

cahiers électroniques de l'imaginaire

n°3
2005

Rite et littérature

COMITÉ DE RÉDACTION

Myriam Wathee-Delmotte
Paul-Augustin Deproost
Laurence van Ypersele

RITE ET LITTÉRATURE

Cahiers électroniques de l'imaginaire n°3

Sous la direction de Myriam Watthee-Delmotte et David Martens

www.e-montaigne.com

Automne 2005

RITUALITÉS SACRÉES : APPROCHE THÉORIQUE

La ritualité chrétienne. Significations et discours interprétatifs

ANDRÉ HAQUIN

*Les rites (li) dans la pensée et dans l'imaginaire de la Chine
confucéenne de l'Antiquité*

ANNA GHIGLIONE

PRÉSENCE DES RITES EN LITTÉRATURE : ANALYSE DES RITUALITÉS SACRÉES ET PROFANES

Zola : Renée Saccard ou La Vieille de la Mi-Carême

VÉRONIQUE CNOCKAERT

Théorie et pratique du roman initiatique. De la nécessité des nuances

GEORGES JACQUES

Le récit initiatique : éléments d'analyse sémiologique et symbolique

LAURENT DÉOM

Proust et les rites

STÉPHANE CHAUDIER

Gide et les rites de l'écrivain

JEAN-MICHEL WITTMANN

Le Paradis perdu de Pierre Jean Fouve.

Rite de survivance et survivance du rite : « Le souffle du mythe »

MURIEL PIC

*La Main coupée de Blaise Cendrars ou la ritualisation
d'un impossible deuil*

DAVID MARTENS

Rite de deuil et énonciation poétique chez Gelman

GENEVIÈVE FABRY

*Interview de l'écrivain Marilène Phipps, écrivain et peintre des Caraïbes
(propos recueillis par MYRIAM WATTHEE-DELMOTTE)*

RITUALITÉS SACRÉES :
APPROCHE THÉORIQUE

PARCOURS À LA DÉCOUVERTE DE LA RITUALITÉ CHRÉTIENNE

SIGNIFICATIONS ET DISCOURS INTERPRÉTATIFS

Les sacrements sont au cœur de la ritualité chrétienne. Ces pratiques symboliques s'enracinent dans les origines du christianisme : elles ponctuent la vie des communautés et expriment une dimension essentielle de la foi chrétienne. Par ailleurs, elles s'inscrivent dans des contextes socio-culturels à chaque fois différents et connaissent de fortes évolutions au cours des siècles. Bref, elles ont une histoire. Par ailleurs, ces pratiques sont comme le réceptacle de convictions de foi et de valeurs ; on comprend qu'elles aient fait l'objet de réflexions tantôt occasionnelles (prédication, catéchèse), tantôt approfondies (théologie systématique). Il n'est pas question dans cette brève présentation de passer en revue les divers rites chrétiens sacramentels, mais plutôt de s'interroger sur le « fait sacramentel » et d'en évoquer quelques aspects.

1) DIVERSITÉ DES DISCOURS INTERPRÉTATIFS

Comme la ritualité chrétienne, le discours interprétatif sur les rites n'est ni unique, ni unifié. Il se construit progressivement au cours des siècles, sur fond de langage biblique. Ces différentes expressions sont liées aux circonstances et aux personnes, à la culture du temps et du lieu. Il y a une théologie des sacrements propre aux périodes de « tranquille possession », il y en a une autre caractéristique des époques de remise en question ou de contestation à la fois doctrinale et pastorale, comme par exemple la Réformation au 16^e s. Pour compliquer encore le tableau, chaque rite a son propre discours et sa propre herméneutique. Autre la logique des bénédictions et des exorcismes, autre celle du baptême et de l'eucharistie.

Les rites sont des pratiques symboliques, c'est-à-dire porteuses de significations plurielles. Leur interprétation est d'abord à chercher dans leur mise en œuvre, dans l'action elle-même, accompagnée de paroles et dans leur environnement rituel (la communauté réunie, le lieu, le moment, etc.) Cette « théologie liturgique » ne vise pas à la technicité. La prédication qui s'exerce dans la liturgie ou la catéchèse qui prépare la célébration pourra se faire plus précise. Plus précise encore, la théologie systématique, les traités de liturgie et de théologie sacramentelle. Pareille théologie atteint un sommet aux 12^e-13^e s. ; la théologie universitaire de cette époque se veut « scientifique » (*theologia sicut scientia*) au sens où elle est une connaissance organisée, discutée, éprouvée.

Enfin, le discours sur la ritualité chrétienne est une démarche nécessairement pluridisciplinaire : si la théologie n'est plus en contact avec la ritualité concrète, elle court le risque de l'abstraction. Si l'interprétation des rites n'est plus irriguée par les sources ou les « ressources » de la foi, sa pertinence faiblit. Si elle néglige les divers acteurs impliqués dans son jeu, peut-elle encore prétendre au statut d'une véritable interprétation. L'acteur principal du rite du salut est Dieu ; toutefois, son partenaire est la communauté célébrante et ses divers membres. Son environnement est le cosmos et l'histoire.

Enfin, si la réflexion sur la ritualité symbolique n'interpelle pas les autres aspects du discours chrétien, elle n'assume pas vraiment sa responsabilité. L'enrichissement actuel du rite eucharistique de la liturgie catholique (double invocation de l'Esprit Saint dans l'épiclese) postule un nouveau regard sur la théologie du salut : il faut désormais articuler l'action du Christ et celle de l'Esprit Saint. De même, la théologie des ministères ne peut plus se limiter à des considérations d'ordre christologique. La grâce de l'ordination au ministère (cf. la prière d'épiclese) relie le ministre au Christ tout en lui conférant le don de l'Esprit agissant au sein de l'Église (« Je crois en l'Esprit Saint dans l'Église... ». Tradition Apostolique). La réforme liturgique de Vatican II a retrouvé la place de l'Esprit Saint dans l'eucharistie et l'ordination au ministère ; elle pousse la théologie à lui faire une place plus spécifique, selon l'adage célèbre *Lex orandi, lex credendi*. On le voit : aujourd'hui, le discours interprétatif des sacrements évolue, grâce à la théologie de Vatican II et à la réforme liturgique post-conciliaire.

Je vais maintenant présenter quelques interprétations des rites chrétiens au cours des siècles ; on y verra à la fois une diversité et un enrichissement de significations.

2) STATUT ET LÉGITIMITÉ DES RITES EN CHRISTIANISME

Entre le christianisme et les rites, on pourrait penser qu'il y a un mariage indissoluble et une fidélité à toute épreuve. Le christianisme et notamment le catholicisme ne manquent pas de rites symboliques. À certaines périodes, il y a même pléthore. C'est en tout cas de cette manière que les Réformateurs au 16^e s. – en particulier Luther, le père de la réforme – évaluaient la situation. À cette époque, non seulement l'Église pratique les sacrements avec beaucoup d'apparat, mais elle a multiplié les rites secondaires comme les processions, les vénération de reliques, les neuvaines, les dévotions aux saints, etc. Tout cela ne nuit-il pas à une vie chrétienne authentique ? Quelle est la place de la prédication évangélique et de l'appel à la conversion dans cette situation ? L'homme en attente de salut ne met-il pas sa confiance dans ces nombreuses pratiques rituelles plutôt que dans la seule grâce de Dieu (*Sola gratia*) ? Le loup n'est-il pas entré dans la bergerie ? Le pharisaïsme rejeté par les premières communautés chrétiennes ne fait-il pas la loi à l'aube du 16^e s. ? Il n'est pas étonnant que Luther se soit adossé à l'Épître de S. Paul aux Romains, dans

laquelle l'apôtre proclame que l'homme est justifié par la foi seule (*Sola fides*) et non par les œuvres.

Ce préambule fait comprendre que le statut des rites en régime chrétien ne va pas de soi. L'Évangile lui-même par la bouche de Jésus, invite à la prudence : « Ce ne sont pas les sacrifices qui me plaisent, mais la miséricorde ». Qui plus est, dans ce type de déclaration, Jésus cite les prophètes qui eux-mêmes mettaient en garde contre un cloisonnement de la vie religieuse au sein du peuple de l'Alliance. Cloisonnement, voire opposition, entre pratiques rituelles et comportements éthiques au quotidien, comme le salaire des ouvriers, l'attention à la veuve et à l'orphelin.

Dans les années 1970, au moment des réajustements du concile Vatican II et des remous de mai 1968, des théologiens se sont à nouveau interrogés sur le statut spécifique des rites chrétiens.

L'examen du Nouveau Testament a fait apparaître une grande discrétion dans l'usage du vocabulaire rituel. L'eucharistie est appelée tantôt « fraction du pain », tantôt « repas du Seigneur » ou « cène » plutôt que « sacrifice ». De même, les ministres chrétiens reçoivent des noms peu liés au monde des religions, tels que « apôstolos » (envoyé) ou « épiscopos » (surveillant, veilleur). Seul le Christ est appelé « iereus » (prêtre) ou « archiereus » (grand-prêtre) dans l'épître aux Hébreux qu'il faut lire comme une théologie pascalle avec réemploi de catégories juives, plutôt que comme une régression vers le judaïsme du Temple. Bref, les premières générations chrétiennes ont évité de reprendre le vocabulaire des religions, non seulement des religions polythéistes, mais aussi, dans une certaine mesure, du judaïsme. Pourquoi ce silence ? Jamais les auteurs ne le disent clairement. L'argument du silence est le plus difficile à manier ; on peut cependant penser que leur attitude est une façon d'affirmer la nouveauté de la foi chrétienne face aux religions du temps.

Est-ce à dire que la méfiance envers les rites et leur dérive serait telle que ceux-ci auraient disparu du christianisme ? Ou que toute dimension de religion et de rite serait à bannir chez les chrétiens ? Jésus lui-même a participé au culte juif. S. Paul critiquant les corinthiens pour leur mépris des frères pauvres les invite non à cesser de célébrer le repas du Seigneur mais à se réformer pour ne pas le dénaturer (1 Cor. 11). Il faudrait parler de prudence et de vigilance en matière rituelle plutôt que de défiance radicale et systématique.

De même, l'Évangile invite à articuler les pratiques rituelles et les pratiques éthiques plutôt qu'à les opposer ; ainsi S. Luc fait l'éloge du Bon Samaritain (Luc 10, 25 sv) venant en aide à un juif agressé par des bandits ; suit immédiatement l'éloge de Marie aux pieds du Seigneur, modèle du disciple à l'écoute de la Parole, unique nécessaire. (Luc 10, 38 sv).

3) DISCOURS INTERPRÉTATIFS DU NOUVEAU TESTAMENT

Les quelques rites chrétiens dont témoigne le Nouveau Testament, en particulier la Cène et le baptême (Actes) sont enchâssés dans des récits lourds de signification symbolique. La Cène n'est pas un repas utilitaire pour apaiser la faim, même si elle prend place dans un repas de fraternité : « N'avez-vous pas des maisons pour manger et boire... » ? (1 Cor. 11). Le baptême chrétien s'éclaire à partir de la geste pascalle du Christ mort et ressuscité pour les hommes (Ac. 2, 23-36). Il est précédé par l'invitation à la foi-conversion ; sa réception s'accompagne du don de l'Esprit Saint (Ac 2, 38).

Les rites chrétiens n'ont donc leur signification propre que s'ils baignent dans la foi évangélique. La prédication interpelle et postule une adhésion libre ; c'est seulement alors que le sceau du baptême est apposé.

4) JUSTIN (150) ET L'EUCCHARISTIE

La théologie des rites chrétiens s'élabore d'une manière progressive, adaptée aux auditeurs, tantôt juifs, tantôt « païens », comme le montrent les descriptions données par Justin (Apologie 66 et 67). Le repas eucharistique se donne à voir comme un repas de pain et de vin, nourriture courante. S'adressant à l'empereur, le philosophe Justin déclare : « Cette nourriture, nous ne la prenons pas comme un pain et une boisson ordinaires ». C'est dire que ce pain est un pain différent, en décalage, au-delà de l'utilitaire, un pain symbolique. « Nous l'appelons eucharistie » (action de grâce), dit-il. Trois conditions sont requises pour participer à l'eucharistie : « croire en la vérité de ce qui est enseigné » ; « avoir reçu le bain du baptême pour la rémission des péchés et la nouvelle naissance » ; « vivre selon les préceptes du Christ ».

5) JEAN CHRYSOSTOME (390-407) : MYSTÈRE ET SACREMENT

Dans la langue grecque, les rites sacramentels sont appelés « mystères » (*mysteria*). Ce mot n'est pas sans enracinement dans la Bible, y compris dans l'Ancien Testament. En Daniel 2, l'interprétation du songe du roi Nabuchodonosor par Daniel est une sorte de prophétie (*mystère*) annonçant la fin du royaume.

Dans son commentaire de 1 Cor., Jean déclare : « Il y a mystère quand nous considérons des choses autres que celles que nous voyons. Moi, j'entends que le Christ a été crucifié et aussitôt j'admire son amour pour les hommes. L'infidèle (ou non baptisé) l'entend aussi et estime que ce fut folie.

L'infidèle connaissant le baptême, pense que ce n'est que de l'eau ; moi, ne considérant pas seulement ce que je vois, je contemple la purification de l'âme

effectuée par l'Esprit Saint » (*P.L.* 61, c. 55). Le mot mystère est utilisé à la fois pour désigner l'événement de la mort du Christ et pour le baptême chrétien. On ne peut trouver la signification des sacrements en dehors de leur enracinement biblique, c'est-à-dire de l'histoire du salut.

On voit donc une double approche. D'une part, celle de l'homme situé hors de la foi chrétienne : démarche sensible (vue, ouïe, etc.) relayée par la raison qui conclut à un usage naturel de l'eau. D'autre part, la connaissance à partir de la foi, informée par l'Écriture, qui perçoit une réalité seconde, le don du salut « porté » par la réalité naturelle.

C'est l'occasion de dire un mot sur le statut des matières sacramentelles, telles que l'eau, le vin, l'huile, le pain, etc. On leur attribue un effet autre que simplement naturel. L'eau du baptême serait-elle donc une eau magique, c'est-à-dire entraînant d'elle-même une effet surnaturel ? Ou, à l'opposé, est-elle une simple eau, banale, celle des opérations ménagères quotidiennes ? L'eau baptismale n'est pas un simple bain ; l'huile des malades n'est pas un médicament ; le pain eucharistique n'est pas une simple nourriture destinée à apaiser la faim matérielle.

Entre l'eau banale et l'eau magique, il y a l'eau sacramentelle, c'est-à-dire porteuse de significations engagées dans l'Alliance.

En effet, sur l'eau du baptême, une parole de bénédiction a été prononcée par l'Église, qui a invoqué sur elle l'Esprit-Saint, de sorte que l'effet du sacrement est attendu de l'action de l'Esprit lui-même. Mais l'eau garde ses virtualités naturelles, qui deviennent signe d'une autre réalité, plus subtile, mais reliée à celle-ci. Le sacrement est une rencontre interpersonnelle dans laquelle les éléments matériels sont une médiation porteuse des intentions de Dieu venant à la rencontre de l'humanité.

6) AMBROISE DE MILAN (340-407) : LA PAROLE DU CHRIST « PRODUIT » LE SACREMENT

Dans la catéchèse aux nouveaux baptisés (*De Sacramentis* 4, 14), l'évêque de Milan parle de l'eucharistie à laquelle ils ont participé au cours de la nuit baptismale. Il répond à la question : Comment expliquer que le pain devienne le corps du Christ, alors qu'aucune transformation extérieure ne se manifeste ? « Tu dis peut-être : c'est du pain ordinaire. Mais ce pain est du pain avant les paroles sacramentelles ; dès que survient la consécration, le pain se change en la chair du Christ ». La réflexion théologique souligne ici le rôle majeur de la parole sacramentelle qui donne l'interprétation de la transformation opérée. L'évêque va plus loin encore : « Par quels mots se fait donc la consécration et de qui sont ces paroles ? Du Seigneur Jésus. Tout le reste qu'on dit avant est dit par le prêtre. Dès qu'on en vient à produire (*conficere*) le vénérable sacrement, le prêtre ne se sert plus de ses paroles. Mais il se sert des paroles du Christ. C'est donc la parole du Christ qui produit (*conficit*) le sacrement ».

C'est l'efficacité de la Parole créatrice de Dieu qui est invoquée par l'évêque. La théologie eucharistique se greffe sur la théologie de la Parole. Par ailleurs, une théologie des ministères apparaît : les paroles prononcées par la médiation de l'évêque, sont en réalité prononcées par le Christ. Le discours à ce moment passe du « nous » (« Nous te rendons grâce... ») au « il » en une sorte de citation : « Il prit le pain et dit... » qui réfère l'action directement au Christ. Le Moyen Âge dira que le prêtre agit *in persona Christi*. Remarquons enfin que dans l'eucharistie le pain n'est pas détruit ; il laisse en quelque sorte place au corps du Christ. Le pain est « changé » au corps du Christ ; il « devient » ce corps.

7) AUGUSTIN (354-430) : ACCEDIT VERBUM AD ELEMENTUM ET FIT SACRAMENTUM

L'évêque d'Hippone, principal théologien occidental des premiers siècles, a été appelé le « père de la sémiologie ». En effet, il développe une théologie du signe à propos de l'Église et des sacrements. Analysant le rite sacramentel, il distingue dans le baptême deux éléments essentiels : l'élément matériel (eau baptismale) et la forme (parole) qui joue un rôle majeur : « C'est la parole qui donne à l'eau du baptême toute la valeur qu'elle a de purifier. Si on en séparait cette parole, l'eau du baptême ne serait purement que de l'eau (*Detrahe verbum et quid est aqua, nisi aqua ?*), mais la parole du sacrement se joint à l'élément dans le baptême et c'est ce qui fait le sacrement (*Accedit verbum ad elementum et fit sacramentum*), qui est comme une parole visible (*verbum visibile*) » (*Tract. in Jo* 80,3).

