propre création. En écrivant *Le Divertissement portugais*, Suzanne Lilar fait en effet la preuve de sa capacité de traiter le champ amoureux sur les tons les plus divers, y compris celui, léger, du «divertimento».

Une considération analogue peut être faite à propos de sa carrière littéraire: on constate que l'auteur a expérimenté successivement tous les possibles du champ littéraire, s'exerçant d'abord au théâtre, s'interrogeant ensuite sur l'expérience poétique (*Journal de l'analogue*) avant d'en venir au récit, puis à l'essai (*Le Couple; A propos de Sartre et de l'amour*¹⁰; *Le Malentendu du deuxième sexe*¹¹), et enfin à l'autobiographie avec *Une Enfance gantoise*¹².

Si l'on interroge cette diversité des champs explorés par l'écrivain au cours de sa carrière littéraire, on ne manquera pas de la mettre en rapport, tout d'abord, avec le profil des héroïnes liliariennes dont les expériences les plus diverses doivent toujours servir à dégager un ordre, à conférer une maîtrise, à élargir le champ du savoir. On rappellera de même la démarche intellectuelle propre à l'auteur, qui va toujours du concret vers l'abstrait, de l'expérience à la théorie pour aboutir à la connaissance. Peut-être faut-il évoquer aussi les origines sociales de Suzanne Lilar, issue de la petite bourgeoisie gantoise, et trouver dans les réflexes de sa classe l'explication de sa volonté de maîtriser le plus grand nombre possible de savoirs.

Cette volonté d'appropriation apparaît en tout cas sans fard dans *Une Enfance gantoise*, où l'auteur semble avoir eu pour seule préoccupation de dénombrer les éléments qui lui ont «servi». On est loin de l'histoire d'un monde, racontée par exemple par Marguerite Yourcenar dans *Archives du Nord*. L'autobiographie de Suzanne Lilar renvoie d'abord à elle-même.

⁹ L'héroïne du *Divertissement portugais*, Paris, Julliard, 1960.

¹⁰ Paris, Grasset, 1967.

¹¹ Paris, PUF, 1969.

¹² Paris, Grasset, 1976.

L'apparente simplicité d'un roman comme *Blaise Menil* est tout illusoire. L'usage poétique de la langue, l'art du symbole et de l'allusion conduisent vite le lecteur à découvrir dans ce texte, au-delà de l'intrigue réaliste, la présence de grands destins et de mythes archaïques sur lesquels reposent la culture et l'imaginaire occidentaux.

L'aventure d'un guérisseur, ses hésitations entre deux jeunes femmes qui le fascinent ne sont guère qu'une anecdote qui, à la lecture attentive, révèle un arrière-plan plus secret, quasi sacré, où ce guérisseur, appelé au sacrifice de soi, se confond peu à peu avec le visage du Christ.

Mais ce second plan en cache lui-même un autre, plus mystérieux encore, plus lointain, qui met en jeu les puissances obscures des genèses archaïques de la Grèce: l'Abîme, la Nuit, auxquelles s'affrontent les forces de la Terre.

Les personnages de *Blaise Menil* appartiennent donc en quelque sorte à trois mondes. De ce fait, le lecteur est convié à un triple déchiffrement dont les pages qui suivent esquissent les parcours.

Une quatrième perspective d'interprétation s'offre en outre si on considère que, comme souvent dans les textes modernes, le roman contient le récit de sa propre genèse et de son écriture: le guérisseur, soucieux de rétablir les liens entre les êtres séparés, entre le nocturne et le diurne, devient alors une image possible de l'écrivain aux prises avec la parole énigmatique et fragmentaire.

Le récit réaliste

Blaise Menil apparaît comme une réécriture moderne d'un type de roman assez connu dans la littérature de Wallonie, le roman du guérisseur¹. Ce récit réaliste ne peut être négligé car il est le support de toute la construction imaginaire.

¹ Sur le personnage du guérisseur dans les lettres de Wallonie, outre le récit de H.P. Faffin dont il va être question, signalons le beau livre de Robert VIVIER, *Délivrez-nous du mal. Antoine le guérisseur* (Grasset, 1936) et le chapitre XII du *Village gris* de Jean TOUSSEUL (Jacques Antoine, collection Passé Présent n° 10).

La trame du roman est d'une extrême simplicité. Blaise Menil est un guérisseur qui vit dans un village de Haute-Ardenne. Il se sent mystérieusement attiré par deux sœurs dont les caractères sont en tout opposés : Marie est fragile et mystique ; Eva est sensuelle et débordante de vie. Elle est amoureuse de Blaise, mais celui-ci ne peut se marier, sous peine de perdre son pouvoir. Depuis peu, le village est troublé par des sabbats de macrales qui ont lieu, la nuit, dans les environs. Crédules, les paysans attribuent plusieurs actions malfaisantes à ces sorcières. Menil, qui ne croit pas aux macrales, organise cependant avec deux villageois une expédition pour mettre fin à ces sabbats. Il découvre qu'il s'agissait de simples fêtes érotiques rassemblant des jeunes gens de la région, mais il a la désagréable surprise de reconnaître Eva parmi ceux-ci. La fin du roman, allusive, glisse hors du vraisemblable : Menil s'enlise dans la Fagne et on comprend qu'il donne sa vie pour sauver Marie et Eva.

Mis à part ce dénouement qui échappe au réalisme, tout le roman se déroule comme une chronique très documentée de la vie d'un village traditionnel et de l'activité d'un guérisseur qui opère au moyen de plantes ou par l'imposition des mains.

Pour tout ce qui concerne les pratiques du guérisseur, *Blaise Menil* repose sur une documentation folklorique sérieuse² et sur des enquêtes menées auprès de guérisseurs encore en activité³. Il faut y ajouter une source littéraire assez importante, le récit d'Henri Pierre Faffin intitulé *Père Andri (le guérisseur)*, paru en 1934⁴.

Dans ce texte dénué de prétentions littéraires, H.P. Faffin, qui était médecin, retrace avec beaucoup de sympathie la vie de Père Andri qui vécut à Fosses de 1776 à 1853. Il s'agit donc d'un document sur un authentique guérisseur. Toutefois, H.P. Faffin rapporte telle quelle la version populaire de cette vie exceptionnelle et les croyances auxquelles elle avait donné naissance ; il fait ainsi intervenir dans son récit des sorcières et même le diable en personne.

Le roman de Jean-Pierre Otte reprend plusieurs éléments au récit de P.H. Faffin, mais il en transforme totalement l'esprit et la signification, à partir d'une tout autre vision des choses.

Comme Menil, Père Andri sauve deux jeunes filles, mais qui n'ont aucun rapport entre elles : Rosalie Simonis qui se mourait de langueur (on peut y voir l'ébauche du personnage de Marie) et Maianne Dubois qui a mis son âme en danger par un pacte avec le diable. Amoureuse d'Andri, Maianne lui avait déclaré ingénument sa passion. Andri lui ayant confié qu'il avait renoncé au mariage pour pouvoir accomplir sa mission de guérisseur, Maianne, déçue, sollicite l'aide d'une sorcière et tombe sous sa coupe. Peu après, Andri est invité par le maire de Grand-Halleux à mettre fin à un sabbat qui a lieu le premier vendredi de chaque mois dans une prairie en bordure de la Salm. Accompagné du maire et de trois fermiers, Andri chasse Satan et les macrales au moyen de son crucifix et de l'eau bénite. Mais il a le temps de reconnaître Maianne Dubois parmi celle-ci.

² Cf. notamment les *Enquêtes du Musée de la vie wallonne* et l'ouvrage de W. JAMAR, *Chevron dans le passé* (Liège, Ed. Desoer, 1938).

³ J.-P. OTTE, *Trois guérisseurs*, in *Les Gestes du commencement*, Robert Laffont, 1982.

⁴ Aux éditions Rex, dans la «Collection Nationale». Le texte a reparu aux éditions Durendal en 1955. Sur H.P. Faffin, voir la *Bibliographie des écrivains français de Belgique* de J.-M. CULOT, tome II, p. 90.

Ces quelques faits, détachés du récit de Faffin, ont donné naissance à l'intrigue de *Blaise Menil*, moyennant d'importantes transformations. Dans *Père Andri*, le diable intervient très activement; c'est lui qui préside au sabbat des macrales. Une grande partie des maladies qu'Andri doit soigner proviennent de sorts maléfiques. Le nœud du roman est le combat incessant qu'Andri mène contre Satan. Dans le roman de J.-P. Otte, le diable n'a plus aucune place et, si le village croit encore vaguement aux macrales, Menil est persuadé que celles-ci n'existent pas, ne sont que fables ou fantômes⁵. La scène capitale où le guérisseur et Satan s'affrontent devient, chez Otte, un rêve où Menil interpelle les macrales et apprend d'elles la solidarité qui les lie par leur utilisation commune des énergies secrètes⁶.

La seconde modification concerne la source même du pouvoir de guérir. Père Andri utilise les plantes et a recours, conjointement, au jeûne et à la prière. Son action prend appui sur une foi profonde et la fin du récit l'assimile à un véritable saint. Blaise Menil a recours, lui aussi, aux plantes, mais il ne fait intervenir la religion à aucun moment. Par contre, il possède un pouvoir magnétique dans les paumes (ce sont les « mains de menthe ») qui lui permet de soustraire le mal des corps souffrants; ce pouvoir, qui met en action des fluides énergétiques, prend sa source dans l'ascèse et le renoncement qui caractérisent toute son existence. A Eva, Menil explique que son pouvoir repose sur une double privation: l'absence de son père qu'il n'a pu connaître et le renoncement au mariage⁷. Ce rapport au manque qui fonde l'existence de Menil et qui remplace en quelque sorte la foi d'Andri renvoie à des croyances primitives, antérieures au christianisme, et dont le roman tente de montrer la persistance. Nous aurons à y revenir.

Le récit allégorique

Le renoncement de Blaise Menil va jusqu'au don de sa vie pour sauver la vie de ceux qu'il aime. Cet ultime sacrifice incite à rapprocher la figure de Menil de celle du Christ. C'est ce que le roman suggère constamment, mais discrètement, par une série d'allusions.

A aucun moment, le nom du Christ ou d'un autre protagoniste des Évangiles n'est prononcé; mais de brèves citations des textes sacrés renvoyant aux scènes célèbres, de l'Annonciation à la Passion, dessinent en filigrane de l'existence de Blaise Menil celle du Christ. Comme si le parcours du guérisseur du XX^e siècle ne faisait que reproduire en écho, sans même le savoir, un trajet archétype qui lui donne sa signification. La pensée primitive déjà croyait que l'acte humain ne reçoit sa pleine réalité que dans la mesure où il répète celui d'un être divin ou mythique, accompli *in illo tempore*⁸.

⁵ J.-P. OTTE, *Blaise Menil mains de menthe, le guérisseur*, Robert Laffont, 1979, p. 174-175.

⁶ *id.*, p. 132-138. Cette rencontre de Menil avec les macrales qui lui révèlent son avenir s'inspire assez directement (notamment pour les incantations) de la scène 1 de l'acte IV de *Macbeth* où trois sorcières éclairent Macbeth sur son destin.

⁷ *id.*, p. 95-96.

⁸ M. ELIADE, *Archétypes et répétition*, in *Le Mythe de l'éternel retour*, Gallimard, coll. « Idées », p. 191.

Il peut être intéressant de reconstituer tout le réseau des allusions afin d'en déterminer la portée exacte.

Déjà, le rappel que fait la mère de Blaise des circonstances qui ont précédé sa naissance contient deux affleurements du texte évangélique qui transforment ce récit en une Annonciation :

Ton père est mort avant l'aube des coqs. (...) Sous ma robe de grossesse, j'ai tressailli d'allégresse. Mon ventre s'est glacé. Bénie entre toutes les femmes! Mon enfant naît avec la menthe dans les mains. (p. 59)

Ensuite, les réminiscences évangéliques se succèdent régulièrement :

– les premières guérisons de Menil jouent un peu le rôle des premiers miracles du Christ ; elles créent autour du personnage une véritable aura :

– J'avais des nouvelles de toi par le récit que les gens faisaient de tes paroles et de tes gestes, dit Eva. Je m'entretenais à ta légende. (p. 92)

– la rencontre d'une femme enceinte au bord d'une fontaine est calquée sur la rencontre du Christ et de la Samaritaine au puits de Jacob. Menil lui demande à boire, puis lui parle de l'enfant qu'elle attend et la reconforte (p. 109-112).

– le rêve que fait Menil, au cours duquel il entame avec les macrales un dialogue qui le trouble beaucoup (p. 132-138), peut rappeler la tentation de Jésus au désert ; ne serait-ce que parce que Menil, tout comme le Christ, est « enlevé » dans les airs à deux reprises pour être amené là où l'attendent les macrales.

C'est surtout la mort de Menil qui appelle des réminiscences textuelles assez frappantes. Des fragments bien connus des Évangiles expriment tour à tour :

– le sentiment de l'inéluctable :

C'est fait. Tout est consommé. (p. 187)

– l'angoisse de la déréliction :

Père, pourquoi m'avez-vous abandonné ? (p. 189)

– l'acceptation totale du sacrifice :

Le calice, il faut le boire jusqu'à la lie (p. 189)

Enfin, après la mort de Blaise, les deux sœurs sont averties par une voix intérieure qui leur souffle ce que l'ange annonce aux Saintes Femmes venues au tombeau :

Celui que vous cherchez n'est plus ici. (p. 192)

La réaction d'Eva, qui surmonte sa peine, rappelle alors de très près les paroles d'encouragement du Christ aux disciples d'Emmaüs :

Réjouissons-nous, dit-elle. Il n'aurait pas aimé nous voir pleurer et nous morfondre.
(p. 193)

Ce n'est pas tout. Le texte du roman est également parsemé d'images qui renvoient aux emblèmes classiques de la Passion ou à la liturgie de Pâques. Ce qui confirme l'hypothèse que c'est la Passion du Christ qui est le cœur de ce réseau de réminiscences.

Lorsque Menil, au début du roman, enterre la grenouille qu'il a étouffée selon un vieux rite de conjuration⁹, il s'attend à ce que les fourmis rongent le cadavre et en dégagent le squelette qui figure les instruments de la Passion :

Elles ne laisseront que des ossements purs, nets comme l'ivoire, les instruments de la Passion : le marteau, la pointe de lance et les clous à tête ronde. (p. 34)

A la fin du roman, lorsque Menil déterre la grenouille, le travail des fourmis est accompli ; les instruments de la Passion sont apparus, signe que le destin de Menil est scellé :

Très purs et blancs, les ossements de la grenouille, les os du cœur, les instruments de la Passion : les clous, le marteau à tempe plate, les cartillages où il discerne les tenailles, la pointe de lance et la tige d'hysope. (p. 189)

Finalement, c'est toute la nature qui annonce le destin de Menil, proclame la nécessité de la Passion :

Les nids sont ces couronnes d'épines suspendues dans les halliers (p. 48)

- Petit pinson, n'aie pas peur... Tu as déjà revêtu ton habit de Pâques. (p. 82)

Octobre, [Blaise] communique sous les deux espèces de la cenelle et de la sorbe. (p. 100)

Les étoiles passiflores¹⁰ qui fascinent « cinq doigts, cinq plaies ». (p. 123)

Comme un Voile de Véronique, son mouchoir se macule de frottements et d'empreintes. (p. 184)

Il y a donc une identification certaine mais très partielle de Blaise Menil à la personne du Christ. Le Christ qui est évoqué par ces échos des Evangiles est avant tout le thaumaturge, plein d'indulgence pour les pécheresses et qui a aimé le genre humain jusqu'à lui faire don de sa vie. Mais ce sacrifice n'a pas le sens d'un rachat, pas plus que ce Christ ne s'affronte au péché ou au mal. Comme Menil, il est, parmi les hommes, celui qu'un mystérieux destin a désigné pour capter par son ascèse les forces surnaturelles et les mettre au service de la communauté. En cela, l'un et l'autre renvoient à des conceptions religieuses plus archaïques qu'il nous faut main-

⁹ J.-P. OTTE, *Blaise Menil*, p. 132-138.

¹⁰ La passiflore, comme son nom l'indique, est la « fleur de la Passion ». Elle est appelée ainsi parce qu'on a cru reconnaître dans ses organes floraux l'image des instruments de la Passion : les filaments en son centre rappelant la couronne d'épines, le pistil muni de trois styles rappelant les clous et ses feuilles aiguës la lance.

tenant envisager.

Le récit mythique

La dimension mythique du roman apparaît clairement, dans les dernières pages, lorsque Menil parvient à réunir *en lui*¹¹, magiquement, les deux sœurs, suggérant ainsi leur complémentarité par-delà leurs oppositions. Tout le roman n'a cessé de mettre l'accent sur ces oppositions: Eva est amoureuse de la vie, sensuelle et voudrait faire de son corps une fête permanente, tandis que Marie est fragile, mystique et rêve de s'accomplir dans le renoncement. Le choix des prénoms, celui de la mère du genre humain (Eva) et celui de la mère du Christ (Marie), rappelle une opposition sur laquelle la tradition chrétienne n'a cessé de spéculer et souligne par là le caractère archétypique des deux images féminines.

A la lumière du dénouement, il devient tentant de voir dans les deux sœurs la dissociation douloureuse de l'image unifiée de la femme. Tout le roman serait hanté par le désir de réunir les deux parts dissociées d'une unité idéale et le va-et-vient de Menil entre les deux sœurs ne serait que la manifestation visible de cette sourde préoccupation.

Mais Eva et Marie ne sont pas seulement les deux images dissociées d'une unité perdue; les valeurs qu'elles incarnent semblent en outre dangereusement mises en péril du fait de leur isolement. Marie est malade: elle se vide de sa vie et risque de mourir de consommation. Eva, parce que son exaltation charnelle ne trouve pas d'accomplissement, s'égaré dans l'érotisme amer des sabbats anonymes. Menil, le guérisseur, doit absolument réunir les deux sœurs, car c'est le seul moyen de les «guérir».

Ainsi schématisée, la situation du roman rappelle quelque chose du processus mythique tel que l'a interprété Lévi-Strauss. Menil est dans la situation du «médiateur»: il possède certains traits des deux univers qu'il doit réunir (ce sont ses multiples affinités avec Marie et avec Eva). Le rôle du médiateur est de réaliser magiquement une synthèse réputée impossible dans l'univers du quotidien¹².

Séparés, laissés à eux-mêmes, les pôles de la dualité risquent de se détruire: l'un par excès de vie, l'autre par absence de vie¹³. Seule la réunion des deux pôles

¹¹ Il faudrait analyser non seulement l'union magique des deux sœurs, mais aussi le fait que le guérisseur les réunit *en lui*. «J'ai toujours ressenti la vie comme une femme captive à l'intérieur, écrit J.-P. Otte. Eva et Marie sont les deux parts de son être» (c.à.d.: de Menil). Cette femme intérieure est dite ailleurs «persona d'ombre»: «Je marche dans une plaine houleuse, percevant cette *persona* d'ombre que je porte en moi comme une femme qui me frôle et se dérobe». (*Les Gestes du commencement*, p. 158.)

Cette conception est sûrement à rapprocher de ce que Jean-Louis Bernard dit des Muses qui, selon la tradition, entraînent véritablement dans l'artiste et surtout du «mariage avec la fée», union par laquelle la fée entraîne dans l'âme et dans le corps de l'initié (mystique, druide, magicien ou chamane [c'est-à-dire: guérisseur]), le dotant ainsi de pouvoirs paranormaux: voyance, perception de l'aura des malades, etc. (J.-L. BERNARD, *Les Archives de l'insolite*, Ed. du Dauphin, collection «Le livre de Poche» n° 6803, voir les articles: *chamane, muses, mariage avec la fée, fée*).

¹² Ainsi, certains mythes opèrent une médiation entre nature et culture, entre monde animal et monde humain, entre vie et mort.

¹³ Comme toujours dans le récit mythique, ce déséquilibre dans le registre des personnes figure un désordre qui frappe la société.

permet de retrouver le juste équilibre qui est souvent ce que recherche le mythe¹⁴.

Reste à envisager le moyen par lequel se réalise cette synthèse des deux sœurs. Bien que le texte soit assez allusif sur ce point, il ne fait pas de doute que Menil, à l'instar du Christ, donne volontairement sa vie pour que puisse s'opérer la réunion souhaitée :

Menil a un goût acide sur la langue et les lèvres, comme le suc d'une orange. Il serre fort les ossements de la grenouille dans sa paume et s'enfonce dans la fange. Les macrales s'étendent, vitres immenses et limpides. S'enliser est une douceur. (p. 191)

Cette mort en douceur, sans que le sang ne coule¹⁵ et où le guérisseur s'évanouit mystérieusement dans le paysage, réalise la prédiction des macrales qui avaient fixé comme avenir à Menil :

un lent enlissement dans les fagnes¹⁶ qui te sont intérieures (p. 138)

Ce sacrifice produit immédiatement ses effets. La scène qui suit celle de la disparition de Menil enregistre le premier résultat :

Marie se réveille. (...) Quelque chose s'est passé. (...) Elle se sent bien; des forces nouvelles ont reflué en elle. Elle se retrouve nette et intacte, avec un violent désir de vivre. (p. 191)

Ce retour de Marie à la vie s'accompagne aussitôt d'un geste symbolique qui annonce la réunion des deux sœurs : leurs yeux «se nouent» dans la boule de verre qui a guéri la jeune femme et qui est l'espace clos, infini, où s'est réfugiée l'âme agissante du guérisseur.

Pour interpréter cette action véritablement magique de Blaise Menil, il faut se référer à la conception primitive du sacrifice¹⁷. Cette conception et les pratiques qu'elle entraîne, bien des ethnologues ont montré qu'elles hantent encore les lisnières de notre monde civilisé, qu'elles survivent dans maints rites folkloriques pratiqués dans les campagnes. Et l'univers de Menil, tout l'atteste, a conservé un contact vivant avec cet arrière-pays.

Le sacrifice primitif doit se comprendre à partir de la notion de mana¹⁸. Le

¹⁴ Ainsi certains mythes enseignent que le soleil doit rester à une juste distance de la terre afin d'obtenir un climat qui ne soit ni trop chaud ni trop froid. Dans la lecture de *Saint Severin dos Ramos* que propose Victor Renier, il s'agit d'obtenir un climat ni trop humide ni trop sec (*Les Lettres Romanes*, t. XXXIII, 1979, p. 13-31).

¹⁵ Cf. : «Il ne faut pas que le sang coule» (*Blaise Menil*, p. 29).

¹⁶ Les macrales parlent d'un enlissement dans les fagnes (p. 138) tandis que le texte final dit : «s'enliser... dans la fange». Il y a un jeu de mot sur fagne et fange (les deux termes ont la même étymologie).

¹⁷ G. GUSDORF, *L'Expérience humaine du sacrifice*, Presses Universitaires de France, 1948.

¹⁸ Sur la notion de mana, voir M. ELIADE, *Traité d'Histoire des religions* (Payot, 1959, p. 30 à 33), M. ELIADE, *Mythes, rêves et mystères* (Gallimard, collection «idées» n° 271, p. 158-165) et G. GUSDORF, *L'Expérience humaine du sacrifice*.

mana est une énergie surnaturelle, une force sacrée qui circule entre tous les êtres et les fait participer à un même ensemble continu, selon la loi de participation formulée par Lévy-Bruhl. Certains individus, doués de pouvoirs exceptionnels, sont capables de capter et d'orienter partiellement le mana par des techniques qui relèvent de la magie; le sacrifice est une de ces techniques.

Dans l'opération du sacrifice, par la destruction de la victime, une certaine quantité d'énergie surnaturelle est libérée, captée par le sacrificateur et utilisée pour remédier à un désordre, à un déséquilibre perçu dans la marche du monde. Comme l'écrit Edgar Morin: «Le sacrifice est l'exploitation magique systématique et universelle de la force fécondante de la mort¹⁹.»

C'est bien à cette «force fécondante de la mort» qu'a recours Blaise Menil lorsqu'il fait don de sa vie. De plus, son geste final s'inscrit dans le prolongement logique de toute son activité de guérisseur. Le pouvoir magnétique de Menil, en effet, trouve son origine dans le même processus de sacrifice, de consommation de la vie pour obtenir un accroissement d'énergie.

Conformément au folklore et spécialement à celui de l'Ardenne, le pouvoir de guérisseur de Blaise Menil provient du fait que son père est mort avant sa naissance²⁰. Le don de guérir qui est en lui prend donc appui sur un mort, sur une absence, comme il le déclare lui-même:

je dois m'effacer (...) pour permettre à l'abîme d'exercer, depuis la mort de mon père, au travers de mes paumes, ses facultés d'apaiser et de soustraire. (p. 96)

Cette absence première se concrétise dans le sentiment intense qu'*un vide, un abîme, un aven* est au centre de son être et que son pouvoir magnétique provient de ce vide primordial. Ce vide en lui, qui est comme sa vocation, s'éveille au cours de son enfance, perce en lui comme une dent et est tout mêlé au souvenir de la mort de son père:

Quelque chose a percé en lui comme une dent de lait. L'aven émerge dans son corps d'enfant, flexible comme la cépée, fourré de rêves et de fables. (...)

Sa mère a la voix douce:

- Ton père est mort avant l'aube des coqs, l'aiguail suspendu dans les sureaux.
(p. 58-59)

Un autre sacrifice, une autre absence amplifie encore son pouvoir: le vœu de chasteté. Menil en effet ne peut se marier sous peine de perdre son don. Ici encore c'est bien l'abnégation qui produit l'énergie vitale.

Celle-ci est figurée par l'image des *fluides* (p. 137) ou de l'électricité *fluide* (p. 125) qui circule, glissement subreptice du mana au travers des mains du guérisseur ou au travers de la truite dont celui-ci se sert parfois et qu'il applique sur les plaies:

¹⁹ E. MORIN, *L'Homme et la mort*, Ed. du Seuil, Collection «Points», p. 130.

²⁰ Sur cette croyance relative à l'enfant posthume, voir R. PINON, *L'Enfance en Wallonie*, in *L'Enfance*, catalogue de l'exposition, 8 juin - 2 septembre 1973, Liège, Musée de la vie wallonne, p. 16. Il faut établir un parallèle entre l'enfant posthume qui possède le don de guérir de par l'absence de son père et le Christ qui détient tous ses pouvoirs du Père qui n'est pas de ce monde.

Menil se penche sur le vieillard, applique la truite à l'endroit du foie et la presse de ses paumes. La truite, de son électricité fluide et ses soubressauts d'agonie, va tirer à elle tout le jaune de l'ictère. (p. 125)

L'action essentielle est donc bien celle d'un vide dynamique qui tire à lui, par sa force d'aspiration, le mal, l'infection, la pourriture.

Pour soigner Marie, c'est à une boule de verre, véritable vide révélé, que Menil va confier son pouvoir et la mission de tirer la fièvre qui habite la jeune femme (p. 54-55).

Ce vide actif, duquel le guérisseur tire tout son pouvoir, n'est que la perdurance en lui du vide primordial, de l'abîme des origines, de ce chaos d'où procèdent toute force créatrice, tout fluide énergétique.

L'imaginaire de Jean-Pierre Otte est tout imprégné des anciennes cosmogonies qui placent avant le commencement de toutes choses un vide appelé tantôt Abîme, tantôt Chaos. Le souvenir de cet Abîme aux effets ambigus plane sur tout le roman à tel point que celui-ci peut être entièrement interprété à la lumière de ce motif qui en constitue l'arrière-fond mythique le plus important.

Le combat de la Terre et de la Nuit

Pour saisir ce qui se joue sur l'arrière-scène de *Blaise Menil*, il faut se souvenir de ce que disent les théogonies sur l'engendrement des puissances²¹.

Avant le commencement des choses, il y a le vide, le Chaos; c'est l'Abîme d'Hésiode. Cette pure vacuité angoissante va se nier elle-même et laisser la place à une force créatrice: du Chaos naîtra un couple gémellaire: Erèbe (les Ténèbres) et la Nuit. La Nuit, exceptionnellement, engendre le Jour, puis elle ne produira plus que le Mal, de redoutables puissances, et d'abord les frères Hypnos et Thanatos, le Sommeil et la Mort.

Parallèlement à la Nuit, le Chaos engendre aussi Gaïa, la Terre. Celle-ci naît avec Eros (l'amour) qui, en elle, est le ferment du devenir. Toute la création sortira des flancs de Gaïa, puissance féconde, qui assure à tous la stabilité et l'abondance et met fin à l'angoisse de l'Abîme.

Deux lignées ennemies sont donc nées du Chaos: elles ont pour ancêtres la Terre et la Nuit. La Terre nous invite à l'incarnation et à la jouissance. Mais la Nuit, par son fils le Sommeil, nous incite à ne pas être; en elle, l'Abîme parle toujours: vertigineuse puissance où se défont toutes les formes. La Terre ne peut assurer à ses enfants, les humains, la lumière continue qui est sans doute leur destin; elle doit, tous les soirs, s'abandonner à la Nuit qui prend possession de son royaume. La Terre a d'ailleurs besoin de la Nuit, puisque c'est dans son secret que s'accomplit l'étreinte procréatrice.

Cette tension, ce combat millénaire se rejouent dans *Blaise Menil*. Les forces

²¹ Sur cette question, voir les ouvrages fondamentaux de Clémence RAMNOUX: *La Nuit et les enfants de la nuit dans la tradition grecque*, Flammarion, collection «Symboles», 1959 et *Etudes présocratiques*, tome I (deuxième partie: *le diurne et le nocturne*), Klincksieck, 1970. Ce dernier livre a été commenté avec profondeur par Maurice Blanchot: *Note sur la transgression*, in *L'Amitié* (Gallimard, 1971). On trouvera une synthèse intéressante dans l'ouvrage de C. METTRA, *Saturne ou l'herbe des âmes*, Seghers, Collection «Histoires d'un mythe», 1981.

de la Nuit s'y emparent peu à peu du village et le corrompent : elles entraînent les cauchemars, les angoisses, la maladie de Marie et bientôt un suicide. Les «enfants de la Nuit» sont clairement désignés par les habitants: ce sont les macrales qui empoisonnent les sources et envoûtent la région par leurs maléfices. Louxhe est persuadé que si les villageois ne se défendent pas, tous seront bientôt «emmacra-lés». Face à cette Nuit menaçante, Menil est l'homme de la Terre: il en connaît tous les secrets, toutes les plantes et est capable d'utiliser les vertus de celles-ci pour remédier aux accidents de la création. Il est fasciné par les failles, les grottes dans lesquelles il s'introduit, méditatif, reprenant ses forces au contact du ventre de la Terre-Mère:

Il se sent indiciblement fasciné par la faille (...); Il pénètre à l'intérieur. (...) Mais la galerie s'étrécit rapidement – un étroit boyau où roulent des remugles d'entrailles et d'encens. (p. 85-86)

Lors de la scène du cimetière, c'est une véritable descente au cœur de la terre, dans un Hadès qui rappelle celui de Virgile qu'opère Menil sur le mode imaginaire:

La fosse béante avec son humidité satin et ses couches de terre différentes, introduit Menil dans la bouche de l'Averne, un Hadès d'Ardenne, la Ténèbre des Taupes monstrueuses et des Kobolds, «*le noir marais formé des reflux de l'Achéron*». (p. 167)

Quant à la Nuit, elle n'est pas une simple occultation de la lumière du jour. Elle est une puissance menaçante, une présence maléfique qui harcèle les humains. Deux phrases très simples et qui se répondent à bien des pages de distance résument l'inquiétante étrangeté de la déesse:

La nuit remue. (p. 49)

La nuit obsède. (p. 114)

Elle est une présence plus menaçante encore quand elle vient, telle une intruse, se coller au carreau:

La nuit, contre le carreau de la fenêtre..., se colle noire et pure pareille à une suie soyeuse. (p. 173)

La nuit est toujours collée au carreau. (p. 185)

Ailleurs, elle est une véritable substance qui contamine les êtres:

Louxhe et Poye-Etche, tout imbibés encore... de nuit, attendent Menil. (p. 129)

La nuit s'infuse avec une saveur de sauge. (p. 178)

On ne s'étonnera pas, dès lors, que la nuit pénètre le corps même des êtres qu'elle convoite:

La nuit déboule en moi, lourde de laine et de lune humide (p. 54)

Le soir d'un coup entoure Blaise, le touche, s'introduit en lui. (p. 59)

Menil observe longuement son visage (...). Le noir est en lui, une lampée de cassis. (p. 173-174)

Quant aux macrales, elles sont, pourrait-on dire, de la nuit faite femme, elles sont tramées de ténèbres :

Les macrales, c'est de la soie noire. Femmes de mauvaises rivière, de ténèbres tissées. (p. 174)

Leur âme, tout comme leur apparence, est faite d'une substance nocturne :

Les macrales avec leur âme de suie (p. 125)

Il n'est pas jusqu'au mot « macrale » lui-même, avec ses A noirs (comme eût dit Rimbaud), qui ne soit perçu synesthésiquement comme une sonorité nocturne :

'Macrale?...', le mot ... comme un crêpe noir (p. 54)

le mot 'macrale'..., un leurre de lumière noire (p. 112)

Contre ces puissances des ténèbres, Menil entreprend le combat avec les armes de la terre. De même qu'il soigne les affections du corps avec les plantes médicinales, c'est au moyen de drosères qu'il compte annuler les maléfices des sorcières. Y parvient-il ?