Du point de vue anthropologique, Augustin insiste à juste titre sur la parole, porteuse des intentions de l'homme ; son rôle est essentiel dans la communication. Certaines paroles humaines ont une performativité particulière, comme dans le pacte du mariage : elles créent du neuf. Du point de vue théologique, l'action sacramentelle a un rapport privilégié avec la Parole de Dieu. Du reste, beaucoup de sacrements ont comme parole essentielle (forme) une citation aménagée d'un passage du Nouveau Testament, comme « Je te baptise au nom du Père et du Fils et du Saint-Esprit » (cf. Matt. 28, 19-20). On peut aller au-delà et prendre en compte les diverses paroles intervenant dans le rite baptismal, à commencer par la proclamation biblique dans les lectures.

8) PIERRE LOMBARD : LE SEPTÉNAIRE SACRAMENTEL (1150)

Les 12^e et 13^e s. ont connu un saut qualitatif dans la théologie des sacrements, grâce à l'avènement d'une nouvelle culture philosophique et à son utilisation en théologie. C'est aussi un temps de renouveau de la vie ecclésiale avec l'apparition des franciscains, des dominicains et des chanoines de Saint-Victor (Paris).

Avec le souci de la précision et de l'analyse, typiques de ce temps, les théologiens s'efforcent de dégager parmi les nombreux rites chrétiens ceux qui ont une importance particulière, un rapport particulier au salut. À côté du baptême-confirmation et de l'eucharistie qui ont toujours été considérés au cours des siècles comme des rites majeurs, d'autres rites, notamment la pénitence et l'extrême-onction, l'ordre et le mariage sont reconnus comme « sacrements » au sens fort du terme. Désormais ces sept rites majeurs seront les seuls à être appelés *sacramenta* ou *sacramenta majora* tandis que les autres restent appréciables, étant comme une sorte de « pédagogie » pour aller vers Dieu ; ce sont les *sacramenta minora* ou *sacramentalia*. Le septénaire sacramentel, au départ simple élaboration théologique, a fait l'objet d'un consensus de plus en large ; le concile Latran IV (1215) est le premier texte dogmatique à officialiser cette synthèse doctrinale. C'est grâce à la définition du sacrement au sens strict qu'a pu être élaboré le groupement septénaire : parmi tous les rites chrétiens (qui, tous recevaient l'appellation de *sacramentum* chez S. Augustin), seuls méritent désormais cette appellation ceux qui non seulement « signifient » ou « représentent » la grâce de Dieu mais qui la « contiennent » ou la « communiquent » (Hugues de Saint-Victor).

S. Thomas (S. Th. IIIa, qu. 60 sv.) cherchera à dégager la richesse anthropologique et théologique du septénaire. Baptême, confirmation, eucharistie sont constitutifs de l'existence chrétienne et suggèrent l'existence humaine en croissance (naître, grandir, se fortifier). Pénitence et extrême-onction correspondent à des situations critiques de l'âme et du corps, le péché et la maladie. Ordination et mariage sont comme les sacrements de la responsabilité de l'adulte au sein de la communauté chrétienne ou dans la société et la famille.

9) THOMAS D'AQUIN (1224-1274) : LE VERBE INCARNÉ ET LES SACREMENTS

Ce personnage central du 13^e s. a déjà été évoqué plus haut. On a souvent comparé sa double approche des sacrements, celle du *Commentaires des Sentences* (P. Lombard, livre 4), œuvre précoce et la *Somme théologique*, texte de la maturité. La *IIIa pars* de la Somme est consacrée à la christologie (Verbe incarné) et aux sacrements qui continuent dans le temps de l'Église l'œuvre du salut.

Alors que la théologie médiévale depuis le 12^e s. voyait dans le spécifique sacramentel la dimension d'efficacité (« cause de la grâce »), Thomas, dans la *Somme théologique* s'attarde d'abord au « signe » (genre) avant de souligner l'efficacité du signe sacramentel (espèce). Est-ce une régression vers la théologie patristique ? Pourquoi ce choix dans sa présentation ? Sans doute parce que Thomas craint d'isoler les sacrements de l'ensemble de la ritualité chrétienne et qu'il veut éviter toute compréhension magique des sacrements. Souligner d'abord l'efficacité, ne serait-ce pas favoriser la recherche d'avantages ou de bienfaits spirituels, alors que le sacrement est d'abord un « signe » que Dieu

nous adresse et qu'il s'agit d'accueillir avec foi ? De plus, ce signe doit être compris comme un élément de la manifestation (révélation) de Dieu aux hommes. Le sacrement, une nouvelle fois, se trouve positionné dans la ligne de la Parole ou de la prophétie, bref de la libre communication de Dieu avec l'humanité. Le Nouveau Testament (et S. Paul en particulier) use du vocabulaire de « mystère » pour dire les bienfaits salvifiques de Dieu. Les « mystères du salut » et « sacrements du salut » sont des réalités proches. Les modernes diraient sans doute plus volontiers que les sacrements sont des « événements du salut » (E. H. Schillebeeckx).

10) LES RÉFORMATEURS ET L'INSTITUTION DES SACREMENTS

Refusant le septénaire sacramentel (élaboration médiévale), Luther et Calvin ne retiennent que quelques-uns des sept sacrements : baptême, cène (et pénitence) pour Luther ; baptême, cène (et ordination) chez Calvin. Leur réaction est d'abord explicable par leur passion pour les Écritures : seuls doivent être reconnus comme sacrements les rites reliés au Christ (institution) et clairement présents dans les évangiles. Elle s'explique en réaction contre une Église romaine trop peu attachée à la Parole de Dieu et à l'annonce évangélique, trop liée aux pratiques dévotionnelles et aux indulgences. Enfin, elle est une prise de distance contre les déclarations doctrinales de l'Église du Moyen Âge qu'ils considèrent comme un abus d'autorité.

Malgré les divergences entre les Réformateurs d'une part et les Églises romaine et orientales d'autre part, il faut admettre que les sacrements reconnus par les Réformateurs sont les sacrements de base (sacrements de l'« initiation chrétienne ») principalement le baptême (la confirmation) et l'eucharistie, considérés par tous les chrétiens comme particulièrement importants.

L'œcuménisme contemporain peut partir de ce fonds commun comme le montre le célèbre document *Baptême, eucharistie, ministère* (Taizé, 1981) élaboré essentiellement sur une base biblique. D'une importance capitale également est la *Déclaration sur la justification par la foi* conclue en 1996 entre la Fédération luthérienne mondiale et l'Église catholique romaine.

11) VATICAN II : UNE ECCLÉSIOLOGIE DES SACREMENTS

Le concile Vatican II n'a pas élaboré une nouvelle théologie des sacrements ; son œuvre la plus originale concerne l'ecclésiologie (*Lumen Gentium* et *Gaudium et Spes*). Déjà L.G. 1 utilise la catégorie de « sacrement » pour qualifier l'Église qui est en quelques sorte (« quodammodo sacramentum ») « ... signe et moyen de l'union intime avec Dieu et de l'unité de tout le genre humain ». Toutefois, les sacrements chrétiens ont une place importante dans les documents conciliaires, non seulement dans la Constitution sur la liturgie

Sacrosanctum Concilium (1963) mais dans bien d'autres textes, en particulier *Lumen Gentium* 10 et 11 qui traite des sacrements vécus par les baptisés. Il est impossible de passer en revue les divers documents qui évoquent les sacrements de manière occasionnelle, comme « en pleine vie ». Rappelons seulement le texte de *Sacrosanctum Concilium* 59 qui présente les sacrements comme « sacrements de la foi » : « ...Non seulement les sacrements supposent la foi, mais encore... ils la nourrissent, la fortifient, l'expriment ; c'est pourquoi ils sont appelés sacrements de la foi. Certes, ils confèrent la grâce, mais en outre, leur célébration dispose au mieux les fidèles à recevoir fructueusement cette grâce, à rendre à Dieu le culte voulu, et à exercer la charité ».

12) LOUIS-MARIE CHAUVET : SACREMENTS ET ORDRE SYMBOLIQUE

Parmi les auteurs récents qui ont renouvelé le traité des sacrements, il faut faire une place particulière à L.-M. Chauvet. Ses études ne constituent pas, à vrai dire, une nouvelle « bible » de la sacramentalité chrétienne, mais elles ont le mérite d'inscrire les sacrements dans la culture contemporaine.

Partant de la constatation que la théologie du Moyen Âge ou du moins son horizon aristotélicien n'est plus compris de l'homme contemporain (cf. « substance » et « accidents », « matière » et « forme »), et que la « causalité sacramentelle » et les « moyens de salut » ne sont peut-être pas le meilleur vocabulaire pour qualifier les sacrements, Chauvet s'efforce de retrouver la théologie biblique de l'Alliance et la place centrale du mystère pascal. Il souligne que les dons de Dieu sont de l'ordre de la gratuité absolue et doivent être compris comme des échanges interpersonnels impliquant la liberté des partenaires.

Constatant l'importance de la redécouverte du symbolique dans la culture contemporaine, il trouve là un lieu pour dire la réalité du don de Dieu dans les sacrements. Un des concepts-clés de sa théologie est celui d'ordre symbolique. Dans sa globalité, l'ordre symbolique humain est comme la culture un ensemble de valeurs qui font système, étant complémentaires l'une de l'autre. Ainsi, il faut être introduit dans la culture d'un peuple (histoire, valeurs reconnues, coutume, langue, convictions, comportements sociaux, sensibilité, etc.) pour appartenir à ce groupe social, soit par un long apprentissage depuis la naissance, soit par une inculturation progressive. Le système culturel d'un groupe humain est fait d'échanges entre les personnes ; c'est par cette communication multiforme que l'identité du sujet se structure. Analogiquement, on pourrait dire que la foi chrétienne et l'« initiation » à celle-ci, notamment par les sacrements, sont une sorte d'entrée dans l'ordre symbolique chrétien. Les trois piliers de celui-ci sont la Parole, le sacrement et l'éthique qui entretiennent entre eux des relations étroites et permanentes. L'identité chrétienne se structure et se manifeste dans cette existence plurielle. Le sacrement ne peut donc être isolé des autres éléments essentiels de l'existence évangélique.

L'anthropologie de M. Mauss (*Essai sur le don*) a également inspiré les recherches de Chauvet sur les sacrements. Dans les sociétés anciennes (et partiellement aussi contemporaines), la vie sociale est tissée par des relations et des échanges interpersonnels : d'une part le don gratuit d'un individu à un autre, d'autre part la réception libre du don par le second, et enfin le contre-don ou nouveau don réalisé par celui qui a été gratifié une première fois. Cette dynamique du don gratuit dit quelque chose de la relation de Dieu aux hommes, même si les protagonistes de l'échange ne sont pas des partenaires sur pied d'égalité, Dieu étant la source du don gratuit de l'Alliance.

Cet essai contemporain de renouvellement de la théologie des sacrements a le mérite de chercher à parler à nos contemporains en s'intégrant dans des éléments de leur culture, tout en reprenant les aspects essentiels de la foi chrétienne. Il s'efforce de relever un défi, celui de toute théologie : comment parler de Dieu et de sa communication avec l'humanité en utilisant un langage humain, alors que la réalité qui se manifeste à nous est extra-mondaine et échappe pour une bonne part à notre expérience ?

ANDRÉ HAQUIN

Université catholique de Louvain (Louvain-la-Neuve)

Orientation bibliographique

- BOURGEOIS H., SESBOÛE B., TIHON P., *Histoire des dogmes*, t. 3, *Les signes du salut*, Paris, 1995, pp. 15-338.
- CHAUVET L.-M., *Symbole et sacrement. Une relecture sacramentelle de l'existence chrétienne*, Paris, 1987 ; *Les sacrements. Parole de Dieu au risque du corps*, Paris, 1993 ; art. « Sacrements » dans *Catholicisme*, 1993, pp. 326-361.
- CHENU M.-D., *La théologie au 12^e siècle*, Paris, 1956.
- CONGAR Y. et alii, *La liturgie après Vatican II*, Unam Sanctam 56, Paris, 1966.
- GANOCZY A., *La doctrine catholique des sacrements*, Paris, 1988.
- HAQUIN A., *Sacrement et sacramentalité*, dans *Revue théologique de Louvain* 32 (2001), pp. 513-528 ; *Vers une nouvelle théologie des sacrements*, dans *Ephemerides theologicae lovanienses* 66 (1990/4), pp. 355-367.
- KAEMPF B. (dir.), *Rites et ritualités*, Paris, 2000.
- MICHEL A., art. « Sacrement », dans *Dictionnaire de théologie catholique* 14/1, pp. 485-644.
- POURRAT P., *La théologie sacramentaire*, Paris, 1906.
- RAHNER K., *Église et sacrement*, Paris, 1960.
- RONDET H., *La vie sacramentelle*, Paris, 1972
- REVEL J.-Ph., *Traité des sacrements*, t. 1, *Baptême et sacramentalité*, 2 vol., Paris, 2004 et 2005.
- SCHILLEBEECKX E., *L'économie sacramentelle du salut*, Fribourg/Suisse, 2004 ; *Le Christ, sacrement de la rencontre de Dieu*, Paris, 1960.
- VILLETTE L., *Foi et sacrement*, 2 vol., Paris, 1959
- VOYE L., DELIEGE R., COTTIN J., HAQUIN A., *Des rites et des hommes. Regards d'anthropologie et de théologie*, Bruxelles, 2003.

LES RITES (LI) DANS LA PENSÉE ET DANS L'IMAGINAIRE DE LA CHINE CONFUCÉENNE DE L'ANTIQUITÉ

Introduction

Dans l'histoire millénaire de la civilisation chinoise, le ritualisme – à savoir la tendance à valoriser, voire à surévaluer les rites – s'impose comme une orientation culturelle prépondérante dès la haute antiquité jusqu'au début du ^{xx}^e siècle. L'importance accordée aux rites, qui fut affirmée comme un principe incontestable, assura une remarquable continuité entre l'histoire intellectuelle, largement dictée par la Chine lettrée, et l'histoire de la société. Aussi l'imagerie rituelle a-t-elle gouverné pendant des siècles les imaginaires sociaux selon les canons d'une tradition moraliste qui s'était déjà affirmée à la fin de la période des Printemps et des Automnes (722-481 av. J.-C.)¹ en convergeant vers le courant des lettrés (*Ru jia*), connu, dans le monde occidental, sous l'appellation d'École confucéenne. Son épanouissement remonte à l'époque des Royaumes Combattants (453-222 av. J.-C.), pendant laquelle se constitua une véritable tradition scripturaire. Dans cette étude, il s'agira de présenter, à un niveau explicite, un aperçu des fondements théoriques du ritualisme chinois tels qu'ils furent formulés dans les classiques de l'Antiquité issus de ce courant. Ce furent, en effet, surtout les lettrés confucéens qui explicitèrent, de manière systématique et détaillée, un ensemble autant varié que cohérent de doctrines et de réflexions au sujet des rites. À un niveau implicite, nous analyserons certaines formes expressives ou images langagières² (analogies, métaphores, récits illustratifs, etc.) que la pensée symbolique empruntait pour formuler la philosophie des rites. Si beaucoup d'encre a déjà coulé sur la thématique des rites chinois, cet aspect n'a pas encore été traité de manière méthodique et mérite donc d'être approfondi. Il serait erroné de situer les images en question sur le plan d'un inconscient pur, car le ritualisme caractérisant la « voie confucéenne » révèle un degré de conscience fort élevé et que les formes expressives de l'écriture apparaissent généralement surveillées. Les lettrés s'autoproclamaient comme les seuls détenteurs d'une sorte d'authenticité rituelle et dépréciaient les autres Écoles de sagesse, dont les fondements n'étaient pourtant pas nécessairement anti-ritualistes³. Nous essaierons encore de montrer comment,

¹ Dans cet article, nous suivons la chronologie établie par l'historien français Jacques GERNET.

² A propos des images langagières, voir J.-J. WUNENBURGER, *L'imaginaire*, Paris, P.U.F., « Que sais-je ? », 2003, p. 10.

³ Voir par exemple *Xunzi*, 19/90/18, où l'on critique l'École moïste, qui se rattache à Mozi (env. 480-390 av. J.-C.). La tradition ritualiste se confond avec le courant confucéen au point que les taoïstes, afin de s'en démarquer, finirent par adopter une terminologie différente pour désigner leurs rituels ou *ke*. Voir L. VANDERMEERSCH, *Études sinologiques*, Paris, P.U.F., 1994, p. 210. À l'instar des rites confucéens, les cérémonies taoïstes visaient à rapprocher l'homme de la nature en l'éloignant de la société. Voir I. P. KAMENAROVIC, *Arts et Lettrés dans la tradition chinoise. Essai sur les implications artistiques de la pensée des Lettrés*, Paris, Cerf, 1999, pp. 25-26.

bien que dans les sources le ton demeure le plus souvent apologétique, la notion de rite, de simple catégorie anthropologique correspondant entre autres à des cérémonies et à des règles de bonne conduite, s'élève dans la réflexion confucéenne au statut de notion philosophique. Elle finit, en effet, par devenir une valeur éthique de portée globale, un vecteur d'élévation intérieure apte à transformer la nature humaine ainsi que la société en harmonie avec les rythmes naturels sous-jacents à l'ordre cosmique.

Le ritualisme de la Chine confucéenne explique la richesse de la documentation écrite et la surabondance des matériaux d'analyse. Dans un souci de sélectionner des textes et des extraits représentatifs d'une tendance majoritaire, nous ferons référence à des sources qui comportent, comme la plupart des classiques chinois, des problèmes considérables de datation, de paternité et d'authenticité. L'époque des Royaumes combattants n'est que la phase culturelle à laquelle remontent, à titre indicatif, les matériaux d'origine de ces textes, qui furent soumis à un travail de réorganisation et d'exégèse allant parfois jusqu'à une réécriture dans les périodes postérieures, et en particulier sous la dynastie des Han (206 av. J.-C. – 220 apr. J.-C.). En voici une liste sélective :

- Le *Lunyu*, ou *Entretiens* de Confucius (551-479 av. J.-C.) avec ses disciples (v^e-III^e s.).⁴ Selon une hypothèse émise récemment, le texte aurait été écrit entre la mort de Confucius en 479 av. J.-C. et la destruction de l'État de Lu par l'État de Chu advenue en 249 av. J.-C.⁵
- le *Mengzi* (IV^e-III^e s.), texte fondateur de la pensée confucéenne⁶. Le titre porte le nom du penseur Mengzi (Mencius, 380-289 av. J.-C.) qui en serait l'inspirateur. Dans ce classique, les rites ne revêtent pas l'importance primordiale dont ils sont chargés ailleurs.
- Le *Zuozhuan* ou *Commentaire de Zuo* aux annales historiques *Printemps et Automnes (Chunqiu)*⁷. Le *Commentaire* est normalement daté du milieu du IV^e s. av. J.-C.

⁴ Nos morceaux traduits sont basés sur l'édition de D. C. LAU et F. C. CHEN (dir.), *A Concordance to the Lunyu*, Hong Kong, The Commercial Press (The ICS Ancient Chinese Texts Concordance Series, Classical Works No. 14), 1995 ; abréviation : *Lunyu*. Il convient d'énumérer les traductions françaises les plus récentes de ce classique : A. CHENG, *Entretiens de Confucius*, Paris, Seuil, 1981 ; A. LÉVY, *Les Entretiens de Confucius et de ses disciples*, Paris, Flammarion, 1994 ; P. RYCKMANS, *Les Entretiens de Confucius*, Paris, Gallimard, 1987.

⁵ Voir E. BROOKS, et A. T. BROOKS, *The Original Analects. Sayings of Confucius and His Successors*, New York, Columbia University Press, 1998, pp. 201-203. Voir, à ce propos, le commentaire de C. Le Blanc dans H. FINGARETTE, *Confucius : du profane au sacré* (1972), trad., prés. et comm. par C. Le Blanc, Montréal, Presses Universitaires de Montréal, 2004, p. 48.

⁶ Nos morceaux traduits sont basés sur l'édition de D. C. LAU, et F. C. CHEN (dir.), *A Concordance to the Mengzi*, Hong Kong, The Commercial Press (The ICS Ancient Chinese Texts Concordance Series, Classical Works n° 15), 1995 ; abr. *Mengzi*. Nous avons consulté ces deux traductions : D. C. LAU, *Mencius* (1979), 2 vols, Hong Kong, The Chinese University Press, 1984 ; A. LÉVY, *Mencius*, Paris, You-Feng, 2003.

⁷ Nos morceaux traduits sont basés sur l'édition de D. C. LAU, et F. C. CHEN (dir.), *A Concordance to the ChunQiu Zuozhuan*, 2 vols., Hong Kong, The Commercial Press, (The ICS Ancient Chinese Texts Concordance Series, Classical Works n° 1), 1995 ; abr. *Zuozhuan*. Voir la traduction de S. COUVREUR, *Tch'ouen ts'iou et Tso Tchouan. La Chronique de la Principauté de Lou*, 3 tomes, Paris, Cathasia, rééd. 1951.

- le *Xunzi*, et le chapitre 19 « Discours sur les rites » (« *Lilun* ») en particulier.⁸ Le titre est homonyme de maître Xun (env. 310-215 av. J.-C.), penseur qualifié de rationaliste en raison de sa vision désenchantée de l'homme et de l'esprit relativement analytique qui émerge de l'œuvre.
- Le *Liji* (*Mémoires sur les rites*), texte composite dont les matériaux les plus anciens remonteraient aussi au III^e s. av. J.-C.⁹
- Le *Zhouli* (*Les Rites des Zhou*), connu à partir des Han occidentaux (206 av. J.-C.- 9 apr. J.-C.) et dont certaines sections remonteraient à la fin de Zhou (III^e s. av. J.-C.)¹⁰.

Comme l'expression le suggère, la période des Royaumes combattants fut caractérisée par le morcellement territorial de la Chine en plusieurs principautés belligérantes. Cette tendance était déjà manifeste durant l'époque des Printemps et automnes suite au déclin de la dynastie régnante, celle des Zhou orientaux (*Dong Zhou*, 770-256 av. J.-C.), qui finira par ne plus détenir qu'un pouvoir symbolique. La réflexion philosophique se développa justement dans ce climat politiquement et socialement troublé, mais profondément effervescent sur le plan intellectuel. Il s'agit de l'âge axial de la pensée chinoise, dont l'essor est curieusement contemporain à celui de la culture grecque. La fragmentation du règne et l'émergence d'une classe d'hommes nouveaux produisirent comme corollaire des transformations importantes sur le plan des codes rituels d'extraction royale ainsi que l'appropriation de la part des diverses principautés des systèmes rituels qui étaient dans un premier temps l'apanage de la dynastie régnante et des maisonnières gravitant autour de la Cour¹¹. Une autre conséquence qui accompagna la décadence des Zhou et l'affaiblissement des prérogatives royales fut la diffusion de la pratique de la loi écrite. Des codes, principalement de nature fiscale et pénale, furent en effet gravés sur bronze

⁸ Nos morceaux traduits sont basés sur l'édition de D. C. LAU et F. C. CHEN (dir.), *A Concordance to the Xunzi*, Hong Kong, The Commercial Press, 1996 (The ICS Ancient Chinese Texts Concordance Series, Philosophical Works n° 26) ; abr. *Xunzi*. Nous avons consulté les traductions suivantes : I. P. KAMENAROVIC, *Xun Zi (Siun Tseu)*, Paris, Cerf, 1987 ; J. KNOBLOCK, *Xunzi. A Translation and Study of the Complete Works*, 3 vols., Stanford (CA), Stanford University Press, 1988-1990-1994.

⁹ Nos morceaux traduits sont basés sur l'édition de D. C. LAU et F. C. CHEN (dir.), *A Concordance to the Liji*, Taibei, The Commercial Press (The ICS Ancient Chinese Texts Concordance Series Classical Works), 1992 ; abr. : *Liji*. Voir la traduction de S. COUVREUR, *Li Ki. Mémoires sur les bienséances et les cérémonies*, Paris, Cathasia, rééd. 1951.

¹⁰ Ces deux derniers textes constituent, avec le *Yili* (*Cérémonies et rites*, anthologie de descriptions détaillées de rituels qui ne figure pas dans cette liste en raison de sa pauvreté sur le plan théorique), les *San li* ou « Trois [livres canoniques] sur les rites ». À propos des questions philologiques relatives à l'ensemble du corpus, voir M. LOEWE (dir.), *Early Chinese Texts. A Bibliographical Guide*, Berkeley, Society for the Study of Early China, Institute of East Asian Studies, 1993. Nos morceaux traduits du *Zhouli* sont basés sur l'édition de D. C. LAU, et F. C. CHEN, (dir.), *A Concordance to the Zhouli*, Hong Kong, The Commercial Press (The ICS Ancient Chinese Texts Concordance Series, Classical Works n° 4), 1993 ; abr. *Zhouli*. Voir la traduction d'E. BIOT, *Le Tcheou-Li ou Rites des Tcheou* (1861), 2 tomes, Taibei, Ch'eng-wen Publishing Co., 1975. Quant au *Yili*, voir les traductions de : S. COUVREUR, *Cérémonial*, Paris, Cathasia, rééd. 1951 ; J. STEELE, *The I-Li or Book of Etiquette and Ceremonial*, Taibei, Ch'eng-wen Publishing Company, 1966.

¹¹ Voir M. E. LEWIS, « Les Rites comme trame de l'histoire », dans *Notions et perception du changement en Chine*, Paris, Collège de France, Institut des Hautes Études Chinoises, 1994, p. 31.

autour de l'an 600 av. J.-C.¹². Ces mesures s'inscrivent alors dans un processus de *déritualisation du politique*, qui fut dénoncé par les confucéens comme le signe certain d'une dégradation morale de la société, alors que le phénomène de bouleversement rituel fut perçu comme une forme d'usurpation et de sacrilège. Leur position conservatrice est quelque peu paradoxale, car l'essor de la classe des lettrés et la valorisation confucéenne de la noblesse intérieure au détriment de la noblesse en tant que condition sociale sont justement l'effet du déclin dynastique et de celui des grandes familles aristocratiques¹³. Le clivage entre rites et lois opposa néanmoins de manière radicale les confucéens, défenseurs des premiers, aux légistes (*Fa jia*), dont l'idéologie anti-moraliste inspirera la fondation de l'empire unifié et le système totalitaire instauré par la brève dynastie des Qin (221-206 av. J.-C.). C'est donc dans cette conjoncture historique qu'il convient de situer le développement d'une théorisation sur les rites en termes apologétiques et nostalgiques, trahissant souvent la volonté de défendre un système de valeurs à préserver et ayant désormais subi des altérations de fond.

1 Les rites : le nectar des Sages, l'équitable nourriture des Justes

Comme le lexicographe Xu Shen l'avait déjà observé dans son dictionnaire étymologique (le *Shuowen jiezi*) daté de l'an 100 apr. J.-C., l'étymologie graphique du caractère *li*, que l'on traduit généralement par « rites », fait référence à la sphère du sacré. Des études sinologiques plus récentes¹⁴ ont également disséqué le caractère *li* en trois composantes significatives, et notamment : *shi* « montrer » (radical qui se rapporte au champ sémantique des affaires sacrées, et aux sacrifices en particulier), auquel est accolé le pictogramme *li*^{*}, qui constitue aussi la composante phonétique du caractère¹⁵. *Li*^{*} est formé de *qu* « moût de millet » et de *dou* « patère, vase à libation ». La juxtaposition de graphèmes qui en résulte est éloquente :

Rite = Sacré (montrer) + moût de millet + vase à libation

En résumant par les mots de Charles Le Blanc, ce « caractère signifia donc dès l'origine le contenant et le contenu d'un vase servant au sacrifice sous

¹² En 594 av. J.-C., on grave, dans l'État de Lu (terre natale de Confucius), un code de lois fiscales. L'inscription, datée de 513 av. J.-C., sur un tripode en bronze d'un code pénal dans l'État de Jin est également une page d'histoire.

¹³ Le sens du terme de *junzi* « fils du souverain », qui indiquait un rang aristocratique, fut renversé par Confucius, qui lui attribua une signification morale. Afin de garder le passage du sens propre au sens figuré, nous rendrons toujours cette appellation par « homme noble ».

¹⁴ Voir par exemple L. VANDERMEERSCH, *op. cit.*, p. 149.

¹⁵ Il est utile de rappeler que la plupart des caractères chinois, déjà à l'époque des Royaumes combattants, sont des idéo-phonogrammes en ce qu'ils comportent une composante sémantique et une composante phonétique (qui peut également avoir un sens pertinent).

forme de libation »¹⁶. Celle-ci était en effet une pratique fort représentée dans la Chine archaïque, comme la présence importante de vases à libation parmi les bronzes cultuels d'époque Shang-Yin (dates traditionnelles : 1765-1122 av. J.-C.) le montre aussi. On célébrait des rites de nature magico-religieuse dans le cadre du culte des ancêtres, des divinités du ciel et de la terre et également lors des diverses procédures divinatoires¹⁷.

La composante sémantique *shi*, qui aurait été ajoutée aux autres graphèmes seulement sous les Qin ou sous la Han, signifie « signe, montrer, indiquer ». Parce que, par les cérémonies sacrificielles, on manifestait aux esprits les intentions humaines, ce radical finit par se référer à la dimension sacrée en général¹⁸. Par ailleurs, les puissances surnaturelles *donnaient à voir* leur volonté aux humains par des événements fastes ou néfastes que la science divinatoire s'efforçait de prévoir et de rationaliser. Il semble en tout cas que l'aspect visuel ou « extravisuel » au sens d'extrasensoriel – relatif aux visions, aux apparitions, aux épiphanies des puissances surnaturelles – soit fondamental pour saisir le sens des pratiques magico-religieuses et, par conséquent, de l'esprit rituel.

L'idée de sacré s'est conservée dans la notion de *li*, même si dans le courant confucéen les rituels visaient avant tout à régler les relations interpersonnelles et sociales plutôt qu'à définir les formes de communication avec les puissances surnaturelles¹⁹. Avec l'enseignement de Confucius en particulier, le ritualisme acquiert une dimension morale ainsi que socio-politique et, donc, profane qui a caractérisé la culture lettrée tout au long de son histoire²⁰. Les cérémonies religieuses subsistent dans le confucianisme, mais leur finalité est davantage séculière que surnaturelle. Il s'agissait de garantir une certaine cohésion sociale ainsi que le respect de la tradition. La pratique sacrificielle est cependant encore prônée, d'un ton efficace, dans les *Entretiens* :

Zigong aurait voulu éliminer le sacrifice du mouton pour annoncer la nouvelle lune. Le maître dit : “Zigong ! Toi, tu préfères ton mouton. Moi, je préfère mes rites”. (*Lunyu* 3.17/6/6)²¹

Expérience et théorie étant, en Chine, rarement scindées dans les spéculations des Anciens, les rites comportent à la fois une dimension concrète ou

¹⁶ Dans H. FINGARETTE, *op. cit.*, 2004, p. 53. C. Le Blanc explique ici l'analyse de L. Vandermeersch.

¹⁷ Parmi les techniques les plus célèbres, on compte l'ostéomancie, la chéloniomancie (respectivement par brûlage d'omoplates de bovins et de carapaces de tortues) et l'achilléomancie (par manipulation de tiges d'achillée).

¹⁸ Voir D. L. HALL et R. T. AMES, *Thinking Through Confucius*, Albany, State University of New York Press, 1987, p. 86.

¹⁹ H. FINGARETTE, *op. cit.*, met l'accent sur la dimension magique que véhiculent les rites. L. VANDERMEERSCH, *op. cit.*, p. 143, insiste sur la perte de la finalité transcendante dans les pratiques rituelles.

²⁰ C. Le Blanc (dans H. FINGARETTE, *op. cit.*, p. 56) emploie l'expression de « révolution copernicienne » pour insister sur la nouveauté du phénomène.

²¹ Zigong était un disciple de Confucius. À propos de l'emphase que Confucius mettait sur le sacrifice, voir J. LÉVI, *Confucius*, Paris, Pygmalion, Gérard Watelet, « Chemins d'Éternité », 2002, p. 45.

contingente et une dimension idéale. Si leur importance est jugée incontestable, ils ne sont pas absolutisés mais insérés dans un cadre plus ample de valeurs complémentaires. Ils comptent en effet parmi les vertus cardinales (ou pratiques vertueuses) prônées par le courant confucéen. Un certain goût pour l'énumération quinaire les fixera au nombre de cinq, et notamment, en plus des rites, le sens de l'humain (*ren*) ou bonté, l'équité (*yi*), la perspicacité (*zhi*) et la fiabilité (*xin*) ou fidélité à la parole donnée²². Les rites sont en particulier solidaires de l'équité ou justice distributive en tant que juste répartition des biens (à savoir « les droits ») et des devoirs²³. L'association des termes « rites » et « équité » (*li yi*) peut, dans certaines sources, être interprétée comme une expression binomiale indiquant les prescriptions morales en général²⁴. La notion de partage s'avère alors primordiale pour comprendre la philosophie des rites.

Xunzi, qui a mis l'emphasis sur ce point, représente une tendance minoritaire du confucianisme classique en ce qu'il insiste sur la propension innée chez l'homme au mal : la bonté relève, à ses yeux, de l'ordre de l'acquis et, donc, de la culture. Le premier objectif du ritualisme consiste alors à éviter le désordre en apportant une satisfaction équitable aux désirs (*yu*) humains²⁵. Les appétits inapaisés (*bu de*) à cause de la pénurie ou de la disponibilité relative des ressources matérielles provoquent en effet des conflits (*zheng*) et, donc, des troubles sociaux (*luan*). Or, les rites ne vont pas à l'encontre de la sensibilité (*qing*) de l'homme, mais ils garantissent une juste répartition des biens, tenant compte de certaines différences sociales. Ils régissent le susdit système des droits et des devoirs, auquel fait allusion le concept de *yi*. Maître Xun emploie la *métaphore alimentaire* pour caractériser cette fonction que revêtent les rites : ceux-ci sont une « nourriture » (*yang*)²⁶ comparable à d'autres formes de satisfaction et de plaisir que rencontrent les cinq sens. Aucune rupture n'est posée entre cette dimension sensible et la vie morale. Les rites n'apportent pas aux êtres humains une nourriture spirituelle autre que les objets recherchés instinctivement par les sens (la beauté par l'œil, l'harmonie par l'oreille, les parfums par le nez, le confort par le corps). Bien au contraire, ils alimentent convenablement les aspirations naturelles en assurant une jouissance mesurée et bien calibrée des objets du désir. Dans un cadre rituel, les émotions deviennent légitimes : l'amour et la haine sont en effet soumis à un juste contrôle ; l'expression de joie et de colère est adéquate²⁷. Par ailleurs, la passion n'est pas

²² Cette liste est cependant loin d'être exhaustive. La loyauté (*zhong*) est également associée à l'esprit rituel. Nous aborderons la relation entre *li* et *ren* au paragraphe 4. La doctrine des cinq Agents ou forces naturelles (l'Eau, le Bois, le Feu, la Terre, le Métal), théorisée par le courant des cosmologistes, renforcera la tendance à classer selon un schéma quinaire.