Certes, le roman se termine sur une victoire apparente :

C'est fait. Tout est consommé. Les cérémonies, dans la ténèbre, n'auront plus lieu. (...) Il ne sera plus question de macrale que dans la langue transparente des fables. (p. 188)

Néanmoins, Menil est loin de sortir indemne de cet affrontement, comme on le comprend à la lecture de l'étrange scène située au centre du roman et où il dialogue avec les macrales. Celles-ci le persuadent qu'une étroite solidarité le lie à elles, car son pouvoir de guérisseur est de même nature que les envoûtements qu'elles-mêmes pratiquent :

- Menil, nous sommes liés, dit la macrale.
- Liés ?
- Indissolublement. Les fluides que tu exerces et que nous exerçons nous viennent d'un même lieu - l'air, la nuit, l'abîme, l'absence, les limbes, comme tu voudras. Le fluide est le même. (p. 136-137)

Dans cette réplique capitale, il est clairement affirmé que tout le mana de Blaise Menil, tous les fluides qu'il maîtrise viennent de ce vide primordial (nuit, abîme, absence) dans lequel nous avons reconnu le Chaos primitif et dont la Nuit est la première hypostase. Le plus angoissant pour Menil est que cette révélation le conduit à découvrir l'étrange solidarité des contraires qu'il avait toujours crus ennemis ²² :

²² Les macrales qui, chez Otte, affirment l'équivalence du maléfique et du bénéfique sont au plus près des trois sorcières de *Macbeth* qui chantent : « Le laid est beau et le beau est laid. » (acte I, scène 1) et « Mêlez le noir avec le blanc ; (...) Mêlez le bon et le méchant » (acte IV, scène 1).

- Mais, rétorque Menil, il y a une façon maléfique et bénéfique de les recevoir et de les utiliser!
- Maléfique, bénéfique, tout cela tient à si peu de chose. (p. 137)

A cette réplique de la macrale Menil ne répond rien ; mais, dans la suite, lorsqu'il désigne les drosères comme des moyens de conjuration et que ses compagnons ne veulent y voir que des maléfices, il reprend à son compte la réponse de la macrale :

Maléfique, bénéfique, c'est selon, réplique Menil. (p. 161)

La drosère est donc bien ce *pharmakon* minutieusement analysé par Jacques Derrida dans un texte célèbre, *pharmakon* qui est indistinctement remède et poison, pure puissance donc qui n'a pas (encore) d'identité et qui témoigne d'un état de «réversibilité originale»²³. Rien d'étonnant à cela, puisque la drosère (maléfique – bénéfique) tient son pouvoir de son lien à l'espace indifférencié de l'origine, qui est, si l'on veut, «l'éther originel»²⁴, le «tout ensemble»²⁵ des présocratiques. Vide initial qui a toute l'ambivalence dangereuse du sacré (fascinans et tremendum) et où l'être ne peut s'établir, mais avec lequel il importe de garder un contact lucide²⁶.

Les dualités simples sur lesquelles Menil avait fondé sa vie tendent donc à se brouiller, à se confondre dans la «mise en abyme» qu'opèrent les macrales. A partir de ce moment, le rapport de Menil aux macrales sera moins franc, sa perplexité s'accroîtra (comme en témoigne son monologue des pages 174 à 175), jusqu'à ce qu'il découvre qu'Eva elle-même appartient à la sombre confrérie. Cette révélation joue sans doute un rôle décisif dans sa décision de disparaître.

Néanmoins, la parole la plus juste, la plus compréhensive sur la réalité profonde des macrales est celle qui est prononcée par Marie au moment où elle scelle son alliance mystique avec Menil et le rejoint dans la voie du sacrifice :

Les macrales: des femmes qui désirent révéler et fortifier en elles une femme plus intime et accomplie! Je veux pour elles demeurer chaste. (p. 182)

En fait, certaines déclarations de Menil font penser qu'il savait depuis toujours détenir tout pouvoir de son lien privilégié avec l'abîme originel :

Je dois m'effacer, dit-il d'une voix nette, pour permettre à l'abîme, la nuit diamantine qui perce en moi, d'exercer, depuis la mort de mon père, au travers de mes paumes, ses facultés d'apaiser et de soustraire. (p. 96)

On remarque que, dans ce contexte particulier, la nuit reçoit une valorisation posi-

²³ J. DERRIDA, *La Pharmacie de Platon*, in *La Dissémination*, Ed. du Seuil, coll. «Tel Quel», 1972.

²⁴ id., p. 383.

²⁵ id., p. 386.

²⁶ Cf. «Nous sommes faits d'une part palpable... et d'une part impalpable, fluctuante, invisible, qui est ce «vide» que l'on surprend parfois dans la *transparence* d'un verre d'eau. Un manque d'intimité avec ce «vide» plonge l'homme dans un grand désarroi.» (*Les Gestes du commencement*, p. 14).

tive. C'est que, chez les Grecs déjà, la Nuit elle-même n'avait pas reçu de façon fixe et univoque la qualification négative. Notamment parce que c'est elle qui a enfanté le Jour (ou Lumière). Clémence Ramnoux signale ce dédoublement de la Nuit, en insistant sur les flottements des textes mythologiques qui empêchent de rien figer :

Y aurait-il deux Nuits? Une Mère du Jour et une Mère du Mal? L'une, la nuit étoilée tendue le soir sur la terre. L'autre, la nuit sans mélange de jour, régnant dans les lieux infernaux ²⁷.

La «nuit diamantine» de Menil est évidemment cette nuit étoilée, qu'on retrouve fréquemment par ailleurs dans le langage mystique et chez beaucoup de poètes contemporains ²⁸.

Le récit de l'écrivain

Une dernière perspective de lecture peut s'ouvrir si nous considérons que le guérisseur est une image possible de l'écrivain, et très précisément de l'écrivain qui se pose le problème de sa place au sein de la communauté à laquelle il appartient. Déjà, comme Jean-Pierre Otte lui-même l'a suggéré ²⁹, Colin le déserteur, le héros du *Cœur dans sa gousse*, était une figuration du malaise de l'écrivain qui, à l'époque, ne pouvait se trouver qu'en prenant ses distances par rapport à sa communauté. D'un roman à l'autre, on mesure le chemin parcouru.

La *Préface en forme de fable* qui ouvre le roman, intitulée *Passage au Printemps*, renforce cette interprétation. Ce récit énigmatique est en quelque sorte une séquence anticipatrice qui contient, en miroir, tout le trajet du roman. Le narrateur de la fable, qui n'est autre que l'écrivain lui-même, devient ainsi un double de Blaise Menil.

Passage au Printemps raconte comment l'écrivain qui travaillait paisiblement dans sa retraite fut dérangé et même perturbé par une étrange fillette qui lui fut confiée pour quelque temps. Etrange fillette, car le texte ne dit rien de son origine ni de son identité.

Le récit se déroule en deux temps: d'abord l'enfant se montre insupportable puis, brusquement, elle change de comportement et devient d'une douceur angélique; c'est alors qu'elle invite l'écrivain à découvrir «*la face cachée des choses*» (p. 11).

Ces deux temps correspondent assez bien au mouvement général du roman: Menil est d'abord troublé par l'action des macrales qui lui semblent purement maléfiques puis, sous l'influence de révélations particulières, il s'ouvre à une conception plus juste de leur être et découvre sa connivence avec leur univers.

²⁷ C. RAMNOUX, *La Nuit et les enfants de la nuit*, p. 106 et *Etudes présocratiques*, tome I, p. 219-220.

²⁸ Gérard Genette a bien décrit cette «nuit de lumière» caractéristique des mystiques français («Nuit plus brillante que le jour» écrit Hopil – et Madame Guyon: «O Nuit, ô torrent de lumière») ou de la poésie de Péguy («toi, la nuit tu es ma grande lumière sombre»); cf. G. GENETTE, *Le Jour la nuit*, in *Figures II*, Ed. du Seuil, Collection «Tel Quel», 1969.

²⁹ Dans un entretien avec Michel-François DUVEILLER, in J.-P. OTTE, *Présence au monde, Plaisir d'exister*, cassette réalisée par les éditions Plein Etre (Bruxelles).

L'action de la fillette sur l'écrivain est donc homologue à celle des macrales sur Menil ³⁰.

Les révélations que va provoquer l'enfant, comme en se jouant, méritent d'être analysées de près. Essentiellement, elle vient inviter l'écrivain à tout contempler du point de vue de la mort qui, seul, dévoile la face cachée des choses. Elle-même, d'ailleurs, semble provenir d'un autre monde. Elle est un peu comme ces fées ou ces ondines qui s'incarnent un temps pour venir dévoiler aux humains ce qu'ils ignorent et les attirer dangereusement de l'autre côté du miroir. On remarque que le père qui vient rechercher la fillette, sans prononcer un mot ³¹, paraît sortir littéralement de la nuit :

Un visage se détacha du grain serré de la nuit. (p. 23)

et y retourner, dès que l'enfant lui est rendue :

Je leur ouvris la porte. Ils ne firent pas trois pas qu'ils furent happés par la nuit noire comme si une eau silencieuse et opaque s'était refermée sur leur passage. (p. 24)

Ce qu'enseigne la fillette à l'écrivain est relatif à la vision: elle l'initie à certaines expériences du regard susceptibles de révéler «l'envers des choses».

La première expérience consiste à cligner des yeux, à se les frotter pour transformer les objets du monde en taches de couleurs qui dansent. En riant, la fillette assure que ce jeu permet de passer du côté de la mort :

– Quand on frotte ses paupières très fort, on voit ce que l'on voit quand on est mort. (p. 19)

La seconde expérience de vision engage plus fortement le corps; il s'agit de suspendre son souffle aussi longtemps que possible :

– Quand on retient sa respiration, dit-elle, le ciel est tout transparent. (p. 22)

Non seulement le ciel devient transparent, mais aussi la terre couverte de neige. Alors se produit l'expérience merveilleuse de l'abolition des séparations qui rend l'espace infini :

Il n'y avait plus de ligne de séparation entre le blanc du ciel et le blanc de la terre.

Vision exceptionnelle d'un instant, vision extatique qu'on retrouve chez tous les écrivains tentés par les états mystiques de fusion ³² et qui provoque, à chaque fois comme ici, le sentiment de l'imminence d'une réunion du moi et du paysage :

Je crus que le ciel allait me happer, m'enlever dans le vent gelé au-dessus du blanc où la lumière étincelait. (p. 22)

³⁰ Le texte précise (p. 12) que la fillette est travaillée par «un petit démon intérieur». En Wallonie, une gamine espiègle est d'ailleurs appelée une «petite macrale».

³¹ Il y a plus troublant: à deux reprises, le texte note que le père porte sur lui une odeur de terre remuée, comme s'il venait de l'au-delà de la mort.

La suspension du souffle, prolongée, signifierait la mort. Cette expérience-ci est donc également liée à une mimesis de l'état mortel. D'ailleurs la méditation capitale qui suit la première vision vaut tout autant pour la seconde: elle insiste sur la nécessité de prendre conscience de la présence en nous de notre mort, sur la nécessité, «d'établir, comme dit Maurice Blanchot, avec la mort un rapport de liberté»³³:

La mort? Comme un noyau au centre de la chair, l'ombre qui nous ronge. La mort fiancée à la vie dans le fil de la salive, la mort-aubépine³⁴. Je songeais à un monde deviné dans celui-ci: un monde dans l'absence de respiration, l'absence de pesanteur et de miroir. (p. 19)

Cette reconnaissance de la mort au cœur de la vie, voilà ce dont la fillette vient rappeler avec espièglerie l'importance. Cette prise de conscience doit transformer la qualité du regard et lui faire transcender la simple vision réaliste.

D'autre part, les visions produites par les deux expériences sont nettement antithétiques: au chaos d'images colorées et discontinues de la première s'oppose la paix de l'espace blanc et continu de la seconde. Ici encore, la structure de la *Préface* peut être reportée sur l'ensemble du texte: ces deux temps nous proposent un modèle réduit pour lire et interpréter le style général du roman et son imaginaire spécifique. La première partie de *Blaise Menil* nous livre une saisie chaotique et morcelée du réel, évoquant un univers décousu, en quête de son sens et de sa cohérence, tandis que la seconde, constituée essentiellement par la scène finale, transforme le monde en «un espace sans limite», fait de limpidité et de paix.

Le morcellement propre à la première partie se marque d'abord dans la composition discontinue du récit. Les scènes se succèdent sans transition, faites souvent de séquences incomplètes. Une image privilégiée met en abyme, dès la *Préface*, cette construction morcelée, l'image de la vitre qui se brise en morceaux:

le soleil (...) s'étoilait d'un coup, pierre lancée dans une vitre avec les morceaux transparents qui tombent en réfléchissant des fragments du ciel et de la terre. (p. 17-18)
Menil se penche, regarde son visage dans l'eau. (...) Comme pour se surprendre, il introduit ses doigts dans la vitre; son visage se brise en morceaux blancs. (p. 109)

³² Dans l'épilogue de *Mémoires d'Elseneur* de Franz Hellens, le héros s'enfonce dans un espace enneigé qui se confond avec le ciel (*Mémoires d'Elseneur*, Albin Michel, 1954, p. 365). Dans *Lent Retour* de Peter Handke, le plus proche de J.-P. OTTE, ciel et terre forment un espace continu avec lequel le héros, exalté, veut fusionner: «un instant durant il s'était senti assez fort pour se catapulte jusque dans la clarté de l'horizon et s'y fondre pour toujours dans l'indistinction du ciel et de la terre.» (*Lent Retour*, Gallimard, 1982, p. 28). Chez Proust enfin, c'est la séparation entre la mer et le ciel qui est abolie, ce qui plonge le narrateur dans une joie particulière (*A la Recherche du temps perdu*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tome I, p. 835).

³³ M. BLANCHOT, *L'Espace littéraire*, Gallimard, Collection «Idées», p. 113.

³⁴ L'expression «mort-aubépine» s'explique sans doute par le fait que l'aubépine symbolise l'espérance; les anciens, persuadés que les défunts ne faisaient que passer dans une autre vie exempte de tourments, couvraient les cercueils de branches d'aubépines (M^{me} LENEVEUX, *Les Fleurs emblématiques*, Paris, Librairie de Roret, 1837, p. 143-145).

Image emblématique tellement décisive qu'elle connaît une variante auditive :

Tout à coup un chien clabaude et tout est morcelé. (p. 73)

Ce réel morcelé, en outre, est souvent saisi comme une série de taches colorées ou lumineuses qui dégringolent, virent ou s'envolent ; le paysage de *Blaise Menil* (les rivières, mais aussi les astres, les prairies, les maisons) est toujours en proie à un mouvement frénétique, vacillant, tourbillonnant :

Des prairies dévalent les heids entre lesquelles les hameaux s'agrippent. (p. 48)

Les fermes... naviguent avec leur cargaison de raves et leurs silos, virent dans le vert des billons. (p. 71)

Le soleil roule comme un moyeu avec sa moelle d'or et ses rayons dispersés. (p. 72)
Des fumées épaisses, entortillées comme des linges qu'on rince, filent contre terre. (p. 116)

La lune, pareille à un fagot de houblon a roulé au fond des collines. (p. 123)

L'ombre bascule des collines comme un ballot et s'allonge. (p. 150)

L'image la plus caractéristique est sans doute celle du Ninglinspo, le torrent qui ouvre et qui ferme le roman :

Ninglinspo, en cascades et cavalcades de verre, le torrent dévale dans les roches, débâcle de boucles et de longes – une chute de tulle entre les talus ; des cataractes claires au bas des quelles s'amassent des mousselines épaisses. (p. 27)

la rumeur sauvage du Ninglinspo – une cavalcade de verre et d'écume. (p. 187)

Tous ces éléments du monde ramenés à des taches colorées qui voyagent rappellent très exactement la vision qu'obtenait la fillette de *Passage au Printemps* :

Des abstractions lyriques se composaient, se superposaient en touches extraordinairement mobiles et fuyantes de rouge, de jaune, de vert, de bleu, comme des vitraux fous dans la lochette d'un kaléidoscope. (p. 17)

Des taches, des traits, des météores de couleurs filaient dans l'abîme et s'enflammaient. (p. 18)

A ce monde de tourbillons, qui semble toujours prêt à basculer dans une sorte de gouffre hugolien, s'oppose la vision finale, faite de paix et de pureté : le ciel est limpide et d'un bleu intense, la terre est recouverte d'un gel purificateur. C'est dans cet espace que Menil s'est lentement enlisé, c'est lui qui rend possible la réunion des deux sœurs. En fait, par le sacrifice de Menil, le paysage entier est devenu l'univers clos de cette boule de verre découverte chez les deux sœurs :

Il est attiré par une boule de verre sur le buffet. (...) Celle-ci est vide, virginale, une libation pure. Elle subjugué Menil. (...) Elle inclut tous les gels et toutes les transparences. Une fragilité et une vie figée. (p. 55)

Blaise Menil, en s'enfonçant dans cet espace éthéré, mène jusqu'à son accomplissement l'expérience ébauchée par l'écrivain lorsqu'il se sent happé par le blanc du ciel. Le trajet du guérisseur est donc bien une représentation possible de la recherche de l'écrivain.

Les images

Dans un roman d'une écriture aussi poétique que *Blaise Menil*, les images sont trop nombreuses pour qu'on puisse les étudier systématiquement. Nous nous limiterons aux motifs liés à l'interprétation que nous avons proposée.

L'hermine est l'animal emblématique du roman³⁵. Elle symbolise la nécessaire cruauté liée à la pureté. L'hermine morte préfigure le motif de la substitution sacrificielle:

Hermine morte avant la neige
nous laissera tous innocents. (p. 87)

La vitre, le verre, le gel, la neige, le givre sont les matières de la transparence et de la pureté. Elles figurent un univers appelé à l'allégement, à la sublimation. La vision finale de la *Préface* et du roman lui-même, qui allie le gel et le givre à une lumière étincelante, annonce l'approche de l'éther³⁶, cette surmatière dont tout le texte suggère la nostalgie.

La faille, la grotte, la mine, la fourmillère, aux connotations charnelles (voire sexuelles), sont toujours liées à l'attachement à la terre maternelle, au désir de s'y lover. Les scènes où Menil pénètre dans les replis de la terre préfigurent l'enlèvement final dans la Fagne.

La symbolique des couleurs est plus subtile. Le *vert* est la couleur de la vie de la végétation, des fluides qui lui sont propres (cf. «un magnétisme vert», p. 20). Cette couleur peut recevoir des connotations alchimiques («l'or vert», p. 20). Le *rouge* est avant tout l'évocation du sang sacrificiel (p. 86) ou de ce remède, de ce pharmakon, que sont les drosères; celles-ci ressemblent d'ailleurs à des taches de sang (p. 160). Le *bleu*, translucide, peu mentionné, joue pourtant un rôle capital. Le trajet du roman prend sa source dans le bleu pour, finalement, y revenir: les trois chapitres rétrospectifs consacrés aux premières années de Menil sont intitulés *Bleu d'enfance* et l'image finale du roman célèbre l'éther retrouvé: «Le ciel est si dur et si bleu.» (p. 193).

Plus complexe est le jeu contrasté du noir et du blanc. Dans tout le texte, les deux couleurs voisinent, alternent et rappellent sans cesse l'affrontement du monde de pureté et de clarté désiré par Menil et du monde nocturne des passions maléfiques et des macrales: le sang noir des drosères s'oppose au gel blanc de la boule de verre très pure, etc. Toutefois, le contraste du blanc et du noir n'a pas toujours une signification morale, notamment dans la nature: ainsi, le Ninglinspo blanc met à nu des racines noires (p. 27-28); les vapeurs blanches des oignons se mêlent à la lumière noire qui palpète dans les baies (p. 38-39); l'Ourthe obscure rejoint l'Amblève blanche (p. 188). Vers la fin du roman, les valeurs semblent même s'inverser, se contredire: la future mère, rencontrée près d'un puits, a une robe de coton noir (p. 109) mais elle a «un corps de lait, blanc comme le saule sous l'écorce» (p. 111); au moment du sabbat, la nuit noire est en Menil (p. 173), tandis

³⁵ J.-P. OTTE, *Blaise Menil*, p. 11, 85, 86-87, 128, 181.

³⁶ Sur l'éther, voir le dictionnaire de Jean-Louis BERNARD, *Les Archives de l'insolite*, aux articles *aïther* et *quintessence*. Voir aussi G. BACHELARD, *L'Air et les Songes* (Corti, 1943) aux pages 199-200 (sur l'éther chez Hölderlin et chez Lamartine).

qu'Eva confesse que le masque de suie noire sur le visage donne «corps blanc», c'est-à-dire laisse innocent (p. 186). Eva a d'ailleurs des robes de taffetas blanc (p. 181) et le corps dénudé de la macrale, au centre du sabbat, luit «dans l'ombre comme de l'ambre blanc» (p. 184).

Ces inversions sont préfigurées par le comportement paradoxal de la fillette de *Passage au Printemps* qui non seulement «a de grands yeux d'eau noire pleins de candeur» (p. 12), mais s'ingénie à inverser les propos «par pur esprit de contradiction»:

Tu dis blanc, je dis noir, rien que pour te faire bisquer. (p. 12)

Ce qui est présenté ici comme un jeu, comme une facétie, annonce le travail sur le sens que va réaliser le texte du roman: nous l'avons vu, la grande découverte de Blaise Menil porte sur la troublante réversibilité des valeurs et des significations qui s'instaure dès qu'on s'approche de l'abîme; alors blanc et noir deviennent équivalents. C'est ce que rappelle aussi la phrase décisive de la macrale: «Maléfique, bénéfique, tout cela tient à si peu de chose» (p. 137).

Le fil

Un lecteur attentif à la langue ne peut manquer de remarquer la fréquence du mot *fil*, de dérivés de même racine (filer, faufiler, filet, filigrane, filament), voire de termes apparentés par étymologie poétique (filter, s'infiltrer).

En un premier sens, cette récurrence du mot *fil* trahit la préoccupation d'une continuité, le souci d'établir une liaison entre les scènes fragmentées, les destinées solitaires, les manifestations isolées. Tout se passe comme si la vie du village, saisie d'abord comme discontinue, se déroulait en fait selon un fil secret, tramait un même fil que la répétition du mot *fil* doit précisément suggérer.

C'est ainsi que cours d'eau, fontaines et nuages se métamorphosent en fil:

Son regard suit le fil du courant [du Ninglinspo]. (p. 31)

Un mince filet de fusée fuse. (p. 32)

Une fontaine, (...) elle file un grand arc d'eau. (p. 109)

Des fumées épaisses, entortillées, filent. (p. 116)

Spécialement, ces fils de fumée qui tourbillonnent dans le ciel peuvent évoquer la matérialité même du tracement scriptural qui serpente sur la page; parfois, certaines images font même intervenir explicitement *l'encre*:

Un mince filet de fumée fuse des mousses mordorées, offusque les versants où chaque myrtille fait offrande d'une goutte d'encre. (p. 32)

Le fil relie aussi les villageois qui, par leurs activités, participent d'une certaine façon au même filage collectif:

Le cordonnier (...) tire le fil de poix. (p. 80)

Firmin enfonce sa faux dans le pré. (...) La faux file. (p. 83)

Le Florent s'est mis à son tuba. (...) La note se forme et file. (p. 83)

A propos de Firmin, le texte précise avec ironie que «cette façon de faire, c'est le contraire d'une malice cousue de fil blanc» (p. 83). Mais de quel travail s'agit-il ? De celui de Firmin ? Ou du travail de l'écriture qui, au passage, veut assurer le lecteur de son honnêteté ?

Nous sommes en effet à un endroit du roman où le signifiant *fil* affirme avec force son caractère générateur et reliant dans l'écriture du village; ainsi, les noms des personnages procèdent de la syllabe «fil» ou de ses deux premières lettres: Firmin, Florent, Félicien; même la poule de Céline s'appelle Fine. Certains passages sont tout à fait sous la coupe de ce générateur; ainsi, dans la scène où Menil pénètre dans «la Faille des Fées» (p. 85-86), les principaux mots commencent tous par F, FI ou FL: flanc - faille - flamme - fissilité - femmes - faveurs - fées - feu - fougères - fentes - fasciné - faille - herbe fine.

Comme dans la symbolique traditionnelle, le fil est aussi l'image qui marque le lien caché entre les divers règnes (l'humain, l'animal, le végétal), entre les personnes et entre les états de l'être³⁷. L'affinité secrète entre Eva et Marie, par exemple, est marquée par le motif du filigrane: «sœur de lait, sœur de sang, l'une en filigrane dans l'autre» (p. 53); tandis que les états de l'être sont reliés par un fil fragile:

l'âme est liée à la chair par un fil d'épeire. (p. 128)³⁸

La mort fiancée à la vie dans le fil de la salive. (p. 19).

Enfin, le fil est l'image-type de la vie, de la destinée, perçue dans sa continuité fugitive:

J'ai mis ma vie dans ce fil qui fuit. (p. 141)

Cette image survient surtout lorsque le fil est rompu ou est sur le point de l'être:

Elle souffrait la passion, elle a mis fin à son fil de vie. (p. 107)

Blaise voudrait rencontrer son père sans faire le sacrifice du fil de sa vie. (p. 168)

Ce fil invisible peut se métamorphoser en tracé lumineux et cosmique, au moment de la mort:

Mourir, c'est accéder en étoile filante à cet envers. (p. 182)

Ce fil de la destinée est aux mains d'une énigmatique fileuse sans cesse au travail et dont la figure apparaît à deux reprises dans le roman. D'abord dans la *Préface*, où elle est la compagne de l'écrivain:

³⁷ Cf. J. CHEVALIER et A. GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, 4 volumes, Seghers, 1973, aux articles *fil*, *chaîne* et *tissage*. Pour l'importance du thème du *lien* chez J.-P. Otte, voir notre analyse du signifiant *lien* dans *Julienne et la rivière*, in *Littératures en Wallonie*, Publications de l'Institut de Littérature, fascicule 6, Louvain-la-Neuve, Faculté de Philosophie et Lettres, 1981, p. 21.

³⁸ Sur le fil reliant le corps physique au corps subtil, cf. M. ELIADE, *Mythes et symboles de la corde*, in *Eranos Jahrbuch*, 1960, t. 29.

Ma femme filait, infiniment fascinée par le fil qui fuyait entre ses doigts, insaisissable, comme le fil de la vie fugitive. (p. 22-23)

puis, au cœur du récit, où elle devient Marie au rouet :

Elle lance la grande roue et presse la pédale avec son pied (...).

Le fil la fascine.

Il file et fuit entre ses doigts.

Il y a dans la roue, la courroie et l'axe qui s'évase, les circonvolutions et les rotations des astres, une gravitation et une vie qui s'égrène. Des rêves s'effilochent, les reflets des êtres et des choses. (p. 139-140)

C'est surtout dans ces images que le fil est clairement la trame vécue, ce qui justifie l'association traditionnelle³⁹ de celui-ci au souffle (p. 182) ou à l'haleine (p. 92, p. 140) : le va-et-vient de la navette, le battement du rouet ont toujours été associés au rythme vital, à la respiration (respiration du corps et respiration cosmique, qui est notamment l'alternance du jour et de la nuit⁴⁰).

Mais «le filage est un métier dangereux et magique», rappelle Mircéa Eliade⁴¹. Cette fileuse qui est au centre du roman n'est autre que la Moire ou la Parque fileuse :

le fil qui fuit (...) tel l'haleine blanche des Parques et la vie qui s'esquive (p. 140)

Divinité qui tisse les destinées, la Parque est un avatar de la Lune, grande déesse du Rythme et du Temps, qui préside aux naissances, à l'enchaînement des actes, aux morts. Marie est particulièrement attentive à l'évolution de l'astre féminin dont elle pressent la puissance :

Hier soir, il manquait à la lune le cerne d'un ongle pour s'accomplir. (p. 141)

Il ne faut pas s'étonner que, dans un roman qui prend sa source dans l'absence du père, ce soit une divinité féminine qui règle les rythmes et les destins.

³⁹ P. GRISON, *Fil*, in J. CHEVALIER et A. GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, tome II, p. 318. De plus, l'assimilation du fil au souffle est renforcée chez J.-P. Otte par le jeu de mots : filer l'haleine (p. 140)/filer la laine.

⁴⁰ Ce que représente bien Pénélope qui défait la nuit ce qu'elle a tissé le jour.

⁴¹ M. ELIADE, *Initiation, rites, sociétés secrètes*, Gallimard, collection «Idées», p. 106.

Marc Quaghebeur

Ballet de la déception exaltée

Jim le Téméraire de René Kalisky

Dans un geste médiocre, daté du 15 février 1971, l'acteur français a fait la première
révision de *Jim le Téméraire* qu'il vient d'achever en France. Le film de René Kalisky est
apparemment le contraire d'une prose populaire mais c'est en fait une prose
populaire. En effet, il s'agit d'une sorte de ballet d'une grande liberté sur un thème
d'origine anglaise, bien qu'on finisse à l'ouest, se de suite, c'est-à-dire d'un sujet
général qui devient spécifique en ce qui est nécessaire à une action de caractère. Jim
est la victime restée par ce qu'il craint et admire dans le monde des hommes
le complément de l'homme et de la femme le plus. Il a tout fait pour être le
chisme de son bonheur, en point on n'en arrive à comprendre le plus possible
l'admirable qu'il n'est rien. Mais vers le fin de son film il se dégage un certain
gribet pouvoir, il tient dans ses mains le plus précieux des pouvoirs, il est
lui-même à admirer le véritable le véritable, l'ambiguïté à l'égard d'un monde
sans du Film et de donner dans le geste de l'acteur d'un monde qui se dégage
compris. La pièce est écrite dans le respect de la langue, elle est écrite dans
ambiguïté du point de vue de la force, le pouvoir de la langue, l'ambiguïté
le nationalisme, les détails qui se jouent sur le film, les détails qui se jouent
qui se voit comme le symbole de la loi cachée au quel point, et surtout, ce qui
Jim est un sujet ambigu. Mais l'ambiguïté est la nécessité. L'ambiguïté est la
national-socialisme est essentiellement ambigu, que nous nous dégageons
aujourd'hui que les procès de Nuremberg n'ont été en définitive qu'une
manière de distribution d'une utilisation en public. René Kalisky a écrit le film
sur l'ambiguïté d'un film ambigu, l'ambiguïté est une réalité de la vie.
Mais si je suis obligé de faire, c'est la loi de la vie et la loi de la vie, c'est
à ce point tel est ma conviction, c'est qu'en fait, la loi de la vie est la loi
pour. C'est que je crois qu'il annonce la loi de la vie, la loi de la vie.