²³ Nous empruntons l'expression de « justice distributive » à R. Otto, *Le Sacré*, Paris, Payot, rééd. 2001, p. 45.

²⁴ I. P. Kamenarovic, dans sa traduction du *Xunzi* (voir *supra* n. 8), rend cette expression par « équité rituelle ». Vandermeersch (*op. cit.*, p. 210) par « ritualité » et H. Roetz (*Confucian Ethics on the Axial Age. A Reconstruction under the Aspect of the Breakthrough toward Postconventional Thinking*, New York, State University of New York Press, 1993, p. 113) l'explique comme étant une « moralité » conventionnelle. Dans le *Liji* (9.32/63/22), les rites sont, entre autres, considérés comme le fruit (*shi*), donc l'effet, de l'équité.

²⁵ Ces réflexions sont énoncées au début du chap. 19 du *Xunzi*.

²⁶ *Xunzi* 19/90/4.

²⁷ *Xunzi* 19/92/5.

l'unique cause des difficultés interpersonnelles : la raison (les facultés cognitives, l'activité pensante, le jugement) doit également être domptée par les rites afin d'éviter les agitations :

D'une manière générale, dans le déploiement du sang et du souffle [c.-à-d. de l'essence vitale], de l'intentionnalité (*zhi yi*), de la connaissance (*zhi**) et de la réflexion (*liu*), si l'on part des rites, le bon ordre sera atteint. Si l'on ne part pas des rites, ce sera la rébellion, le désordre et la négligence. (*Xunzi* 2/5/13)²⁸

Les rites figurent également dans la liste des « six arts » (*liu yi*) qui constituaient la base de l'éducation du gentilhomme dans la Chine ancienne et traditionnelle. Les autres cinq étaient la musique (*yue*), le tir à l'arc (*she*), la conduite du char (*yu*) militaire, l'écriture calligraphiée (*shu*) et le calcul (*shu**, arithmétique et « numérologique »). Les rites s'inscrivent donc dans un système éducatif dont certaines pratiques reflètent un ancien code d'honneur de gentilshommes combattants que l'éthique confucéenne, réfractaire aux exploits de force pour la force, relativisait. Rites et musique sont étroitement reliés par une relation de double nature : leur lien en est un à la fois de complémentarité et d'inclusion. « La musique accorde et unit. Les rites séparent et différencient », est-il écrit synthétiquement dans le *Xunzi* (20/100/14)²⁹. En effet, si la musique, par les émotions qu'elle suscite, favorise un sentiment d'appartenance à un groupe, un élan de fusion avec la collectivité, les rites révèlent et confirment les différences sociales en les légitimant. Par ailleurs, l'exécution d'un morceau de musique devient un acte rituel dans plusieurs circonstances de la vie publique et familiale.

Dans la philosophie des Sages, il était essentiel d'éviter l'excès, la démesure dans toutes ses formes. Les rites, qui ne devaient donc pas inviter à des comportements fanatiques ou incontrôlés, rendaient acceptable la manifestation de la dimension émotionnelle de l'homme en la modérant sans pour autant la réprimer. Ainsi ils constituent la voie médiane de la sagesse, le cours du Milieu (*zhong liu*).³⁰ Leurs conséquences bénéfiques s'harmonisaient non seulement avec les effets découlant de la musique mais également de la poésie. Bien que cette dernière expression de raffinement de la Chine lettrée ne figure pas dans le répertoire des activités fondamentales de l'homme de bien, les classiques confucéens insistent sur son importance et sur son utilité. Confucius recommandait la lecture ou la récitation du *Shijing* (*Livre des Odes*)³¹ comme complément à la pratique de rites et de la musique :

²⁸ À propos de la relation entre rites et émotions, voir aussi *Liji* 10.24/67/1 : les rites trop proches des passions humaines ne sont pas élevés.

²⁹ « La musique est ce qui unifie, les Rites sont ce qui différencie, la musique vient du dedans, les Rites sont établis du dehors », écrira Sima Qian au I^{er} s. av. J.-C. (*Mémoires historiques*, cité par I. P. KAMENAROVIC, *Arts et Lettrés ...*, pp. 53-54).

³⁰ Voir *Xunzi* 19/93/1, 19/94/12. Pour la même raison, Xunzi (19/96/1) considérait comme un crime les sacrifices humains. Ceux-ci, au III^e s. av. J.-C., étaient quasiment tombés en désuétude.

³¹ Il s'agit du plus ancien ouvrage versifié (ca. 1000/850-600 av. J.-C.), populaire dans le milieu des lettrés qui l'insérèrent dans le corpus confucéen orthodoxe.

Le maître dit : “On s'émeut par les *Odes*, on se consolide par les rites, on s'épanouit par la musique”. (*Lunyü* 8.8/18/30)³²

La pratique des rites amène l'homme à s'affermir dans un espace social en l'éduquant à la maîtrise de soi selon des formes se voulant naturelles et, donc, non répressives. Si les rites, en tant que contrepoint de la musique et de la poésie, semblent empreindre la vie humaine de rigueur, en réalité ils jouent aussi une fonction libératrice car ils facilitent l'expression de l'émotivité sans avoir à renoncer ni à la dignité ni à la lucidité. Aussi la qualité de la souplesse est-elle indispensable pour s'éduquer à la culture rituelle, comme l'illustrent ces deux images qui évoquent une dimension foncièrement sensible, représentée par la palette des saveurs et des couleurs :

L'homme noble dit : ‘Le doux est susceptible d'être harmonisé [avec d'autres saveurs]. Le blanc est susceptible d'être combiné avec des couleurs variées. L'homme loyal (*zhong*) et fiable est en mesure d'apprendre les rites. [...] (*Liji* 10.35/68/14)

Autrement dit, l'intégrité morale exclut des tendances trop fortes ou trop marquées qui iraient de surcroît à l'encontre de l'idéal d'impartialité cher aux maîtres de sagesse. Le dépassement du subjectivisme (*wo*) est une condition nécessaire au développement de la culture lettrée, qui a constamment mis l'accent sur l'exigence d'un épanouissement personnel réalisé en syntonie avec les rythmes de la collectivité.

2 Les rites : l'épine dorsale des dynamiques cosmiques et humaines

Les anciens lettrés reconnaissaient aux rites un caractère conventionnel et culturel sans pour autant le faire valoir comme un argument pour relativiser leur importance. L'état sauvage et le règne animal auraient ignoré, à leurs yeux, une pareille institution qui aurait marqué le début de la vie civilisée et qui constitua effectivement l'un des facteurs saillants de la civilisation chinoise³³. Les sources s'accordent quant à la genèse des rites en la rattachant à *trois dimensions formant un schème vertical absolu, notamment : la royauté, l'antiquité et la sagesse*. Les rites seraient l'œuvre des Anciens Rois, à savoir des Sages³⁴, des héros civilisateurs, qui les auraient instaurés dans des temps reculés en

³² Voir aussi *Lunyü* 16.13/47/3, où l'on exhorte à l'étude des *Odes* et des rites.

³³ Mengzi, qui défendait une thèse innéiste quant à la bonté de la nature humaine, soutenait néanmoins qu'on possède dès la naissance une prédisposition à l'esprit rituel. Voir *infra* paragraphe 4.

³⁴ Voir *Xunzi* 1.4/2 et, surtout, 19//90/4, où l'on emploie l'expression *xian wang* « anciens Rois ». Voir *Mengzi* 2.16/13/15, où l'on utilise le terme de *xian* « Sage ».

affranchissant l'homme de la condition primitive et animale. Le *Liji* est éloquent à ce propos :

Les perroquets savent parler, mais ils demeurent des volatiles. Les singes savent parler, mais ils demeurent des animaux. Or, l'homme, sans rites, bien qu'il sache parler, ne devient-il pas aussi animalesque dans son cœur ? Puisque les animaux sont dépourvus de rites, le cerf et son fils s'accouplent avec [la même] biche. C'est pourquoi se manifestèrent des hommes de sagesse supérieure qui fondèrent les rites afin de les enseigner aux hommes. Ils les encouragèrent, par la pratique des rites, à apprendre à se différencier des animaux. (*Liji* 1.6/1/18)³⁵

Les rites – associés ici à la notion d'interdit, et au tabou de l'inceste en particulier – et non la parole, dont certains animaux seraient doués, fondent donc la spécificité de la culture humaine ainsi que sa supériorité par rapport aux cultures animales. Par cette remarque, les lettrés n'opposent pas tellement le biologique au culturel mais la nature de l'homme à celle des animaux³⁶. Comme il est écrit ailleurs³⁷, les rites définissent également la suprématie culturelle, voire politique, du peuple chinois sur les peuplades barbares.

D'une manière générale, les récits mythologiques portraiturent les premiers souverains mythiques du monde avec des traits fantastiques, souvent anthropozoomorphes, enrichis de qualités extraordinaires et de pouvoirs prodigieux. L'imaginaire chinois a pourtant situé ces personnages dans une dimension historique précise en attribuant des dates autant fictives qu'exactes à leurs règnes et à leurs entreprises, qui se seraient déroulés au III^e millénaire avant notre ère. Sans mettre en doute le bien-fondé de la chronologie légendaire, la tradition confucéenne privilégia des modèles issus d'une voie royale plus récente et historique, celle des Zhou, représentée en particulier par le roi Wen (m. vers 1122 av. J.-C.) et par son fils – le duc de Zhou – considérés comme des exemples de vertu et d'acuité dans l'art de gouverner.

Ayant été institués par les Sages Rois de l'Antiquité, les rites peuvent être considérés comme des *formes ancestrales, idéales et fondatrices*. Ils œuvrent en quelque sorte comme des *archétypes de l'agir et du sentir humains*³⁸. Leur amplitude est globale car toutes actions, toutes émotions et toutes pensées sont susceptibles d'être ritualisées. Les rites représentent l'action idéale du Sage qui ne s'oppose ni au cours naturel des choses ni à la tradition dans le respect de l'idéal suprême de la non-action (*wu wei*), cher à tous les maîtres à penser de

³⁵ Cité aussi par A. CHENG, *Histoire de la pensée chinoise*, Paris, Seuil, 1997, pp. 70-71, dans la traduction de S. Couvreur.

³⁶ Le biologique et le culturel sont en effet généralement rapprochés par les confucéens, qui défendaient un idéal d'équilibre entre nature (humaine, humanisée *vs.* sauvage, animale) et culture. À propos de la relation entre biologique et culturel et de la possibilité de concevoir des « rites d'animaux », voir S. JASIONOWICZ, « Archétype », dans D. CHAUVIN, A. SIGANOS et P. WALTER (dir.), *Questions de Mythocritique. Dictionnaire*, Paris, Imago, 2005, p. 31.

³⁷ Voir par exemple *Xunzi* 2/6/16.

³⁸ Nous employons le terme d'archétype au sens étymologique : gr. *arkhetupon*, lat. *archetypum*, du grec : *arkhe* – « commencement » et/ou *arkhaïos* – « ancien » et *tupos* – « empreinte », « modèle ». Voir S. JASIONOWICZ, *op. cit.*, p. 27.

la Chine antique³⁹. Une démarche rituelle correspondant par définition à un modèle préétabli, est prédictible ou comporte des variantes morphologiques à signification minimale de sorte qu'elle est contrôlable de manière automatique. Aussi le ritualisme s'insère-t-il à merveille dans la philosophie des Sages qui insistaient sur la vertu de la clairvoyance – capacité de prévoir à distance dans le temps et dans l'espace – dans le but d'exercer un contrôle efficace sur le monde et de prévenir les événements négatifs.

Aucune idée de révélation ou de parole révélée aux humains par l'action de puissances transcendantes n'est donc envisagée dans la narration de la genèse des rites. Une pareille idée est d'ailleurs étrangère à la Chine ancienne, dont les textes fondateurs, les *jing* que la tradition canonisa, sont perçus comme le fruit de la sagesse et de la sagesse de personnages illustres tels que Confucius, des êtres certes d'exception mais dont l'origine est humaine et (parfois prétendument) historique. La dépersonnification progressive du Ciel, qui coïncide désormais avec la Nature chez plusieurs penseurs de l'époque des Royaumes Combattants, accentua un certain désintérêt pour une raison de type langagier car le cosmos, qui fonctionne avec régularité grâce à son mécanisme immanent sans être soumis à la volonté d'un législateur, se passe du verbe. Aussi le Sage, de même que son modèle de référence, peut demeurer muet lorsqu'il transmet à ses disciples le contenu essentiel de sa doctrine :

Le Maître [Confucius] dit : 'Je souhaite être sans parole.' Zigong demanda : 'Si vous ne parlez pas, Maître, comment vos humbles disciples transmettraient-ils [votre enseignement] ?' Le Maître répliqua : 'Le ciel parle-t-il ? Pourtant les quatre saisons suivent leurs cours. Pourtant les cent existants naissent. Le ciel parle-t-il ? (*Lunyu* 17.19/49/25)

La conception des rites, qui ne découlent donc pas d'un acte de parole, mais auxquels la parole n'est qu'accessoire, s'inscrit dans cette même logique d'un silence céleste. Jean Lévi a bien décrit une pareille tendance en étudiant le style du *Lunyu* :

La parole aura d'autant plus d'impact qu'elle accompagne des gestes qui les appuient de tout leur poids rituel. Ou plutôt, le discours est éloquent dans la mesure où il se donne pour la glose d'une pratique cérémonielle. Alors, continuation de l'acte rituel par d'autres moyens, il apparaît non pas comme parole – *logos* – forme d'activité toujours dévaluée, parce que coupée du dynamisme ontologique, mais comme action.⁴⁰

Bien que rites et parole n'entretiennent pas un lien privilégié, l'action rituelle exprime un sens qui est profond, incontournable et difficile à sonder.

³⁹ H. Fingarette (*op. cit.*, p. 37) souligne que les rites, cependant, n'étant pas innés, demandent un effort d'apprentissage.

⁴⁰ J. Lévi, *op. cit.*, p. 69.

Le message véhiculé est par ailleurs susceptible de faire l'objet d'une explication verbale. Ainsi, à la différence de certaines entités mystiques, les rites ne relèvent pas de l'ordre de l'ineffable. Xunzi, qui s'évertua à interpréter leur logique, souligne que la « ritologie » répugne aux discussions dialectiques ou sophistiques, aux astuces de la langue ainsi qu'à d'autres formes de simulation⁴¹. De cette idée, l'on peut déduire que les rites, tout en ne revêtant pas une valeur absolue en tant que tels, sont néanmoins la manifestation de vérités indiscutables, voire absolues. Étant alors parfaits, irréductibles, leur signification symbolique ne tolérerait pas d'être mise en doute pas les pratiques langagières issues d'un discours hétérodoxe comme celui que les dialecticiens et les sophistes tenaient en concurrence avec la parole contrôlée des Sages⁴².

Tout en étant des institutions politiques royales, les rites se calquent sur l'ordre naturel des choses dont ils sont censés refléter les dynamiques et la cohérence qui les charpent. Cette dernière est exprimée par une métaphore significative, à savoir celle de *li*** « veines, linéaments » du jade ou du bois, formes naturelles d'un organisme bien structuré⁴³. Dans ce sens, il convient de distinguer, comme le suggère le *Zuozhuan*, les rites des règles de la bienséance, qui n'en sont qu'une expression contingente :

Zitai Shu [You Ji de Zheng] eut une entrevue avec Zhao Jianzi, qui l'interrogea sur les rites de salutation, de déférence et de la démarche oblique. [Zitai Shu] répondit : 'Ce sont des règles de la bienséance. Ce ne sont pas des rites.' Je me permets de vous demander qu'est-ce qu'on entend par rites', demanda Jianzi. Zitai Shu répondit : 'Moi, Ji, j'ai entendu dire à notre ancien grand fonctionnaire Zichan que les rites correspondent à la constitution (*jing*) du ciel, aux [règles] d'équité de la terre et à la conduite du peuple.' Le peuple imite réellement la constitution du ciel et de la terre. Il imite la clarté du ciel et suit la nature de la terre. Ceux-ci engendrent les six souffles et ils utilisent les cinq Agents.⁴⁴ Les souffles produisent les cinq saveurs, ils génèrent les cinq couleurs et ils manifestent les cinq sons. Si l'on excède, trouble et confusion s'en suivent et le peuple détériore sa nature. C'est pourquoi l'on a créé les rites afin de la préserver. (*Zuozhuan* Bro.25.3/387/3)

Une observation ultérieure sur la sémiologie du caractère *li* corrobore l'idée de l'assise naturelle que les penseurs moralistes se sont efforcés de

⁴¹ Xunzi 19/92/12.

⁴² Un courant de sophistes ou de dialecticiens (*bian zhe*) s'affirma en effet au IV^e-III^e s. av. J.-C. Il fut âprement critiqué par les confucéens, qui y virent un foyer de fauteurs de trouble, ainsi que par les taoïstes, pour qui la vérité ultime est ineffable.

⁴³ Le terme de *li*** « veines, linéaments » véhicule toujours une idée d'organisation et de consistance sur le plan physique, éthique et normatif ou rationnel. En effet, on le rend souvent par « principe », « raison ». Afin de conserver la valeur de l'image, nous préférons le traduire par « lignes cohérentes » ou « lignes de cohérence ». La notion de cohérence, déjà suggérée par W. J. Peterson, (« Another Look at *Li* », dans *Bulletin of Sung-Yuan Studies*, 1986, pp. 13-31), et puis reprise par D. L. Hall et R. T. Ames (*Anticipating China. Thinking through the Narratives of Chinese and Western Culture*, Albany, State University of New York Press, 1995, pp. 211-216), revêt justement ces trois aspects évoqués, alors que le terme de « lignes » (e. g. « lignes de conduite ») rend bien les enjeux directifs et normatifs que cette notion peut sous-entendre.

⁴⁴ D'après la cosmologie traditionnelle, les six souffles sont le froid, la chaleur, le vent, l'humidité, l'obscurité et la lumière. À propos des cinq Agents, voir *supra* n. 22.

construire pour les rites. D'après Boodberg, *li* est apparenté à *ti* « membres, squelette, corps, incorporer », l'unique caractère chinois qui comporte aussi la même composante *li** formée des graphèmes « patère » et « moût de millet »⁴⁵. Cette affinité graphique suggère l'idée que corps ou constitution physique et rites sont solidaires. Un pareil rapprochement se confirme à la lumière de plusieurs exemples textuels. Dans le *Liji*, les rites sont explicitement comparés au corps (*ti*) en ce qu'ils doivent satisfaire à certaines exigences de complétude car la moindre omission (ou amputation physique) provoque un déséquilibre général⁴⁶ ; leur importance constitutive pour l'homme est analogue à celles des membres (*ti*) du corps d'un rat, animal qui se reproduit en grand nombre et qui métaphorise vraisemblablement le peuple⁴⁷. Dans le *Zuozhuan* apparaît le même jeu de caractères :

De l'équité émergent les rites. Des rites prend corps (*ti*) la politique. Par la politique l'on rectifie le peuple. (*Zuozhuan* B2.2.8/21/1)

Les rites sont l'épine dorsale (*ti*) de la vie et de la mort, de la subsistance et de la décadence. (*Zuozhuan* B11.15.1/432/6)

Aussi les rites représentent-ils le point d'équilibre idéal entre nature et culture. Xunzi précise cette idée en dégageant trois « racines » (*ben*) ou raisons d'être des rites, à savoir :

- 1) Le ciel et la terre (expression binomiale qui indique l'univers, la nature), à savoir « la racine naturelle/vitale » (*sheng/xing zhi ben*). Le premier fondement des rites est donc cosmique.
- 2) Les ancêtres (*xian zu*), notamment la tradition s'inscrivant dans un cadre généalogique. Il s'agit de la « racine de son groupe de membres semblables » (*lei zhi ben*), de l'origine de sa propre lignée.
- 3) Les princes et les maîtres, à savoir la classe dirigeante qui constitue la racine de l'ordre établi (*zhi zhi ben*)⁴⁸.

Cette triade représente synthétiquement les destinataires fondamentaux d'un rite, terme qui devient donc, dans ce contexte, presque synonyme de « culte ». Sur un plan vertical, on sert le ciel (*shi tian*) ; sur un plan horizon-

⁴⁵ Voir P. BOODBERG, « The semasiology of some primary Confucian concepts », dans *Philosophy East and West*, n° 20, 1953, p. 326. Voir Aussi D. L. HALL et R. T. AMES, « The notion of formal *li* action overlaps with *t'i*, body, in that *li* actions are embodiments or formalizations of meaning and value that accumulate to constitute a cultural tradition. » (*Thinking Through ...*, p. 88). Pratiquer les rites, c'est accomplir ce qui est physiquement correct et l'incorporer. Par ailleurs, le corps est soumis à un processus de ritualisation.

⁴⁶ *Liji* 10.22/66/23.

⁴⁷ *Liji* 9.2/60/2.

⁴⁸ *Xunzi* 19/90/20. Voir aussi *Xunzi* 5/18/18. Le *Liji* (9.32/63/16) fait écho à la tripartition proposée par Xunzi : la racine des *li* est dans le ciel ; mis en œuvre, ils se conforment à la terre ; dans leur déroulement cadencé, ils suivent les affaires humaines.

tal, on s'adresse à la terre. On rend hommage aux ancêtres et l'on honore les princes et les maîtres. Si dans le discours sur l'origine des rites prédomine un schème vertical, au niveau de la pratique rituelle l'horizontalité est donc loin d'être effacée. L'orientation de l'imaginaire et des modes d'intelligibilité chinois est en effet majoritairement bipolaire, comme l'atteste en particulier la dialectique du *yin* et du *yang*⁴⁹. De surcroît, la perspective étant cosmique, donc globale et holiste, l'esprit rituel ne saurait pas se limiter à la seule dimension verticale. Les rites se pratiquent dans toutes les directions, dans une étendue spatio-temporelle illimitée : la mise en valeur de ces racines (*gui ben*) est justement ce qui définit la culture humaine. Les rites, dont l'une des raisons d'être est la nature, garantissent alors l'ordre non seulement sur le plan humain mais également à un niveau cosmique. La relation entre les deux dimensions est circulaire : à un niveau social, le rite est révélateur de l'ordre et de la Grande Unité cosmiques ; par ailleurs, en pratiquant les rites convenablement, l'on assure l'ordre et l'Unité cosmiques puisque les comportements humains affectent les phénomènes naturels⁵⁰. C'est le principe des affinités dynamiques (la résonance entre les êtres appartenant à la même espèce) qui inspire la dévotion rituelle⁵¹. Chaque membre de la société se doit de rendre hommage à son « homologue rituel ». Ainsi, le roi (le fils du Ciel, appellation réservée à l'autorité politique suprême) s'adressait à son Grand Ancêtre céleste et exerçait le droit de sacrifier au Ciel, tandis que les personnalités illustres et les hauts fonctionnaires détenaient le droit de sacrifier à la terre, etc.⁵²

3 Les rites : des arbres à feuilles persistantes

Le modèle de référence des Sages et des souverains éclairés étant la nature, à savoir une réalité en constante transformation, il est légitime de se demander si les rites tolèrent aussi des changements. À cette interrogation ont répondu par l'affirmative Antonio S. Cua, qui insiste sur le caractère temporaire des *li* « prescriptions of reason »⁵³, et Marc Edward Lewis qui met en doute, à partir d'une réflexion sur la philosophie chinoise des rites, « les théo-

⁴⁹ Il est utile de rappeler que le *yin* (ombre, femelle, souple) et le *yang* (lumineux, mâle, dur) ne sont pas deux substances mais deux modes d'exister au sein d'un réseau de relations dynamiques. Par exemple, le père occupe une position *yang* par rapport au fils. Le fils aîné, cependant, occupe une position *yang* par rapport au frère cadet. Certaines entités conservent, plus que d'autres, leur qualité *yin* ou *yang*.

⁵⁰ Les enjeux de cette corrélation, que les classiques posent de manière récurrente, sont avant tout de nature politique. Il s'agissait en effet, pour les lettrés confucéens, de responsabiliser la classe dirigeante, les princes corrompus qui paupérisaient le peuple par leurs ambitions expansionnistes.

⁵¹ Il s'agit de la doctrine du *gan ying* « stimulus, réponse » qui sera théorisée surtout à partir de la dynastie des Han, mais qui est déjà évoquée dans les textes de la période des Royaumes combattants pour expliquer les dynamiques relationnelles.

⁵² Xunzi observe encore que les rites commencent dans la sobriété, se développent dans la culture et culminent dans la joie. Cela assure une parfaite adéquation (*he*) entre le ciel et la terre ainsi qu'un fonctionnement bien cadencé de l'ordre naturel des choses (le cycle saisonnier, marqué par des rites réguliers, la course des corps célestes, etc.). Voir Xunzi 19/92/3-12.

⁵³ A. S. CUA, « The Concept of *Li* in Confucian Moral Theory », dans *Understanding the Chinese Mind. The Philosophical Roots*, R. E. Allinson (dir.), Hong Kong, Oxford University Press, 1989, p. 212.

ries de beaucoup d'anthropologues modernes » selon lesquelles « une fonction déterminante des rites serait la négation de tout changement »⁵⁴.

La situation textuelle est complexe et souvent réfractaire à des conclusions d'ordre général. Or, la pensée des Sages valorise le changement et la capacité de le contrôler en s'y adaptant avec flexibilité sans pour autant céder au conformisme, voire à la compromission des valeurs morales. Les transformations à l'œuvre à un niveau macrocosmique et microcosmique, cependant, sont régulières et se produisent selon des rythmes constants (*chang*). La conception des rites s'inspire alors de ce même modèle de changement naturel, lent et récurrent, que la notion de *pérennité* (continuité de longue durée) décrit mieux que l'idée d'*éternité* (continuité à l'infini). Cette tendance peut s'expliquer, entre autres, par la propension de l'homme chinois à privilégier, dans son rapport avec la nature, l'agriculture, la culture des plantes et la domestication des animaux au détriment du traitement pastoral et du nomadisme. Selon l'hypothèse d'André Georges Haudricourt⁵⁵, cette orientation, qui est bien connue, aurait même produit un impact déterminant sur ses modes de pensée, marqués par le modèle de l'immanence, alors que les philosophies de la transcendance seraient issues des cultures pastorales. Sans vouloir tomber dans une sorte de déterminisme géographique, dont les implications fléchiraient notre foi dans la créativité humaine, la Chine, ancien foyer d'agriculture, adhère assurément à « une civilisation du végétal », pour employer une heureuse expression que Pierre Gourou applique à tout l'Extrême-Orient⁵⁶. La conception du temps qui caractérise une pareille civilisation s'inspire des rythmes étendus et réguliers de la vie agraire, qui produisirent aussi une répercussion sur la vision de la sagesse en tant que chemin à parcourir progressivement. Or, c'est justement par une constellation d'images botaniques que le *Liji* prône la persévérance dans la tradition rituelle :

[Les rites] sont à l'homme ce que l'écorce est au bambou fin, ce que le cœur est au pin ou au cyprés. Ces deux [arbres] sont les plus remarquables au monde. En effet, ils traversent les quatre saisons sans rénover leurs branches, sans altérer leur feuillage. Ainsi, l'homme noble, qui pratique les rites, est en harmonie avec l'extérieur et ne reçoit pas de plaintes à l'intérieur [...]. (*Liji* 10.1/64/16)

Le jeu d'analogies que ce passage établit est complexe : l'image de l'écorce évoque la notion de défense d'une valeur intérieure (le bambou mince à protéger), alors que le cœur des deux arbres se réfère à la lymphe vitale qui permet aux plantes de croître. Les rites, en effet, assurent, d'une part, une solide protection externe qui facilite des relations publiques (dans un autre chapitre du *Liji*⁵⁷, les rites sont encore comparés, à côté de l'équité, à un écu) ; d'autre part,

⁵⁴ M. E. LEWIS, *op. cit.*, p. 29.

⁵⁵ Voir A. G. HAUDRICOURT, « Domestication des animaux, culture des plantes et traitement d'autrui », dans *L'Homme*, tome II, n° 1, 1962, pp. 40-50 ; A. G. HAUDRICOURT et L. HÉDIN, *L'Homme et les plantes cultivées*, Paris, A. M. Métailié, rééd. 1987, pp. 170-180.

⁵⁶ Voir P. GOUROU, *La Terre et l'homme en Extrême-Orient*, Paris, Flammarion, 1972, p. 26.

⁵⁷ *Liji* 42.3/163/17.

ils modèrent la conflictualité dans la vie privée. Le choix des images végétales est de surcroît pertinent, car il s'agit de deux conifères à feuilles persistantes. Ils sont donc comparables aux rites, dont une certaine continuité, qui ne prétend pas au titre d'immuabilité absolue, s'impose pour que le corps familial, social et politique subsiste dans la cohérence.

La philosophie des Sages, n'exclut pas l'idée de progrès, mais elle l'appuie en termes rétrospectifs en ce qu'elle célèbre l'innovation civilisatrice introduite dans l'Antiquité. Elle manifeste cependant une attitude plutôt méfiante envers les nouvelles institutions socio-politiques. Si les changements rituels dans le passé se sont avérés nécessaires, les altérations (hormis les restaurations) dans les temps présents sont souvent jugées déplorables. Une pareille attitude nostalgique, du reste, ne s'applique pas qu'aux rites mais au système des valeurs en général, comme le chapitre « La Révolution rituelle » (*Liyun*) du *Liji* (9/59) l'atteste. Les compilateurs insistent sur l'idée que les rites ont une origine historique et admettent qu'ils ont évolué considérablement avec l'homme et la société, leur fonction étant entre autres instrumentale. Ils regrettent cependant que la « voie des Zhou » se soit dégradée et que les lois coutumières se soient détériorées par conséquent. La tradition ritualiste, en effet, malgré le pragmatisme et le souci pour l'action efficace qui caractérise les spéculations de l'Antiquité, demeure un courant des conservateurs, tout au moins quant à la nécessité de préserver un certain esprit rituel. Xunzi, qui dans sa théorie politique apprécie aussi des modèles gouvernementaux récents, déclare clairement que ce qui ne doit pas être modifié dans le rite, c'est sa quintessence, ses principes constitutifs, à savoir le *li*^{**} :

Quant aux rites, leur cohérence est quelque chose d'inaltérable.
(*Xunzi* 20/100/14)

Afin de compléter cette réflexion sur les rites et le changement, il convient encore d'exploiter une articulation que le sinologue sino-américain Cheng Chung-ying a introduit en faisant valoir les deux concepts opératoires de *macro-éthique* – « the metaphysical life outlook and cosmic outlook basis of belief, action and value decisions » – et de *micro-éthique* – « the specific norms and rules of conduct that reflect a particular doctrine or a particular community's mores »⁵⁸. Ces deux termes font écho aux notions classiques de *ti* qui signifie, comme nous venons de le remarquer, « corps, squelette » et, donc « substance, fondement constitutif » de la réalité et de *yong* « instrument (qui permet) la mise en œuvre » du premier⁵⁹. La macro-éthique et la micro-éthique correspondent en effet à deux niveaux d'analyse différents, qui intéressent aussi la logique rituelle. Les sources s'accordent sur le principe qu'à un niveau substantiel, profond, l'esprit rituel devait être respecté et devait se

⁵⁸ C.-Y. CHENG, « Confucianism and Modernization », dans *New Essays in Chinese Philosophy*, H.-L. CHENG (dir.), New York, Peter Lang, 1997, p. 224. Si le terme de métaphysique, dans cette définition, est discutable, l'articulation est cependant utile à illustrer notre propos.

⁵⁹ Dans la philosophie ancienne, la notion de *ti* se réfère aussi au *Dao* « la Voie ».

transmettre d'une génération à une autre. Il était donc impératif de conserver l'ordre hiérarchique qu'un rite sanctionnait et laissait transparaître. La correspondance entre les émotions que le rite véhiculait ou canalisait et les formes concrètes dans lesquelles s'actualisait une cérémonie devait demeurer serrée. Les réflexions morales invitent cependant à penser que ces formes, à un niveau micro-éthique et contingent, devaient supporter des variantes, pourvu que le sens qu'elles exprimaient demeurât inaltéré, car les rites, comme nous l'avons constaté, ne coïncident pas avec des règles de la bienséance. Dans cette optique, il n'est donc pas étonnant que Confucius, dans un chapitre du *Liji* intitulé « La Conduite du lettré » (*Ru xing*), relativise l'importance de certains détails formels, qui pouvaient varier d'un pays à un autre sans que la morale sous-jacente ne fût compromise⁶⁰. Les rites instaurés autrefois, en outre, ne nécessitaient pas de transformations substantielles car leur portée cosmique les rendait flexibles et applicables à toute occasion. Étant déjà le reflet d'une réalité transformationnelle, ils permettaient de contrôler les changements auxquels sont constamment soumises les choses en intégrant simultanément les facteurs pertinents de toute époque.

4 Les rites : des ferments de moralité

Dans une perspective corrélatrice, typique des modes d'intelligibilité de la Chine antique, à la cohérence qui régit l'ordre naturel des choses correspondent d'autres structures de valeurs bien agencées. La cohérence cosmique se traduit tout d'abord en vertu morale sur le plan personnel. La pensée confucéenne a mis l'accent sur cet objectif, qui, comme les observations précédentes le montrent aussi, est prioritaire, dans les pratiques rituelles. Le rite n'a aucun sens (*yi*, même mot qu'« équité » car seul ce qui est équitable est juste et, donc, *sensé*) et ne produit aucun effet ni sur soi-même ni sur les autres si la participation intérieure du pratiquant fait défaut. Confucius, dans les *Entretiens* avec ses disciples, insiste à plusieurs reprises sur cette exigence, qui s'applique aussi à la musique :

Le maître dit : « Si les hommes ne sont pas humains, à quoi bon les rites ? Si les hommes ne sont pas humains, à quoi bon la musique ? »⁶¹ (*Lunyu* 3.3/4/29)

Sens de l'humain et rites se complètent l'un l'autre. Étant *ren*, on est nécessairement doué d'esprit rituel, et vice versa si l'on possède ce dernier, c'est qu'on est humain⁶². L'*intégrité* suppose une adhésion *intégrale* à l'esprit rituel : l'effort d'accomplissement des devoirs moraux ne pouvait qu'être total, aucune position intermédiaire n'étant tolérée :

⁶⁰ Voir *Liji* 42.1/163/3.

⁶¹ Voir aussi *Lunyu* 3.26/7/1.

⁶² Les interprétations au sujet de l'articulation *li/ren* sont divergentes. Voir H. ROETZ, *op. cit.*, p. 123.

Yan Yuan posait des questions au sujet [du sens] de l'humain au maître, qui lui répondit : "La pratique [du sens] de l'humain consiste à se dominer et à restaurer les rites. Le jour où l'on se dominera et où l'on aura restauré les rites, le monde sera revenu au [sens] de l'humain grâce à cela. La pratique [du sens] de l'humain dépend de soi-même, comment dépendrait-elle des autres ?" "Je me permets de vous demander ce qu'il faut observer", demanda Yan Hui. Le maître répondit : "Ne regarde rien qui soit en contradiction avec les rites. N'écoute rien qui soit en contradiction avec les rites. Ne dis rien qui soit en contradiction avec les rites. Ne fais rien qui soit en contradiction avec les rites". (*Lunyu* 12.1/30/17)

Xunzi, qui souscrit à la même doctrine, attribue à la pratique rituelle même une fonction formative et rectificatrice. Le processus de ritualisation impliquait, à ses yeux, une auto-correction. À la différence d'autres penseurs, Xunzi fait intervenir une mesure de contrôle, à savoir la présence de « maîtres », dont le rôle consistait à vérifier que les rites seraient exécutés selon les normes :

Par les rites on se rectifie soi-même. Par les maîtres, on rectifie les rites.
(*Xunzi* 2/8/1)

L'expérience amène cependant à apprendre à pratiquer les rites de manière automatique et spontanée (*li ran er ran*), de sorte que la sensibilité (*qing*) entière devient conforme aux exigences rituelles.