Écrits indépendants de l'auteur

Les lettres de l'auteur de ce film sont très intéressantes. Elles sont très
comptes, elles sont de la langue de la vie, et la loi de la vie, la loi de la vie.

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

1. J. GILSON, *Le chevalier à l'épée*, Paris, 1914, p. 318. De plus, l'épée est le symbole de la justice et de la vérité.

2. La même épée est celle que l'on voit sur le tombeau de saint Louis à la basilique de Saint-Denis.

3. M. BLANCHI, *Le tombeau de saint Louis*, Paris, 1914, p. 108.

Dans un texte inédit, daté du 15 février 1971, René Kalisky écrit de la seconde version de *Jim le Téméraire* qu'il vient d'achever en Corse: «*Jim le Téméraire* est apparemment le contraire d'une pièce populaire (mais qu'est-ce qu'une pièce populaire?). En effet, il s'agit d'une sorte de ballet d'une *qualité* féroce autour d'une *quantité* «négligeable» qui, au fur et à mesure, se décante. C'est cette quantité négligeable qui détient (surtout elle) la clé nécessaire à une «nouvelle objectivité». Jim est la victime torturée par ce qu'il craint et admire (dans le sens où Musil entendait la complicité du bourreau et de la victime) le plus. Il a fini par s'approprier le psychisme de son bourreau, au point qu'il en arrive à comprendre (mais peut-être pas à admettre) qu'il n'est rien. Mais voici qu'en n'étant rien il se découvre un très singulier pouvoir: il tient entre ses mains la plus prodigieuse liberté qui soit, celle qui lui permet d'admettre joyeusement le potentiel épouvantable à force d'être malfaisant du Führer et de danser dans la «joie objective» d'un monde qu'il a totalement compris. La pièce aborde de front le problème à la fois antique et futur des rouages archaïques du pouvoir absolu de la force; le pouvoir de la hache – dont s'appropriera le national-socialisme – qui détache tout ce qui est *vermoulu* à travers les temps et qui se veut comme le symbole de la loi cachée aujourd'hui... et reconnue demain? Jim est un sujet ambigu. Mais l'ambiguïté est ici nécessaire. Et c'est parce que le national-socialisme est essentiellement ambigu que nous nous apercevons aujourd'hui que les procès de Nüremberg n'ont été en définitive qu'une vaste tentative de disculpation d'une civilisation en faillite. Réduire l'apocalypse hitlérienne aux dimensions d'un hiatus militairo-sadomasochiste est une pratique de rebouteux. Si je fais dire à Hitler: «J'ai jeté les dés fort et loin, on ne les ramassera plus», c'est que telle est ma conviction. C'est qu'en tout cas ces dés hitlériens roulent toujours. C'est que je crois qu'ils annoncent la fin de notre cycle.»

Cercles fondateurs de l'œuvre

Cette longue note d'intention définit assez bien les enjeux d'une pièce hors du commun autour de laquelle un tabou s'est installé, ni fortuitement ni impunément.

Coutumier de la provocation prophétique et de la chape de silence qui en découle¹ pour son auteur, Kalisky s'est non seulement attaqué dans *Jim le Téméraire*² à un sujet particulièrement brûlant, mais a réalisé son projet d'une façon difficilement supportable pour ses contemporains. Ne confronte-t-il pas, dans la séduction-répulsion et non dans la certitude distanciatrice du manichéisme, le Führer et un Juif, Jim,... au point d'en faire presque un couple androgyne?

Les innombrables aléas de l'histoire de la mise en scène de ce texte, aléas dont il sera question dans la dernière partie de cet article, ne sont évidemment pas étrangers au malaise que suscite, aujourd'hui encore, l'usage de l'ambiguïté dans un tel contexte. Et cela, même si la substance de la pièce, voire une partie de ses répliques, procède directement d'un ouvrage historique fort bien documenté qu'André Brisaud confia en 1969 à la Librairie Académique Perrin, sous le titre *Hitler et l'ordre noir*, dans l'intention d'écrire l'histoire secrète du national-socialisme. L'étude comparée de cette somme et du texte de la pièce laisse le chercheur stupéfait tant les réparties, qui paraissaient sorties de l'imagination endiablée du dramaturge, s'avèrent toutes avoir un fondement historique.

Révélatrice de la manière de travailler de Kalisky, cette constatation, qui fera plus loin l'objet d'une étude détaillée, se confirme tout au long de l'évolution du drame, aussi bien dans la première partie, qui met en scène les initiateurs du Führer, que dans la seconde, qui voit ceux-ci remplacés par certains de ses acolytes les plus célèbres. Mais le lecteur ou le spectateur n'a pas effectué la recherche ou n'est pas informé des faits. Dès lors, il reçoit, généralement avec incrédulité, ces traces de la geste mythique qui sous-tendait le comportement nazi. Brisaud lui-même, dont le travail est pourtant nanti de la distance inhérente au labeur de l'historien, se faisait d'ailleurs peu d'illusions sur la dénégation qui risquait de répondre à la cohérence de son exposé. Ses premières lignes avouent en effet que «certains aspects de l'histoire qu'il va conter sont à peine croyables»; elles expliquent que, même en ce qui le concerne, «l'invraisemblable» est devenu peu à peu «vraisemblable», «puis contrôlable»³.

Inutile de se leurrer par conséquent sur l'accueil qui peut être réservé à une fiction telle que *Jim le Téméraire*! En faisant «(s)ienne l'affirmation de Pasolini: Brecht est mort, Brecht c'est le passé»⁴, Kalisky ne s'interdit-il pas tout effet de distanciation qui puisse rassurer ses auditeurs et leur offrir le garde-fou de la citation?

¹ Kalisky publia en 1979 un récit *L'Impossible Royaume* qui dénonçait la politique de Begin et pressentait la catastrophe libanaise. Rarement livre fut aussi magistralement mis sous le boisseau, même après les massacres de Sabra et Chatila. En Belgique, l'écrivain proposa en vain, à la même époque, à des ministres qui prétendaient ne jurer que par la francophonie, un festival international du théâtre francophone. On ne lui répondit même pas. Cinq ans plus tard, le Ministre français Jack Lang annonça la création en France d'un théâtre répondant à cet esprit.

² On notera que ce vocable, qui correspond assez bien à la notion de provocateur prophétique, revient deux fois dans les titres de l'œuvre puisque Kalisky donne un *Charles le Téméraire* en 1980. Comme Jim, le duc parle aigu, porte des ongles longs et révèle des habitudes infantiles...

³ A. BRISSAUD, *Hitler et l'ordre noir*. Paris, Librairie Académique Perrin. 1969. p. 15.

⁴ Lettre de R. Kalisky à R. Poulliart datée du 7 juin 1976.

Tout à son obsession de plonger l'amateur contemporain de théâtre au beau milieu des ambiguïtés les plus insoutenables qui le constituent et qu'il s'efforce d'endiguer quotidiennement, le dramaturge atteint cette fois à une forme de paroxysme à travers la gémellité Jim – Hitler. Celle-ci ne cesse de croître au fil des scènes et se renforce au gré de la décomposition progressive des dignitaires et des thaumaturges du Reich. Le noyau fantasmagorique de la pièce peut dès lors se révéler de plus en plus, mener aux limites de l'onirisme et dissoudre les frontières de l'identité. Le drame évite toutefois d'être un pur fantasme – celui-là même qui hante Jim et que matérialise sa situation d'homme calfeutré sous des couvertures. L'ironie incessante des répliques de situation s'intercale en effet entre les disputatio et les crises véhémentes qui opposent les doubles démasqués⁵. Elle relance l'action qui n'évolue pas mais déploie de plus en plus ses miroirs déformants et révélateurs. Ce principe de construction, typiquement baroque, s'accorde fort bien avec la volonté d'utiliser la disputatio pour forcer le mur de silence et de clichés qui entoure le nazisme. Car l'examen de la question dans ses différents points, en pesant le pour et le contre, s'effectue sur un plateau de théâtre, à l'intention de spectateurs peu enclins à supporter une discussion scolastique et peu au fait des dessous de l'hitlérisme.

Le point de départ de la pièce et ce qu'il implique rendent possible ce baroquisme, qui justifie l'appellation de «ballet» par laquelle Kalisky définit sa pièce en 1971. Car, en précisant que Jim «repose dans son lit» et qu'il est «absorbé dans la lecture d'un livre» (p. 23)⁶, l'auteur entend matérialiser pour le public son choix de l'hallucination historique, plus forte selon lui que l'évocation didactique et réaliste. En ayant soin de faire dessiner d'autre part sur le plateau «une immense croix gammée rouge» (p. 23); en évoquant conjointement, dès la première scène, l'origine mythique de ce Svastika; et en opposant, tout aussi rapidement, Hitler et son initiateur sur le sens de ce symbole (que le Führer affirme sénestrogyre tandis que Lanz von Lisbenfels le prétend dextrogyre), Kalisky s'efforce de marquer l'ancrage historique de son propos sans laisser libre cours au kitch malsain qui accompagne trop souvent la mise en scène du nazisme. Il cherche aussi à mettre en exergue la dimension ésotérique du phénomène, et son ambiguïté foncière quant au sens – ce qui renforce sa dimension fantasmagorique. Il trouve enfin la situation scénique capable de justifier théâtralement le ballet fantastique auquel les spectateurs sont conviés à assister.

Neuf scènes durant, les personnages qui hantent l'imagination de Jim s'agitent autour du point fixe qu'est le lit. Ils effectuent autour du grabat misérable, dans un sens ou dans l'autre, une danse, forcenée et vaine. Celle-ci correspond à la fois à la structure formelle du texte et à la dimension imaginaire dans laquelle le dramaturge a voulu s'immerger pour tenter de restituer les causes, toujours actives selon lui, de la fascination exercée par le nazisme. L'acmé du processus est atteint vers

⁵ Kalisky creuse particulièrement ce thème dans la pièce *Europa* qu'il rédige immédiatement après *Jim*. Je l'ai décrite et analysée dans *Théâtre de toujours*. Bruxelles. Editions de l'Université de Bruxelles. 1984. p. 311 à 328.

⁶ R. KALISKY. *Jim le Téméraire*. Paris, Gallimard, 1972. La pagination indiquée dans le corps du texte renvoie à cette édition. Cette lecture effectuée par Jim est en outre le seul indice, certes discret et métaphorique, que l'auteur donne de ses propres sources livresques.

la fin de la scène V lorsque Jim «se laisse glisser sur le sol» (alors qu'Hitler craque et «se traîn(e) sur les genoux») et danse selon la tradition des hassidims tandis qu'Hitler lui «donn(e) la mesure» en «frapp(ant) dans ses mains», et qu'Heydrich l'accompagne en «égren(ant) sur son violon les premières notes de l'Adagio d'Albinoni» (p. 86). Or cette musique ⁷ est celle qui ouvre le spectacle et qui figure dans les premières didascalies décrivant le lit de Jim.

Mais Jim, juif fœtal et apeuré, «chantonn(ait)» alors «le refrain d'une marche allemande bien connue: In der Heimat» (p. 23). Cette fois, alors que la décomposition des maîtres du Reich va croissant et que le précipité instable Jim-Hitler ne cesse de se renforcer, Jim chante aussi bien «Saül a tué ses mille et David ses dix mille» (p. 87) que l'hymne au Dieu germanique Thor. Il suscite d'ailleurs l'émerveillement d'Hitler qui s'exclame: «Il danse avec son cerveau. Son corps est prisonnier de ses origines. Mais il le soulève malgré l'apesanteur, s'il n'était pas un Juif jusqu'à la moëlle on dirait à le voir qu'il s'agit de l'homme nouveau, du maître de l'espace, qui circulera dans l'univers et décidera de l'utile et du superflu (*Un temps*). Joue Heydrich! (*Noir*)» (p. 88). Immédiatement après, au début de la scène suivante, Jim disparaît. Une grande panique s'ensuit. Comme si le rien qu'est Jim – chose encore cependant ainsi que l'affirme l'étymologie du mot – était consubstantiellement nécessaire aux protagonistes nazis, incapables d'exister autour du vide. A peine Jim est-il retrouvé qu'Heydrich suggère d'ailleurs de lui faire du bien en jouant de la musique tandis qu'Hitler reproche à Himmler d'enfoncer Jim dans la peur par ses méthodes d'intimidation.

Ce constat va loin. Le manque est en effet une dimension de l'existence, que les sciences humaines ont particulièrement mise en exergue ces dernières années, au point d'y localiser le fondement du sujet, aussi bien de sa parole que de son désir. Elles ont également montré que l'accès au symbolique passe par la reconnaissance de ce défaut constitutif, et rappelé, à leur manière, ce savoir par où se jouent depuis toujours la survie d'autrui et la sublimation individuelle. Or la dimension archaïque du nazisme paraît bien se situer du côté du refus de ces diverses prises en compte, que l'époque moderne occulte et exacerbe à la fois.

En développant jusqu'à l'outrance le mythe du sang, lié à d'autres types de fonctionnement social comme l'a fort justement montré Michel Foucault, les nazis masquent les rouages de complexification du pouvoir dans les sociétés industrielles, compensent l'abstraction contemporaine et le déclin des collectivités organiques par un fantasme apparemment concret, mais mettent en œuvre une logique collective débouchant sur l'exclusion permanente du tiers (tel sera le rôle des autres races européennes) et sur la nécessité d'extirper constamment de son sein le double inversé (tel est le rôle des juifs, race sans terre dont la cohésion vient du Livre et de l'Alliance). C'est ce lien quasi-ombilical que Kalisky entend donner à voir ici, à l'intérieur du rapport de fascination et de fusion progressive existant entre Hitler et Jim. C'est ce lien qu'il actualise jusqu'aux limites du possible puisque le dramaturge opère, tout au long du développement structurel de la pièce que je décrirai bientôt, un véritable renversement des pôles – Jim devenant celui qui tire les ficelles.

La pénétration de l'écrivain au cœur du phénomène nazi va plus loin encore.

⁷ Toutes les pièces du dramaturge se développent autour d'un motif musical.

Quatre ans après la rédaction de la pièce, Foucault a ainsi montré que «l'analytique de la sexualité» n'a pas succédé d'un coup à la «symbolique du sang»⁸ mais que leurs interférences ont notamment donné lieu au racisme organisé. Le philosophe français a de même remarqué que le nazisme avait été «la combinaison la plus naïve et la plus rusée – et ceci parce que cela – des fantasmes du sang avec les paroxysmes d'un pouvoir disciplinaire» mais que «la politique hitlérienne du sexe (était) restée une pratique dérisoire»⁹.

Or, tout au long des séquences, Kalisky ne cesse d'évoquer cette fantasmagorie du sang dont Jim s'amuse à démontrer l'inanité objective et la force mythique. Tous les protagonistes s'agitent en effet comme des insectes fous dès lors que la suspicion est portée sur cette pureté des origines qui leur tient lieu d'identité. La sexualité est par contre réduite, dans la pièce, à la portion congrue. Si Heydrich ou Eckart se reconnaissent comme des amateurs de femmes, l'action ne leur donne pas l'occasion de le manifester. Haushofer et Himmler apparaissent, eux, comme des individus terrorisés par le beau sexe et contraints à la conjugalité rassurante. Haushofer injecte d'ailleurs à Geli Raubal¹⁰, la nièce sensuelle d'Hitler qui fut sans doute sa seule passion, une piqûre mortelle qui assure le triomphe d'Eva Braun, femme aryenne typée, dévouée et éminemment asexuée, dont le pendant masculin est l'impavide Ohlendorf. Le rapport duel Jim-Hitler manifeste quant à lui à l'évidence la dimension infantile dans laquelle sont demeurées les pulsions sexuelles de chacun des deux protagonistes. Même à l'égard de Geli, le Führer se comporte en être timoré et pudibond. Dès que la tension désirante se révèle, il dévore d'innombrables pétales d'orchidées jaunes¹¹... Eva Braun, avant de mourir, ne se fait d'ailleurs pas faute de signifier la compréhension qu'elle a du phénomène. Elle va même jusqu'à affirmer que «les juifs sont (l)à seule vraie passion» (p. 118) d'Hitler et finit par inviter Jim, le jumeau juif du Führer, à venir l'embrasser et la posséder. Enlacé par elle, «Jim pousse de petits cris de frayeur» (p. 119)... Il se fait ensuite brutalement écarter par Ohlendorf et appelle alors celle qu'il n'a cessé d'invoquer d'un bout à l'autre de la pièce: Chine, sa mère.

Rien d'étonnant dès lors à ce que le personnage qui donne son nom au drame apparaisse constamment dans une position qui n'est pas sans rappeler celle du pervers. On se souvient que Kalisky compare Jim à une quantité négligeable qui détient toutefois, de ce fait, les clefs de la nouvelle objectivité et qui se révèle capable de frémir de joie et de peur confondues au sein d'un monde dont il a percé les

⁸ Michel FOUCAULT. *La Volonté de savoir*. Paris, Gallimard. 1976. p. 196.

⁹ Ibidem p. 197.

¹⁰ On ne manquera pas de noter qu'à cet instant du drame, les deux passions d'Hitler (Jim et Geli) sont fusionnées en une étreinte (dans laquelle Geli joue le rôle protecteur), et que c'est Geli (et non pas Jim) qui reçoit le poison.

¹¹ Dans *Charles le Téméraire*, Kalisky insiste également sur l'extrême chasteté du Grand-duc d'Occident, être profondément lié à sa mère (comme Jim) et en opposition constante avec son père, Philippe le Bon, grand trousseur de jupons. Le symptôme de Charles consiste, outre la musique que l'on voit aussi se déployer dans *Jim*, à dévorer d'abondantes quantités de confiture de roses. L'aversion pour les viandes fortes (qui se retrouve dans *Jim* à travers les propos d'Himmler) conforte cet univers de sexualisation infantile.

mécanismes sans les admettre totalement. On constate d'autre part, au fil des scènes, que Jim s'installe à l'ombre des oripeaux nazis qu'il théâtralise; révèle aux comparses du Führer leurs secrets mythiques; débusque leurs contradictions au point de les faire douter de leur identité, et s'installe dans une évidente jouissance au fur et à mesure que les partenaires se dissolvent jusqu'à l'apocalypse finale. Plus le ballet se développe, plus les nazis finissent par se sentir juifs tandis que Jim déploie le discours de l'homme nouveau rêvé par l'arianisme.

Jim demeure d'ailleurs vivant sur le plateau, au milieu des cadavres nazis, en compagnie d'Ohlendorf qu'Hitler considère comme l'incarnation accomplie de cet homme nouveau, désindividualisé et maître de lui, qu'il appelait de ses vœux. Après s'être réjoui du fait qu'Ohlendorf est «au-dessus des questions journalières mesquines et pleines de compromis», Hitler ne l'a-t-il pas présenté à Jim en disant qu'il «gagnerai(t) à le connaître» (p. 106)? Or, dans la dramaturgie kaliskienne, Ohlendorf remplace sur la scène Heydrich assassiné, celui dont le Führer affirme qu'«il avait l'envergure de l'Homme nouveau» (p. 106). Il assumait en outre sans faillir, au procès de Nuremberg, le nazisme dans son intégralité et «souvlev(a) un coin du voile qui recouvrait la face cachée du messianisme germanique» (p.17).

Cela fait étrangement penser à la structure de la provocation perverse. Le sujet pervers tend en effet à «n'être plus que cette place vide, mortelle, jouissive, sans nom» qui entraîne chez autrui une impression d'«inquiétante étrangeté» et qui suppose une «proximité fascinante et destructive»¹² avec ce qu'il défie. Tout son jeu ne consiste-t-il pas à captiver ses interlocuteurs pour les défaire progressivement et les amener «à ce point palpitant d'angoisse»¹³ où leur identité bascule? Or Jim occupe dans la pièce cette place qui est, comme par hasard, la place du mort. Lui qui n'est personne et qui ne fait jamais référence à son père, dont le nom même est un diminutif, jouit à l'ombre d'une loi¹⁴ qu'il n'assume pas vraiment mais dont il se délecte; «fait perdre aux autres leur identité subjective»¹⁵ jusqu'à les amener à la déroute suprême et à la mort; et, paradoxe suprême, mène le bal de façon telle qu'il contraint à poser la question éthique dont le judaïsme constitue une des incarnations les plus radicales.

Cela n'est sans doute pas fortuit. Outre son lien avec les origines juives du dramaturge comme avec les éléments familiaux que l'on peut voir à l'œuvre dans cette fiction, le choix de Kalisky s'inscrit en effet très logiquement dans la foulée du constat de la mort de Dieu que le nazisme essaya de combler par l'instauration du «règne barbare de la volonté de puissance, mirage narcissique d'un grand Désir cosmique, sans lacune et sans sujet, corps plein et corps parfait»¹⁶ et par la destruction de ceux qui témoignaient, fût-ce à travers la vision laïque de la psychanalyse freudienne, de la nécessité d'instaurer le sujet dans une «interlocution fondamentale»¹⁷ avec l'Autre. La place que le dramaturge accorde dès lors dans son texte,

¹² B. SICHÈRE. *Le Moment lacanien*. Paris, Grasset, 1983, p. 75

¹³ Ibidem p. 77

¹⁴ Ibidem p. 130

¹⁵ Ibidem p. 80

¹⁶ Ibidem p. 85

¹⁷ Ibidem p. 85

parallèlement au mythe du sang, à l'évocation des «rythmes naturels qui gouvernent le monde» (p. 87) ne doit pas surprendre. Encore moins le fait que la pièce s'achève sur l'évocation lyrique par Hitler de ces principes cosmiques et sur la nécessité, pour les faire advenir au monde, de détruire les juifs qui sont porteurs d'une autre vision du monde. Hitler avoue donc à Jim la situation devant laquelle il s'est trouvé: «Si nous, Aryens, voulons reconquérir la supériorité que nous tenons des Hyperboréens et renouer avec les énergies cosmiques, il nous faut mettre un terme définitif au messianisme juif» (p. 122).

Le choix de la confrontation duelle Jim-Hitler est donc logique. On peut par contre s'interroger sur les modalités que l'écrivain lui imprime. La note d'intention rédigée par l'auteur en 1971 atteste en tout cas, indiscutablement, aussi bien sa conscience de l'ambiguïté foncière de la vision proposée que la nécessité fonctionnelle de s'y tenir. C'est qu'implicitement, Kalisky sait qu'il y a dans le «cérémonial démonstratif et rageur»¹⁸ du pervers «un acharnement de théâtre qui n'est pas choisi mais (qui) s'impose sans savoir, d'ailleurs, en une profération démoniaque»¹⁹. Ce faisant, son propos dramatique cherche à correspondre de l'intérieur à la dimension diabolique et à l'impact spectaculaire du nazisme. Il fait plus toutefois, puisqu'il dessine l'esthétique théâtrale de la séduction que l'écrivain théoriserà à la fin des années septante. Il met en outre en scène une figure structurale typique dont on retrouve d'autres incarnations dans les pièces ultérieures de l'auteur. Jim, cet être qui jouit à l'ombre d'une loi dont il intériorise les postulats tout en les démasquant, préfigure notamment le rôle du jeune juif polonais de Brooklyn dans *Dave au bord de mer* ou celui de Koschitzke dans *Sur les ruines de Carthage*.²⁰

Toute la mécanique créatrice de Kalisky ne cessera plus désormais de recourir, aussi bien pour le rapport des personnages entre eux que pour la dialectique entre spectateurs et acteurs, à ces procédures comparables à l'identification hystérique. Rien d'étonnant puisque, si l'on en croit Kristeva, «le père disparu, le père en voyage, est apparemment la cause dynamique de (la) déception exaltée de l'hystérique. Il n'est pas un père forclos (psychotiquement) ni un père mort (l'obsessionnel), mais un père au conditionnel passé, qui aurait pu, mais n'est pas»²¹. On ne peut s'empêcher de songer ici à l'importance de la catégorie du futur antérieur dans les théories de l'auteur, à la thématique d'une pièce comme *Aïda vaincue* ou au rôle de la mère, «Chine», dans *Jim le Téméraire*²². On ne peut surtout s'empêcher de songer, au-delà des coordonnées biographiques, à la conviction de l'écrivain pour qui notre civilisation judéo-chrétienne, fondée sur le nom du père et sur l'individu,

¹⁸ Ibidem p. 77

¹⁹ Ibidem p. 78

²⁰ Mais Koschitzke, à la différence de Jim qui en est empêché par Ohlendorf, meurt dans l'apocalypse en compagnie de son bourreau. La pièce est écrite 8 ans après *Jim le Téméraire*.

²¹ J. KRISTEVA. *Histoires d'amour*. Paris, Denoël, 1984. p. 295

²² On la retrouve dans *Aïda vaincue* ou dans *Europa*. Dans *Dave au bord de mer* et dans *Falsch*, comme dans *Charles le Téméraire*, la dénégation est d'autant plus forte et subtile que le père est physiquement présent.

est arrivée à bout de souffle ²³ – ce dont ont témoigné, chacune à leur façon, la barbarie hitlérienne et la monstruosité stalinienne.

Cette conviction profonde n'a cessé d'engendrer chez l'auteur une «déception exaltée» dont témoignent tous ses textes, et particulièrement *L'impossible royaume*. Elle a suscité une écriture haletante, marquée par une course à l'abîme que ne retient pas la distanciation d'un tiers critique mais qui n'ouvre pas pour autant sur la glossolalie psychotique. Comme si l'effondrement des assises spirituelles de la civilisation occidentale exigeait d'être enfin montré dans la faille de la symbolisation mais aussi dans «l'aufhebung» d'une forme qui l'empêche de basculer entièrement dans l'abjection... Cette forme ne pouvait être que celle d'un ballet virevoltant mais piétinant.

Structure et fonctionnement de la pièce

Tout commence donc, autour du grabat misérable de Jim, véritable accoucheur – accouché de la pièce. Scène d'exposition à la manière classique, la première séquence constitue en outre, au sens fort, une scène de reconnaissance. Elle ménage toutefois force surprises. Si le jeu débute en effet, aux accents de l'*Adagio* d'Albinoni, par une paisible ronde des initiateurs d'Hitler tout à leur «approbation unanime» de ses assertions relatives aux prémices du Führerprinzip ²⁴, il s'achève, au terme de la scène 1, par une affirmation tout aussi catégorique ²⁵, issue cette fois de la bouche de Jim dont Hitler oppose la pénétration intellectuelle aux élucubrations intéressées de ses maîtres... Les didascalies sont d'une précision comparable. Hitler émerge en effet et «domine de toute sa stature» ses comparses. Mais la ronde est brisée. Haushofer n'est-il pas «cassé en deux» tandis que Lanz se tient «à genoux la tête dans les mains» (p. 44)? Jim, qui va se retrouver directement confronté à Hitler au cours de la scène suivante, a entamé son œuvre de déconstruction perverse des pervers. Le spectateur découvre, lui, la première occurrence des scènes construites sur un schéma identique : une tension croissante qui s'achève sur la mise en relief d'une solitude, au milieu de la prostration (et parfois de l'exaltation) générale.

En vingt pages de texte, les péripéties n'ont pas manqué. Le bel unisson, comme la valse lente du début, ont rapidement fait place à une «ronde échevelée» (p. 27) et à une cacophonie que vient porter à son comble le mode d'intrusion de Jim, le bégaiement. Or Kalisky entend construire sa pièce sur l'enchevêtrement de «voix dont les diapasons pourraient également s'opposer» (p. 18). La voix, si importante dans le magnétisme comme dans la révolusion qu'inspira Hitler...

Les premières dissonances proviennent des deux femmes qu'aima Adolf Hitler. A sa nièce Geli, qui le trouve «volontaire et tourmenté» (p. 23), répond en

²³ Le 6 février 80, Kalisky écrit à son frère Jim : « Nous allons vers un point de non-retour. Nous roulons vers l'abîme d'un néant auquel nous aspirons, car nous avons besoin de nous perdre dans le noir, dans tout ce qui est cruel, inhumain, trop humain ».

²⁴ « Je ne suis jamais passé inaperçu » et « je donnais le ton à mes camarades » (p. 23). Pour la lecture de cette seconde partie de l'article, je me permets de recommander le travail, texte en main.

²⁵ « Tout autre que vous... serait impuissant même initié » (p. 44).

effet Eva Braun qui le trouve « simple dans (ses) goûts » (p. 24). L'altercation prend plus d'ampleur lorsqu'il est question de la voix du Führer : Eva avoue entrer en pâmoison pour dix jours après ses discours, Geli reprochant au contraire à son oncle de se donner à des gens indignes de lui. Cela ne suffit pas. A l'antagonisme des propos féminins, le dramaturge mêle les énoncés pompeux des initiateurs d'Hitler, auxquels font écho les propos irrévérencieux du docteur Morell soucieux d'opposer au mythe du surhomme le délabrement de la santé du maître du Reich. Hitler lui-même entre dans la danse pour empêcher ses maîtres de faire accroire qu'ils l'ont entièrement produit. Et, tandis qu'Haushofer tance Morell afin de le contraindre à prononcer les clauses aristocratiques du nom du grand initiateur (Georg Lanz von Lisbenfels), Jim intervient pour démasquer ce dernier et révéler qu'il n'est pas un vrai moine. Il choisit aussi ce moment pour proférer son nom dans une précipitation syntaxique où il est impossible de ne pas voir la désignation du seul *Je* plus ou moins consistant de la pièce : « *Je... moi... je m'appelle... Jim* » (p. 25)²⁶.

L'ironie kaliskienne assure alors une pause, toujours liée toutefois au problème de l'identité. Le distingué professeur Haushofer demande en effet si Jim désigne une origine anglo-saxonne... Ainsi prend cours (p.27) le second mouvement de cette scène de reconnaissance. Après que la description des sources historiques des doctrines ésotériques qui sous-tendent l'hitlérisme a mis en évidence la dimension affabulatrice de l'initiateur, le second mouvement aboutit, lui aussi, à la découverte d'une origine, celle du nom de Jim. Il permet de plonger plus avant dans les délires nordiques des maîtres du Reich. Mais alors que les thaumaturges s'efforcent, avec une platitude qui prête à rire, de déterminer la race de Jim, c'est Jim qui dévoile leurs secrets initiatiques avec une précision qui ne se prive pas de soulever les contradictions²⁷. Beau renversement qui donne l'occasion à Eva et à Geli de continuer à se crêper le chignon – Hitler s'évertuant, quant à lui, à défendre l'originalité absolue de sa démarche au regard de l'apport de Lanz van Lisbenfels et de Haushofer. Chacun continue donc de ruser avec son autre. Jim, qui a mis du temps avant de se trahir, avoue pour sa part l'origine sémitique de son sobriquet mais s'ingénie tout de suite à brouiller les pistes en déviant sur des phénomènes identiques en espagnol... On baigne très vite de la sorte, dans un mélange d'onirisme et d'ironie qui réduit à peu de choses les grandes oppositions raciales constitutives du nazisme.

Respectivement mis à nu²⁸, le Juif et les nazis entament alors la troisième séquence de la scène de reconnaissance (p. 35). Cette fois, la suspicion est jetée sur Hitler lui-même par ses initiateurs, furieux de le voir traiter Jim avec intérêt et de leur tenir tête. Tirailé entre tant de propos et d'affects contradictoires, Hitler manifeste des signes évidents d'épuisement qui l'amènent, à la demande d'Eva Braun, à s'asseoir sur le lit de Jim. Geli²⁹ en profite pour rejoindre les deux hommes et

²⁶ C'est moi qui souligne.

²⁷ « Rien ne prouve que vous avez été initié par les successeurs de l'ordre du Temple » et « Lanz est blond mais pas Haushofer » (p. 33).

²⁸ Avant d'être repéré comme juif, Jim est d'ailleurs presque mis à nu.

²⁹ *Geli*, l'impérieuse, que les réparties définissent à la page 29 comme celle qui affirme « Je le dis ».

constituer avec eux la triade centrale de la première partie de la pièce. Lanz et Haushofer se mettent, eux, à délibérer des origines raciales du Führer, dans les veines duquel coulait sans doute du sang juif. Le principe d'identité et le fondement du nazisme se trouvent ainsi minés par ceux-là mêmes qui ont conçu et mis en œuvre ces principes. Le retournement esquissé tout au long de la scène peut enfin s'opérer pleinement. Jim vient en effet au secours d'Hitler, et lui suggère d'envoyer ses initiateurs dans des camps de concentration... Il se réjouit de le voir réagir «contre ces maîtres chanteurs» (p. 41)³⁰. Ceux-ci traitent Hitler de «vagabond» (p. 43), qualification bien proche du nomadisme cher au peuple d'Israël.

De la sorte, tout est subtilement posé pour que puisse avoir lieu la scène duelle entre Jim et Hitler, celle qui scellera la gémellité ambiguë des deux personnages et la reliera au non-être individuel. Prononcée par Jim, la première réplique décrit en effet le fait de n'être «rien du tout» (p. 44). Telle est la condition fondamentale de la force et du génie pervers du personnage. Proférée également par Jim, la dernière répartie vise, elle, à réduire au même néant fondateur celui dans lequel s'est incarné le fantasme de la totalité. Après avoir fait allusion au laxisme de Lanz au moment de l'examen des origines du Führer, Jim ne rappelle-t-il pas fort judicieusement que le héros des aryens n'est pas blond... ?

Entre-temps, les deux partenaires ont pu faire assaut de similitudes et de différences dans un débat où la dialectique trouve son compte là où l'histoire s'est contentée de grossière barbarie. Presque tendre, le maître du Reich signale à Jim que «l'exil n'est pas forcément la solitude» (p. 44). Tout occupé à convaincre Jim de son incapacité ontologique (du fait de ses origines juives) à devenir le néant individuel auquel contraint l'éthique nazie, Hitler affirme que, s'ils ont souffert tous deux, lui l'a fait «en toute innocence» (p. 45). Mais Jim, qui n'a de cesse de se démarquer de ses coréligionnaires et de démontrer le rejet dont il fut l'objet³¹, sort le Führer de son soliloque et l'amène à lui répondre au cours d'un duo conjugué de leurs nostalgies. L'acmé de ce duo s'éprouve dans la question de Jim à Hitler sur la racine de ses sentiments antisémites et dans la réponse du Führer sur la question du langage³². Cette question est de celles qui fondent la liberté ou l'asservissement individuel.

Dans la foulée, la scène se termine sur les insinuations de Jim à l'égard des

³⁰ A noter que l'on reste toujours dans la problématique de la voix et du chant. La métaphore sera reprise à la scène 4.

³¹ « Les patrons juifs m'ont exploité... ça... ça ne m'a servi à rien d'être des leurs (...) Je... je suis une victime » (Ibidem p. 47). Il faut noter que l'obsession des injustices sociales traverse l'œuvre du dramaturge, y compris *Charles le Téméraire* où elle surgit de façon plus qu'imprévue. Cette hantise, l'auteur n'a jamais voulu en démordre, refusant ainsi l'œcuménisme social du monde juif après l'holocauste. Dans la lettre (déjà citée) du 6 février 80 à son frère Jim, il affirme que « ce sont les ignominies capitalistes qui font le lit du totalitarisme marxiste-léniniste » et rappelle la vie misérable de leur père (à laquelle la pièce fait en un sens allusion). Nul doute qu'une des singularités de l'œuvre kaliskienne en provienne, celle qui concerne notamment son audace à l'égard du problème juif (*L'Impossible Royaume* est l'ouvrage le plus explicite à cet égard. Je l'ai étudié dans l'hommage rendu à Kalisky en 1981 par le centre dramatique de Reims). Quant au prolongement social de la vision, cette Pâque qui fait penser aux révoltes de la fin du 15^e siècle, c'est probablement dans *La Passion selon Pier Paolo Pasolini* qu'on en trouve le développement le plus abouti.

antécédents génétiques d'Hitler et sur la réplique du Führer le traitant d'avorton. Comme par hasard, c'est le moment choisi par Jim pour se lever et faire la démonstration de son incapacité à se tenir sur ses jambes. La chute de son double antagoniste perturbe Hitler qui «le contemple tout surpris» (p. 47). Elle fait écho à l'effondrement de l'initiateur Lanz à la première scène, ou à l'écroulement d'Eckart aux scènes 3 et 4. Elle préfigure les cadavres de la parousie finale quand Jim reste seul en scène en compagnie d'Ohlendorf, l'homme nouveau. Elle pose à sa façon le lien quasi fœtal des deux personnages.

Libre à la scène suivante d'approfondir le rôle pervers de Jim – après que celui-ci a été remis en selle (c'est-à-dire dans son lit) sur ordre du Führer relayant sa nièce³³ ! Il était plus que temps. La scène 3 s'était en effet ouverte sur un nouveau doute linguistique (le nom de Jim cette fois : Juif/Jim/Chajim), et sur les suspicions d'Haushofer quant à l'énergie vitale d'Hitler. Outre la reprise en écho du ballet que l'on voit de Geli et Eva (secondée par Morell), on avait vu ces travaux de sape aboutir à une crise d'épilepsie du sieur Eckart, le poète qui inspira Hitler. Le buveur de bière munichois rejoignait ainsi sur le sol Jim, qui en profitait pour développer son travail de perturbation des identités et des rôles. Non content de proclamer qu'Eckart «est presque aussi nerveux que (lui)» (p. 44) et de débusquer les mensonges d'Haushofer, Jim s'appropriait à prendre progressivement la place d'Eckart. N'est-il pas capable de décrire avec lyrisme les secrets mythiques d'Hyperborée qui doivent fonder la race nouvelle ?

Ainsi s'accomplit, comme à la scène 1, un retournement, qui s'opère au fil d'une criallerie particulièrement violente. A la voix «sèche» (p. 45) ou «raillieuse» (p. 49) d'Haushofer à l'égard d'Hitler ou d'Eckart font suite en effet la «voix agonisante» d'Eckart (p. 50) et celle, «indifférente» (p. 50), de Jim. Durant le second mouvement, la «rage» d'Haushofer, pris entre le «rire» d'Hitler et la «voix hystérique» de Jim qui le traquent, fait place à «une voix déchirante», proche (p. 51) du «sanglot», et au «râle» (p. 52) de Jim qui se fait presque égarer par le distingué professeur. Dans le troisième mouvement, le rire gras d'Eckart alterne avec le «ton sans réplique» (p. 53) de Geli. Dans le débat final enfin, la «voix lugubre» (p. 55) d'Haushofer est relayée par celle d'Eckart, qui oscille entre furie et «litanie» (p. 56), ou par celle d'Hitler, qui passe du hurlement à la lassitude.

De la sorte, la disputatio, sens profond de cette scène, passe par tous les registres de la vocalise, et affirme une nouvelle fois la maîtrise sournoise, en matière de langage, de l'avorton bégayeur qu'est Jim. Toujours secouru par Geli, qui confesse douter de tout³⁴ et qui défend son protégé dans des termes proches de ceux qui concernent la figure christique³⁵, Jim s'attaque cette fois aux secrets initiatiques de la secte³⁶. Il entend dissoudre toutes les certitudes verbales des initiateurs et amener

³² Hitler : « (...) on ne sait pas ce qu'on doit admirer le plus chez eux : l'abondance du verbiage ou l'art du mensonge. »

Jim : « Moi... je parle... avec difficulté » (p. 46).

³³ « Morell, obéissez-lui ! » (p. 54).

³⁴ Cf. p. 54.

³⁵ « A ta place, Adi, je ne permettrais à personne de décider de la vie ou de la mort de ce juif » (p. 52). On croit entendre l'écho des paroles de la femme de Ponce-Pilate. Geli demandera peu après « de soulager ce malheureux » (p. 53).

³⁶ La scène 1 tournait, elle, autour du problème de l'origine et de l'identité.

Hitler, en fin de parcours, à s'ériger à nouveau seul³⁷, puis à prononcer un vibrant éloge de l'action au détriment de la parole³⁸. Car Jim, que l'on a vu couplé à Hitler au sein d'une extraordinaire séquence mettant en jeu les deux amours du Führer³⁹, s'est emparé de la parole au détriment du poète nazi Eckart. Il l'a littéralement vampirisé au moment où celui-ci le traitait de «poulet déplumé». S'appropriant en effet cette appellation, il démontre que ce qualificatif désigne le héros mythique d'Hyperborée, celui qui «avait la chair blanche comme... comme la neige... et... et rouge comme les pétales de la rose» (p. 55). Bel avatar de ce que Jim a proféré à la scène 2 : sa «nullité en tant qu'individu» (p. 57)!

Reste que la disputatio s'est achevée au détriment des initiateurs d'Hitler et que ce personnage est désormais d'autant plus autonomisé qu'il a trouvé en Jim son double et son autre. Prise entre les deux longues scènes de reconnaissance et de disputatio⁴⁰, la mécanique de la deuxième scène a en effet abouti à mettre Jim, qui demeure une sorte de bouc émissaire du fait de ses origines juives, en position d'exégète inspiré et narquois. De ce fait, Hitler peut se débarrasser du poids de ses initiateurs, auxquels Jim coupe littéralement l'herbe sous le pied, et s'instituer comme père fondateur unique du nazisme. Cette érection – à laquelle collaborent activement, si l'on peut dire, Geli et Jim – ne se fait toutefois pas sans mal. Comme pour tout mythe fondateur, elle suppose, en outre, une victime. En dépit des discours d'intention visant Jim, c'est la femme sexualisée et désirée qui paie – et ce, conformément à la structure décrite dans la première partie de cet article. L'ensemble des événements menant au meurtre de Geli, meurtre presque rituel et en même temps quasi vaudevillesque, laisse certes Hitler sans voix et comme sans substance. Ce n'est pas le moindre signe du malin génie de Jim – la voix ayant joué le rôle que l'on sait dans le magnétisme du Führer et la parole constituant par ailleurs la clef de la révélation biblique...

La quatrième scène conduit donc à une sorte d'holocauste privé qui permet de liquider théâtralement la phase de formation d'Hitler tout en anticipant l'apocalypse, plus globale, qui clôturera la seconde partie de la pièce. Formalisation typique de l'obsession kaliskienne de la répétition comme des procédures stylistiques mises en œuvre dans *Jim le Téméraire*, ce finale de la première partie de la pièce est en lui-même extrêmement significatif. Si Eckart, le poète, s'écroule une nouvelle fois au moment où Geli reçoit l'injection mortelle, soi-disant destinée à Jim ; et si la scène (comme la partie) s'achève sur l'injonction de Jim demandant à Hitler de «liquider» (p. 69)⁴¹ le scientifique, Haushofer, le triomphe d'Hitler est ambigu

³⁷ Hitler « se tient à la tête du lit » (p. 58), Jim demeurant allongé.

³⁸ « On ne discute pas sur la création de la race nouvelle. On crée la race nouvelle, et pour la créer, il n'y a qu'un seul moyen : c'est le combat ! (...) » (p. 58).

³⁹ Hitler « baisse la tête » (p. 55), accablé -ce qu'exprime Jim, son double, en appelant « Chine ». Les répliques de Geli sur la sensibilité d'Hitler, et celles d'Eva sur son épuisement ne reçoivent pas de réponse de la part d'Hitler, mais sont prises entre les deux plaintes de Jim.

⁴⁰ On notera que von Lisbenfels, le doctrinaire, est remplacé, à la scène 3, par Eckart, le poète.

⁴¹ Jim avait précédemment (scène 1) demandé qu'on le mette dans un camp de concentration (son fils y périra. cf. scène 8) et décrété, à la fin de la scène 3, qu'Haushofer était « le plus sale individu » qu'il ait connu parce qu'il n'avait « pas de cœur » (cf. p.

et ressemble à un leurre. Le Führer perd en effet ses affections majeures (Geli et Eckart), désormais remplacées par l'autre qu'il est censé haïr et qui lui rappelle la part enfouie de lui-même : Jim. Il est d'autre part sevré définitivement de Geli mais s'est comporté à son égard à l'instar de Jim vis-à-vis de Chine. Il s'est donc conformé aux intérêts supérieurs du parti tels que l'entendent Eckart et Haushofer et à l'obsession de la femme-mère chère au nazisme. Il peut dès lors aboutir dans les bras d'Eva, qui correspond au type de la femme maternelle. Après la scène 1 consacrée aux origines de la formation mythique d'Hitler, suivie d'une scène axée sur le cheminement du Führer vers sa parole et d'une autre centrée sur la dimension ésotérique du nazisme, la scène 4 fait en effet allusion, à diverses reprises, à la formation du parti nazi. Dans ce cadre, elle évoque la nécessité, pour les initiateurs, d'avoir pour chef un individu chaste et célibataire, apte à séduire toutes les femmes et à conserver toute son énergie vitale au profit des intérêts du grand Reich. L'image finale de la scène, en forme de Pietà, est donc tout sauf aléatoire. Elle est surcodée.

Nonobstant l'affection évidente d'Hitler pour Geli, celui-ci a atteint cet état d'énergie célibataire, dont Jim est un autre élément, grâce à la complicité active d'Eva Braun qui paralyse ses mouvements (p. 68). Une fois de plus, la pertinence symbolique, la violence et le tragique ne cessent donc de côtoyer le comique et le dérisoire. Ouverte par l'arrivée du couple Hitler-Geli, au retour de courses à usage très intime, la scène embrayait en effet sur une altercation violente entre Geli, la frivole, et la chaste Eva. Cette séquence se déroulait sous le regard paralysé du Führer empêtré par des paquets de lingerie féminine... Belle occasion pour Jim de se montrer prévenant⁴² et d'engager la sainte alliance qu'il noue, durant toute l'action, avec Geli dont il décrit les charmes physiques⁴³ alors qu'Hitler s'est contenté de lui reconnaître « une voix merveilleuse » (p. 63)! Assailli de tous côtés, (par Geli qui lui reproche ses rapports avec Eva ; par les initiateurs qui lui reprochent sa passion pour Geli), le Führer est ainsi apparu, de plus en plus, comme une marionnette impuissante. Jim n'a évidemment pas manqué de le faire remarquer en utilisant une métaphore conforme au mouvement général de la pièce : le ballet⁴⁴. Celui qui est devenu le porte-parole du Führer, mais qui est menacé par les

58). Allusion limpide à la froide mécanique qui régit l'invention et le fonctionnement des camps. On notera qu'Haushofer assassine celle qui tient le plus à cœur au Führer : Geli.

⁴² « Geli, à Jim : ça ne vous fait rien si je les dépose un instant ? »

Jim : Mais non...

Hitler se retourne brusquement, remarque Eva qui ne réprime plus ses pleurs » (p. 59).

⁴³ « Jim : Non ! Geli... a des jambes de ballerine... et... des épaules rondes... et des... des mains très... très douces... » (p. 64).

⁴⁴ « Jim : Vous... vous n'êtes pas libre, mon... mon Führer... (...) C'est Eckart qui a écrit la musique... il... il... »

(...)

Jim : ...l'a écrit... il l'a... vous dansez sur sa musique...

Geli, *bouleversée et hors d'elle* : Tu dances sur la musique de Dietrich ! tu dances sur la musique de Dietrich ! tu ne veux pas en convenir, Adi, mais tu dances sur la musique de Dietrich !

Hitler la fixe d'un regard vide, la bouche ouverte, toujours incapable de s'exprimer » (p. 66).

initiateurs, n'a dès lors plus qu'à s'agripper à Geli, qui a pris sa défense dans des termes proches de ceux de la femme de Ponce-Pilate⁴⁵. Frappé à mort par Haus-hofer, Geli est ensuite déposée par Hitler (qui continue sa ronde) dans les bras d'Eva Braun, puis couchée sur le sol tandis qu'Hitler s'agenouille. La figure chrétienne de la Pietà s'est réactualisée, ironisée et inversée. Comme si Kalisky voulait, décidément, nous faire sentir qu'après la perversion nazie, nous demeurons avec des signes vidés définitivement de leur sens.

Au terme de la séquence, le Führer est lui aussi détruit en tant qu'être privé. N'a-t-il pas passé la main à ses ami(e)s et à Jim (il le fait de nouveau, au terme de la seconde partie, quand Jim enlace Eva Braun mais ne la pénètre pas)? Lequel Jim s'est affirmé comme une nullité individuelle. En ce sens, Jim aidant, Hitler s'est révélé comme le rôle vide par excellence, tel qu'il fonctionne dans le star-système⁴⁶. Il est lui aussi un néant en tant que personne. La première partie de la pièce n'a cessé de le jouer et de le prouver.

Au sortir de cette partie consacrée aux limbes du nazisme, le Führer apparaît en conséquence, aussi bien scéniquement qu'objectivement, tel que l'histoire le fera connaître et tel qu'Adorno l'a typé: «acteur ringard de ses crimes, et pas du tout un individu»⁴⁷. La seconde partie de l'œuvre, qui fait apparaître des dignitaires nazis tels Himmler et Heydrich ou des exécutants de premier ordre comme Ohlen-dorf, prend donc son essor après une plongée dans l'arrière-fond de l'hitlérisme. L'intention est non seulement de dévoiler des faits souvent inconnus du public mais de faire éprouver le caractère de marionnettes des acteurs d'une des plus grandes monstruosité de l'histoire. Cette sensation, le dramaturge la procure en insistant sur la déperdition du sujet en tant qu'individu⁴⁸.

Kalisky s'efforce en effet de mettre en scène cette caractéristique de l'époque contemporaine, dont le nazisme fit un dogme, à travers la dérive onirique d'un juif fœtal. Celui-ci se situe aux antipodes des pionniers sionistes mais peut être confronté à Hitler lui-même grâce à sa dimension fantasmagique. Ce choix «scandaleux» est judicieux à un double égard. Il donne à voir la déperdition du juif qui fut durant des siècles, du fait de l'Alliance nouée dans la seule Parole, le donneur de sens par excellence et l'archétype de la conscience de soi. Il permet par ailleurs de lui confier le soin de proférer le sens profond du nazisme et de démasquer ses effets illusionnistes.

En usant du fantasme et de la théâtralité exacerbée, l'invention kaliskienne renforce la désindividuation. Elle y trouve sa solution face à l'insoutenable que les formules traditionnelles du personnage théâtral peuvent difficilement restituer. Celui-ci finit toujours en effet par renvoyer à une conscience théatique, fut-elle morcelée ou problématique. Le duo Jim/Hitler est d'une autre nature. Il se veut fan-

⁴⁵ «Geli : Mais regarde-les donc, ils sont en train de tuer un innocent». Ibidem p. 67. On se reportera à cet égard à ma note 35.

⁴⁶ Kalisky s'est souvent attaqué à ces figures qui sont la négation du sujet individuel produit par l'histoire moderne. Il le fait à travers des figures comme celles de Fausto Coppi ou de Mussolini.

⁴⁷ Th. Adorno. *Lettre ouverte à Rolf Hochhuth* in *Notes sur la littérature*. Paris, Flammarion, 1984, p. 424.

⁴⁸ Kalisky y reviendra, sept ans plus tard, de façon explicite dans *L'Impossible Royaume*.

tasme et lieu de passage des discours contradictoires. C'est que l'enjeu pour l'artiste consiste à rendre l'énormité et l'absurdité d'un réel qui «oblige à chercher une forme qui fasse voler en éclats la façade réaliste»⁴⁹; donc à parler de la victime de façon suffisamment éloignée de celle qui fut le lot concret des millions de victimes du nazisme. Car l'élaboration de l'œuvre d'art postule «l'extrême» sans que celui-ci ne devienne «thématique»⁵⁰. Or il s'impose, en même temps, de montrer que le juif est «le failli de l'histoire»⁵¹.

Convaincu que «la tragédie n'est pas plus riche de sens que la comédie bouffonne»⁵², l'auteur rend compte de l'impasse par l'emmêlement constant de ces deux dimensions, aussi bien dans l'enchaînement des tirades et des situations que dans la structure de ses personnages. Mais sa bouffonnerie ne se contente pas, comme chez Beckett, d'être le contrepoint crispé d'un désespoir qui postule encore le sujet. Elle le balaie au contraire dans une sarabande folle, qui masque et indique à la fois une grande dérégulation. L'audace de la pièce réside dans ce saut. Sa difficulté aussi.

Faite de deux grands mouvements, la seconde partie de la pièce ne cesse d'accentuer ce caractère. Comme la structure de l'œuvre est elle-même composée de deux parties, le texte établit en son milieu une césure qui tire comme un vaste blanc sur les périodes de prise de pouvoir des nazis, d'emprise sur l'Allemagne et de succès militaires à l'étranger. Par contre, aussi fantasmagique et intemporelle que soit la pièce, les éléments factuels qui s'insèrent dans les scènes 5 à 7 se font l'écho de l'enlèvement allemand en U.R.S.S. tandis que les deux scènes finales se déroulent sous le signe de l'avance soviétique dans les rues de Berlin. Kalisky parvient ainsi à ne parler que des limbes ou de la débâcle. Cela lui permet de se concentrer sur le pouvoir fantasmagique du nazisme comme sur sa politique la plus profonde (s'il est permis d'utiliser ce terme dans un tel contexte). N'est-elle pas partie de représentations perverses pour aboutir à un système de trucage généralisé de l'être et du sens, dont nous connaissons toujours les retombées insidieuses?

Loin de vouloir valoriser en tant que telle la phase historique de l'hitlérisme, Kalisky entend au contraire insister sur le refoulé: sa continuité souterraine. Nul doute qu'au-delà des nécessités de l'économie théâtrale, comme de ce qui deviendra ultérieurement la théorie kaliskienne du surjeu, la volonté de faire jouer le rôle d'Himmler par l'acteur qui incarnait Lanz et Eckart dans la première partie, et ceux d'Heydrich et d'Ohlendorf par celui qui jouait Haushofer, ait notamment à voir avec cette conviction. Les scènes finales vont d'ailleurs dans le même sens. Face à Himmler qui perd pied devant la débâcle, Hitler affirme que c'est «peu de chose qu'une guerre perdue», puis enchaîne sur la conviction que les «vaincus seront en majorité... confondus avec les prétendus vainqueurs» (p. 105). Fort de l'assurance que «les dés du destin roulent toujours comme les étoiles des galaxies», le Führer prétend en outre avoir jeté ses dés si «fort» et si «loin» qu'«on ne les ramassera plus» (p. 106). Puis, quand approche l'heure de sa propre disparition, après avoir rappelé que «les temps sont mûrs qui verront le type remplacer l'indi-

⁴⁹ Th. Adorno. op. cit. p. 415.

⁵⁰ Ibidem p. 425.

⁵¹ R. KALISKY. *L'Impossible Royaume*. Paris, Seghers. 1979. p. 291.

⁵² Ibidem p. 290.

vidu» (p. 118), l'ancien maître du Reich constate qu'Ohlendorf, le prototype de l'Homme nouveau, demeure ferme sur les principes qui amènent à la suppression de la conscience critique. Il peut donc mourir en paix. « Dans le cosmos, mille ans sont un seul jour. (Les nazis ont) travaillé pour cette entreprise et (ils) attendron(t) » (p. 122).

Pour aboutir à cette parousie diabolique, il faut toutefois que la seconde partie de la pièce ait donné à voir la décomposition du nazisme visible comme son immersion dans les contradictions mythiques que Jim, dès la première partie, n'a cessé de mettre en lumière, en provoquant Eckart ou Haushofer. La scène 5 s'ouvre donc sous le signe de la continuité et de la répétition : avec le lit central de Jim, et la sara-bande des personnages tout autour, tels qu'on les trouvait déjà à la scène 1. Dès le départ, la bouffonnerie y est indiquée, elle aussi, par le pince-nez d'Himmler que le maître des S.S. ne cesse de tripoter ; et par le fleuret d'Heydrich que les didascalies décrivent comme « interminable »...

En dehors du personnage du docteur Morell, qui assure le lien avec les initiateurs, le Reich est proposé aux spectateurs à travers les deux figures antagoniques de la S.S., cette élite qui devait accoucher de l'Homme nouveau capable de reléguer l'individu au rang de curiosité préhistorique. Himmler ouvre d'ailleurs la séquence par un hymne aux phalanges noires qu'il compare aux grandes gardes prétoriennes de l'histoire. Mais l'unanimité du début de la première scène est, cette fois, de très courte durée. Désormais intronisé, Jim prononce en effet, tout de suite, une de ses innombrables réparties qui font sortir de leurs gonds les autres protagonistes. Ce faisant, il les amène à un bavardage tout à l'opposé de l'éthique qu'ils professent⁵³, et les projette dans des antagonismes qui minent leurs plus belles croyances.

Après avoir fait allusion à l'absence de prestance d'Himmler⁵⁴, Jim révèle en effet les desseins secrets du Reichführer SS en signalant la propension des gardes à s'emparer du pouvoir. Himmler, qui s'en tire d'abord par un curieux rappel de son éducation catholique et accroît de la sorte le kitch idéologique que la pièce ne cesse de mettre en exergue, perd très rapidement pied⁵⁵. Il essaie de s'en tirer en biaisant – ce que Jim s'ingénie bien sûr à empêcher⁵⁶. La scène est d'ailleurs construite sur une exacerbation du principe kaliskien des diapasons opposés. Lancé

⁵³ Himmler a invoqué, au début de la scène, la vertu de silence des S.S. (« Noblesse se tait »), qualité dont Hitler loue Ohlendorf à la scène 8 (p. 105). Car, alors que tout s'écroule et que le maître de la S.S., en pleine panique, ne cesse de parler à tort et à travers, lui, demeure impassible, obéissant, fidèle et silencieux.

⁵⁴ « Il ne paye pas de mine, votre Himmler » (p. 73).

⁵⁵ La succession des didascalies est particulièrement éclairante : « cédant à un début d'irritation » (p. 73); « la mâchoire tremblante » (p. 75); « confondu » (p. 75); « piqué au vif » (p. 75); « balbutiant » (p. 76); « attendri, ému » (p. 76); « la voix grinçante » (p. 77); « se sentant observé » (p. 78); « ne sachant plus où tourner la tête » (p. 78); « déconfit et d'une voix automatique » (p. 78); « furieux de ce que Heydrich ait attiré l'attention de Hitler » (p. 80); « il rit mais avec un sanglot » (p. 81); « d'une voix blanche » (p. 82); « la voix sifflante » (p. 84); « d'une voix suppliante » (p. 85); « tombé à genoux au pied du Führer » (p. 85); « se traînant sur les genoux » (p. 86); « toujours à genoux » (p. 86); « il pleure » (p. 87).

⁵⁶ Himmler ne se relèvera qu'au moment où Jim fantasmera l'Homme nouveau.

dans l'hystérie de son propre discours, chacun des protagonistes ne réagit à l'autre que parce que le néant qu'est Jim leur sert de lien et de provocation. Après les avoir décomposés, Jim parvient même à les rassembler à la fin de la scène autour de l'hymne à l'Homme nouveau dansé sur les rythmes des hassidim... avec l'Adagio d'Albinoni comme accompagnement. Rien d'étonnant dès lors à ce que Morell se soit installé sur le lit de Jim où il «lutte vainement contre le sommeil» (p. 84); à ce qu'Hitler, «qui n'a pas écouté» (p. 74) Himmler, porte la conversation sur son séjour à Rastenburg; à ce que le texte revienne sans cesse sur les problèmes de santé du chancelier du Reich; ou à ce que le Führer apparaisse, tout au long de la scène, comme plus ou moins dans un ailleurs, et quelque peu irrité par le duel des frères ennemis⁵⁷ auxquels Jim le ramène toutefois jusqu'à ce qu'Heydrich ait basculé de son côté.

Car le jeu de Jim, dans cette scène, est d'une rouerie extraordinaire. Si les didascalies le disent «fasciné» (p. 73) par la prosopopée d'Himmler sur les grandes gardes prétorienne, elles lui attribuent une «voix excitée», voire «une pointe de jalousie» au moment où Heydrich, «l'homme au cœur de fer», apparaît et se voit décerner par Hitler l'exquise louange de pouvoir «tout faire en ce bas-monde» (p. 74). Après avoir fait l'éloge de la taille d'Heydrich (p. 79) et parlé «avec admiration» (p. 51)⁵⁸ de la complexité de son intelligence, Jim accroît le processus de captation et d'identification en confirmant le fait que la grand-mère d'Heydrich est «une juive authentique» (p. 82)... Cela permet au fœtus ironique qu'est Jim de se dresser sur son lit et de demander à Heydrich s'il se moque du «Mythe du sang» (p. 83)⁵⁹. Or Jim n'a cessé d'en révéler la puissance fantasmagorique et d'un dévoiler l'imposture, chez Hitler et chez Heydrich eux-mêmes.

Sur ces entrefaites, Himmler s'est vu déchu de tous ses oripeaux au point de tomber à genoux devant Hitler, comme Lanz ou Eckart dans la première partie. Non content d'avoir révélé ses propensions au complot, Jim l'a ridiculisé et ramené à lui, en démontrant que la faiblesse de sa constitution l'empêchait de prendre un commandement sur le front de l'Est. Il a de même laissé entendre que ses appétits intellectuels n'étaient que velléités⁶⁰; et s'en est pris, dans la foulée, à son absence de maîtrise⁶¹, à ses conflits intérieurs, puis à ses obsessions sexuelles⁶², avant de

⁵⁷ «qui n'a pas écouté» (p. 74); «avec insouciance» (p. 75); «ne vous mettez pas toujours en colère» (p. 78); «Hitler relève la tête, rajuste son uniforme» (p. 80); «Hitler se lève, pousse un soupir attristé» (p. 80); «Assez» (p. 82); «Arrêtez» (p. 82); «sur-sautant» (p. 85).

⁵⁸ «C'est un être à plusieurs facettes».

⁵⁹ Hitler avait encore affirmé à la page 79 que leurs «critères ne laissent aucune place au doute»...

⁶⁰ «Jim : Himmler a appris le russe, puis le turc.
Heydrich : Il a renoncé».

⁶¹ Jim, qu'Haushofer avait pris pour un anglo-saxon, annonce, lui, qu'Himmler «manque de la maîtrise qui convient à un gentleman» (p. 76).

⁶² Cf. p. 77 et 85 : «(...) il avouera que ses obsessions sexuelles l'empêchent de prendre des décisions correctes dans des délais raisonnables. Nous avons perdu par sa faute un temps précieux, et si les camps de concentration ne remplissent leur office qu'au ralenti...».

déboucher sur les caractéristiques de son facies... qui sont aux antipodes⁶³ de l'arianisme cher aux théories du Reichführer S.S. De là à permettre à Heydrich d'enfoncer Himmler, et à prouver qu'il n'est que doute (p. 84), il n'y a qu'un pas. La pièce le franchit allègrement grâce à Jim, qui fait désormais triangle avec Hitler et Heydrich, c'est-à-dire avec les nazis au sang juif.

Ainsi, le processus victimaire s'est à nouveau renversé. Le grand maître des hordes de la mort se trouve à terre, totalement à quia, tandis que Jim, triomphant, peut se permettre une familiarité invraisemblable avec Heydrich auquel il demande de lui jouer de la musique (p.83). Heydrich s'exécute et s'inquiète de savoir s'il s'agit bien de la musique que Jim «désirai(t) entendre» (p. 87). Celui-ci poursuit par un éloge des mains «longues et fines» de l'Ange noir; il loue son sens des «mathématiques», qui en fait «un violoniste prodigieux» (p. 84), et ramène aussi, discrètement, les choses sur le terrain de la musique. Or celle-ci sert de clef de sol à la structure de la pièce et revient, de façon lancinante, tout au long des scènes. On se souviendra notamment qu'à la fin de la première partie, peu avant la mort de Geli, Jim avait dévoilé, en bégayant, la dépendance du Führer par rapport aux initiateurs, et recouru, pour ce faire, aux images de la danse et de la musique. Cette fois, Himmler étant débouté sur tous les fronts (y compris celui de son incompetence musicale) et Morell relégué pour son manque de savoir-faire médical au point de ne plus pouvoir administrer au Führer les piqûres qui le maintiennent dans un état de dépendance⁶⁴, la scène centrale de la pièce peut déployer son apothéose et son ambiguïté sur un rythme musical. Loin de s'achever en catastrophe, elle s'accomplit en une exaltation onirique que Morell qualifie dès le départ de «délire» (p. 85). Cela permet le dialogue fusionnel de la scène suivante et préfigure le dialogue cosmique précédant le finale de la pièce.