La pensée confucéenne critique la force physique et la violence, n'admettant que certaines formes d'autodéfense. L'homme de bien doit en tout cas humaniser sa combativité en la soumettant aux pratiques rituelles :

Le maître dit : "L'homme noble (*junzi*) n'a pas de raison de s'engager dans un combat. En cas de nécessité, qu'il le fasse au tir à l'arc ! Il présentera alors ses salutations en s'inclinant respectueusement, puis il montera⁶³. Il descendra au moment des libations. Telle est la façon de combattre propre à l'homme noble". (*Lunyu* 3.7/5/9)

[L'homme noble] abhorre les braves qui ne possèdent pas [le sens] des rites. (*Lunyu* 17.24/50/20)

Mengzi, disciple indirect mais fidèle à l'enseignement de Confucius, relie aussi les rites à l'intériorité, que les penseurs chinois expriment par la synecdoque classique du *xin* « le cœur », siège de la moralité, de l'émotivité et de la cognition. La conscience morale, dont l'homme possède dès la naissance des germes à développer, a en effet un penchant naturel pour la « ritualité » que les

⁶³ La destination n'est pas indiquée. On peut supposer qu'il s'agit du lieu du combat.

Sages ont concrétisé et amené au plus haut degré. Dans leur système éthique, les rites sont complémentaires du sens de l'humain, de l'équité et de la perspicacité (faculté qui opère à la fois à un niveau cognitif et moral) :

Un cœur qui éprouve de la compassion : voilà le principe de l'humain. Un cœur qui éprouve de la déférence : voilà le principe de l'équité. Un cœur qui éprouve du respect : voilà le principe des rites. Un cœur [sensible à la différence entre] juste et arbitraire : voilà le principe de la perspicacité. Les êtres humains possèdent ces quatre principes de la même manière qu'ils possèdent les quatre membres. (*Mengzi* 3.6/18/8)⁶⁴

Une autre image végétale, chère à Mengzi, lui sert à défendre l'idée que les rites, de même que les autres trois vertus susmentionnées, n'agissent pas à un niveau superficiel car ils « s'enracinent dans le cœur (*gen yu xin*) », ils appartiennent à la dimension intérieure⁶⁵.

Que les rites transforment de manière substantielle la nature humaine apparaît encore plus clairement dans le *Liji*, où l'on emploie l'analogon de la fermentation : les *li* sont à l'homme ce que le ferment est aux boissons alcoolisées⁶⁶. Ils constituent des agents essentiels de transformation interne/intérieure. Celle-ci se propage de la personne à la famille, de la famille à la société (le peuple), de la société à l'État. Ainsi l'homme de bien harmonise constamment son aspect extérieur avec ses qualités intérieures : il se doit d'être à la hauteur des paroles qu'il prononce et des habits qu'il porte, tout comme « le pélican qui se tient sur le barrage sans mouiller ses ailes »⁶⁷. Dans le même texte, une constellation d'images relatives à la vie agricole corrobore le principe que les rites sont des opérateurs internes. Ils agissent comme de la semence dans un champ et, tout comme la semence, ils doivent être répandus par l'enseignement :

Régir un État sans les rites, c'est comme labourer sans le soc [de la charrue]. Instaurer des rites sans les implanter sur l'équité, c'est comme labourer et ne pas semer. Instaurer des rites sans les expliquer afin d'en obtenir l'apprentissage, c'est comme semer et ne pas arracher les mauvaises herbes. Les expliquer afin d'en obtenir l'apprentissage et ne pas les concilier avec [le sens de] l'humain, c'est comme arracher les mauvaises herbes et ne pas moissonner. [...] (*Liji* 9.35/63/28)

Dans le *Zhouli* (2.1/20/8), on peut dégager un certain souci de diversification. Chaque type de rite exerce une fonction particulière et inspire une vertu déterminée. Par exemple, les rites sacrificiels sont inducteurs de respect chez le peuple. Selon une logique tantôt contrastive tantôt analogique, les rites

⁶⁴ Voir aussi *Mengzi* 11.6/58/22.

⁶⁵ Voir *Mengzi* 13.21/69/15.

⁶⁶ *Liji* 9.34/63/22.

⁶⁷ *Liji* 33.9/149/13, citation d'un vers du *Shijing* (*Zheng feng* II.2).

yang, qui sollicitent vraisemblablement des aptitudes masculines, enseignent l'humilité et découragent la combativité ; les rites *yin*, ancrés sur des prédispositions traditionnellement féminines, développent l'affectivité et éloignent les remontrances populaires.

L'intériorisation des rites peut aller jusqu'à la réduction extrême de l'apparat extérieur, voire jusqu'à l'assimilation entre rite et vertu. Le *Liji*, qui ne met point en doute le bien-fondé des formes physiques rituelles, indique cette possibilité en introduisant la notion de *san wu* « les trois absences »⁶⁸, à savoir : la musique sans notes, consistant à émettre constamment des ordres (*ming*) ou à affirmer sa volonté avec magnanimité et fermeté ; les rites sans « corps (*ti*) », notamment la faculté d'inspirer de la crainte révérencielle par la seule tenue ou façon de se porter majestueusement ; le deuil sans habit (volet curieusement non inclus dans le précédent), qui se vit lorsqu'on aide les autres à célébrer leurs propres rites funèbres⁶⁹. Les références textuelles qui souscrivent au principe général selon lequel la vertu en tant que telle constitue déjà un rite sont nombreuses. Il est opportun de citer encore une observation tirée du *Zuozhuan* qui se sert, comme le chapitre « Vases rituels » (10/64) du *Liji*, de l'image de cet ustensile pour affirmer un principe moral :

La loyauté et la fiabilité sont les vases rituels. La modestie et la déférence sont les temples ancestraux des rites. (*Zuozhuan* B. 10.2.3/321/27)⁷⁰

Or, on pourrait être tenté d'interpréter ces remarques comme l'expression d'un renversement de sens, comme des jeux de mots dévalorisant en réalité les rites par rapport à des qualités morales profondes. Pourtant, les mêmes textes, qui sont certes complexes sur le plan philologique et qui présentent, donc, parfois des propos contradictoires, soulignent constamment l'importance des formes rituelles et de l'extériorisation de l'intégrité morale par les rites. La manifestation extérieure, en effet, n'est jamais complètement effacée même lorsqu'elle est réduite à l'essentiel. Les qualités morales mêmes constituent des formes rituelles à visibilité limitée en ce qu'elles modifient l'aspect de la personne en lui conférant un air correct, adapté aux circonstances, au rôle et à la relation⁷¹. Nous avons introduit ailleurs⁷² les concepts opératoires d'*hyposensible* et d'*hypovisible* (vs. visible et invisible) afin de caractériser une réalité *hypophysique* mais matérielle (vs. métaphysique) qui demande, pour être *perçue*, des capacités particulières – physiques, cognitives, intellectuelles, morales ou spirituelles – de la part d'un sujet actif. Cette réalité secrète constitue, par

⁶⁸ *Liji* 30.2/138/10.

⁶⁹ I. P. Kamenarovic (*Arts et Lettrés...*, p. 56) soutient à ce propos qu'aux yeux des confucéens il était essentiel d'éviter un certain « formalisme » de surface. Voir aussi *Liji* 29.5/137/24 : « Être conséquent par rapport à sa parole, c'est un rite. Rendre musicale [c.-à-d. harmonieuse l'action], c'est de la musique. »

⁷⁰ Voir aussi *Zuozhuan*. B9.13.3/252/5 : la déférence est le rite principal. Dans le même ordre d'idée, voir encore *Lunyu* 17.11/49/7 où l'on met en question apparat rituel et musical excessif.

⁷¹ Voir *Liji* 1.1/1/3.

⁷² Voir A. GHIGLIONE, « L'œil déçu. La signification philosophique des illusions optiques dans la pensée chinoise ancienne », dans *L'Infini*, numéro spécial, janvier 2005, p. 82.

rapport au monde visible immédiatement accessible à l'homme ordinaire, le substrat authentique, porteur de sens et de valeur, que les êtres clairvoyants discernent et interprètent par leur perspicacité. Or, les rites, surtout lorsqu'ils concernent les Sages et les lettrés, sont susceptibles d'assumer des proportions hypovisibles et constituent alors un système sémiotique à évidence minimale que seul l'œil lucide des Justes sait décoder. Ce phénomène s'inscrit d'ailleurs dans une tendance culturelle plus générale à concevoir l'élévation morale et la sublimation mystique comme des processus de dématérialisation partielle ou, à vouloir rendre la notion chinoise de *wei*, de « subtilisation » du corps ne transcendant jamais le plan d'une matérialité minimale. Aussi les formes rituelles, même lorsqu'elles sont évidées au plus haut degré de corporalité (*ti*), demeurent ancrées dans une dimension hypophénoménale qui ne fait qu'intensifier, par sa faible perceptibilité, le rayonnement des Sages.

5 La parure ou de la juste beauté

Comment expliquer alors le lustre qui caractérise souvent les rituels chinois, l'éclat des soieries, la vigueur des créatures féeriques brodées sur les étoffes précieuses, la luisance chromatique des décors, les parfums et les fragrances étourdissantes, les mélodies raffinées et l'assortiment de saveurs lors des grands banquets, bref la polysensorialité, voire l'extrasensorialité (car les stimulations physiques éveillent aussi l'imagination et, par cela, une certaine faculté *visionnaire*) de la Chine pérenne ? Existe-t-il un clivage entre, d'une part, l'idéal des Sages, leur attention pour le signe menu, pour l'hypophysique et, d'autre part, les orientations réelles de la société ? Il serait erroné d'aboutir à une telle conclusion car la sensibilité chinoise est également attirée par des manifestations *hyperphénoménales*, et en particulier *hypervisibles* ou à visibilité maximale. Statuons de qualifier d'hypervisible une entité (un objet ou un phénomène) lorsqu'elle se donne comme telle à l'œil (admiratif) d'un observateur-observant qui occupe une position inférieure sur le plan spatial et, donc, moral, social, intellectuel, cognitif ainsi que spirituel. L'hypervisible se présente en effet sur le mode de la distance : il est souvent intouchable mais contemplable ; il se modalise selon le « devoir être regardé », imité, vénéré ou respecté. Il n'est approchable qu'à condition de satisfaire aux exigences rituelles. Le soleil, la tour, la montagne sont les images par excellence de cette dimension qui remplit, dans la pensée symbolique, une fonction aussi importante que son contrepoint hypophénoménal et hypovisible⁷³.

⁷³

Les concepts d'hypophénoménal et d'hypophysique d'une part et d'hyperphénoménal et d'hyperphysique d'autre part expriment, entre autres, le besoin humain de miniaturisation et de gullivérisation que Gaston Bachelard (voir, par exemple, *La poétique de l'espace* (1957), Paris, P.U.F., « Quadrige », 2001) a relevé. Il s'agit, cependant, de notions plus amples, qui concernent toute la dimension du sensible et qui importent non seulement à l'imaginaire mais aussi à l'épistémologie. Les sources chinoises pré-bouddhiques (les premières communautés bouddhiques en Chine apparaissent au I^{er} s. apr. J.-C.) offriraient en effet tous les éléments pour reconstruire une véritable *hypophysique*, c.-à-d. un système de pensée valorisant une réalité à peine perceptible, susceptible de faire l'objet d'une herméneutique dont l'origine archaïque est divinatoire.

C'est dans cette perspective qu'il convient de lire les observations esthétiques que Xunzi nous a léguées. Dans un cadre rituel, la beauté qui apporte du plaisir aux sens n'est pas seulement légitime mais elle est même indispensable. La splendeur des formes symboliques, caractérisant l'apparat princier ou royal afin de souligner l'importance, non pas tellement d'un personnage mais de sa fonction, devient presque un devoir moral. Aussi les dépenses sont-elles inévitables, mais, selon une logique sacrificielle oblatrice, à long terme elles s'avèrent profitables. Les emblèmes du pouvoir politique absolu relèvent de l'ordre de l'hyperphénoménal et stimulent tous les sens, car :

[Les Anciens Rois et les hommes de sagesse supérieure] savaient que des dirigeants sans magnificence et sans parure ne sont pas en mesure d'unifier le peuple. (cXunzi 10/45/16)

C'est ainsi que par le grand char et par la natte de jonc du Fils du Ciel, on nourrit (*yang*) son corps⁷⁴. Par l'angélique parfumée placée latéralement, on nourrit son nez. Par les barres dorées sur le devant du joug, on nourrit ses yeux. Par les sons des clochettes mélodieuses ainsi que par [les airs] *Wu* et *Xiang* au pas, par [les airs] *Shao* et *Hu* au galop, on nourrit son oreille. Par la bannière [décorée] de dragons et par les neuf blasons, on nourrit sa crédibilité. Par le rhinocéros accroupi et le tigre mâle, le harnachement [orné] de vouivres et les pièces de soie, les dragons peints sur les limons, on nourrit son pouvoir. Ainsi, le cheval du grand char doit être fiable et parfaitement entraîné avant d'être attelé ; par cela on nourrit sa sécurité. (cXunzi 19/90/11)

Le bon droit des sollicitations polysensorielles que produisent les rituels et leur parure se fonde donc sur la correspondance exacte qui doit subsister entre le rang du personnage en question et la symbolique qui le représente. Le respect de la tradition et l'observance de cadences temporelles rigoureuses écartent en outre le danger de précipiter dans l'exagération et dans l'excentricité. En effet, les maîtres chinois ne condamnaient pas tellement les sens ou la matière et la chair mais la perte d'équilibre (sur le plan moral et psychophysique), les excès auxquels peut parvenir une sensualité incontrôlée, une sensibilité uniquement ouverte au monde extérieur, dominées par les seules stimulations du dehors. L'idéal du juste milieu, qui animait toutes les écoles de sagesse, concourt également à expliquer la méfiance envers l'imagination qui caractérise l'épistémologie des Anciens⁷⁵. Leur attitude pourrait étonner si l'on pense qu'à un niveau implicite – l'expression écrite, le style, les procédures argumentatives et démonstratives – la pensée chinoise est généreuse en

⁷⁴ Nous rendons, dans ce passage, le terme de *yang* par « nourrir » afin de conserver la métaphore alimentaire décrite plus haut.

⁷⁵ Michel Maffesoli, dans une démarche qui s'inspire des positions de Gilbert Durand, observe que dans le monde occidental, la méfiance philosophique et intellectuelle envers l'image s'explique en revanche par le rejet de la matière et des sens : « En effet, il y a une liaison étroite entre le refus de l'apparence, la peur de l'image, sous ses diverses formes, et l'horreur des sens, la peur de la beauté ou encore la haine de la matière » (*La Contemplation du monde. Figure du style communautaire*, Paris, Grasset, 1993, p. 123).

images langagières. Pourtant, à un niveau explicite, l'imagination était le plus souvent considérée comme un vecteur d'exagération et d'affaiblissement de la lucidité (mentale et morale). La dimension rituelle constitue alors le théâtre légitime dans lequel a pu se manifester l'imaginaire collectif selon les formes régulières canonisées par la tradition. La surévaluation des rites tout au long de l'histoire de la civilisation chinoise a permis à l'imaginaire de s'extérioriser avec continuité et de véhiculer aussi des réalisations originales en les intégrant habilement dans les diverses traditions ritualistes. *Les formes rituelles – haute expression de civilité (wen) – inspirent des formes stylistiques (wen)*⁷⁶. L'écriture poétique, la peinture, l'exécution d'un morceau de musique étant des activités susceptibles d'être ritualisées ou de servir des propos rituels, l'art même finit par revêtir une connotation rituelle.

Les rites, dont le fondement est cosmique, appartiennent au régime de la vérité. Aussi la beauté, dans un cadre rituel, ne devient-elle jamais synonyme de simulation. Bien au contraire, l'embellissement des formes module convenablement l'expression de la vie émotionnelle. D'une façon générale, est-il écrit dans le *Xunzi*, les rites « embellissent le début », lorsqu'ils intéressent les vivants et, surtout, ils « embellissent la fin », lorsqu'ils concernent les défunts⁷⁷. La fonction des rites funèbres s'avère primordiale non seulement sur le plan moral mais aussi au point de vue psychologique. D'une part, les cérémonies funéraires permettent de faire preuve de respect et de piété filiale ; d'autre part, elles aident les vivants à accepter la mort et à maîtriser l'horreur qu'elle suscite. Xunzi s'efforce à expliquer la symbolique et à rationaliser le sens de certaines coutumes funéraires en insistant sur l'importance d'adoucir l'aspect effrayant du cadavre sans pour autant refouler le triste événement :

D'une manière générale, les rites funèbres [consistent] à modifier [l'aspect du défunt] afin de l'embellir (*shi*) ;⁷⁸ à l'éloigner progressivement⁷⁹ et à laisser couler du temps afin de retrouver la paix. Telle est en effet la voie à pratiquer envers les morts, car si on ne les embellit pas, on éprouve de l'horreur et si l'on éprouve de l'horreur, on ne s'afflige pas. Si on les garde à proximité, on s'y habitue et si l'on s'y habitue, on les traite de manière inappropriée. Si on les traite de manière inappropriée, on les oublie et si on les oublie, on leur manque de respect. Si le matin des funérailles de ses proches, on les conduit à la sépulture sans ni affliction ni respect, on aura agi comme des animaux. L'homme noble en aurait honte. C'est pourquoi il modifie [l'aspect du défunt] afin de l'embellir, de sorte qu'il évite l'horreur. Il l'éloigne progressivement, de sorte qu'il lui manifeste un respect durable. Il laisse couler du temps pour retrouver la paix, de sorte qu'il se réconcilie avec la vie. (*Xunzi* 19/94/3)

⁷⁶ En chinois, le même mot « wen » indique la notion de culture, de signe écrit et de belles lettres.

⁷⁷ *Xunzi* 19/95/5-20.

⁷⁸ Autre interprétation possible : « Les rites funèbres [consistent] à embellir [l'aspect du mort] à cause de ses altérations. »

⁷⁹ *Dong* « à chaque mouvement » lorsqu'on déplace le cercueil.

Après les cérémonies funèbres, la douleur que les proches du défunt éprouvent demande encore des temps très longs pour s'atténuer. Le deuil de trois ans est alors nécessaire aux vivants pour passer à travers les différentes étapes de ce processus psychique⁸⁰. Souvent les sentiments personnels, tels que la douleur causée par un décès, sont en contraste avec les dynamiques d'un groupe. Or, le deuil rituel légitime cet écart et permet à la personne endeuillée de vivre sa souffrance sans se mettre en conflit avec son entourage. Ainsi les exigences individuelles s'arriment avec celles de la collectivité grâce aux rites, dont les cadences et la durée traduisent la parfaite correspondance qui règne entre les rythmes naturels et les temps humains⁸¹. Concrètement, les diverses phases d'un rituel s'accordent avec les diverses nuances de la sensibilité humaine dans des formes extérieures. Ainsi l'on extériorise ses émotions au moment convenable, car au formalisme rituel correspond l'expression sincère et civilisée de sentiments authentiques. Bien que l'attachement sentimental ne soit pas un facteur de spécificité de la nature humaine, car l'amour envers les membres de son espèce est un instinct commun dans tout le règne animal, l'homme possède néanmoins des facultés cognitives (*zhi*) plus développées et il est donc en mesure d'en prendre conscience et de conserver une vive mémoire de ses parents après leur mort grâce aux rites⁸². Ceux-ci revêtent donc aussi une fonction commémorative en ce qu'ils soudent la mémoire personnelle et familiale ou clanique en encourageant à traiter les absents comme s'ils étaient présents. La culture (*wen*) rituelle est alors une expression suprême d'humanisme.

Le ritualiste, même lorsqu'il recommande des manifestations exubérantes de pouvoir, ne défend jamais un modèle d'esthétisme pur. Les propos esthétiques demeurent impérativement accessoires aux soucis rituels. Comme le suggère un brave disciple de Confucius, l'harmonie aussi, qui traduit sur le plan sensible l'idéal de modération et de juste équilibre, ne doit pas constituer un objectif en soi, mais doit rester un simple moyen pour atteindre la perfection rituelle :

Maître You dit : "Dans la pratique des rites, l'harmonie est précieuse. C'est ce qui faisait la beauté de la voie des Anciens Rois. L'infime et le grand prennent leurs sources de cela. Savoir créer de l'harmonie pour l'harmonie, sans en garantir une adéquation aux rites, est par contre quelque chose d'inapproprié. Il est exclu que cela soit approprié". (*Lunyu* 1.12/2/6)

⁸⁰ *Xunzi* 19/96/3-97/22.

⁸¹ Les rites donnent en plus la bonne mesure temporelle : ils abrègent ce qui est trop long et ils allongent ce qui est trop court en évitant les excès. Ils comblent les lacunes (fonction compensatrice). C'est sur la base des rites qu'on détermine le moment opportun (*shi ju*). Voir *Xunzi* 19/94/8.

⁸² *Xunzi* 19/96/10-24.

6 Les rites : des digues consolidant l'ordre établi

La cohérence intrinsèque à l'ordre naturel des choses doit encore se refléter au niveau de l'organisation sociale et politique dont la famille, et la relation entre père et fils aîné en particulier, constitue, pour les confucéens, le modèle de base. Les rites jouent un rôle primordial à cet égard en tant qu'instruments de différenciation et de gestion efficace.

D'une manière générale, les Écoles de pensée de la Chine classique affirment l'égalité biologique de tous les êtres humains⁸³. Pour les confucéens, les différences qualitatives tiennent aux capacités de raffinement de soi et à l'élaboration d'une conscience morale. La conception de la sagesse n'est pas élitiste : personne n'est exclu, en principe, de cet état d'ordre supérieur. Les distinctions (*bie*) s'avèrent cependant indispensables au maintien de l'ordre privé et public, car aucune rupture n'est posée entre les deux par les lettrés. Qui plus est, le discernement (*bian*) ou la faculté d'établir des différences constitue, dans la pensée de *Xunzi*, le facteur par excellence de spécificité de la nature humaine⁸⁴. Cette aptitude, qui opère à tous les niveaux (perceptif, moral, linguistique, social, politique, etc.), compense la faiblesse physique de l'homme par rapport aux animaux. Or,

Aucune [forme] de discernement ne dépasse les différences [sociales, *fen*]. Aucune différence ne dépasse les rites. Aucun rite ne dépasse les Sages Rois. (*Xunzi* 5/18/17)

Les rites sont donc synonyme de différence sociale, comme les souverains éclairés d'autrefois l'avaient compris. Les distinctions qu'ils posent sont supérieures à celles qu'on peut repérer dans le monde animal, où l'on distingue par exemple les mâles des femelles sans marquer la diversité culturelle entre homme et femme. Ainsi, les rites traduisent des différences qui sont censées être réelles :

L'instauration des rites prend fin par un manque de distinctions (*bie*). Sans distinctions, on ne peut pas parler de rites. (*Zuozhuan* B5. 22.9/99/16)

L'échelle sociale tient compte de différences de degré (*deng*) : la richesse et la pauvreté, l'âge, de la noblesse et la vileté⁸⁵, le sexe. La hiérarchisation de la société trouve alors une justification solide dans la culture rituelle et inspire également, comme nous l'avons remarqué, la symbolique des cérémoniaux sur le plan concret. En garantissant un état de paix et en mettant fin aux troubles, les rites permettent par ailleurs d'atteindre l'Unité (*yi*) dans la différence.

⁸³ Voir D. J. MUNRO, *The Concept of Man in Early China*, Stanford (CA), Stanford University Press, 1969, chap. I.

⁸⁴ *Xunzi* 5/18/13.

⁸⁵ *Xunzi* 19/90/10.

À l'aide de l'analyse de Léon Vandermeersch, il convient encore de rappeler que les lexicographes chinois ont associé aux rites l'image de la chaussure :

« Traditionnellement, le nom *li* des rites est assimilé à son homonyme *li chaussure*, par transposition sur le plan de la démarche morale, sur le plan de la conduite de l'action, de la nécessité d'une forme qui maintienne le pied en le garantissant du risque d'entorse dans la démarche physique. » En effet « ... les chaussures sont à la façon de marcher ce que les rites sont à la façon de se comporter. »⁸⁶

Même si la pratique de bander les pieds aux femmes est tardive et qu'elle n'est pas attestée dans l'Antiquité⁸⁷, il serait intéressant d'étudier, d'un point de vue anthropologique, les lointains antécédents de cette tendance culturelle chinoise à *conformer* le pied aux normes sociales jusqu'à le *déformer*. À un niveau symbolique, une pareille coutume évoque l'application de mesures pénales, *xing* « punitions » corporelles, mutilations, dont le sens se recoupe en partie avec celui de *li* « rites, bonne forme ». La signification première de ce dernier terme, qui sera remplacé par la notion de *fa* « loi » normative est en effet « *forme*, vase, figure, *matrice* »⁸⁸. Autrement dit, chaussures, bandage (des pieds), rites et lois (punitives) sont des *formes* qui, appliquées au corps (social), assurent le maintien de l'ordre établi. Cependant la fracture entre lois et rites est radicale dans le confucianisme classique. Les premières, qui dans la haute antiquité étaient réservées au peuple, constituent, aux yeux des lettrés, une dégradation des seconds. Les rites, à l'instar des lois, fonctionnent comme des modèles à imiter et remplissent donc un rôle éducatif et préventif⁸⁹. En effet, « l'idéal du confucianisme est celui d'une société sans loi pénale, où le bon ordre règne par la seule efficacité des rites », écrit encore Vandermeersch, qui, dans l'empreinte de Joseph Needham, a montré comment le ritualisme a joué, en Chine, un rôle analogue et substitutif au juridisme dans le monde occidental⁹⁰. Les sources confucéennes de l'Antiquité confirment amplement ces hypothèses :

Peut-on régir un État par les rites et par la déférence ? Où est le problème ? Si l'on ne pouvait par gérer un État par les rites et par la déférence, à quoi bon les rites ? (*Lunyu* 4.13/8/3)

⁸⁶ L. VANDERMEERSCH, *op. cit.*, p. 144 et p. 212.

⁸⁷ Les preuves certaines de cette coutume remontent au ^e s. apr. J.-C.

⁸⁸ Voir P. BOODBERG, *op. cit.*, 1953, p. 326, cité par D. L. HALL et R. T. AMES, *Thinking Through* ..., 1987, pp. 87-100.

⁸⁹ « Les rites condamnent par avance, la loi pénale par après » (*Mémoires rituels* de Dai l'ancien, ch. 47, *Licha*, cité par L. VANDERMEERSCH, *op. cit.*, p. 219). Voir aussi D. L. HALL et R. T. AMES, *op. cit.*, p. 168.

⁹⁰ L. VANDERMEERSCH, *op. cit.*, p. 140. Voir J. NEEDHAM, « Natural Law and Positive Law in Chinese Jurisprudence : The Resistance to Codification », dans *Science and Civilisation in China*, vol. 2, *History of Scientific Thought*, Cambridge, Cambridge University Press, 1956, p. 530. L'analyse de L. Vandermeerch a été récemment reprise par C. Le Blanc, pour présenter rétrospectivement les positions de H. Fingarette (*op. cit.*, p. 84).

Le Maître dit : «Lorsqu'on gère les choses en faisant de la politique (*zheng*) et qu'on assure l'uniformité par des mesures pénales (*xing*), le peuple baisse la tête, mais n'éprouve aucune honte. Lorsqu'on gère les choses par la vertu (*de*) et qu'on assure l'uniformité par les rites, le peuple éprouve de la honte et va en plus se mettre en règle». (*Lunyü* 2.3/2/29)⁹¹

Si l'on fonde la politique sur les rites, l'on atteint la perfection. (*Zuozhuan* B.8.12.4/208/14)

Régir un État sans les rites, c'est comme labourer sans le soc [de la charrue]. (*Liji* 9.35/63/28)⁹²

Dans le chapitre « Mémoire sur les digues (*Fangji*) » du *Liji*, c'est par l'image des barrages qu'on illustre la fonction de bloquer la violence et l'insubordination que les rites partagent avec les châtements et les ordres :

La voie des hommes nobles n'est-elle pas comparable à une digue ? Pourtant, cette digue n'est pas suffisante pour le peuple. Malgré ses proportions, le peuple la franchit encore. C'est pourquoi l'homme noble se sert des rites en guise de digue pour [défendre] la vertu, des punitions (*xing*) en guise de digue contre la déviance, des ordonnances en guise de digue contre les désirs. (*Liji* 31.1/139/11)

Chez Xunzi, dont certaines réflexions anticipent l'idéologie légiste, les rites font office de lois (*fa li*). La fonction normative du système rituel est caractérisée par le biais d'une série d'images techniques – tirées des arts et des métiers – que les légistes utilisent aussi pour insister sur la précision et sur l'infailibilité des lois :

Le fil à plomb [imbu] d'encre fournit des indications exactes, ainsi on ne se laissera pas tromper quant à la verticalité d'une ligne. La balance pèse de manière exacte, ainsi on ne se laissera pas tromper sur le poids. Le compas et l'équerre réalisent des projets exacts, ainsi on ne se laissera pas tromper en matière de cercles et de carrés. L'homme noble est attentif aux rites, ainsi il ne se laissera pas tromper par des falsifications. Le fil à plomb [donne] la verticalité parfaite d'une ligne, la balance [donne] le niveau parfait, le compas et l'équerre [donnent] le carré et le cercle parfait. Les rites sont le faite de la voie de l'homme. (*Xunzi* 19/92/13)

⁹¹ Contrairement à une idée reçue et à ce que cette citation pourrait induire à penser, les anciens Chinois n'ignoraient point le sens de la culpabilité. Voir A. GHIGLIONE, « Comment lire un "classique" américain avec une attitude sinologique », *Spirale*, n° 202, mai-juin 2005, pp. 12-13.

⁹² Le reste de l'extrait est traduit au paragraphe 4.

La même série d'équivalences se trouve dans le *Liji* :

Les rites sont au gouvernement d'un État ce que la balance est au poids, ce que le fil à plomb [imbu] d'encre est à la verticalité d'une ligne, ce que le compas et l'équerre sont aux carrés et aux cercles [...] » (*Liji* 27.3/134/13)⁹³

La précision rituelle, analogue à celle que les instruments de mesure assurent, est une garantie d'authenticité. La simulation appartient au régime de l'imprécis. Ces images techniques ont aussi un lien, dans le *Liji*, avec l'art de confectionner les vêtements. Les longues tuniques (*shen yi*) réglementaires des Anciens semblent avoir été fabriquées par le compas, l'équerre, le fil à plomb, le fléau et le peson de la balance, constate le ritualiste⁹⁴.

Les rites sont donc des instruments de vérité et remplissent, pour ainsi dire, une fonction heuristique. Par leur précision, ils mettent fin à l'incertitude en éclaircissant les différences et facilitent donc les décisions et l'action :

Par les rites, on détermine le proche et le distant, on résout les doutes et les hésitations, on distingue ressemblances et différences, on fait de la lumière sur ce qui est et ce qui n'est pas. (*Liji* 1.5/1/11)⁹⁵

En guise de conclusion : les rites ou la vie ?

Les discours apologétiques sur les rites transmettent parfois l'impression que ces formes idéales de l'agir et du sentir humains ne revêtent pas uniquement un aspect instrumental et accessoire à l'obtention d'un certain résultat positif, éventuellement d'utilité non immédiate, mais qu'elles sont chargées d'une valeur en soi tenant, en partie, à leur genèse⁹⁶. Les observations qui en relativisent l'importance, cependant, ne manquent pas. Le courant des moralistes était en effet fort conscient du danger de formalisme vide que les cérémonies comportaient et leur insistance sur la nécessité de conjuguer rite et vertu, leurs efforts théoriques d'ancrer les rites sur un système cosmologique de portée globale est indéniablement une réaction à l'appauvrissement intérieur que risquait une société régie par un code d'honneur sans sens de l'honneur, un code symbolique ne correspondant pas à des sentiments authentiques. Le génie du confucianisme, son aptitude congénitale à innover tout en préservant les valeurs de l'Antiquité se déploya justement à moraliser les rites et, par cela,

⁹³ Le texte continue par les mêmes considérations que le *Xunzi*.

⁹⁴ *Liji* 40/161/3.

⁹⁵ La même idée est exprimée par Confucius au paragraphe 31.4/139/22 du *Liji*.

⁹⁶ L. Vandermeersch défend une position radicale à ce propos : la mentalité ritualiste chinoise est « morpho-logique » plutôt que téléo-logique. « Non que le raisonnement par les fins et les moyens, par les causes et les effets, soit absolument étranger au ritualisme ; mais il n'y joue qu'un rôle secondaire, complémentaire, la finalité et la causalité n'étant conçues qu'en-deça de la formalité, et seulement avec un outillage pseudo-conceptuel de *noms* qui leur est mal adapté » (*op. cit.*, p. 147).

les mœurs, jusqu'à les concevoir, dans certains cas précis, comme des formes à corporalité réduite.

L'observance des rites pouvait d'ailleurs poser des problèmes de conflit d'intérêts, qui ne furent pas négligés par les maîtres chinois. Dans le *Mengzi*, on soulève un questionnement dramatique : quelle voie choisir lorsque le respect de l'impératif rituel expose à un risque de mort ? La réponse formulée ne laisse aucune place aux tergiversations : dans certaines circonstances extrêmes, l'infraction des normes rituelles devient légitime par rapport aux autres ainsi qu'envers soi-même. Un homme acquiert, par exemple le droit de toucher une femme lorsqu'il s'agit de lui sauver la vie⁹⁷. Quand la nourriture est vitale, on a droit à en consommer, même si les rites prescriraient le contraire⁹⁸. Puisque Mengzi souligne, dans ses réflexions éthiques dialoguées, que la vie est moins importante que la moralité⁹⁹, on pourrait en déduire que la pratique des rites (et non l'esprit rituel) n'était pas à ses yeux indispensable à la préservation de la conscience morale.

Dans d'autres classiques, la relativisation de l'importance des rites se fonde sur des arguments empreints de bon sens, de nature pragmatique ou formulés au nom d'un idéal de frugalité en tant que forme de modération. Sans dénier la valeur des rites, on défend alors une politique de réduction des dépenses. Dans le *Liji*, par exemple, on exhorte à pratiquer les rites en tenant compte des circonstances et des ressources matérielles dont dispose un pays. Parce que les rites doivent refléter la cohérence de la Nature, il serait inapproprié de présenter des offrandes disproportionnées par rapport aux moyens de subsistance d'un peuple¹⁰⁰.

Ces expressions de modération n'invalident pas l'observation générale que la culture lettrée est profondément ritualiste et que la portée des rites, avec leur riche symbolique ou dans leur sobriété, s'étend à toutes les dimensions de la vie humaine. Le ritualisme n'est qu'une des expressions de la philosophie des Sages qui valorisaient la juste mesure, la non-action, la maîtrise de soi, le respect, la piété filiale, la clairvoyance, la faculté de se mettre à l'unisson avec les rythmes cosmiques en dépassant les bornes de son subjectivisme.