Fait remarquable, alors que Jim et Geli signalaient précédemment à Hitler qu'on le faisait danser sur une musique dont il ne maîtrisait pas la partition; alors que Jim trébuche chaque fois qu'il essaye de marcher⁶⁵, ici, le double inversé du Führer découvre la grâce suprême du déplacement qu'est la danse. Il s'ébat sur une musique, jouée par Heydrich, et scandée⁶⁶ par Hitler lui-même – c'est-à-dire par un triangle dont la judaïté refoulée a été affirmée par l'évolution dramatique. Incroyable par rapport aux images de l'histoire, ce renversement débouche sur une fantasmagorie hallucinante qui pulvérise tabous et clivages bien établis pour plonger le spectateur devant l'horreur absolue de ce qui l'attend, au-delà de sa pratique rassurante des boucs émissaires. Comme par hasard, pour la première fois dans la pièce, Hitler n'apparaît plus comme le pantin d'Haushofer ou de Morell; comme l'acteur ringard dont parle Adorno; comme l'être fantasque et triste que Kalisky met en scène.

⁶³ « Vu de face son visage est à la fois mou et nerveux ». « Le nez est petit... mais sans grâce. Sa lèvre supérieure... mais elle déborde ! La bouche dans son ensemble est plutôt oblique » (Ibidem p. 78). En opposition, Heydrich est, lui, un « Nordique accompli » mais d'ascendance juive...

⁶⁴ Hitler lui reproche de ne pas découvrir la pénicilline (p. 87). Himmler de ne pas nettoyer ses seringues (p. 88).

⁶⁵ C'est encore le cas à la scène IX (p. 116)

⁶⁶ Hitler « frappe dans ses mains pour donner la mesure à Heydrich » (p. 86)

Ebloui par cette danse⁶⁷ dont il a toujours rêvé et qu'il est incapable d'effectuer lui-même, Hitler se la procure par la grâce de celui dont il a voulu anéantir tous les frères. Préparée par les tirades au cours desquelles le Führer a expliqué à Himmler⁶⁸ la singularité de Jim et miné de la sorte l'absolutisme de ses théories, la séquence finale de la scène 5 révèle le «spectacle interdit» qui sera plus tard «repris sous cape» (p. 87) et qui reproduit en fait de vieilles habitudes. Aussi n'est-ce pas un hasard si Jim, qui règle brièvement son fait à la démocratie⁶⁹ avant d'entamer la danse destinée à célébrer la nouvelle liberté humaine, mélange dans son hymne inspiré les propensions guerrières du dieu germanique Thor et les hauts faits d'armes de Saul et de David. La réplique d'Himmler, bien que justifiée dans le cours de la pièce par les révélations des origines génétiques d'Heydrich, va dès lors beaucoup plus loin qu'elle ne paraît: «Explique-moi, explique-moi, Adolph, pourquoi tolérer celui-ci? (*Il désigne Heydrich*), pourquoi pas celui-là? (*Il désigne Jim*)» (p. 86-87)...

Déchaînée par la répartie libidino-métaphysique de Jim [«Musique et sexe, partout ça cabriole, ça s'asticote... Fric-frac de chair et de sang» (p. 85)] et bouclée par le noir tombant sur la triade Jim-Heydrich-Hitler emportée dans la danse cosmique⁷⁰, la séquence de fantasmagorie abolue que constitue le finale de la scène 5 met un terme aux diversions d'Himmler qui l'ont précédée. Elle fait en outre sentir, dans son trinitarisme infernal, les dangers du messianisme. Elle révèle, à travers ce moment non duel, l'exclusion de la femme qui sert de fondement au totalitarisme. Comme il sied pour qui entend désédimer les représentations, cette scène de sacralisation est brusquement interrompue par la disparition de celui qui l'a rendue possible, en occupant, tel le Fils dans l'Écriture, la place qui permet au Père de n'être ni un monolithe ni un fantoche.

Car cette séquence est la seule⁷¹ dans laquelle Hitler, renonçant aux piqûres de Morell, sort quelque peu de son rôle de pantin, ne prétend pas occuper le devant de la scène et voit se réaliser l'assomption de ses rêves. Mais cet homme nouveau, qui «se soulève malgré l'apesanteur» (p. 88), est un Juif, ce qui pervertit pour le moins la lettre de l'idéologie nazie. Si Kalisky reprend en outre certains termes de la théodicée chrétienne et montre la victime qui devient l'instrument du salut ascensionnel⁷², son but est de faire percevoir l'emprise continue mais dérisoire, et

⁶⁷ « Regardez-le danser » (p. 88)

⁶⁸ « Chajim se pique d'avoir de l'esprit. C'est un juif très spécial » (p. 76): « Chajim représente un type de juif digne d'éveiller notre curiosité » (p. 76); « ce juif sceptique » (p. 79); « ce juif est insupportable mais j'en ai tiré des choses intéressantes » (p. 80); « ce juif est une merveille » (p. 87).

⁶⁹ « Ne permettez pas qu'on filtre la cataracte de fer, de feu et de sang comme si nous étions en démocratie » (p. 86)

⁷⁰ On notera que la pièce commençait elle aussi aux accents de *l'Adagio* d'Albinoni par une ronde des initiateurs et qu'elle s'achève sur le délire des théories cosmiques d'Hitler.

⁷¹ Dans la scène finale, Morell a certes disparu, mais Hitler reste caricatural et infantile - devant Eva, notamment.

⁷² Mais Jim n'accomplit pas de toute éternité la volonté du Père. Il pervertit les règles du jeu des nazis; en révèle les dessous; s'y insinue au point de devoir être reconnu indispensable.

insoutenable, des formes du mythe dès lors que le sens dont il était porteur a disparu. Tout est donc mis en place pour faire ressentir cet hiatus et pour conférer à la séquence sa dimension d'onirisme et de nostalgie. A la sacralisation succède donc, brutalement, la désacralisation ; au « fric-frac » (p. 94) musical et sexuel, le « mic-mac » (p. 85)⁷³ de la décomposition idéologique et de la réification comptable. A Hitler qui vient de constater que « même le sang est désacralisé », Jim ne répond-il pas : « Oui, mon Führer, il n'y a plus ici-bas de tragédie qui ne soit réparable » (p. 83) ?

Une première rupture a lieu avec le dévoilement de la panique des nazis devant la disparition de Jim. Loin d'être monté aux cieux dans la lumière éternelle, celui-ci a en effet dévissé la lampe et s'est enveloppé dans l'édredon, sous le lit. Plus que jamais à l'œuvre, la bouffonnerie kaliskienne brise ainsi les connivences qui s'étaient installées grâce à la musique (cet art dépourvu de paroles) et à une forme de triangulation symbolique. Elle révèle en outre la peur qui s'empare de ceux qui ont entendu la faire régner de par le monde, dès lors que leur point de focalisation et d'unification a disparu. Elle manifeste leur désarroi profond face à la case vide⁷⁴. Himmler nie d'ailleurs tout de suite cette situation, en conférant à la scène précédente un sens qui lui permet de masquer son propre effondrement : « sa joie était feinte, en réalité il suait de peur » (p. 89).

Mais, une fois de plus, les assertions d'Himmler se retournent contre lui. Après avoir été calmement remis en place par Hitler, qui lui indique qu'il se trompe (p. 89), il se voit reprocher d'enfoncer Jim dans sa terreur (p. 90) par des méthodes ineptes ; de parler à contretemps de ses « expériences » (p. 91) sur la résistance des juifs au froid ; de se mêler de ce qui ne le regarde pas (p. 92) ; d'évoquer le Reich quand la chose n'est plus de saison, et de se comporter dès lors comme un « idiot » (p. 93) ; d'avoir « failli à sa mission » (p. 93) ; de ne rien comprendre et de laisser passer « l'essentiel » « comme à l'habitude » (p. 94) ; d'être, bien plus que Jim, « le vrai froussard » (p. 95).

Cette déconfiture d'Himmler, qui sera suivie à la scène 7 de la mise à nu des impostures du docteur Morell, poursuit l'entreprise d'exacerbation des contradictions des paladins nazis. Elle prépare le spectateur à la mise à mort d'Himmler et de Morell, au cours de la scène 8, sur ordre d'Hitler. La dialectique kaliskienne fonctionne à plein dans ces réparties : aucun constat didactique mais une relance de l'action théâtrale dans le sens de la légèreté du ballet. Ainsi, Heydrich propose à Hitler d'utiliser la musique pour calmer Jim qu'effraient les vociférations du Reichführer SS (p. 90). A l'exposé pédant d'Himmler sur les expériences médicales nazies, Hitler répond en demandant au docteur Morell s'il ne dispose pas d'un « cordial » (p. 91)... susceptible de réchauffer Jim. Et, quant le Führer traite Himmler d'idiot, Morell enchaîne en réfutant scientifiquement les théories du Reichführer S.S. sur le bégaiement (p. 92-93). Jim n'est évidemment pas en reste. Non content d'affirmer que tout l'échec nazi incombe à Himmler (p. 83), il se permet un jeu de mot sur le terme « insigne » (p. 94) qu'Hitler a appliqué à Himmler. Puis

⁷³ Hitler le supporte mal et enjoint à Heydrich de reprendre son violon.

⁷⁴ La didascalie de la page 89 commence par le constat de ce « lit vide » central. Dans la pièce qu'il écrit après *Jim le Téméraire*, Europa, Kalisky utilise carrément comme espace central de son drame, le damier du jeu d'échecs.

il reprend, brièvement, au terme de la scène 6, le couplet mythique sur le Führer tandis qu'Hitler est perdu dans ses rêves rustiques (p. 95-96).

Ce faisant Heydrich peut apparaître de plus en plus comme la préfiguration de l'Homme nouveau dont Ohlendorf, seul survivant avec Jim, incarne la réalisation dans les deux scènes finales. Mais Heydrich joint encore à la froide rationalité du type toutes les séductions de l'ancien monde dont la musique est la quintessence⁷⁵. Ohlendorf, lui, – et ce n'est pas un hasard – est le seul qui n'engage avec Jim aucun rapport de haine ou d'affection⁷⁶. Comme si la pièce, après s'être ingéniée à montrer, tout au long de son déroulement, le lien qui unissait Juifs et Allemands, entendait s'achever sur l'homme abstrait qui menace de dominer notre devenir. Impossible, cet homme n'a plus rien à voir avec la substance des êtres fragiles et passionnés dont *Jim le Téméraire* a démêlé les fantasmes et les faiblesses insignes. Il réalise par contre, à la lettre, le noyau intellectuel de leur projet, en le décantant de toute sa mythologie – celle-là même qui a permis à Jim de mener son jeu pervers.

Cette structure explique sans doute un des aspects les plus importants de la scène 6. Située entre celle qui voit l'assomption du fantasme millénariste et celle qui démontre sa folie dans le réel (la débâcle de Stalingrad), cette scène révèle non seulement la panique des nazis devant la disparition de Jim mais donne lieu à une disputatio au cours de laquelle Hitler s'enferme dans ses latitudes tandis que Jim explique tant bien que mal les éléments qui induisent sa peur et son bégaiement. Conjointement se déroule une scène de reconnaissance qui fait pendant à la scène 2⁷⁷. Cela prend toutefois, ici, des proportions inouïes. D'un côté, Hitler affirme en effet à Jim qu'Heydrich joue Haydn pour lui seul, parce que tel est son bon vouloir (p. 90). De l'autre, Jim avoue que sa « vie n'est qu'un éternel rendez-vous manqué » (p. 91)... avec Hitler. Il clôt la scène sur le cri suivant : « Sans vous, mon Führer... qu'aurais-je été sans vous » (p. 96).

De telles répliques ne peuvent manquer de frapper le spectateur même si Jim explique, rationnellement, que sa « peur n'a jamais disparu », et que, dès lors, le Führer seul, convoqué dans la fantasmagorie du théâtre, « peut la dissiper » (p. 91). Ces noces insensées vont de pair avec un curieux dialogue. A travers le récit de la peur, toujours actuelle, de Jim et de l'annonce des réparations pécuniaires allemandes, s'opère en effet la prise de conscience de la désacralisation⁷⁸. A travers ce récit s'indique aussi la fin d'une époque de l'histoire du sens, dont le nazisme constitue à la fois la liquidation et la protubérance la plus immonde. Durant ce cycle, le Juif fut reconnu à la fois comme l'autre et comme le porteur du sens par excellence. Il

⁷⁵ Kalisky privilégiera ce thème dans *Europa*, pièce dont il entame la composition après *Jim le Téméraire*.

⁷⁶ Même Morell, à la fin de la scène 7 (après l'assaut qu'il a subi), lui parle enfin comme à un partenaire humain : « Tu n'es pas objectif, Chajim... » (p. 102).

⁷⁷ On se trouve dans la deuxième scène de la seconde partie.

⁷⁸ « Hitler : (...) Même le sang est désacralisé.

Jim : Oui, mon Führer, il n'y a plus ici-bas de tragédie qui ne soit réparable.

Hitler : Quel effrayant micmac.

Jim : On répertorie plaies et bosses, on tire un trait sur le passé, on soustrait et on additionne » (Ibidem p. 93-94).

s'intégra en outre, à l'époque industrielle, dans les collectivités nationales – particulièrement en Allemagne – comme le reconnaît par exemple Thomas Mann à la fin du chapitre XXXVII du *Docteur Faustus*.

Dans son texte inédit du 15 février 1971, Kalisky affirme que l'apocalypse hitlérienne annonce la fin de notre cycle historique. Pour lui, il est dès lors inadéquat d'isoler la figure du Juif à partir du martyr. Le dramaturge fait d'ailleurs dire au Führer, à la scène 8, que seuls les nazis ont «assumé» le problème juif; et que, s'il ne s'était agi que de cela, la guerre n'aurait jamais eu lieu (p. 108). Il faut donc, transgressant le tabou d'Auschwitz⁷⁹, oser utiliser le privilège de la fiction artistique pour donner à voir «la loi cachée aujourd'hui... et reconnue demain»⁸⁰, telle qu'elle prit cours avec le stalinisme, le fascisme, le nazisme et le déclin de l'humanisme⁸¹ – et telle qu'elle joue peut-être insidieusement dans le sionisme⁸². Il faut donc aller jusqu'aux limites du rapport symbiotique entre Jim et Hitler dont le texte de 1971 dégage bien le sens et dont la scène 6 accomplit le dessein.

Durant cet épisode, Jim prouve en effet avoir si bien assimilé le raisonnement de ses bourreaux qu'il peut non seulement dégonfler les baudruches médiévales d'Himmler mais devenir le porte-parole d'Hitler⁸³. Rien d'étonnant à ce que la scène s'achève, dès lors, sur une nouvelle danse de Jim dans la perspective de la joie objective du monde nouveau. Ne l'a-t-il pas mieux comprise que ses partenaires⁸⁴, lui qui n'a pas besoin de leur mythologie? Peu avant ce nouvel envol, Hitler reproche d'ailleurs à Himmler de n'exister qu'à travers une espérance matérielle: la fin de la guerre. Il affirme ensuite que sa «guerre est un maillon de la guerre éternelle» (p. 95) – ce qu'Heydrich confirme lorsqu'il explique que «le Führer se place avant tout dans la perspective de l'évolution, du devenir» (p. 95). Jim, quant à lui, en contrepoint aux tirades d'Himmler sur la nécessité d'être végétarien, énonce le fait que, désormais, «tout est comestible». Il affirme surtout que la notion d'«avenir» n'existe plus (p. 95).

Or celle-ci est constitutive de l'idéologie du progrès sur laquelle s'est fondé le sens durant les derniers siècles de l'histoire occidentale. L'assertion de Jim perturbe d'ailleurs Hitler⁸⁵, encore empêtré dans des représentations surannées, alors que Jim n'a fait que tirer froidement toutes les conséquences du projet nazi. Cela ne fait

⁷⁹ Et cela d'autant plus que, depuis l'effondrement du Reich et la création de l'état d'Israël, le Juif a perdu une grande part de son essence (cfr notamment *L'impossible royaume*). Ce phénomène demeure masqué par la référence constante à l'holocauste.

⁸⁰ Cf. texte du 15 février 1971 cité in extenso au début de cet article.

⁸¹ Ce sont respectivement, les sujets de *Trotsky*; *Le pique-nique de Claretta*; *Jim le Téméraire*; *Europa*.

⁸² C'est le sujet de *Dave au bord de mer* et de *L'Impossible Royaume – Falsch*, dernière pièce du dramaturge, reprenant le tout avec l'évocation d'une famille juive berlinoise avant, pendant et après l'holocauste.

⁸³ «Hitler (à Heydrich) : Jouez

Heydrich : J'écoutais, mon Führer» (p. 94)

Ces répliques font suite au dialogue central reproduit à la note 155.

⁸⁴ Ils vont tous mourir avant la fin de la pièce, y compris Haushofer qui survivait à la fin de la première partie.

⁸⁵ «C'est la fiction qu'ils ont mise en place» (p. 95).

bien sûr qu'accroître son emprise sur l'action. A Hitler, qui se décompose d'autant plus qu'Himmler le ramène sans cesse aux fantasmes sur lesquels reposait la formation doctrinale des nazis, Jim est seul capable d'accorder un réconfort. Il le restitue à sa fonction historique profonde. Au-delà, pourrait-on dire, de ses oripeaux.

Tout pourrait dès lors aller très vite. Le dramaturge n'est cependant pas décidé à interrompre aussi rapidement son ballet tragique. Il convient en effet que le sacrifice rituel de chaque acteur ait lieu; et que soit révélée, au cours de cet holocauste, toute l'abstraction froide que recélait le nazisme, en-deçà de ses fantasmagories. Alors seulement, l'auteur pourra laisser face à face Ohlendorf, l'Homme nouveau impeccablement robotisé, et son accoucheur, Jim.

Entre-temps, la scène 7 donne lieu à diverses évocations qui permettent de reprendre quelques éléments de la première partie. La déconfiture de Morell⁸⁶, qu'Heydrich se plaît même à menacer de son fleuret, est amenée par celle des troupes du Reich sur le front russe. Ce rapprochement n'est pas fortuit puisque Morell représente, dans la pièce, le lien avec les initiateurs du Führer. Or, la focalisation d'Hitler sur le site de Stalingrad paraît liée à leur vieille certitude de trouver dans cette ville la porte du lointain pays des Ases: c'est là que serait conservé le souvenir de l'Autre Monde cher à la secte initiatique issue de Lanz von Lisbenfels. De nouveau, Jim résume à merveille la situation lorsqu'il s'écrie, faisant écho à Hitler, qui affirme vouloir emporter Stalingrad, que celui-ci veut «satisfaire les dieux de la Légende de Thulé...» Et de ponctuer le constat en s'écriant: «C'est Haushofer qui sera content» (p. 97).

Puis, après avoir évoqué le mythe de la nouvelle dynastie solaire instaurée pour mille ans par Hitler, le dramaturge revient sur terre grâce à la dérision. Le dieu Hitler apparaît en effet terrifié par l'hypothèse d'un rhume. Il se fait chapitrer par Eva comme le bourgeois par sa bourgeoise; ressemble à un être fœtal dopé par un «charlatan» (p. 99), qui recourt à des piqûres pour maintenir son illustre patient dans un véritable lien ombilical. Il avoue enfin une grande faiblesse émotive et énergétique. Il est vrai qu'au moment où le spectateur voit Hitler, «le corps plié en deux, agrippé au bras d'Eva (et) à bout de forces» (p. 99), Morell a eu le malheur d'évoquer la mort de Geli en essayant de se disculper. Le retour du boomerang ne s'est, bien sûr, pas fait attendre. Secondé par Heydrich, Jim, dont la voix est plus aiguë que jamais, mène la charge. A nouveau, il propose la solution simple et facile que constitue le camp de concentration. Morell, qui s'est finalement adouci par rapport à Jim mais n'est pas tombé à genoux (p. 100)⁸⁷ comme les autres victimes du ballet, retrouve son emprise sur Hitler lorsque celui-ci éprouve le besoin urgent d'une nouvelle piqûre. Le Führer revient alors à lui, au terme de la scène 7. Aussitôt Jim peut «se recroquevill(er) tranquillement» (p. 102).

Reste à préparer l'ascension-disparition d'Hitler qui découle de l'assertion lovée au cœur de la scène 7: «J'ai choisi de souffrir» (p. 98). Cela devient d'autant plus nécessaire que la scène 8 débute dans un fracas de «bruit de canon et de bom-

⁸⁶ Au début de la scène, il est «assis sur le bord du lit de Jim et lutte contre le sommeil» (p. 96). Telle était déjà sa situation à la scène 5. Ironie bien kaliskienne, à la fin de la scène 7. Morell tient à Jim un discours dans lequel il lui fait discrètement reproche de dormir tout le temps.

⁸⁷ Il le fera à la scène 8.

bardiens en piqué» qui témoigne de la débâcle des armées nazies. Face à cette déroute, Himmler se projette tout d'abord dans l'imaginaire de la puissance militaire allemande; puis envisage la fuite dans un réduit montagneux et la négociation avec les anglo-saxons – les Juifs servant, si l'on peut dire, de monnaie d'échange. Il révèle enfin ses manœuvres parallèles et ses connexions avec la secte de Thulé, via Morell. En contraste, le dramaturge met en valeur le silence d'Ohlendorf. Il fait allusion à Heydrich qui «aurait joué du violon» dans un tel contexte, et ce «sans une fausse note» (p. 106).

Hitler, qui va punir la lâcheté de ses comparses en les contraignant à avaler du cyanure, se dégage de plus en plus des contingences pour atteindre sa stature d'éternité. Il reconnaît ainsi que, «si (s)a main tremble, (s)on cœur ne vacille pas» (p. 106). Loin de recourir à des solutions de compromis ou de fuite, il affirme la nécessité de demeurer «assis sur (son) destin» afin de «l'empêcher de tourner» (p. 105), comme Jim tient à le confirmer subtilement. Puis (il) évoque la victoire de sa révolution spirituelle telle qu'elle sortira de son apparente défaite. Tout cela s'énonce dans un climat religieux d'une «étonnante douceur» (p. 106)⁸⁸ qui ressort d'autant plus que la canonnade croît.

Cette atmosphère est toutefois de courte durée puisque Morell, qui rappelle Hitler à la réalité en essayant de l'amener à fuir, se fait traiter «avec rudesse» (p. 106). L'exacerbation de l'ambiance est immédiate. Elle est évidemment aiguisée par Jim qui retrouve sa voix aiguë et se fait qualifier par Morell de «Juif *perverti*» (p. 107)⁸⁹. Nonobstant cette césure scénique, typique du fonctionnement kaliskien et garant labile de son sens, il convient de remarquer la dimension pathique (pour ne pas dire christique) de certaines strates du texte. A ce moment, Hitler se comporte en effet comme si son royaume n'était pas de ce monde et comme si sa victoire passait par sa propre passion⁹⁰. Il se trouve entouré d'un côté, par l'apôtre qui le reniera (Himmler) et par celui qui le trahira (Morell); de l'autre, par le disciple qu'il aimait (Ohlendorf) et par sa mère (Jim, l'homme de Chine, est le véritable accoucheur d'Hitler. Le fait que tout se passe sur (ou autour) de son lit en témoigne).

Mais tout cela est à la fois inscrit, inversé et emporté par la dialectique du texte et de la scène. Comme s'il fallait aller jusqu'à l'utilisation parodique et tragique de cette scène capitale des deux derniers millénaires de l'Occident pour faire entendre à quelles profondeurs perverses le nazisme plongea pour subjuguier les foules. Car, à la différence du Christ, Hitler ne pardonne, dans cette pièce, ni au traître ni au renégat... Il se contente de les envoyer à la mort, proprement. De même, la venue de son royaume ne désigne pas un autre monde, transcendant et intemporel, mais la modification ici-même des conditions de vie propres à l'humanisme judéo-chrétien. Le discours d'Ohlendorf, à la scène suivante, en constitue le symptôme le plus frappant. Véritable apocalypse glacée du non-être individuel, ses propos, dont les fondements historiques sont avérés, attestent une dernière fois, à l'heure de la mort du Führer, les desseins profonds du nazisme. Ils passent par la suppression de toute trace juive là où le christianisme entendait au contraire les subsumer.

⁸⁸ Hitler avait aussi proféré « doucement » sa tirade sur le non vacillement de son cœur.

⁸⁹ C'est moi qui souligne.

⁹⁰ On sait que Kalisky reprendra explicitement le thème pour Pasolini.

Avant d'aboutir à ce finale, le spectateur a droit à la présentation d'Ohlendorf à Jim comme prototype de l'Homme nouveau; puis à une nouvelle plongée dans le kitch nazi. Le couple Jim-Ohlendorf ayant été mis sur orbite par Hitler lui-même⁹¹, Jim relance en effet la question d'Haushofer pour débusquer les trahisons de Morell⁹², lequel parvient très rapidement à impliquer Himmler. Celui-ci devient, en conséquence, la première victime envoyée au tapis par Hitler qui utilise pour ce faire... les services de Morell lui-même. Quant à Jim, «content d'être du voyage» (p. 111), il propose son lit d'accoucheur comme barque funèbre (p. 112), et appelle Morell à l'aide pour larguer le cadavre d'Himmler⁹³. Hitler tend alors au docteur une des capsules de cyanure qu'il lui avait données à l'intention d'Himmler et le contraint à se suicider. Jim trouve cette ultime perversion «parfaitement sublime» (p. 114). Il ne manque pas d'inviter Morell mourant à se souvenir de Geli.

Il n'en faut pas plus pour qu'Hitler redevienne le pantin démantibulé⁹⁴ qu'il s'est révélé être tout au long de la pièce. La scène finale le montre d'ailleurs «déformé par les tics» (p. 116), incapable de contrôler les mouvements de ses mains et n'arrétant pas d'écrasser entre ses doigts la fleur fétiche de Geli, l'orchidée jaune. En même temps, le Führer apparaît plus que jamais comme un être emporté par ses dérives idéologiques ou oniriques. Alors qu'Eva Braun trouve une liberté de parole⁹⁵ et de comportement qu'on ne lui connaissait pas, Hitler voit en elle l'archétype de l'égérie nazie, «sage et mesurée» (p. 115). De même, lorsque Jim essaie de parler de son bégaiement ou de ses problèmes sociaux, Hitler poursuit imperturbablement son discours inspiré sur les lois du cosmos et de l'histoire.

Tout cela s'inscrit au cœur des deux grands mouvements qui scandent la scène 9 et qui correspondent aux morts respectives d'Eva Braun et d'Hitler. L'évocation de Geli permet tout d'abord au jeune marié qu'est Hitler de se replonger, à partir du souvenir des rêves de sa nièce et maîtresse,... dans les parades triomphales où la croix gammée «accompagne (s)on destin en marche» (p. 115). Façon de redire que, même au temps de Geli, son enjeu ne se situait pas du côté des femmes. Eva s'en rend d'ailleurs parfaitement compte, elle qui doit se contenter d'«une bague et (d')une épitaphe» (p. 115). Son commentaire ironique⁹⁶ sur la prosopopée du Führer, consacrée au remplacement de l'individu par le type, est d'autant plus percutant qu'il s'adresse à Ohlendorf. Son ultime provocation⁹⁷, outre qu'elle répète, dans le grincement, la scène finale de la première partie qui voyait mourir Geli, est d'autre part logique puisque «les juifs sont la seule vraie passion» (p. 118) d'Hitler

⁹¹ «Cela me plaît qu'il soit au-dessus des questions journalistiques mesquines et pleines de compromis. Tu gagnerais à le connaître. Jim. Tu y gagnerais beaucoup» (p. 106).

⁹² Il se sent désormais suffisamment maître de la situation pour tutoyer Morell. (cf. 107).

⁹³ «Aidez-moi, Morell» (p. 113).

⁹⁴ A noter qu'au moment où Hitler sanglote à l'évocation du nom de Geli, Morell expirant appelle Hitler. Mais le cri se transforme tout de suite, du fait de l'agonie, en une glossolalie sardonique : Hi... Hi... (p. 144).

⁹⁵ «C'était une merveille de fille» (p. 116).

⁹⁶ «C'est passionnant, n'est-ce pas?» (p. 118).

⁹⁷ Elle se dénude la poitrine, ce qui n'est pas du goût d'Hitler. Puis elle enlace Jim qui «pousse de petits cris de frayeur» (p. 119).

et que «(s)on juif est là» (p. 119), à portée de main. N'atteste-t-elle pas la structure libidinale du nazisme? Les tics passifs d'Hitler ou les cris de frayeur de Jim enlacé constituent quant à eux une subtile dérision du discours consacré à la supériorité virile de la race nordique (p. 117). Le discours du sens supposé être se trouve en effet littéralement pris en sandwich par ces deux moments scéniques.

Dans le premier mouvement, on a par ailleurs pu voir Jim tomber du lit, puis se révéler capable de marcher. Affolé par la perspective de se trouver devant le dernier jour d'Hitler⁹⁸, Jim fait allusion à la structure duelle et au délire fantasmatique qui lui deviennent insupportables, mais qui ont permis le déroulement de la pièce. Tout occupé à «se redresser», Jim se dit en effet incapable de supporter plus longtemps l'«absence de lien entre le dedans et le dehors». Il «désire éprouver autre chose» que «la chambre qui (l')entoure» (p. 117). Si la pièce prépare ainsi sa propre fin – c'est-à-dire la sortie de la théâtralité en tant qu'espace autonome et fictionnel, capable de donner à voir ce qui est plus réel que le réel lui-même⁹⁹ –, elle permet également à Jim de poursuivre son incroyable ballet avec le Führer, toujours aussi attentionné à son égard¹⁰⁰. Car, au moment où Jim se redresse «radieux» (p. 117)¹⁰¹, en plein sermon d'Hitler sur la race nouvelle, il n'hésite pas à confesser qu'il n'a pu «vibre (r) à l'unisson de tant et tant de gens «que sous le Reich et ses SS». (p. 117-118). Phrase que le Führer commente en précisant que «les temps sont» en effet «mûrs qui verront le type remplacer l'individu» (p. 118)...

Jim prononce alors quelques répliques capitales, dans un contexte qui n'est pas dénué d'intérêt. Car le dialogue sur le remplacement de l'individu doté d'une conscience morale par le type appliquant mécaniquement un savoir induit est à ce point crucial, caractéristique du système totalitaire et contraire à la spécificité personnelle dont s'enchantent l'amour humain, qu'il a eu le don de faire sortir de ses gonds même une femme aussi effacée et idéologisée qu'Eva Braun. Hitler est tout

⁹⁸ « Non » (p. 115)

⁹⁹ Kalisky théoriserait notamment ces points de vue dans son texte *Du surjeu au surtexte* publié par Stock en postface de *Dave au bord de mer* et de *La Passion selon Pier Paolo Pasolini*. Mais *Jim le Téméraire* est le laboratoire de l'écriture kaliskienne où se prépare l'actualisation définitive de ces notions. Le surtexte est certes encore pour l'essentiel un sous-texte (Brissaud) et le surjeu se trouve, pour une bonne part, réparti entre les 2 parties de la pièce. Quant à la fictionnalité propre à l'espace de la représentation, elle s'exprime ici, rationnellement, par le délire de Jim. Reste qu'on peut se demander, très dialectiquement, si la hantise de la problématique juive chez le dramaturge comme son refus de l'exprimer selon les normes dominantes du monde juif n'ont pas été pour beaucoup dans l'invention de sa formule dramatique dont Jim constitue le moment fécond – un peu comme Chartres est le moment-clef pour la cathédrale gothique.

¹⁰⁰ « Eva : Il marche !

Jim : N'ayez pas peur, Madame... je... je... marche parfois...

Hitler : Fais attention, Jim » (Ibidem p. 117).

¹⁰¹ Les positions de Jim, telles que les décrivent les didascalies, sont toujours d'une symbolique édifiante. A la scène précédente, Jim est « à quatre pattes sur son lit » (Ibidem p. 109) pour dévoiler qu'Hitler savait qu'« Haushofer avait manigancé avec Morell la mort de Geli ».

aussi précis dans ses réactions puisqu'il enjoint à Ohlendorf d'étendre Eva sur le lit et de la contraindre à se taire. Le grand jeu s'effectue donc avec la femme en position de tiers exclu. Au Führer dont «les juifs sont (l)à seule vraie passion» (p. 118), Jim peut alors répondre que, «quand d'autres perdent leur humanité, (lui) regagne la sienne». Assuré de la compréhension parfaite des dessous du nazisme, il peut de même marcher, alors que tant d'allemands, qui ne voulaient pas comprendre, en étaient réduits à «traîn(er) les pieds» (p. 115). Plus que jamais installé dans la position perverse, Jim atteint les limites de l'adhésion tout en marquant ce qui continue de le différencier de façon irréductible. S'il se considère en effet comme une nullité individuelle, il n'a «pas perdu le respect de (lui)-même» (p. 118). Il porte en outre au monde une haine qui n'est ni abstraite ni mythique, mais qui se fonde dans l'aliénation sociale. Ainsi s'avère-t-il plus apte que d'autres à recevoir les faveurs d'Eva, comme il les avait reçues de Geli. Et cela, même s'il s'avère incapable de consommer l'acte.

Vient alors ce qui mène à la passion-ascension d'Hitler, à propos duquel les didascalies tiennent à préciser qu'il «regarde *tour à tour* Jim et Ohlendorf» (p. 120)¹⁰², le juif et l'allemand, la mère et l'apôtre. Une ultime disputatio¹⁰³, confinant au soliloque, s'engage. Elle reprend terme à terme questions et dépositions telles qu'on les entendit à Nüremberg; puis passe, une dernière fois, aux rêveries cosmiques, binaires et intemporelles, du Führer. Celui-ci ne fait plus appel à l'appui de la musique puisque sa partition comme sa thématique sont musicales¹⁰⁴. Jim se contente, quant à lui, d'adhérer à nouveau¹⁰⁵, tout en se différenciant du délire¹⁰⁶. Pour ce faire il utilise également les glissements du langage. Ainsi, alors qu'Hitler s'apprête à mourir et vient de faire appel à l'opposition des grands principes dans la pensée de la Chine, Jim, qui est sur le point de perdre celui sans lequel il ne peut vivre, lance, «avec un cri de désespoir déchirant» (p. 123), un appel à sa mère, Chine. Tragique et dérision se mêlent ainsi, une fois encore, pour attester la grande déception du juif amoureux de l'Allemagne et rejeté par elle. Jim ne «tente-t-il pas» de retourner l'arme «du suicide d'Hitler» contre lui-même (p. 124)¹⁰⁷? Ce qu'Ohlendorf l'empêche évidemment d'accomplir.

Aux sources du texte

Ainsi s'achève une pièce qui se situe sans doute parmi les plus insoutenables du répertoire contemporain. Et cela, bien que sa thématique ne soit pas, à proprement parler, nouvelle. Dès 1949, l'antinazi Thomas Mann avait en effet mis dans la bouche d'un des protagonistes de *Docteur Faustus*, des phrases dont *Jim le*

¹⁰² C'est moi qui souligne.

¹⁰³ Ohlendorf affirme à ce moment qu'il se montrera «éloquent».

¹⁰⁴ cf. l'image du rythme et la scansion des répliques d'Hitler sur la sécheresse et la pluie, sur le Yin et le Yang (p. 123).

¹⁰⁵ C'est pourquoi il manifeste son dépit de se voir traiter aujourd'hui par les Allemands comme un «débile mental» (p. 123).

¹⁰⁶ «Mais les Juifs ne l'ont pas trahie» (p. 121) Il s'agit de la race aryenne.

¹⁰⁷ Jim avait rappelé, juste après la mort d'Eva et avant la disputatio finale, qu'Hitler possédait sur lui «un droit absolu de vie et de mort» (p. 120).

Téméraire se fait en quelque sorte l'écho. Ne fait-il pas dire à un juif allemand, Fitelberg: «Nous sommes internationaux, mais nous sommes pro-allemands comme personne au monde, ne fût-ce que parce que nous ne pouvons nous dispenser de constater l'analogie des rôles de la germanité et du judaïsme sur terre»¹⁰⁸? Cette phrase consonne étrangement avec la disputatio finale de *Jim le Téméraire* dans laquelle Hitler et Ohlendorf expliquent à Jim qu'ils doivent éliminer le messianisme juif pour retrouver la force de l'arianisme miné par sa proximité avec le judaïsme. La parenté de pensée entre Mann et Kalisky va plus loin encore puisque le romancier allemand met dans la bouche de son juif sceptique¹⁰⁹ des propos qu'il est bon de citer in extenso tant ils octroient aux juifs le rôle médiateur que la pièce accorde à Jim, jusqu'à l'impensable.

Pour Mann, Juifs et Allemands sont en effet «pareillement honnis, méprisés, craints, envieux, pareillement ils déconcertent et sont déconcertés. On parle de l'âge du nationalisme; en réalité, il n'y a que deux nationalismes, l'allemand et le juif, et celui des autres peuples est jeu d'enfants par comparaison, – tout comme le caractère typiquement français d'un Anatole France est pur cosmopolitisme comparé à l'isolement allemand et à la présomption juive d'être le peuple élu... France, *un nom de guerre* nationaliste. Un écrivain allemand ne pourrait pas s'appeler Deutschland, tout au plus appelle-t-on ainsi un bateau de guerre. Il devrait se contenter de «Deutsch» – alors, cela ferait un nom juif, oh! la, la! Messieurs, je retourne vraiment le bouton de la porte, je suis déjà parti. Je n'ajoute qu'un mot. Les Allemands devraient nous laisser, à nous Juifs, le soin d'être pro-allemands. Avec leur nationalisme, leur morgue, leur prétention d'être incomparables, leur haine de l'alignement et de l'équivalence, leur refus d'être introduits auprès du monde et de s'agréger socialement à lui – avec tout cela, ils se précipiteront dans le malheur, une véritable catastrophe juive, je vous le jure. Les Allemands devraient permettre au Juif de remplir entre eux et la société le rôle de médiateur, de manager, d'impresario, d'entrepreneur de la germanité... Il est tout à fait qualifié pour cela, on ne devrait pas le mettre à la porte, il est international et il est pro-allemand... mais c'est en vain. Et c'est très dommage»¹¹⁰.

Le sort que le grand bourgeois allemand Thomas Mann réserve dans ce passage au mot «Deutsch» ou l'apocalypse commune qu'il évoque au terme de son chapitre trouvent dans la pièce du juif belge d'origine polonaise et prolétarienne qu'était Kalisky une actualisation surprenante et prolongée. Celle-ci indique que le projet du dramaturge visant à confronter Juifs et Allemands à travers Jim et Hitler est loin d'être un hapax absolu ou une fantaisie pure et simple. Cela dit, il convient toutefois de mettre en exergue ce qui constitue malgré tout l'audace provocante ou la simple outrance de *Jim le Téméraire*. Car l'extrait de *Docteur Faustus*, pour significatif qu'il soit, n'est qu'une vague¹¹¹ parmi les quatre cent qua-

¹⁰⁸ Th. MANN. *Docteur Faustus*. Paris, Albin Michel, 1975. p. 434.

¹⁰⁹ Kalisky utilise le même terme qu'il met dans la bouche d'Hitler à la page 79 de *Jim le Téméraire*.

¹¹⁰ Th. MANN. *Docteur Faustus*. op.cit. p. 434.

¹¹¹ On trouve de même, dans certaines pages des *Modernes* de Jean Paul Aron, des passages relatifs à l'Israël contemporain ou au fascisme larvaire du quotidien qui prouvent que la vision hétérodoxe de Kalisky n'est point de son seul fait. Ce qui est par contre unique, c'est l'ampleur et la force qu'il lui donne.

rante-cinq pages du roman alors que son sujet devient l'unique objet chez Kalisky. Le passage de Thomas Mann envisage d'autre part le problème en termes généraux, presque philosophiques, là où la pièce se situe aux limites du thème, du concret et du possible, puisqu'elle convoque, sous la forme de deux figures jumelles – certes théâtrales et oniriques, donc partiellement fictionnelles –, le fils d'un des martyrs d'Auschwitz et le grand entrepreneur des pompes funèbres de la judaïté et de la germanité, Adolf Hitler lui-même. Nuance importante puisque Mann parle d'Allemands, non de nazis.

Mais le dramaturge va plus loin encore. Non content d'avoir ainsi donné à voir l'insoutenable en propulsant sur la scène un Führer ambivalent que la dramaturgie ne condamne pas d'avance et un Juif capable de comprendre de l'intérieur les rêveries les plus démoniaques de son bourreau, Kalisky les confronte dans une relation ambiguë, gavée d'affects contradictoires, quasi charnelle, qui occupe toute la durée de la représentation. Le dramaturge fait cela sous le mode d'une très grande exaltation verbale et dramatique, où la cruauté le dispute à la bouffonnerie. Par le truchement d'un art du dialogue qui ne cesse d'alterner les réparties appartenant à l'un ou l'autre registre, il réalise sa figure du ballet et manifeste l'immense déception qui l'étreint face à cette histoire dont il prétend contraindre le spectateur à percevoir l'emprise maléfique sur les consciences. Il donne dès lors à entendre d'innombrables tirades qui ont été effectivement prononcées par les nazis mais se refuse à les faire prononcer de manière didactique ou moralisatrice. Tout au contraire, il s'impose d'écrire, même pour un sujet aussi tabou, une partition qui corresponde au sens profond du mot jeu.

Un tel dessein plonge à coup sûr très loin dans une blessure individuelle. A ce titre, il constitue une forme de réponse personnelle à l'intolérable, emplie de pudeur et de défi. Il correspond en outre à une conviction artistique de l'écrivain et découle d'une analyse de la situation théâtrale et politique de son époque. Un examen des trois textes théoriques les plus importants du dramaturge permet de s'en convaincre. Alors qu'il vient d'achever la rédaction de *Jim le Téméraire*, Kalisky publie un article intitulé *Le théâtre climatisé* dans lequel il s'en prend aux metteurs en scène post-brechtiens qu'il accuse de travailler « sans risque »¹¹². Pour lui, ces pseudo-révolutionnaires sont incapables de produire l'« antidote »¹¹³ social que peut être le théâtre, parce qu'ils refusent de plonger « dans les entrailles de la geste humaine »¹¹⁴ en récusant la prise en considération de l'« angoissante disponibilité »¹¹⁵ de l'homme moderne, comme de son ambiguïté. Or un tel refus a eu pour conséquence de laisser l'homme ambigu « à la discrétion de cette idéologie du commencement – mais pour bandes dessinées – qu'est le fascisme »¹¹⁶. Toujours paralysé par l'humanisme rationnel de la Renaissance, ce comportement entraîne également « l'incapacité de reconnaître le caractère essentiellement ambigu du fas-

¹¹² R. KALISKY. *Le théâtre climatisé*. Paris. Cahiers, Renault-Barrault n° 77. 1971. p. 113.

¹¹³ Ibidem p. 114.

¹¹⁴ Ibidem p. 115.

¹¹⁵ Ibidem p. 117.

¹¹⁶ Ibidem p. 123.

cisme» et «a fait que le théâtre est en retard d'une guerre»¹¹⁷... «Les causes profondes du triomphe fasciste» ont en effet échappé aux servants du théâtre engagé que Kalisky considère comme des antifascistes de patronage dont les dramaturgies ne peuvent empêcher «le chancre» de se développer souterrainement» et de «s'ébattre» demain «à l'air libre»¹¹⁸.

La construction de *Jim le Téméraire* répond donc à une volonté idéologique de risque absolu destiné à mener le spectateur au tréfonds du nazisme sans lui laisser, durant la représentation, le loisir de la distanciation. C'est pourquoi le dramaturge choisit d'opérer à partir de l'impensable, la victime historique servant d'accoucheur des personnages, d'inateur des doctrines et de meneur de jeu du ballet théâtral. Du même ordre de préoccupation procèdent le souci de truffier le texte de citations comme la construction de personnages ambigus susceptibles de nous toucher par-delà les représentations figées et normatives que nous en avons. Kalisky s'en est d'ailleurs expliqué au cours du colloque sur la séduction organisé à Bruxelles du 30 novembre au 2 décembre 1979¹¹⁹, dans une communication significativement intitulée «la séduction pour tuer le mensonge». Il y réaffirme son opposition aux post-brechtiens dont les pratiques sont inadéquates face au «fascisme souterrain» alors qu'elles avaient une réelle pertinence «contre le fascisme visible»¹²⁰.

Pour Kalisky, «la crise qui secoue le monde aujourd'hui ne peut-être rendue par un théâtre fondé sur la conviction. Mais dans la société sans idéologie qui se lève à l'horizon, le théâtre a toutes les chances de redevenir ce qu'il a toujours été aux hautes époques de l'histoire: le lieu privilégié d'où des hommes interpellent d'autres hommes. Rien n'est clair, mais si rien n'est transparent, tout peut être élucidé. Shakespeare ne nous éclaire-t-il pas sur nous-mêmes, sans pour autant cader dans ses héros dans le cadre toujours étriqué d'une fable où tout est dit? Comment reconnaitrions-nous Richard III pour ce qu'il est, si la séduction avec laquelle il se présente à nous, ne nous le rendait pas plus proche? Comment saurions-nous autrement que Richard III existe peut-être pour une part en nous-mêmes? Séduire pour tuer le mensonge? Mais Richard III incarne le mensonge; il hait, il trahit, il tue mais comme un homme qui est fait de chair et de sang; car sa passion qui se déroule devant nos yeux n'a rien d'emblématique; la tragédie personnelle de Richard III nous bouleverse autant que ses crimes. S'il en était différemment, nous resterions extérieurs à ceux-ci. L'ambiguïté de ce héros shakespearien est de l'ordre de la séduction. Nous sommes séduits dans la mesure où les sentiments dont il est habité nous sont compréhensibles, familiers. Nous sommes touchés par sa passion. Nous la revivons en quelque sorte pour notre propre compte. Sa défaite, son désastre, sa tragédie, ne peuvent nous laisser indemnes, dans la mesure où il est une part en nous qui était en lui. Et lorsqu'il meurt sur la scène, cette part de lui qui

¹¹⁷ Ibidem p. 117.

¹¹⁸ Ibidem p. 116-117.

¹¹⁹ Publiés chez Aubier, les actes du colloque n'ont étrangement pas repris ce texte fort important où le dramaturge développe ses théories à partir de son rapport à Brecht et à Shakespeare, et commente deux de ses pièces, *Jim le Téméraire* et *Le pique-nique de Claretta*.

¹²⁰ R. KALISKY. *La Séduction pour tuer le mensonge*. texte dactylographié p. 5.

est en nous, et qui aurait pu être de lui, meurt elle aussi»¹²¹.

Le dramaturge passe ensuite à l'évocation de son travail dans *Jim le Téméraire* et explique que «plutôt que de mettre en accusation le bourreau, ainsi que le théâtre militant, donc partisan, en a l'habitude, (il a) interpellé la victime»¹²². De là découle le fait que, «dans *Jim le Téméraire* la victime, le juif Jim, est placé sur le même pied que son bourreau Hitler. Un Hitler qui déploie toute sa séduction pour neutraliser son juif, et ce juif qui ne l'accuse pas en retour, ne l'accable pas en retour, se laissant même séduire par lui, ou du moins nous donnant l'impression de l'être; entre ce juif et Hitler se nouent ainsi des liens inconcevables pour tout esprit rationnel; mais qui donc a prétendu que l'auteur de théâtre devait être quelqu'un de rationnel? Le résultat de cette confrontation, qui tient davantage du ballet initiatique que de la confrontation, est que Hitler se révèle à nous avec ce que le personnage véhicule d'inferral, de tragique, d'insoutenable, d'inavouable. Ses idées nous pénètrent, s'insinuent en nous, et à certains moments nous blessent, à d'autres nous surprennent, parce que ces idées sont ancrées, refoulées au fond de nous-mêmes sans que nous le sachions. Hitler nous séduit, et il faut bien qu'il nous séduise si nous voulons extirper, tuer le mensonge qu'il a incarné; si le théâtre est une tentative de rédemption, il faut bien que la chute, dans le sens où l'entendait Camus, précède la Parousie. Pourquoi y resterions-nous étrangers? Quel est l'adulte qui peut prétendre à l'innocence?»¹²³.

Ce point de vue, qui dessine une vision du monde, est fondamental dans la pratique de l'auteur. Il se retrouve, d'une façon ou d'une autre, dans la quasi-totalité de ses pièces comme matrice scénique. Kalisky lui-même avoue ainsi que, dans *La passion selon Pier Paolo Pasolini*, «on joue à reconstituer un meurtre qui se produira, mais c'est la victime qui en est le maître, et qui, à partir de rien de connu, quoique sachant tout, «arrache» à ses comparses la vérité à venir. Ce commentaire peut s'appliquer à *Jim le Téméraire* – Jim le juif, jouant le rôle de maître du ballet¹²⁴.

S'il est fondé de trouver à ce principe de construction dramatique des origines individuelles, voire des motivations sociales que l'œuvre ne se prive pas d'avouer¹²⁵, il importe de situer ce constat dans la perspective du dialogue de Kalisky avec le grand modèle brechtien¹²⁶ et dans la foulée de l'esthétique que le dramaturge belge a voulu inventer. A la fable brechtienne, il oppose en effet la nécessité de rendre «apte à comprendre le mythe»¹²⁷ – ce qui l'autorise à boule-

¹²¹ Ibidem, p. 5.

¹²² Ibidem, p. 6.

¹²³ Ibidem, p. 6.

¹²⁴ R. KALISKY. *Du Surjeu au surtexte*. in *La Passion selon Pier Paolo Pasolini*. Paris, Stock, Coll. Théâtre Ouvert, 1979, p. 223.

¹²⁵ L'auteur y parvient même dans *Charles le Téméraire* grâce au retournement final au cours duquel le grand-duc d'Occident décide de devenir le duc des pauvres. Jim, pour sa part, n'a cessé d'insister sur ses origines de classe.

¹²⁶ Tous les textes théoriques de Kalisky, comme ses pièces, affrontent ce modèle qu'ils respectent mais tentent de dépasser, l'histoire ayant évolué alors qu'ils pourfendent les suiveurs frileux de l'écrivain est-allemand.

¹²⁷ R. KALISKY. *Du Surjeu au surtexte*, op cit. p. 201.

verser l'ordre des causalités et des représentations auxquelles le spectateur est accoutumé. Car, pour Kalisky, l'heure n'est plus à la distanciation, qui donne aujourd'hui bonne conscience, mais au jeu poussé «jusqu'aux limites de l'arbitraire»¹²⁸ afin de secouer la torpeur des consciences (par une plongée dans l'inconscient, et par une prime de séduction). Citant Levinas à l'appui de sa thèse, l'écrivain considère d'autre part que la réalité scénique, en tant que telle, «ne laisse pas de traces(...)». Ses événements n'ont pas de vrai temps. Le jeu n'a pas d'histoire. Il est cette existence paradoxale qui ne se prolonge pas en avoir. L'instant du jeu est, mais il ne tient pas à lui-même(...). Et il peut si magnifiquement finir parce qu'il n'a jamais commencé pour de bon»¹²⁹. «Dès lors qu'il s'agit» en outre «d'un thème appartenant à l'histoire universelle, et dont le caractère archétypal ne peut-être réfuté, ce n'est même pas commettre une imprudence», estime Kalisky, «que de vouloir se passer de tout ce qui (...) ramène (...) à un jeu *véridique*, à une psychologie surannée qui sacrifie toujours la nuance, donc la vérité équivoque, ambiguë, déroutante, à la précision du trait caricatural... mais réputé efficace»¹³⁰.

Que la pièce soumise ici à l'analyse, et qui a exigé une lecture minutieuse de ses innombrables enchaînements et rebondissements, puisse donner l'impression de mettre en scène des personnages qu'elle semble laisser «vagabonder, tâtonner, se préciser par leur propre jeu, leur propre désir de vivre de renaître (mieux/autrement), d'emporter l'adhésion»¹³¹ ne doit donc pas surprendre. Qu'elle ait recours à un «jeu atroce ou drôle, pervers ou innocent»¹³²; qu'elle s'efforce de mêler inextricablement ces dimensions contradictoires ou qu'elle s'essaie à déployer toutes les virtualités des personnages même les plus ignobles, qu'elle mélange sans cesse cruauté et bouffonnerie découlent de la même logique profonde qui s'enracine dans des conditions historiques déterminées dont Adorno a parlé à propos de Beckett. Selon lui, ses pièces «témoignent d'un état de la conscience qui ne permet plus l'alternative globale entre la gravité et la gaieté, ni ce produit bâtard qu'est la tragicomédie». Car «le tragique se défait, au moyen de l'inanité manifeste de la prétention de la subjectivité à être tragique»¹³³.

Or le tragique après Auschwitz continue, plus que jamais, de hanter les consciences mais paraît d'autant plus impossible à recréer que l'horreur absolue a été atteinte dans les camps et qu'elle laisse l'homme sans voix. Dès lors qu'un dramaturge entend cependant s'y attaquer¹³⁴, et que ses origines lui donnent une proximité terrible avec ces événements; dès lors qu'il surgit en outre à l'écriture vers la fin des golden sixties, il lui faut trouver la forme de ce tragique atteint de dérision

¹²⁸ Ibidem p. 218.

¹²⁹ Ibidem p. 216-217

¹³⁰ Ibidem p. 218.

¹³¹ Ibidem p. 219-220

¹³² Ibidem p. 221.

¹³³ Th. ADORNO. *L'Art est-il gai?* in *Notes sur la littérature*. Paris, Flammarion, 1984. p. 435.

¹³⁴ Kalisky affirme dans *Le Théâtre climatisé* (op. cit. p. 116) que «le sacrifice de l'homme ambigu ne suffit pas à conjurer la dimension tragique de son existence».

mais qui ne peut s'y complaire ¹³⁵. D'un côté, l'écrivain sait que «la position de vainqueur est celle qui convient le moins aux adversaires des fascistes, qui ont le devoir de ne ressembler en rien à ceux qui se retranchent dans cette position», car «les forces de l'histoire qui ont engendré l'horreur viennent des structures mêmes de la société» et, loin d'être «superficielles», sont «beaucoup trop puissantes pour que quiconque puisse les affronter comme s'il avait derrière lui l'histoire universelle» ¹³⁶. D'autre part, le nazisme a un aspect «dérisoire, ringard, minable, Hitler et les siens ont des affinités électives avec les lettres de chantage et le mouchardage. Mais on ne peut pas en rire». Car «les guides étaient effectivement des clowns, dont les appels au meurtre ne se sont mis à ressembler qu'après coup à des billevesées» ¹³⁷.

Ces deux versants, Kalisky tente de les mettre sous les yeux des spectateurs au rythme d'une synthèse haletante capable d'empêcher toute adhésion à l'un ou l'autre aspect du problème et susceptible d'atteindre une dialectique presque infinie. Pour l'auteur, qui refuse les bords de l'aphasie auxquels s'accroche un Celan par exemple et qui ne peut se contenter du désespoir vidé de larmes des personnages de Beckett, il s'agit de joindre l'horrible et le dérisoire, le tragique et l'ironique, le fantasmatique et le prosaïque dans un mouvement giratoire ¹³⁸ apte à faire passer sans cesse d'un registre à l'autre. Ainsi le dramaturge espère-t-il assumer la dénonciation du totalitarisme, tenir compte de l'impasse artistique consécutive à l'holocauste et redonner corps au théâtre. Il cherche par ailleurs à entraîner celui-ci dans le sillage de la modernité par une volonté d'autonomisation partielle mais réelle de la scène à l'égard des conventions et du référent. Rien d'étonnant dès lors à ce que toute pièce de Kalisky – et *Jim le Téméraire* en particulier – produise un climat de tension et de survoltage qui atteint les artisans du spectacle, physiquement et psychiquement ! La conjonction de l'audace thématique, de la clôture formelle et des mouvements incessants de bascule entre les répliques ¹³⁹ dégage une violence inconsciente et entraîne une déstructuration du sujet qu'explique le maniement, génialement pervers, des situations et des mots auxquels recourt l'écrivain. Nul doute en outre que cette insupportable intensité ne provienne de l'incurable blessure infligée à un homme qui ne pouvait se résoudre aux formes rampantes de la vie.

Enfin, en confiant à la victime le rôle qui échoit à Jim dans cette pièce – et quitte à heurter à un point tel que le rejet s'ensuive – le descendant des prophètes et des évangélistes ¹⁴⁰ espère s'écarter absolument de la position du vainqueur et

¹³⁵ Kalisky est explicite à cet égard dans *Le Théâtre climatisé* où il reproche aux post-brechtiens de confondre subversion et dérision.

¹³⁶ Th. ADORNO. *L'Art est-il gai?* op. cit. p. 434.

¹³⁷ Ibidem p. 434.

¹³⁸ D'où l'autothématisation de la figure du ballet, et l'accompagnement musical.

¹³⁹ Il faudrait étudier, presque physiquement, les cycles à travers les scènes. Dans certains cas, deux à trois renversements s'opèrent en une page de texte de format 11 x 16.

¹⁴⁰ Kalisky doit peu à la Grèce, à l'hybris comme à la raison. Il doit par contre beaucoup à la virulence des prophètes et à la position victimaire-salvatrice du Nouveau Testament.

de sa suffisance pour aller au cœur de ce qui continue d'être occulté du fait de la défaite nazie, des cérémonies propitiatoires des alliés à Nüremberg et de l'existence souveraine de l'Etat d'Israël¹⁴¹. Car, comme l'indique si bien Alain Badiou, «le silence où se phrase le nazisme vient de ce qu'il a été abattu comme un chien, mais qu'il n'a pas été réfuté, ne le sera pas, et donc ne sera pas relevé, et ne contribuera jamais à aucun résultat. Au regard des menaces nazies, ce qui enchaîne est un sentiment, non une phrase, ni un concept. Toute phrase spéculative vient à manquer. Seul le sentiment dénote qu'une phrase n'a pas eu lieu, et donc qu'un tort, peut-être un tort absolu, a été commis. Le sentiment où s'annonce une phrase imphasée est le guetteur de la justice, non au lieu du simple dommage, mais au lieu essentiel du tort»¹⁴².

Cette réflexion est importante pour la compréhension du projet kaliskien qui sait cela et ne s'en satisfait pas. Un dommage se plaide en effet dans un «idiome commun» aux deux parties. Il suppose «une puissance habilitée de part et d'autre à trancher entre les phrases» alors qu'un tort signifie non seulement qu'il n'y a pas de «puissance arbitrale reconnue» mais que «l'hétérogénéité complète des genres» et la «volonté de l'un d'entre eux d'être «hégémonique» amène le mal à n'être «pas phrasable dans le genre de discours où il devrait se faire reconnaître». «Le juif n'est» donc «pas audible par le S.S.». Les sentiments de révolte absolue et de tort tellement énorme qu'il en est devenu inarticulable ont dès lors amené les regards esthétiques et éthiques portés sur le nazisme soit à la mécanique didactique, soit à la dignité blême et silencieuse. Toutes choses qui ont renforcé le caractère d'altérité absolue du phénomène et facilité le refoulement de son action prolongée mais camouflée.

Pour sa part, Kalisky considère cet état de choses comme inacceptable et domageable. Il décide en conséquence de renverser la vapeur, de confronter ceux qui paraissent être à tout jamais aux antipodes et de les amener à se parler. Il le fait à travers la structure formelle de la disputatio qui, pour n'être pas celle de la plaidoirie du prétoire, est néanmoins celle, plus scolastique et plus autiste, qui permet de ramener à la surface le discours enfoui du nazisme et de le colleter à la nuance de la différence. Cette démarche est capitale car le nazisme constitue, avec son mythe de l'aryanisme «la politique narrative à son apogée», c'est-à-dire celle qui «veut la mort de l'occurrence elle-même» et qui «fait comme si l'occurrence, avec sa puissance de différends, pouvait s'achever, comme s'il y avait un dernier

¹⁴¹ *L'Impossible Royaume* développe ce point de vue. L'écrivain y estime notamment que les Juifs n'auraient pas dû accepter les réparations allemandes; que l'Etat d'Israël constitue une compensation territoriale qui ampute la spécificité juive; que les Hébreux y pratiquent une politique comparable à celles des autres Etats tout en revendiquant les 6 millions de morts des camps nazis pour s'instaurer comme absolument Autres. Pour Kalisky, le travail du deuil n'a donc pas eu lieu – ce qui rend d'autant plus forte l'emprise inconsciente de l'autre sur le soi. En confrontant Jim à Hitler, c'est ce refoulement qu'il veut lever.

¹⁴² A. BADIOU. *Custos, quid noctis?* in *Critique* 450, novembre 1984. Badiou. *Le Différend* de Lyotard.

¹⁴³ Ibidem

mot»¹⁴⁴. L'hitlérisme devait donc vouloir «la mort du juif, l'idiome juif étant justement par excellence sous le signe du *Arrive-t-il?*»¹⁴⁵.

La compréhension de ce phénomène amène Kalisky à contraindre fictivement les nazis, sur la scène du théâtre, à reconnaître un juif et à prendre conscience de sa différence-ressemblance. Elle l'incite de même à confier à celui-ci un rôle de ludion qui désédimente leurs belles certitudes et qui ne cesse de réintroduire l'événement et l'imprévu au cœur de leurs monomanies. Elle conduit en outre le dramaturge à la formule paradoxale du couple gemellaire et de la disputatio scolastique. Sans doute était-ce en effet le seul moyen de faire proférer par les acteurs des périodes et non des bribes avortées ou des tirades factices, tout en restituant conjointement l'impression de bulle enfouie qu'est devenu le nazisme. En faisant pénétrer dans le cercle clos un tiers plus au fait des choses que les initiés eux-mêmes et en déroulant parallèlement la dimension fantasmagique des obsessions nazies, l'écrivain cherche à rompre efficacement le cercle magique qui s'est installé depuis maintenant quarante ans. Il veut contraindre le spectateur à entendre ce à quoi il n'est pas disposé, cette politique narrative à son apogée dont parle Badiou.

C'est pourquoi le dramaturge puise sans doute aussi abondamment dans la matière historique fournie par Brissaud à l'intérieur de son livre *Hitler et l'ordre noir* dont j'ai parlé au début de cette étude. De scène en scène, les prélèvements opérés dans ce livre – et remis en jeu par la grâce de l'auteur – abondent. Ils désignent, tous, la dimension insensée mais significative de l'hitlérisme¹⁴⁶ ou/et les coordonnées biographiques les plus occultées des personnages de la pièce. Ainsi les quatre premières pages du texte, qui constituent la séquence d'exposition des origines ésotériques du nazisme, procèdent des pages 21 à 24 du chapitre de Brissaud consacré à *L'ordre du nouveau temple*. Toutes les caractéristiques de l'adolescent Adolf Hitler sont puisées à bonne source et disséminées dans un dialogue que le dramaturge truffe de répliques de son cru, généralement liées aux didascalies et à l'évolution des personnages sur le plateau. Si la discussion autour de l'identité de Jim est évidemment inventée de toutes pièces, les assertions sur la svastika ou le pays des Ases comme celles qui ont trait aux races et à la venue d'un nouvel empereur¹⁴⁷ sortent des pages 25 à 31 de l'étude de Brissaud. La pièce peut alors retourner à ses seuls enjeux scéniques avec la dispute d'Eva et de Geli pour revenir ensuite au livre-source quant il s'agit de parler de l'hérité trouble du Führer, de son refus

¹⁴⁴ Ibidem

¹⁴⁵ Ibidem

¹⁴⁶ Afin de ne pas alourdir inutilement cet article, dont la longueur dépasse déjà les normes habituelles, j'ai renoncé à indiquer tirade par tirade les emprunts de Kalisky, textuels ou légèrement remaniés, au livre de Brissaud. Je renvoie donc globalement, séquence après séquence, aux parties du livre sur lesquelles se fonde Kalisky – ce qui rend le travail aisé pour le lecteur qui voudrait aller plus loin. Une stylistique de la composition séquentielle pourrait être tentée à partir de ces emprunts et de leur utilisation dans la pièce.

¹⁴⁷ Le délire de Lanz à la page 34 de *Jim le téméraire* sur les « singes de Sodome » et « les héros aryens » est par exemple repris à Brissaud citant le principal ouvrage théorique de Lanz von Lisbenfels.

de la vérité historique ¹⁴⁸ ou de la prétendue scientificité de sa doctrine ¹⁴⁹.

La scène de reconnaissance mutuelle qu'est la scène 2 puise (en ce qui concerne la présentation qu'Hitler fait de lui-même) aux mêmes sources puisque la partition kaliskienne s'appuie d'abord sur les pages 37 et 38 du livre-source, puis sur les pages 45, 46 et 47 du second chapitre de cet ouvrage ¹⁵⁰. Elle inclut même un extrait du chapitre suivant consacré à *La légende du Thulé* quand elle fait expliquer à Hitler les « assises de granit de son action future ». Ainsi le dramaturge tisse-t-il et lie-t-il secrètement les groupes de résonance que constituent ses différentes scènes.

Car la troisième scène développe les grands mythes chers à la société de Thulé, notamment à travers les figures d'Haushofer et d'Eckart, cet homme dont Hitler fait l'éloge à la fin du second volume de *Mein Kampf*. Le portrait d'Eckart procède de la page 60 du volume de Brissaud tandis que les réparties sur le Tibet, le changement de race et le pangermanisme bouddhique ¹⁵¹ sont issues des pages 53 et 54 du même ouvrage. Les explications de Jim sur l'homme d'Hyperborée ¹⁵² découlent, elles, des pages 56 et 58 alors que les passages dans lesquels Hitler décrit son rôle d'« aimant constamment abaissé sur la nation allemande » et où il parle de la « phase de métamorphose » ¹⁵³ à laquelle l'homme est arrivé, font référence aux pages 109 et 121 du chapitre intitulé *Style magique, Bible et mythe*. Kalisky y a trouvé tout ce qui concerne la volonté de supprimer le « primat de la conscience individuelle et de la responsabilité personnelle », comme celle qui a trait à son remplacement par « la doctrine libératrice de la nullité de l'individu et de sa survivance dans l'immortalité visible de la nation » ¹⁵⁴. De même y a-t-il puisé la conviction que le Führer avait « cette faculté étonnante qui lui permettait à la fois de vivre dans le monde réel et de se projeter dans un monde imaginaire » ¹⁵⁵. On sait le parti que le dramaturge en tire pour sa situation de départ, pour son dialogue Jim-Hitler, et pour le développement concret du jeu théâtral tout au long de la pièce.

La première partie de *Jim le téméraire* s'achève sur la mort de Geli que l'écrivain met en scène comme un rite sacrificiel voulu par les hommes de Thulé et exécuté par Haushofer. Si, techniquement, les choses ne se sont pas passées comme Kalisky nous les laisse voir ¹⁵⁶, elles trouvent toutefois, dans la dramatisation kaliskienne, la vérité mythique dont l'écrivain a fait l'éloge dans ses textes théoriques. Cette mort est en effet toujours demeurée mystérieuse. Si la jalousie de Geli à l'égard d'Eva, personnage que l'auteur met bien en place dans le dispositif funèbre,

¹⁴⁸ On se reportera aux pages 32 et suivantes du livre de BRISSAUD.

¹⁴⁹ Kalisky fait dire à Hitler que « (s)a doctrine est scientifique et intégrale ». Brissaud écrit, à la page 45 de son ouvrage, qu'« Adolf Hitler entendait être un antisémite scientifique et intégral ».

¹⁵⁰ Les tirades sur la saleté et le ver (*Jim le téméraire*, p. 46) sont des extraits de *Mein Kampf* cités par Brissaud.

¹⁵¹ cf. les pages 51 et 52 de *Jim le téméraire*.

¹⁵² cf. les pages 55 et 56 de *Jim le téméraire*.

¹⁵³ R. KALISKY, *Jim le téméraire*, op. cit. p. 57.

¹⁵⁴ A. BRISSAUD, *Hitler et l'ordre noir*, op. cit. p. 120.

¹⁵⁵ *Ibidem* p. 219.

¹⁵⁶ On retrouva Geli suicidée dans son appartement.

est certaine, il existe des indices d'un coup monté par les gens de Thulé pour atteindre Hitler, qui commençait à leur échapper. La phrase que le dramaturge met, comme par hasard, dans la bouche de Jim ¹⁵⁷ a, quant à elle, été prononcée, à peu de choses près, par Hitler en 1938 ¹⁵⁸. Ainsi, même aux moments les plus fantaisistes de son écriture, l'auteur colle de près au sens profond de la vérité historique. Toutes les tirades relatives aux charmes de Geli ou à ses habitudes jugées impudentes, l'épisode des paquets lui-même, voire la description anatomique d'Eva Braun ¹⁵⁹, sont tirées des pages 141 à 148 du chapitre de Brissaud consacré à la *Lutte contre le schisme et (à la) conquête du pouvoir* tandis que le portrait fait par Eckart du profil psychologique du Führer ¹⁶⁰ émane des pages 72 et 73 du même ouvrage.

La seconde partie de la pièce nous confronte, elle, on s'en souvient, aux incarnations les plus typiques de la S.S., Himmler et Heydrich. Fidèle à sa méthode, l'écrivain tire du chapitre de Brissaud consacré à *la création et (au) développement de l'ordre noir* l'essentiel de son information et de ses réparties les plus cinglantes relatives à Himmler. Le Reichführer S.S. a bien prononcé des phrases comme celles qui concernent la garde ¹⁶¹, ou la quantité de sang dont doit être porteur un candidat S.S. ¹⁶². Il a réellement essayé d'apprendre le russe et le turc, a connu dans sa jeunesse les scrupules religieux dont la pièce fait état de façon certes plus absolue ¹⁶³, est resté vierge jusqu'à 27 ans et chercha à compenser sa santé chancelante par l'exercice des haltères. Son portrait physique ¹⁶⁴ ou le pince-nez, dont Kalisky s'amuse, sont tout aussi authentiques. Même la réplique de Jim l'accusant de manquer de «la maîtrise qui convient à un gentleman» est historique puisqu'elle se trouve dans le journal d'Himmler... Pour Heydrich, le scénario est identique, l'écrivain se fondant sur le chapitre intitulé *L'archange du mal*. Le fleuret, que le dramaturge allonge, bien sûr, démesurément; la passion de la musique; les liens très anciens avec les Canaris; la beauté réelle mais curieuse ¹⁶⁵ du technocrate démoniaque; son intelligence froide ou son art des répliques inachevées; ses ascendants juifs; sa qualification d'«homme au cœur de fer»; ses stratégies parallèles ¹⁶⁶, ou

1

¹⁵⁷ « Haushofer est un être né... néfaste... il pratique le hara-kiri comme le meurtre » (p. 69).

¹⁵⁸ Les propos rapportés par Brissaud (p. 147) sont : « Cet être est néfaste... Je ne puis oublier l'hara-kiri de Geli... ». Brissaud, en rapprochant cette phrase d'autres indices, se demande si le suicide de Geli n'a pas été provoqué par les gens de Thulé.

¹⁵⁹ BRISSAUD dit qu'Eva avait « une poitrine un peu plate pour le goût bavarois » (cf. p. 143) Kalisky en fait une « poitrine de garçon » (cf. p. 64 de *Jim le téméraire*), ce qui va dans le sens des coordonnées exposées dans la première partie de mon étude.

¹⁶⁰ cf. la page 61 de *Jim le téméraire*.

¹⁶¹ cf. *Jim le téméraire* p. 73 et *Hitler et l'ordre noir*. p. 179.

¹⁶² cf. *Jim le téméraire* p. 79 et *Hitler et l'ordre noir*. p. 187.

¹⁶³ cf. *Jim le téméraire* p. 71 et *Hitler et l'ordre noir*. p. 171.

¹⁶⁴ cf. *Jim le téméraire* p. 78 et *Hitler et l'ordre noir*. p. 184.

¹⁶⁵ cf. *Jim le téméraire* p. 81 et 84 (« mains fines ») et *Hitler et l'ordre noir*. p. 196.

¹⁶⁶ cf. *Jim le téméraire* p. 83 et *Hitler et l'ordre noir*. p. 198.

ses ressentiments extrêmement personnalisés ¹⁶⁷, et même son agacement devant le bavardage pseudo-philosophique «d'Himmler» ¹⁶⁸, constituent des réalités historiques dont l'auteur s'empare et qu'il révèle en même temps au grand public.

Le plus remarquable en cette affaire est évidemment l'art de l'écrivain qui parvient à inclure à un tel point ces séquences dans le déroulement des réparties de situation et dans la structure globale du mythe (il s'efforce de l'actualiser à l'intérieur de l'autonomisation scénique) que le spectateur prend ce qu'il y a de plus historique pour la part la plus inventée et la plus fantasmagorique de la pièce. Façon bien kaliskienne de mettre le doigt sur la dimension onirique profonde du chancre! L'auteur de *Jim le téméraire* s'est d'ailleurs emparé, de la même façon, du noyau des données véridiques des rapports ayant lié Hitler et Himmler d'une part, Heydrich et Himmler de l'autre, pour installer Jim au sein du triangle et lui permettre de ravir progressivement à Himmler le pôle d'attachement indéfectible au Führer tandis qu'il lui laissait le soin de s'approprier l'intelligence d'Heydrich. Cette lente débâcle d'Himmler dans la pièce est ponctuée de ses innombrables considérations sur la loi de l'élite, sur la nécessité d'être pauvre ou sur la volonté de ferveur de l'âme ¹⁶⁹. Toutes ces réflexions sont des citations que Kalisky reprend au chapitre de Brissaud consacré au *Nordisme du grand inquisiteur*. Elles proviennent pour l'essentiel du discours prononcé par Himmler à Posen le 4 octobre 1943 devant les plus hauts gradés de la S.S.

Toujours soucieux de joindre la logique de la situation dramatique à la logique profonde de l'histoire, Kalisky, qui procède dans cette pièce de façon spiralée ¹⁷⁰ et avance en repassant par certains nœuds, suit par contre à la trace le déroulement du livre de Brissaud. Il puise dans son chapitre intitulé *Délire dans l'apocalypse* les informations nécessaires à la scène 7. Dans cette scène, qui relate la débâcle nazie sur le front russe, on apprend enfin qui est le mystérieux docteur Morell. On voit d'autre part le Führer s'obstiner sur Stalingrad. Une fois de plus, l'étude attentive du livre-source confirme la véracité des répliques. Kalisky ouvre ainsi la scène en amalgamant deux «sorties» ¹⁷¹ d'Hitler. Il se révèle fidèle aux faits quand il signale l'accord qui existait entre Jodl et von List, voire quand il met en scène Hitler traitant Jodl de menteur ¹⁷². De même, l'auteur emprunte aux pages 368 et 369 de l'ouvrage tout ce qui a trait au physique, au salaire, aux méthodes et aux activités du médecin personnel d'Hitler. Il n'est pas de détails, jusqu'à la «poudre de Russie» ou aux précautions prises par Hitler par «temps pluvieux et froid», qui ne s'avèrent exacts alors qu'ils contribuent aux grincements de rire que suscite, à certains moments, *Jim le téméraire*.

Avec l'approche du dénouement de la pièce, la part prise par les citations redé-

¹⁶⁷ cf. *Jim le téméraire* p. 83 et *Hitler et l'ordre noir*. p. 195.

¹⁶⁸ cf. *Jim le téméraire* p. 83 et *Hitler et l'ordre noir*. p. 195.

¹⁶⁹ cf. notamment les pages 94 et 95 de *Jim le téméraire*.

¹⁷⁰ Un peu comme le mouvement de la croix gammée. BRISSAUD va jusqu'à prétendre (cf. les pages 351 et 352 de son livre) que toute la politique étrangère d'Hitler suivit ce schéma initiatique.

¹⁷¹ cf. BRISSAUD p. 357 et 361.

¹⁷² cf. BRISSAUD p. 361.

ployées dans le dialogue théâtral diminue quelque peu pour permettre à la logique fictionnelle de suivre son cours. Celle-ci demeure toutefois fidèle à l'esprit des choses et ne s'accorde que très rarement des libertés d'auteur. Le dramaturge ne sait-il pas que l'audace de son projet postule à la fois la gratuité scénique et le souci de coller aux faits pour mieux en extraire la quintessence ? Dès lors il n'invente pas ses détails quand bien même il les relate avec un minimum de fiction. Ainsi la mort d'Heinrich Himmler, qui ne nous est pas racontée telle qu'elle se déroula au quartier général de la deuxième armée britannique, se révèle-t-elle globalement fidèle. Si les nécessités scéniques et symboliques amènent en effet l'écrivain à confier à Hitler la décision de faire mourir Himmler, son audace est toute partielle puisque le Führer ordonna réellement le 28 avril 1945, après avoir appris les négociations secrètes de son dauphin avec les occidentaux, l'arrestation d'Himmler et fit mettre à mort à sa place « l'unique associé de Himmler qu'il a(vait) en son pouvoir : le Gruppenführer SS Hermann Fegelein, représentant de Himmler auprès de Hitler, beau-frère d'Eva Braun »¹⁷³... De même, l'anecdote des deux capsules de cyanure est loin de n'être qu'un effet de théâtre. Les Anglais qui arrêtaient Himmler découvrirent, dans la doublure de sa veste, une ampoule de cyanure mais ne repèrent pas celle qu'il conservait dans la bouche et qu'il écrasa finalement entre ses dents. Kalisky s'est donc contenté d'amalgamer, en une seule séquence, deux faits distincts mais liés.

Si la dramaturge se fonde en outre, dans la scène 8, sur les propos tenus par Hitler le 24 février 1945 à l'occasion du vingt-cinquième anniversaire de la proclamation du programme du NSDAP¹⁷⁴, voire sur des conversations que le Führer eut avec Himmler¹⁷⁵ ; s'il prête de même à Himmler des paroles¹⁷⁶ ou des actes¹⁷⁷ qui furent ceux du Reichführer SS, il plonge, plus abondamment encore, dans la source historique pour la constitution des dialogues idéologiques de la scène finale. Les propos de la page 117 de *Jim le téméraire* consacrés à la race nordique reproduisent en effet les théories de Hans F.K. Gunther telles qu'elles sont résumées par Brissaud aux pages 240 et 241 de son étude. Le dialogue récapitulatif entre Hitler et Ohlendorf¹⁷⁸ reprend, quant à lui, terme à terme les questions et réponses qu'Ohlendorf et le procureur américain Watson échangèrent à Nüremberg tandis que la synthèse magique sur le yin et le yang, sur la reconquête d'Hyperborée ou

¹⁷³ A. BRISSAUD. *Hitler et l'ordre noir*. op cit. p. 386. Ce dernier détail atteste l'emmêlement des réseaux nazis dont Kalisky se joue à travers Jim. Il est issu du chapitre *Crépuscule des dieux*.

¹⁷⁴ cf. les propos d'Hitler à la page 103 de *Jim le téméraire*.

¹⁷⁵ Ainsi en est-il de la tirade de la page 104 sur la fuite des meilleures armées nazies (cf. Brissaud p. 379).

¹⁷⁶ « Avec nous disparaîtrait la meilleure partie de l'Allemagne » (*Jim le téméraire*. p. 105) ou « la guerre suivra son cours » (Ibidem p. 105). Kalisky se reporte à la page 381 du livre de Brissaud.

¹⁷⁷ L'utilisation des juifs comme monnaie d'échange dans les négociations avec les occidentaux, par exemple.

¹⁷⁸ A. BRISSAUD. *Hitler et l'ordre noir*. op cit. p. 327 (chapitre *Extermination des sous-hommes*).

sur les méthodes juives de sauvegarde de la race ¹⁷⁹, trouvent leur origine dans les pages 273 et 274 du chapitre de Brissaud consacré au *Visage secret de l'ordre noir* et au contenu de l'enseignement spécial réservé aux futurs S.S.

On constate en outre que le dialogue capital ¹⁸⁰ entre Hitler, Jim et Ohlendorf – celui durant lequel Eva est contrainte au silence après qu'elle s'est crue autorisée à dévoiler le dessous libidinal des théories du Führer – procède des pages ¹⁸¹ dans lesquelles Brissaud, qui a explicité le « noumène » que constituait le mythe du sang et le « phénomène » qu'était par ailleurs l'état national-socialiste, développe la théorie de la régénération par la mutation dont se fait l'écho cette séquence de la scène 9 de *Jim le téméraire*. Or le passage de l'individu au type, qui implique la désagrégation des valeurs humanistes et chrétiennes, qui réduit l'homme à l'état d'objet passif et multipliable mais qui peut l'amener à des prouesses jusqu'ici inconnues (dans des températures extrêmes par exemple), est directement repris par Kalisky à l'utopie dont Ernst Junger s'est fait l'écho dans son livre *Der Arbeiter*.

Cette citation d'un homme, que d'aucuns considèrent comme le Goethe du XX^e siècle, donne à penser quand on sait le symbole littéraire et moral qu'il représente, et que l'on considère le moment dramatique crucial dans lequel l'extrait se trouve inséré... Lorsqu'on constate de surcroît que, dans *L'impossible royaume*, l'écrivain belge recourt au subterfuge de la voix de Junger pour entreprendre un dialogue avec Arthur Koestler, on se dit que cette citation, certes reprise à Brissaud, mérite une attention particulière. Après avoir avancé, dans le livre précité, que Freud eût été nécessaire aux Israéliens « pour entamer un dialogue fructueux avec Yasser Arafat » et ce, parce que « quelques-uns au moins de (ses) arguments (...) seraient parvenus à désarmer sa méfiance » ¹⁸², Kalisky affirme en effet qu'« à l'égard de son interlocuteur palestinien, Freud se serait refusé « à plaindre les juifs ». Car il « en était arrivé à penser que s'ils étaient les *bouffons* de l'histoire, ils n'avaient qu'à s'en prendre à eux-mêmes ». « Freud n'avait-il pas été », dans *Moïse et le monothéisme*, « jusqu'à faire la démonstration que les juifs avaient pris Moïse pour un juif alors qu'il ne l'était pas » ¹⁸³? Le narrateur kaliskien poursuit toutefois en rappelant qu'« il (lui) faut admettre que la thèse de Freud, pourtant explosive à souhait, n'a « cependant » pas suffi à désarmer les nazis » ¹⁸⁴...

Ce type de paradoxe se retrouve peu après puisque le narrateur consacre quelques commentaires à la « naïveté de Koestler » qui a consacré « un livre aux Khazars dont seraient issus les juifs de l'Europe de l'Est » ¹⁸⁵. Dans ce livre, Koestler croit pouvoir agir comme le fit Freud avec Moïse ¹⁸⁶. A l'en croire, dit Kalisky, les juifs d'Europe de l'Est ne seraient pas « des sémites, mais des Aryens, les descen-

¹⁷⁹ cf. *Jim le téméraire*. op cit. p. 121 à 123.

¹⁸⁰ cf. *Jim le téméraire*. op cit. p. 118.

¹⁸¹ A. BRISSAUD. *Hitler et l'ordre noir*. op cit. p 244-245.

¹⁸² R. KALISKY. *L'Impossible Royaume*. Paris, Seghers, 1979. p. 93.

¹⁸³ Ibidem p. 93-94. C'est moi qui souligne. On se reportera aux théories de Kalisky sur le jeu cruel et bouffon.

¹⁸⁴ Ibidem p. 94.

¹⁸⁵ Ibidem p. 96. La famille de Kalisky était d'origine polonaise. Les massacres nazis touchèrent massivement les juifs d'Europe de l'Est.

¹⁸⁶ Ibidem p. 96.

dants de ce peuple Khazar dont les rois confessèrent le judaïsme au XII^e siècle de notre ère. Le mot «antisémitisme» n'aurait alors eu aucun sens. Il témoignerait d'un malentendu partagé par les bourreaux et les victimes»¹⁸⁷.

Quand on voit ensuite le narrateur, dissimulé derrière la voix de Junger, interrompre brutalement un ami juif pour lui communiquer une peur que cet interlocuteur s'imagine être celle du «Goethe du XX^e siècle»¹⁸⁸ – «Goethe-Junger (étant) devenu son frère en Israël»¹⁸⁹ – quand on l'entend avouer à Koestler les rêves qu'il a eus après avoir lu son livre sur les Khazars¹⁹⁰; quand on perçoit le lien qu'il établit entre les Khazars et le Caucase¹⁹¹; quand on le suit dans ses interrogations sur le «nouvel âge de l'histoire générale»¹⁹² auquel le juif participe du fait de la défaite nazie et de la création de l'Etat d'Israël; quand on le voit enfin comparer l'opération de Koestler à «un rite magique»¹⁹³, on ne peut s'empêcher de songer aux similitudes qui existent avec la mise en œuvre de *Jim le téméraire* telle qu'elle a été commentée tout au long de cette étude. Kalisky ne tente-t-il pas, en effet, de dévoiler les dessous du nazisme, et de l'ère nouvelle qu'il prépare, en utilisant les services d'un juif, apparemment délirant¹⁹⁴ et bouffon, qui s'insinue de fait dans l'intimité des nazis pour tenter de leur démontrer à la fois ce qu'ils ont en commun et ce qu'il y a d'abscons dans leurs élucubrations mythologiques?

Ce faisant, l'écrivain met bien en scène l'ambiguïté qu'il prône au théâtre puisque son juif poursuit d'un côté l'assimilation jusqu'à l'absorption et témoigne d'autre part d'une altérité malgré tout irréductible. Loin d'utiliser la plainte ou le plaidoyer, l'auteur contraint tout spectateur, fût-il juif, à une profonde remise en cause. S'il s'inscrit en outre dans la lignée freudienne qui ne situe pas les différences dans le domaine biologique, il ne rapproche bourreaux et victimes que pour mieux témoigner du malentendu foncier qui s'est instauré il y a plus d'un demi-siècle et dans lequel ont péri les valeurs d'une civilisation. A ce titre, les prélèvements opérés sur un écrit de Junger, écrivain qui ne cesse de décrire les données probables de l'ère nouvelle mais qui exprima son mépris du nazisme dans la vision aristocratique des *Falaises de marbre*, sont tout sauf hasardeux. Car ces emprunts désignent, dans le nazisme, ce qui dépasse sa fantasmagorie et que l'œil d'entomologiste¹⁹⁵ du junker

¹⁸⁷ Ibidem p. 96.

¹⁸⁸ Ibidem p. 98.

¹⁸⁹ Ibidem p. 98.

¹⁹⁰ « Une grande foule de personnes mais parmi lesquelles il y avait des victimes et des bourreaux ». Ibidem p. 101.

¹⁹¹ ibidem p. 104. On sait l'importance du Caucase à la scène 7 de *Jim le téméraire*.

¹⁹² Ibidem p. 106.

¹⁹³ Ibidem p. 107.

¹⁹⁴ L'expression « délire ininterrompu » figure, à propos du narrateur-meneur de jeu, dans la séquence, ici commentée de *L'Impossible Royaume*, à la page 97.

¹⁹⁵ « Junger a la sensibilité des insectes qui le passionnent » (Ibidem p. 105). Kalisky va plus loin encore en décrivant le travail esthétique de Junger qui est aux antipodes du sien et qui fait penser au personnage d'Heydrich dans *Jim le téméraire* : « cet homme est capable de sincérité – mais au nom de la littérature; il aura donc occupé sa vie à transcender l'horreur en la décrivant dans un style le plus brillant, le plus travaillé possible.

allemand s'est plu à enregistrer là où le descendant des artisans pauvres de Pologne ne peut qu'exprimer à la fois le pathétique de son désespoir et le refus de s'y complaire. Tant il est vrai qu'il ne mettra pas la victime en position phallique mais qu'en seigneur dépourvu de terre et de titre il ne se contentera pas des larmes. Tant il est vrai enfin que Kalisky demeure, jusqu'au bout, un enfant de la Promesse. Or celle-ci désigne, même pour un être qui ne pratiquait pas le judaïsme, autre chose que les confins matériels de Sion.

Histoire d'une mise en scène

Le baroquisme sans afféterie de l'écriture kaliskienne découle vraisemblablement de cette position dont le dramaturge entendit pousser à la limite les conséquences, ainsi qu'il fit en chacune des choses qu'il entreprit dans sa vie. En témoignant ici sa hantise d'une séduction tragique plus apte à tuer le mensonge social, que l'attaque frontale et logique; sa pratique du jeu théâtral comme espace autonome n'ayant d'autres temporalité et historicité que les siennes propres; son goût des miroirs allant jusqu'à la confusion quasi-complète entre Jim et Hitler; son plaisir rhétorique de la disputatio virevoltante qui fait fond sur l'absence de transparence des êtres et des mots ainsi que sur la prégnance des formes; son utilisation presque opéradique de la musique et du ballet, comme sa dextérité à s'assimiler des sources historiques au point de les rendre méconnaissables. C'est que Kalisky se sentit autre et injustement exclu, y compris par les siens. S'il fut blessé dans sa chair comme nous ne pouvons l'être, il ne se résolut jamais pour autant à n'être qu'un juif territorialisé, lui qui, marqué par la parole de l'Éternel, avait la secte en horreur. Il persista en conséquence à se vouloir autre et semblable¹⁹⁶, tout en étant convaincu que «l'univers concentrationnaire n'a pas été un cataclysme fortuit, mais bien un événement inéluctable prémonitoire des temps actuels»¹⁹⁷ dont il faut envisager toutes les séquelles.

Cela ne pouvait que déboucher sur une forme singulière, aussi peu adéquate à l'ère de la rationalité froide et abstraite des logiciels qu'à celle du leurre issu de la confusion des codes. Car le contenu de vérité empêche l'œuvre de Kalisky de n'être que baroquisme factice. Même lorsqu'il parle de la musique en poésie, l'auteur de *Jim le téméraire* introduit les notions de sens et de mémoire que l'époque contemporaine a en horreur¹⁹⁸. Dès lors, son sillage ne pouvait qu'être «soli-

Ce ne sont pas tant les victimes de l'horreur qui, sous sa plume, passent à la postérité, que sa prose, c'est-à-dire lui-même, Ernst Junger » (Ibidem, p. 105).

¹⁹⁶ Dans *Sionisme ou dispersion?* (Marabout, 1974), Kalisky examine l'histoire juive sous l'angle de cette double oscillation.

¹⁹⁷ Lettre de R. Kalisky à R. Pouilliant datée du 7 juin 1976.

¹⁹⁸ « Je m'attache au sens des choses, peut-être par crainte, rejet de tout ce qui est insensé. Mais le sens est le contraire de l'égoïsme – l'ego n'implique pas le sens, mais l'instinct. Les instincts. Ce que j'en dis là est monothéique et très révélateur quant à mes structures d'origine. Mais pour moi le sens renvoie principalement à la mémoire. Je frémis à l'idée d'une littérature qui « fonctionnerait » indépendamment de la mémoire. Une littérature qui se suffirait à elle-même. Elle existe. Elle fait illusion et satisfait d'aucuns que sa vacuité justifie. » Lettre de R. Kalisky à M. Quaghebeur datée du 22 janvier 81. janvier 81.

taire» et la mécompréhension de son œuvre, dominante, jusqu'à ce que «l'opportunité d'un moment»¹⁹⁹ ne renverse les données de la situation. Romain Gary, qui confessait avoir aimé les pièces du dramaturge belge et qui lui promettait «un grand avenir», n'hésitait pas à lui signifier en même temps que sa volonté de «s'imposer dans le théâtre français aujourd'hui a ceci de différent d'avec la Résistance que l'on n'a pas de camarades»²⁰⁰.

La vie publique de la pièce *Jim le téméraire* confirme à sa façon ce chemin difficile et tortueux. Achievée en 1970 à Rixensart (elle fut écrite, dans une sorte de transe inspirée, avec une facilité déconcertante en dépit de circonstances matérielles épouvantables), la première mouture de la pièce est envoyée le 17 octobre 1970 à Jacques Lemarchand, un des rares critiques à avoir eu l'audace de miser sur Kalisky. L'auteur la considère comme une pièce «initiatique et qui tient à la fois de la tragédie et de la comédie»²⁰¹. Il adresse également un exemplaire de la pièce à Simone Benmussa, directrice de l'*Action théâtrale* qui se dit convaincue par la «force, (l')intensité, (la) violence, (l')ambiguïté» de la pièce et qui annonce des démarches auprès de l'O.R.T.F. pour une diffusion radio²⁰². Puis, «désespérant d'intéresser des metteurs en scène en Belgique, convaincu de la nécessité d'avoir du temps pour écrire», Kalisky franchit une nouvelle étape en «abandonn(ant) le journalisme indépendant et (en) décid(ant) de partir en Corse avec (sa) femme et (son) fils en octobre 1971».²⁰³ Il y achève la version définitive de *Jim le téméraire* que Claude Gallimard accepte de prendre dans son catalogue le 24 mars 1972. Conjointement, ont eu lieu d'importants contacts avec le Théâtre Groupe de Courbevoie dont le directeur décide de programmer la création de la pièce pour la rentrée²⁰⁴ de la saison 1972-1973, voire pour la fin de la saison précédente.

Tout paraît donc aller pour le mieux. Et Kalisky, comme à l'accoutumée, se précipite vers son destin. L'offre qui lui est faite par le théâtre qu'animent Patrick Antoine et Eleonore Hirth dépasse en effet *Jim le téméraire* puisqu'elle concerne également *Skandalon* et paraît même dessiner un statut d'écrivain lié en permanence à une troupe. Le dramaturge décide donc de «tout sacrifi(er)». Il quitte la Corse et s'installe à Courbevoie, dans la région parisienne, «afin de collaborer étroitement avec l'équipe du Théâtre/Groupe»²⁰⁵. L'idylle dure peu puisque, dès le mois de mai 72, l'auteur annonce que sa collaboration avec le Théâtre/Groupe «n'ira pas plus loin» et qu'il se trouve «confronté avec une situation financière catastrophique»²⁰⁶. Le cycle des malentendus et des difficultés liés à la création de la pièce commence.

¹⁹⁹ Lettre de R. Kalisky à L. Joassin datée du 14 octobre 1973.

²⁰⁰ Lettre de R. Gary à R. Kalisky datée du 7 juin 1972.

²⁰¹ Lettre de R. Kalisky à J. Lemarchand datée du 17 octobre 1970. On notera qu'il ne parle pas de tragi-comédie, cette synthèse devenue impossible, mais d'un pas de deux dialectique entre les deux genres.

²⁰² Lettre de S. Benmussa à R. Kalisky datée du 7 avril 1971.

²⁰³ Curriculum vitae rédigé par R. Kalisky.

²⁰⁴ Lettre de P. Antoine à R. Kalisky datée du 16 mars 1972.

²⁰⁵ Lettre de R. Kalisky à L. Joassin datée du 21 mars 1972.

²⁰⁶ Lettre de R. Kalisky à J. Remiche datée du 2 mai 1972.

L'intérêt manifesté ensuite par «Georges Wilson, qui a pris contact avec le festival de Vienne et celui d'Avignon»²⁰⁷ ne paraît pas avoir fait long feu. De même, «les promesses du Théâtre des Amandiers» sont-elles repoussées sine die «en dépit d'engagements plus ou moins formels»²⁰⁸. Quant au «projet» parisien «de film-théâtre autour de *Jim le téméraire*», il ne laisse pas longtemps à l'auteur l'espérance de voir les faits «se précipite(r)»²⁰⁹. La piste germanique ne s'avère pas plus fructueuse bien que Kalisky soit «en contact avec un jeune metteur en scène suisse, Luc Bondy, qui est considéré aujourd'hui comme le successeur de Peter Stein»²¹⁰. Un nouvel espoir de création en France par les soins d'Edmond Tamiz se révèle tout aussi infécond. Il est par contre question fin 75, début 76, d'une «création possible avec l'opéra de Lyon»²¹¹ de l'opéra que Georges Aperghis compose sur *Jim le téméraire*.

L'année 1976, qui a vu l'écrivain achever la version définitive d'*Europa*, semble se dérouler sous de meilleurs auspices, bien que croisse l'irritation du dramaturge devant le pillage et la méconnaissance dont il est victime. Un projet de film à soumettre au ministère belge de la culture française est notamment envisagé. Convaincu que «le cinéma (lui) permettrait de libérer des forces créatives qui demeurent en (lui) inutiles inemployées»²¹², l'écrivain entame la rédaction du script. Son travail confirme et accentue l'option de la disputatio onirique contenue dans *Jim le téméraire* puisque Jim y convoque, autour d'une table de banquet, les initiateurs et dignitaires du Reich²¹³. D'un autre côté, un jeune français, Patrick Grandrieux, s'adresse à l'écrivain le 10 août et le 20 septembre pour lui expliquer l'analyse détaillée qu'il fait de la pièce à partir de la théorie de Deleuze et Guattari sur les machines célibataires. Grandrieux se met en cheville avec un jeune belge, Moshe Leiser, qui fonde *le théâtre célibataire* et introduit auprès de la commission consultative du jeune théâtre une demande de subside portant sur trois millions de francs belges. La requête est étayée par une analyse de la pièce axée sur le problème juif dont Jim est le symbole. Alors que chaque scène est commentée assez longuement, les scènes 7 et 8 ne reçoivent en effet pour tout écho qu'une phrase laconique : «Ne développe pas nos vues sur le problème juif». Loin d'être anecdotique, cet

²⁰⁷ Lettre de R. Kalisky à L. Joassin datée du 16 octobre 1972.

²⁰⁸ Lettre de R. Kalisky à L. Joassin datée du 14 octobre 1973.

²⁰⁹ Lettre de R. Kalisky à L. Joassin datée du 20 décembre 1973.

²¹⁰ Lettre de R. Kalisky à J. Remiche datée du 2 février 1975.

²¹¹ Curriculum vitae rédigé par R. Kalisky.

²¹² Lettre de R. Kalisky à Panos datée du 18 mai 1976. Le rapport de Kalisky au cinéma est important. Outre *le tiercé de Jack* et le scénario de *Charles le téméraire*, qui en témoignent matériellement, il faut en effet constater que le média cinématographique hantait l'auteur, non pour son effet de vérisme, mais pour les possibilités de télescopage temporel et géographique qu'il permet plus que le plateau de théâtre. A cet égard, la dernière pièce de l'écrivain, *Falsch*, est un texte-limite. Peu avant de mourir, Kalisky se demandait s'il ne devait pas opter pour le septième art. Il comptait en tout cas le faire après avoir achevé *Fango* et *les Romanov*.

²¹³ On notera que le principe de la table de repas se retrouve dans *La Passion selon Pier Paolo Pasolini* et dans *Falsch*, pièce où morts et vivants sont aussi convoqués dans un espace clos, fictif.

indice aura plus tard de lourdes conséquences sur l'histoire de la mise en scène de cette pièce.

La mode est alors à l'Allemagne dans le monde francophone. On pourrait donc croire que les chances de l'œuvre vont s'améliorer. Kalisky lui-même affiche un mélange d'optimisme et d'amertume alors qu'il a vu, à Bruxelles, Philippe van Kessel décider de ne pas monter *Dave au bord de mer*²¹⁴ et lui préférer la pièce allemande *Par-delà le bien et le mal*. N'écrit-il pas dans une lettre à un correspondant ouest-allemand : « J'ai pu lire l'autre jour à Bruxelles la pièce de Harmuth Lange sur Hitler et Nietzsche, du moins dans sa traduction française par Jourdeuil : une véritable merde, un théâtre de patronage, de l'anti-théâtre, un texte débile. Je ne comprends pas comment on peut comparer, ne serait-ce qu'un instant, Jim à cette pièce. Le début de la pièce de Lange est sans doute inspiré par mon texte, mais j'aurais honte d'y consacrer une pensée et encore plus : d'en faire état au public : c'est trop mauvais. Je suis donc tranquille et apaisé en ce qui concerne Jim : j'ai écrit une vraie pièce sur le phénomène juif-nazi. Elle restera car le temps travaille pour elle. J'espère que vous comprenez mon ton véhément : lorsqu'il s'agit d'art, du véritable art (ART), je suis intolérant, féroce, lucide, mais lucide, pas injuste. Je salue Handke car c'est un artiste, un véritable écrivain. Mais les opportunistes et les fabricants qui se faufilent dans le théâtre comme des voleurs au nom de Brecht, car ils se prétendent des postbrechtiens, je leur dis non ! non ! non ! »²¹⁵.

Les déboires ne font cependant que continuer pour l'artiste intrinséquant mais assoiffé de reconnaissance qu'est Kalisky. Surtout, en ce qui concerne *Jim le téméraire*. La pièce fait peur. Et l'auteur manifeste à son égard une vigilance exceptionnelle. Le projet du *théâtre célibataire* finit par avorter. Frappée par l'intérêt du dossier, la commission du jeune théâtre n'estime cependant pas pouvoir accorder le tiers de l'enveloppe budgétaire dont elle dispose à une première mise en scène. Et Moshe Leiser ne parvient pas à trouver un co-producteur, Albert-André Lheureux étant occupé par la création de *La passion selon Pier Paolo Pasolini* tandis que Roger Domani, qui avait accueilli *Le pique-nique de Claretta*, refuse sa collaboration « pour des raisons de politique intérieure »²¹⁶. Le projet cinématographique échoue, lui aussi, le producteur grec ayant précipitamment quitté la Belgique.

Vient alors le tour de Jacques Huisman, le directeur du *Théâtre National de Belgique*, qui a déjà refusé *Trotsky, etc* en 1969 et *Le pique-nique de Claretta* en

²¹⁴ La pièce est aussi consacrée au problème juif, éternel et contemporain, puisqu'elle se situe dans l'Israël d'aujourd'hui et fait revivre l'antique conflit de Saül et de David. Elle sera créée par Antoine Vitez à l'Odeon en 1979. Comme *Jim le téméraire*, elle use de la comédie et de la tragédie mais postule le primat du tragique. Kalisky estime que Vitez a eu tort de privilégier « la comédie dérisoire » (lettre de R. Kalisky à M. Quaghebeur datée du 12 novembre 1979).

²¹⁵ Lettre de R. Kalisky à Harald Jacobs datée du 27 décembre 1976. En 1979, au moment de la projection à Bruxelles du film de Syberberg consacré à Hitler (la présentation de ce film était liée au colloque sur la séduction auquel Kalisky participa avec sa communication *La Séduction pour tuer le mensonge*), l'amertume du dramaturge fut, au contraire, profonde parce qu'il assista à la reconnaissance d'un travail proche des enjeux qu'il avait mis en œuvre bien auparavant.

²¹⁶ Lettre de M. Leiser à R. Kalisky datée du 7 juillet 1977.

1972. Cette fois, cependant, c'est lui qui effectue les démarches. Le 18 janvier 1978, il renonce toutefois à mettre en scène *Jim le téméraire* ou *Trotsky, etc.*, et leur préfère *Le testament de Lénine* de Robert Bolt. Antoine Vitez paraît aussi s'intéresser au projet de *Jim le téméraire-opéra*. Mais l'écrivain, qui vient d'être échaudé par l'expérience de *Dave au bord de mer* dans laquelle la presse française a retrouvé ses accents les plus rabbiniques, considère le projet comme «fort hypothéqué» dans la mesure où «Vitez travaillerait encore dans la dérision, ce que (Kalisky) n'accepter(a) plus»²¹⁷. L'auteur considère par ailleurs que «Lheureux n'est pas davantage en mesure de pénétrer cette pièce»²¹⁸. Or Lheureux, qui vient de donner une seconde version de *La passion selon Pier Paolo Pasolini*, est sur le projet, à l'initiative du comité organisateur des festivités d'*Europalia-Belgique* qui doivent se dérouler en 1980 pour la célébration du cent-cinquantième anniversaire de la fondation du Royaume. Des budgets ont été dégagés. Mais le metteur en scène bruxellois s'est mis en tête de trouver en Allemagne un acteur qui ressemblât trait pour trait à Hitler. Il le découvre et en fait part au dramaturge. Celui-ci entre alors dans une violente colère, retire à Lheureux les droits sur la pièce mais l'autorise à lui substituer *Europa* afin de ne pas perdre sa mise.

L'incident, qui entraîne chez chacun des protagonistes une extraordinaire tension nerveuse²¹⁹, prouve en tout cas que l'auteur ne veut rien entendre d'une vision vériste de sa pièce, de la même façon qu'il rejette la solution de la dérision. Il affirme par ailleurs que son texte n'est pas une «marchandise mais une œuvre de l'esprit» même s'il ne s'agit pas forcément de sa «meilleure pièce»²²⁰. L'emploi de ce terme «esprit» est significatif, comme est symptomatique l'acharnement du dramaturge à ne pas tolérer n'importe quelle liberté de metteur en scène à l'égard de cette œuvre que chacun dénie d'abord, contourne par quelque pirouette ou cherche à dévier de son insupportable nœud. Car, s'il est vrai que *Jim le téméraire* ne constitue sans doute pas la plus aboutie des créations de l'écrivain – encore qu'elle révèle une maîtrise dans la construction et une dextérité dans le déploiement qui sont peu communes –, il est tout aussi évident qu'elle est une de celles où gît le plus grand nombre de secrets de l'auteur.

La mort brutale de Kalisky, le 2 mai 1981, creuse un vide dont *Jim le téméraire* apparaît très vite comme l'épicentre symbolique. Moshe Leiser, qui avait obtenu de la Communauté française de Belgique un assez bon budget pour monter *Bérénice* dans un appartement désert du *World Trade Center* de Bruxelles, demande à la commission consultative du jeune théâtre l'autorisation de transférer la somme obtenue sur la création mondiale de la pièce telle qu'elle avait été imaginée par lui en 1976-77 – c'est-à-dire dans une piscine. L'autorisation lui est accor-

²¹⁷ Lettre de R. Kalisky à M. Quaghebeur datée du 19 novembre 1979.

²¹⁸ Ibidem.

²¹⁹ La lettre d'A.A. Lheureux à R. Kalisky datée du 18 juin 80 va jusqu'à parler de «fuite» et de «crainte incroyable et infantile de la critique». Or, outre les remarques déjà citées de 1979 (Cf. note 217), Kalisky considérait dès avril que Lheureux faisait fausse route et se montrait sans égards aucuns pour sa «sensibilité», comportement qu'il n'oserait pas avoir avec un «comédien» (Lettre de R. Kalisky à M. Quaghebeur datée du 1^{er} avril 80).

²²⁰ Lettre de R. Kalisky à M. Quaghebeur datée du 23 juin 1980. C'est moi qui souligne.

dée en juin. Peu après, Antoine Vitez annonce, de son côté, à Avignon, son intention de monter la pièce. Il y renonce finalement, le 15 février 1982, au bénéfice de la création mondiale de *Falsch*, pièce qu'il juge «admirable» et dont il fait une mise en scène de tout premier ordre en avril 1983.

Leiser, qui s'est adjoint un dramaturge en la personne de Georges Didi-Huberman, entame alors, avec la ville de Bruxelles, des négociations en vue de l'obtention de la piscine scolaire de la rue du Chevreuil. Les tractations finissent par échouer, le contenu de la pièce faisant craindre des troubles aux édiles traumatisés par de récents attentats anti-juifs. De ce fait, le metteur en scène radicalise sa conception de la pièce et décide de réaliser son spectacle dans l'ancienne caserne Dailly. Il envisage en effet de situer l'action dans une institution pour aliénés, avec lits, cages et infirmiers, afin de signifier clairement que les acteurs se prennent pour les personnages qu'ils incarnent. Conjointement à ce type de théâtralisation qui supprime l'ambiguïté constitutive de *Jim le téméraire*, Leiser laisse son dramaturge ajouter à la pièce un rôle de médecin qui se voit pourvu de dialogues peu adaptés à l'écriture virevoltante de l'écrivain. Cet ajout va de pair avec la suppression de quatre des onze rôles de la pièce et avec une refonte de la pièce qui l'ampute de plus du tiers du texte original. Le dialogue crucial dans lequel Jim va jusqu'à discuter ses origines²²¹ a également disparu. Comme se voit supprimé tout ce qui témoigne d'une trop grande ambiguïté à l'égard du problème juif que le dramaturge et le metteur en scène envisagent dans une optique sioniste.

Au début du mois de février 1982, les porteurs du projet, conscients de la dérive qu'ils opèrent, demandent à la veuve de l'écrivain l'autorisation de jouer une pièce intitulée *Jim*, avec la mention «d'après *Jim le téméraire* de R. Kalisky». C'est dire l'évolution qu'a dû subir le texte, Jim devenant univoquement le porteur de la peur et de l'horreur. Le 16 février, la société des auteurs et compositeurs dramatiques, en la personne de maître Botson, notifie à Moshe Leiser l'ordre impératif de se conformer au contrat qu'il a signé et de jouer le texte intégral de *Jim le téméraire*, ou de renoncer à l'organisation des représentations prévues. Le 22 février, il lui est demandé de confirmer son intention de renoncer à la création du spectacle. Le 22 juin, l'affaire est définitivement close entre les parties. Une fois de plus, la pièce a fait peur.

Sur ces entrefaites, Marc Liebens, directeur de l'*Ensemble Théâtral Mobile*, qui avait songé à la création de *Falsch* désormais pris en charge par Antoine Vitez, décide de s'attaquer à *Jim le téméraire* et d'en réaliser la première à Lille dans le cadre de la participation belge au festival des Bas-Pays (dont les manifestations s'échelonnent sur les mois d'octobre et de novembre); puis de le produire à Bruxelles dans la vaste salle aux murs nus du *Varia* pour laquelle le décor est construit. Il s'agit d'un gigantesque escalier noir, aux marches malaisées à gravir, dont le centre est occupé par un superbe divan de couleur rouge. Ce faisant, le metteur en scène, sa dramaturge Michèle Fabien et son décorateur Michel Børmans, optent pour une universalisation de la pièce dans le sens du symbolisme. Les couleurs du décor reprennent en effet celles du drapeau nazi (qui n'est donc pas étendu tel quel

²²¹ On se souviendra qu'au moment de la constitution du dossier introduit par Moshe Leiser en 1976-1977, les scènes 7 et 8 ne recevaient déjà aucun commentaire parce qu'elles ne correspondaient pas aux vues des auteurs du projet sur le problème juif.

sur le sol comme le recommandent les didascalies de l'auteur) et se chargent du vieux symbolisme du rouge et du noir (que l'on peut étendre dès lors à la dénonciation des idéologies totalitaires, nazies ou stalinienne). La ronde endiablée autour du lit de parturition de Jim abandonne, quant à elle, son système circulaire au profit d'un mouvement ascensionnel et descendant qui n'est pas sans rappeler le mythe de Sisyphe. De la sorte, le hiératisme peut remplacer le baroque tandis que la symbolique est en mesure de retrouver les vieilles hantises transcendantales de l'Occident. Les cadavres s'accumulent donc au pied d'inaccessibles sommets plutôt que de se retrouver broyés au centre du mouvement giratoire de la svastika.

Pour la distribution, Liebens envisage dès le départ d'accentuer la perversité et l'ambiguïté générale des personnages afin de mettre en exergue l'ambivalence foncière des rôles, y compris dans le domaine sexuel, et de situer la problématique de la pièce à travers le nazisme mais aussi au-delà de lui. Comme pour la croix gammée réduite à ses seules couleurs dans le décor, le metteur en scène donne à voir des acteurs qui ne permettent pas au spectateur de se contenter du prototype nazi dont il a en mémoire la caricature toujours aisée à rejeter dans les limbes. Le rôle du docteur Morell est donc confié à une femme au crâne tondu, Eve Bonfanti. Haushofer et Ohlendorf sont interprétés par Amid Chakir, un comédien arabe²²². Heydrich prend les traits d'une comédienne²²³ impertinente, Francine Landrain, qui a magistralement ressuscité Geli dans la première partie. Avec Stéphane Excoffier, Eva Braun trouve une incarnation blonde qui s'écarte du type Germania pour s'approcher du modèle svelte et filiforme de la mode contemporaine. François Sikiwie prête, quant à lui, ses traits à un Himmler dont la silhouette rappelle étrangement celle de Goering.

De telles options procèdent à la fois du texte dans ses virtualités les plus extrêmes, de la circonstance et des problèmes de conscience d'un non-juif devant les audaces répétées du dramaturge. Liebens a en effet perçu l'obsession de Kalisky de montrer, au cœur même du nazisme, ce qui dépasse son folklore et interdit de le réduire «aux dimensions d'un hiatus militaro-sadomasochiste»²²⁴. Il décide donc de donner à entendre, lentement, la totalité du texte sans recourir à quelque accélération ou diversion susceptibles de dramatiser la disputation dans le sens de l'action. De la sorte, le spectateur devra découvrir les dessous ésotériques du nazisme sans disposer du moindre point de fuite. Conjointement, décor, costumes et distribution tendront à mettre en exergue les dimensions universelles et contemporaines du phénomène. Mais, dans l'équilibre tensionnel que Kalisky cherche à maintenir entre tragique et dérision, le metteur en scène de l'*Ensemble Théâtral*

²²² De même que le crâne tondu de la doctoresse Morell renvoie à certaines images atroces des camps et aux comportements durant l'épuration, de même le choix d'un fils d'Ismaël dans les rôles les plus doctrinaires du nazisme renvoie à l'actuelle confrontation entre Israël et Ismaël qui a succédé à la confrontation juifs/nazis dont *Jim le téméraire* tire son sujet.

²²³ Ce choix est moins hasardeux qu'il y paraît. Les didascalies de Kalisky ne cessent d'insister sur la séduction d'Heydrich et... sur sa voix aiguë.

²²⁴ cf. le texte inédit du 25 février 1971 cité au début de cette étude.

Mobile décide de privilégier le premier terme ²²⁵ conformément au dessein kaliskien. Il opère toutefois un certain glissement par rapport aux données de départ dans la mesure où il tend à transposer les deux termes de la dialectique kaliskienne en abstraction et abjection. Quand il privilégie la dimension tragique, il le fait dès lors dans le sens de l'épure et de l'intériorité distanciée.

C'est que Liebens provient du pays qui forma Ghelderode et qu'il se méfie des propensions à l'abjection – fût-elle molle – de ses compatriotes. L'époque à laquelle il monte *Jim le téméraire* n'est par ailleurs en rien comparable à celle qui vit la rédaction de la pièce. Le choc, qu'eût constitué en 1972 la mise en scène de l'œuvre, est partiellement émoussé, pour ce qui est des effets spectaculaires immédiats, après des films comme *Portier de nuit* ou *Hitler, un film d'Allemagne*. Il paraît donc bienvenu de pousser le travail du côté de la quintessence de la pièce. D'autant que le climat idéologique s'est modifié et incite à n'offrir aux spectateurs aucune image qui puisse le laisser aller dans le sens de la complaisance à l'abjection... Le texte occupe enfin une place très singulière dans l'itinéraire dramatique de Kalisky puisqu'il fait suite aux deux premières pièces, qui utilisaient encore des lieux divers et des distributions imposantes, sans constituer pour autant le déploiement avéré du surjeu ²²⁶ – ce sera l'événement du *Pique-nique de Claretta*. Il pose d'autant plus de pièges aux artisans du spectacle qui ont compris la mécanique kaliskienne que, si le dédoublement des personnages entre la première et la seconde partie est simple et relativement évident, le foyer central, constitué par Jim et Hitler, est à lui seul la préfiguration du surjeu, du fait même de la position «gémellaire – dialectique» des deux protagonistes. Or ce couple théâtral, qui est une des audaces les plus notoires du dramaturge, n'est pas de nature à laisser les consciences tranquilles en raison des faits et des représentations auxquels un tel duo se rapporte historiquement pour tout individu adulte de cette fin de siècle.

Au fur et à mesure que leur travail progresse, Marc Liebens et Michèle Fabien se voient confrontés à l'abîme qu'ouvre devant eux la découverte de l'ampleur du jeu de miroirs existant entre Jim et Hitler, et se voient confortés dans leur volonté de donner à voir ce manège infernal. Ils en découvrent d'autre part les ravages sur le plateau. Les deux acteurs engagés pour la circonstance sont en effet prêts quotidiennement à en découdre l'un avec l'autre. Liebens franchit alors le Rubicon. Il décide de pousser la pièce dans le sens de ce qu'elle indique mais ne réalise pas. Les rôles d'Hitler et de Jim seront le fait d'un seul acteur manipulant son double sous la forme d'un bras pourvu d'une tête de cire. Dominique Boissel, l'acteur-fétiche du metteur en scène – celui qui donna *Oui* d'après le roman de Thomas Bernhard et qui fut l'admirable *Hamlet-Machine* de l'automne 84 –, est pressenti. Il se rétracte toutefois devant l'énormité des enjeux de la pièce. Julian Negulesco, roumain exilé en France, qui a subi le stalinisme dans sa tête et dans son pays, accepte par contre.

²²⁵ On se souviendra des remarques de Kalisky à propos de l'accentuation de la dérision dont avait usé Antoine Vitez dans sa mise en scène de *Dave au bord de mer*. A cet égard, Liebens est cohérent. Il minimise par contre trop la nécessité de la dialectique entre tragique et dérision.

²²⁶ Je me permets de renvoyer à cet égard à mon article *La Passion selon René Kalisky* paru dans *Jeu*. 32 à Montréal en 1984.

Si ce choix, aux antipodes de celui auquel avait songé Lheureux, peut permettre d'accroître la portée symbolique du problème qui se trouve au cœur de *Jim le téméraire*, il fait néanmoins reposer la clef de voûte de la pièce sur les épaules d'un individu dont le français ne sera jamais que la seconde langue. Or la dextérité exigée par l'audace avec laquelle Liebens a voulu répondre au défi de Kalisky postule non seulement un acteur de premier plan mais aussi un virtuose du langage. Tel était le cas de Jean-Pierre Joris dans la seconde version que Lheureux donna de *La passion selon Pier Paolo Pasolini*. Mais Joris était incapable d'électriser le reste de la distribution autour de lui. Dans le cas qui nous occupe, Negulesco se révéla, nonobstant sa prouesse, en deçà de la démultiplication constante qu'exigeait l'option dramatique. Un peu comme Jean Le Poulain avait déséquilibré la conception vitézienne de *Dave au bord de mer*.

Or le théâtre de Kalisky est un théâtre de comédiens. Il exige d'eux le maximum et se heurte, depuis quinze ans, au problème de la cohérence des distributions. Pour être décisif et définitif, le pari de Liebens, dont le travail dans *Jim le téméraire* atteignit à une beauté plastique rarement atteinte – notamment dans l'équilibre des compositions picturales que les acteurs formaient sur l'escalier –, exigeait, sur un plateau remarquablement servi par ailleurs, une présence centrale, à la fois fluide et tout emplie de pesanteur, susceptible d'animer jusqu'aux abîmes le rite hiératique dans lequel se proférait la disputatio infinie. Mathilde La Bardonnie, la critique du Monde, ne s'y trompa pas, elle qui écrivit que « le génie spécial de Kalisky, ce verbe sans complaisance, difficile, était cependant là »²²⁷.

Car, le 4 novembre 1982, dans la salle dorée du Grand Théâtre de Lille qui convenait aussi bien à la mise en scène de Liebens qu'un boudoir kitch à un tableau de Mondrian, se déroulait enfin la mélodie du texte théâtral sans doute le plus maudit des vingt dernières années. L'incompréhension qui suivit la représentation fut à peu près totale. A Liège, où il fut ensuite présenté, on vanta par contre la beauté plastique et les résonances politiques du spectacle. A Bruxelles, où il fut donné en série par un froid de canard, s'il arriva à certains critiques de faire le lien avec les tragiques événements de Sabra et de Chatila, la question parut essentiellement se centrer sur le fait de savoir si les problèmes venaient de l'auteur ou du metteur en scène... Ce paradoxe a peut-être plus à voir avec la pièce qu'il n'y paraît à première vue.

Liebens avait choisi l'austérité monacale et le piétinement vers l'impossible – en hésitant parfois entre la possibilité ouverte par ces deux pôles – là où Kalisky privilégiait le foisonnement et la circonvolution. En conséquence, il avait poussé la pièce vers le déploiement visuel plus que vers la révélation musicale. Mais il avait donné à entendre le texte dans son insoutenable pureté tragique – là où le geste lui semblait, à la limite, brouiller celle-ci. Comme chacun des êtres qui ont affronté sur la scène la dramaturgie kaliskienne, le créateur bruxellois s'est trouvé confronté à une bipolarité incessante et vertigineuse, qui est presque le fait d'un pur esprit, mais qui passe pourtant dans une âme et dans un corps. Il l'a donnée à voir comme on l'inscrit sur un diagramme. Parce qu'il l'a induite, il laisse ouverte la question de la représentation la plus adéquate de ce mouvement et de ces êtres de théâtre.

²²⁷ M. La Bardonnie. *En attendant Macbeth*. Le Monde. 3 décembre 1982. Pour ma part, j'ai rendu compte de cette création dans *La Libre Belgique* des 13 et 14 décembre 1982.

Mais sa question, il l'a posée avec une exigence digne de celui dont nous avons appris la mort, après un rappel des paroles extraites des psaumes de David. Ces paroles retentissent étrangement pour qui a lu *Jim le téméraire*.

«Puisses-tu me laver, pour que je sois plus blanc que neige! Puisses-tu me faire entendre des accents d'allégresse et de joie, afin que ces membres que tu as broyés retrouvent leur joyeux entrain!

Des paroles pleines de charme bouillonnent dans mon cœur;

Je dis: mon œuvre est pour le Roi!

Que ma langue soit comme la plume d'un habile écrivain»²²⁸.

L'homme que l'on enterra par ces mots justes s'était défini à l'égard du théâtre en disant: «J'ai aimé et j'aime Shakespeare. J'ai redécouvert récemment Corneille, ses pièces méconnues; le plus grand auteur de théâtre français. Je dis théâtre et non pas écrivain. Quoi qu'on puisse en penser, c'est autre chose. Si Racine est un maître de la langue française, des pièces comme *Suréna*, *Rodogune* ou *Othon* témoignent du génie dramatique de Corneille, et sur ce plan il est le plus grand des Français»²²⁹. Corneille? Tiens! Un auteur politique que l'on se plaît à ne point lire... Surtout lorsque l'exaltation du héros se tempère, dans ses pièces qui font suite aux classiques, de la tristesse inhérente à la compréhension des mécanismes du pouvoir.

Les personnages de Kalisky ne nous parlent pas du héros finissant mais de l'individu finissant. Or celui-ci «ne disparaît que parce que tout au long de l'histoire il n'a jamais réussi à être libre»²³⁰. Le désespoir qui en procède – et qui est peut-être, comme l'écrit Adorno, la seule ontologie –, a franchi, il y a quarante ans, un seuil qui ne cesse, en un sens, de s'approfondir – aujourd'hui encore. Cette déception, transcendée malgré tout par le vieil espoir des Prophètes²³¹, explique l'écriture de *Jim le téméraire* comme sa difficile existence dans le monde théâtral contemporain.

²²⁸ Texte cité en haut du faire-part mortuaire de René Kalisky.

²²⁹ Lettre de R. Kalisky à R. Poulliart datée du 7 juin 1976. On notera que Liebens a annoncé en 1984 son intention de monter *Pertharite* de Pierre Corneille. La pièce n'a plus été jouée depuis trois siècles.

²³⁰ Th. ADORNO. *L'art est-il gai* in *Notes sur la littérature*. op. cit. p. 428.

²³¹ Liebens ne pouvait être porté par lui. Il a donc accentué la dimension dont il était le plus proche.

TABLE DES MATIÈRES

<i>Introduction</i>	7
Paul EMOND, <i>Le récit, son trajet et son secret:</i> <i>Auto-stop de Pierre Mertens</i>	9
Daniel LAROCHE, <i>L'Impossible retrouvaille:</i> <i>Le Repas chez Marguerite d'Hubert Juin</i>	29
Pierre HALEN, <i>Un certain regard sur le monde:</i> <i>Le fantastique réel dans l'œuvre de Franz Hellens</i>	45
Victor RENIER, <i>Es-tu moi? La question du</i> <i>Cocu magnifique</i>	69
Vincent VANCOPPENOLE, <i>Madame Orpha ou la</i> <i>naissance de l'art</i>	79
Frans DE HAES, « <i>Une espèce de coma frais</i> »: <i>L'Infini chez soi de Dominique Rolin</i>	93
Ginette MICHAUX, <i>La folie de Pierre: L'envers</i> <i>dans L'Enragé de Dominique Rolin</i>	111
Alberte SPINETTE, <i>Suzanne Lilar: Entre passion</i> <i>et perversion</i>	127
Michel OTTEN, <i>La face cachée des choses:</i> <i>Blaise Menil de Jean-Pierre Otte</i>	137
Marc QUAGHEBEUR, <i>Ballet de la déception exaltée</i> <i>Jim le Téméraire de René Kalisky</i>	159

TABLA DES MATIERES

7	Introduction
9	Fred ENOCH, le ciel, son travail et son amour Auto-stop de Pierre Boudier
29	Daniel LAROCHE, L'insupportable responsabilité Le Repas chez Marguerite d'Hubert Jean
43	Pierre HALEN, Un certain regard sur le monde Le festin d'été chez l'auteur de Pierre Boudier
69	Vicor REIMER, En un mot, la question de Coeur maganique
79	Vicor REIMER, Madame Godea ou la naissance de l'art
91	Franz DE HAES, « Une espèce de cœur blanc » L'Amiri chez soi de Dominique Rolin
111	Genevieve MICHAUX, La fête de Pierre, le monde dans l'échange de Dominique Rolin
121	Alberte SMINETTE, Suzanne Lick, l'art de passer à l'horizon
131	Michel OTTEN, La face cachée des choses Blaise Mellil de Jean-Pierre Lutz
159	Marc QUACHETIER, Balles de la déception exotée dans le festin de René Kalisky

ACHEVÉ D'IMPRIMER
LE 14 JUIN 1985

« En Belgique, écrit Marcel Moreau, les allées de la raison sont peut-être moins nettement tracées qu'en France. » Est-ce pour cela que les écrivains belges s'abandonnent plus librement aux sollicitations du trompe-l'œil, du rêve, du fantastique, du phantasme ou du mythe ? Ce sont des écrivains réalistes, certes, mais chez eux la réalité, même la plus banale, peut à tout moment glisser vers l'hallucination parce qu'ils osent faire confiance au regard qui traverse les apparences.

Un colloque tenu à Louvain-la-Neuve a voulu explorer ces chemins encore peu connus de l'imaginaire du Nord en analysant les œuvres de neuf écrivains du XX^e siècle : Franz Hellens, Marie Gevers, Fernand Crommelynck, Suzanne Lilar, Dominique Rolin, Hubert Juin, Pierre Mertens, René Kalisky et Jean-Pierre Otte.

ARCHIVES DU FUTUR

Collection de documents et de travaux émanant des **Archives et Musée de la Littérature** à Bruxelles, les **Archives du futur** sont destinées à faire mieux connaître les multiples aspects des lettres françaises de Belgique. Elles publient des textes inédits de grands écrivains belges de langue française, des correspondances, de même que des études critiques et des témoignages se rapportant à cette littérature.