L'analyse textuelle et l'herméneutique des images langagières nous ont permis d'étudier les réflexions confucéennes autour des rites en termes fonctionnels. La spécificité culturelle de plusieurs de ces images n'a pas nuit à leur lisibilité, voire à leur communicabilité, grâce aussi à un travail de traduction qui a systématiquement évité la paraphrase. Les nombreuses fonctions que nous avons dégagées, en dépit de leur diversité et de l'émphase différente avec laquelle elles sont préconisées, ne se contredisent pas, mais tendent toutes vers des objectifs harmonisables ou complémentaires. Il en résulte une vision de l'homme qui est tridimensionnelle : l'intériorité (morale, cognitive, psy-

⁹⁷ *Mengzi* 7.17/38/22.

⁹⁸ *Mengzi* 12.1/61/22.

⁹⁹ *Mengzi* 11.10/59/25.

¹⁰⁰ *Liji* 10.2/64/20.

chophysique), la sphère des relations interpersonnelles (la famille, la société, l'État) et le plan cosmologique (la Nature) s'arriment et s'accordent dynamiquement par l'action corrélatrice des rites.

ANNA GHIGLIONE
Université de Montréal

P *RÉSENCE DES RITES EN LITTÉRATURE :
ANALYSE DES RITUALITÉS SACRÉES
ET PROFANES*

« Autrefois, le carnaval passait en calèche sur les boulevards. Aujourd'hui le carnaval est mort, les gens comme il faut ne se hasardent plus avec un faux nez pendant les jours gras. Ils s'enferment, et, dans un salon dont l'air brûle, chargé de parfums, ils risquent une mascarade ordurière, ils jouent une scène qui se trouve quelque part dans Pétrone »¹. Une lecture attentive de certains articles de Zola parus dans *La Cloche*² montre que l'écrivain ne s'attriste pas vraiment des métamorphoses de la tradition carnavalesque, mais plutôt de ce que la liesse populaire et les mises en scène encadrées des jours gras ont laissé la place à un carnaval permanent : le carnaval du second Empire, à l'intérieur duquel la lutte des « gras » et des « maigres » se poursuit sans que les seconds ne destituent jamais les premiers³. Époque de préférence, le Second Empire, qui se meurt en cette année 1870, partage avec l'univers carnavalesque des paramètres moraux aux contours délavés, et Zola d'écrire dans *La Curée* : « La grande préoccupation de la société était de savoir à quel amusement elle allait tuer le temps. Selon l'heureuse expression d'Eugène Rougon, Paris se mettait à table et rêvait gaudriole au dessert. La politique épouvantée, comme une drogue dangereuse. [...] Et, dans la ville où le sang de décembre était à peine lavé, grandissait timide encore, cette folie de jouissance [...] »⁴.

Comme l'a clairement et solidement analysé Marie Scarpa dans son ouvrage *Le Carnaval des Halles*, la « carnavalisation indirecte⁵ » dans *Les Rougon-Macquart* permet au romancier de traduire cette vision particulière de la société impériale. Ainsi, comme le souligne ce critique, Zola use de certaines constantes carnavalesques comme motifs textuels structurants : « la métaphore carnavalesque semble apparaître aux yeux du narrateur zolien comme la plus adéquate pour caractériser la "fête impériale" : les traits les plus marquants du carnaval lui servent à construire la stigmatisation du second Empire »⁶. Il en va ainsi des inversions, devenues l'ordinaire des classes favorisées, ce que ne

¹ Émile ZOLA, « La fin de l'orgie », *La Cloche*, 13 février 1870, recueilli dans *Œuvres complètes*, Cercle du livre précieux, t. XIII, p. 260 (édition désormais désignée par le sigle O.C., suivi du numéro du tome en chiffres romains, puis du numéro de la page en chiffres arabes).

² *Ibid.* ; « Les épaules de la marquise », *La Cloche*, le 21 février 1870, recueilli dans O.C., t. XIII, pp. 262-266.

³ Ce qui est pourtant l'attendu en carnaval (« Comme toute fête des humbles, le Carnaval parisien était la négation dramatique de la pénurie », Alain FAURE, *Paris Carême-prenant. Du Carnaval à Paris au XIX^e siècle 1800-1914*, Paris, Hachette, « Littérature & Sciences humaines », 1978, p. 23).

⁴ Émile ZOLA, *La Curée*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, p. 367 (édition désormais désignée par le sigle Pl., suivi du numéro du tome en chiffres romains, puis du numéro de la page en chiffres arabes).

⁵ Ainsi que Marie Scarpa le rappelle, l'expression bakhtinienne sert à définir des romans qui, s'ils ne transposent pas directement des fêtes de type carnavalesque, empruntent au carnaval, son esprit et certaines de ses caractéristiques (Marie SCARPA, *Le Carnaval des Halles. Une ethnocritique du Ventre de Paris de Zola*, Paris, CNRS Editions, « Littérature », décembre, 2000, pp. 162-163).

⁶ *Ibid.*, p. 245.

cesse de dénoncer l'écrivain dans ses chroniques anti-impérialistes, mais aussi dans ses romans, notamment *La Curée*, second roman du cycle des *Rougon-Macquart*, dans lequel les personnages tournoient d'un bal travesti à un autre, d'une réception à une autre, jusqu'à en perdre la tête.

Si, de tout temps, le carnaval et ses travestissements ont autorisé des jeux de masques et des identités labiles invitant à la licence, Zola déplore que, sous l'Empire, les inversions s'affichent dans leur permanence. Les « hommes deviennent des femmes »⁷ s'indigne ainsi amèrement l'écrivain. Passage d'un rite ponctuel — le carnaval trouvant sa résolution dans le rite lui succédant, le carême — à un état de fait, le carnaval permanent du second Empire s'écrit dans *Les Rougon-Macquart* à partir de la destinée biologique des personnages. Sur cette rencontre, nous suivons la démonstration d'Yvonne Verdier qui révèle, dans son analyse de l'œuvre de Thomas Hardy, les liens intrinsèques entre rite, coutume et destin⁸. Cependant, si chez l'auteur anglais, l'individu « croise » invariablement pour des raisons qui lui sont extérieures le rituel et la coutume, quand bien même il tenterait d'échapper à cette rencontre par désir de singularité, dans l'œuvre de Zola, la coutume n'a pas préséance sur le physiologique. Ici, l'hérédité infléchit le parcours des individus, les prédisposant à épouser les tournures d'une époque folle d'elle-même. S'agissant, par exemple, de la féminisation de Maxime Saccard dans *La Curée*, Zola montre bien qu'elle résulte d'une tare héréditaire⁹ qui prépare le jeune homme à la débauche. Ainsi doté de ce bagage physiologique, Maxime peut incarner un type social, celui du « petit crevé », avorton emblématique de la « jeunesse dorée » du second Empire. Ce déplacement du destin en destinée héréditaire est d'importance, il en résulte que très souvent l'individu ne rencontre pas le « rite », ne le dépasse pas comme il se devrait, mais en est un représentant, ainsi à l'intérieur de ce carnaval continu, les déguisements et les masques collent à la peau.

Nombre d'articles et chroniques dans lesquels Zola vilipende le Second Empire ont servi, comme l'indique Henri Mitterand¹⁰, de terreau à l'écriture de *La Curée*. Les correspondances entre le régime impérial et la Rome décadente, récurrentes dans les articles et facilement reconnaissables dans l'œuvre, ont été régulièrement soulevées par la critique. Par contre, comme Marie Scarpa le signale, les analogies entre l'Empire et le carnaval l'ont été beaucoup moins¹¹. Analysant *Le Ventre de Paris* dans une perspective ethnocritique, elle consacre quelques pages rapides à *La Curée* que nous résumons rapidement ici¹².

⁷ Émile ZOLA, « La fin de l'orgie », *loc. cit.*, p. 261.

⁸ Yvonne VERDIER, *Coutume et destin*, Paris, Gallimard, « NRF », 1995, pp. 154-156 notamment.

⁹ Ainsi, l'expression « hermaphrodite étrange » pour qualifier Maxime est employée également pour décrire sa tante Sidonie Rougon (Émile ZOLA, *La Curée*, Pl., t. 1, p. 425 et 373).

¹⁰ Voir l'édition d'Henri MITTERAND, Émile ZOLA, *La Curée*, Pl., t. 1, p. 1575.

¹¹ Voir cependant les commentaires de Philippe BONNEFIS, *La Curée*, Hachette, « Livre de poche », préface d'Henri MITTERAND, étude et commentaires de Philippe BONNEFIS, notes de Brigitte BERCOFF. Voir aussi l'article de David BAGULEY, « La belle et la bête » dans *La Curée de Zola ou la « vie à outrance »*, actes du colloque du 10 janvier 1987, Paris, SEDES, 1987, pp. 141-148. Sur les liens entre rites et littérature, nous ne pouvons passer sous silence les travaux fondateurs en ethnocritique de Jean-Marie PRIVAT, *Bovary / Charivari. Essai d'ethnocritique* (1994), Paris, CNRS Editions, « Littérature », 2002, 315 p.

¹² Marie SCARPA, *op. cit.*, pp. 241-245.

À propos de *La Curée*, M. Scarpa signale que tous les ingrédients nécessaires à la construction d'une société de carnaval sont présents. Elle met au jour les grandes lignes du scénario carnavalesque (inversions nombreuses, personnification de la figure de carnaval, son intronisation et sa destitution), et pointe tout particulièrement le dernier bal travesti du récit, mascarade dramatique s'il en est, puisqu'il constitue le moment de vérité pour Renée que sa folie amoureuse et incestueuse aveugle¹³. Le bal, auquel nombre de représentants de l'Empire ont été invités, a lieu chez les Saccard, « le jeudi de la mi-carême »¹⁴. Cette information calendaire, précise Marie Scarpa, a toute son importance, car si la fête exhibe des allures de bacchanales – Renée déguisée en nymphe Écho et Maxime en Narcisse s'ingénient avec d'autres à jouer un poème mythologique en trois tableaux intitulé *Les Amours du beau Narcisse et de la nymphe Écho* –, c'est que le rituel de la mi-carême reste un des temps forts du carnaval¹⁵. En effet à Paris, plusieurs corporations (l'une des premières est celle des blanchisseurs) élaient ce jour-là une reine ; dans les campagnes, c'était un moment de rencontre pour les jeunes gens et les jeunes filles à travers des fiançailles de mascarade. Rien d'étonnant donc, insiste Marie Scarpa, que « l'apothéose de tous [l]es renversements ait lieu [ce] soir de mi-carême »¹⁶. Chez Aristide Saccard, Renée, reine de la fête par sa beauté, sera destituée le soir même – en carnaval, les règnes doivent être éphémères –, et les fiançailles qui seront honorées seront celles de Maxime et de Louise de Mareuil. Si ces fiançailles se concluent par un mariage, notons cependant que, ce soir-là, le promis déguisé en Narcisse ressemble à une jeune fille, et que la promise transformée en page ressemble à un garçon¹⁷.

Ajoutons qu'il n'y a pas de carnaval sans injures, ainsi la joute verbale trouve sa correspondance dans l'outrage qu'Aristide Saccard impose à Renée qui découvre que son mari n'a cure de l'inceste et de l'adultère se déroulant sous son toit. Adultère qui sert de monnaie d'échange à Saccard afin de dépouiller sa femme financièrement : « Alors Saccard, sans doute pour trouver une arme, jeta un coup d'œil rapide autour de lui. Et, sur le coin de la table de toilette, [...] il aperçut l'acte de cession, [...] il vit que l'acte était signé. [...] Il regarda encore sa femme et son fils d'un air profond, comme pour arracher une explication qu'il ne trouvait pas. Puis il plia lentement l'acte, le mit dans la poche de son habit »¹⁸. Le trompé tronque clairement le pistolet mélodramatique¹⁹.

¹³ Rappelons qu'elle entretient une liaison avec Maxime Saccard, fils de son mari Aristide Saccard.

¹⁴ Émile ZOLA, *La Curée*, Pl., t. I, p. 537.

¹⁵ Temps forts qui connaissent souvent des répercussions tragiques, Maxime Du Camp remarque dans une étude sur la morgue parisienne : « Quant aux nouveaux-nés et à ces êtres embryonnaires qui n'ont encore qu'une existence interne et problématique, ils sont nombreux ; produits de la misère et aussi de la débauche, leur entrée à la morgue correspond invariablement aux dates du carnaval et de la mi-carême » (*Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, chapitre v « La Morgue », Paris Hachette, 1875 [5^e éd.], p. 339).

¹⁶ Marie SCARPA, *op. cit.*, p. 242.

¹⁷ « [...] Il fut décidé que l'on confierait le rôle [Narcisse] à Maxime ; mais il serait le seul homme, et encore Mme de Lauwerens disait-elle qu'elle ne consentirait jamais à cela, si "le petit Maxime ne ressemblait pas à une vraie fille" », *La Curée*, Pl., t. I, p. 538 ; « Louise portait crânelement un costume de page, qui lui donnait tout à fait l'air d'un gamin », *ibid.*, pp. 539-540.

¹⁸ *Ibid.*, p. 571.

¹⁹ Les premiers plans présentent une scène plus mélodramatique, « Aristide arrive un pistolet à la main. Il comprend tout, mais il se tait, lorsqu'il voit le papier dont il s'empare », Ms, naf 10282,

pour un « acte de cession » dûment signé par la femme adultère. L'inceste est un moyen pour Renée d'échapper à l'ennui, en ces temps de carnaval permanent, la jeune femme a cru (et on lui a laissé croire) que toutes les inversions étaient possibles, et que les belles-mères pouvaient enlever les beaux-fils pour convoler en justes noces²⁰. Ce délit sexuel, union charivarique par excellence, puisque le charivari, comme le note Nicole Belmont, « sanctionne les mariages désapprouvés par la société »²¹, en marge de la marge tout en lui étant ombiliqué, trouve sa résolution dans la mort (pensons au personnage de Phèdre dont Renée est le double incarné²²), la pénitence ou le rachat d'un ou des fautifs. Nicole Belmont rappelle que très souvent le charivari prend fin quand l'un des deux coupables (le plus vieux) afin de *racheter* sa conduite verse une somme d'argent aux acteurs du charivari. Bien que Renée ne tente pas de se racheter – au contraire elle espère acheter son droit d'aimer en signant l'acte de cession, signature qui la dépossède de ses droits sur des terrains convoités par Saccard –, elle ne fait cependant pas autre chose. Grâce à cette signature, les droits du mari, maître d'œuvre de ce bal de la mi-carême²³, sont symboliquement restaurés. Comprendons qu'en régime bourgeois honneur rime avec solvabilité²⁴ : « Le fils tremblait comme un lâche, frissonnait à la pensée d'aller jusqu'au bout de son crime, refusait de la suivre dans sa passion. Le père, au lieu de la tuer, l'avait volée²⁵; [...] une signature tombait comme un rayon de soleil au milieu de la brutalité de sa colère, et pour vengeance, il emportait la signature »²⁶. L'épisode de l'inceste se clôt ainsi sur ce crime parfait, rondement mené par Saccard qui n'a d'ailleurs jamais perçu son fils comme un rival mais comme

f° 236 (Émile ZOLA, *La Fabrique des Rougon-Macquart. Édition des dossiers préparatoires*, publié par Colette BECKER avec la collaboration de Véronique LAVIELLE, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 388).

²⁰ « Comme elle sentait à cette heure, la fausseté de cette imagination, qui lui faisait croire qu'elle vivait dans une sphère bienheureuse de jouissance et d'impunité divines », *La Curée*, Pl., t. 1, p. 575.

²¹ Nicole BELMONT, « Dérision et symbolisme dans le charivari » dans *Le Charivari, Actes de la table ronde organisée à Paris (25-27 avril 1977) par l'École des Hautes Études en Sciences Sociales et le centre National de la Recherche Scientifique* publiés par Jacques LE GOFF et Jean-claude SCHMITT, EHESS, Paris, Mouton Éditeur, 1981, p. 17. Sur la norme et l'écart, et donc sur l'inceste, dans les unions charivariques, nous renvoyons également à l'article de Claude KARNOUOH, « Le charivari ou l'hypothèse de la monogamie », dans *ibid.*, pp. 33-43. Sur le charivari dans la littérature, nous renvoyons bien évidemment à l'ouvrage de Jean-Marie PRIVAT, *op. cit.*

²² C'est ainsi que Zola conçoit le personnage : « J'ai l'analyse de Phèdre. Renée à une représentation de *Phèdre*, avec Maxime », Ms, naf 10282, f° 240 (Émile ZOLA, *La Fabrique des Rougon-Macquart. Édition des dossiers préparatoires*, *op. cit.*, p. 392).

²³ Dans le dossier préparatoire de *La Curée*, Zola précise : « Ce fut pour lui [Saccard] un hiver terrible, une bataille de tous les jours, une campagne prodigieuse, pendant laquelle il resta debout et souriant, sur l'écroulement de ses plus belles opérations. Loin de restreindre son train de maison, il donna fête sur fête, il se fit adorer de ses créanciers, il trouva de l'argent jusque dans les poches de ses domestiques, il dépensa près d'un million en six mois » Ms, naf, 10282, f° 363 [rédaçtion pour le chapitre vi] (*ibid.*, p. 536) On le voit, Aristide est une vraie figure de Carnaval qui s'inscrit dans un monde à l'envers. En pleine bataille contre l'hiver, il fait bombance, joue au fortuné alors qu'il est désargenté et n'hésite pas à prendre l'argent des domestiques.

²⁴ À cet égard, rappelons-nous que la relation incestueuse entre Pascal Rougon et sa nièce Clotilde dans *Le Docteur Pascal* est frappée d'anathème uniquement lorsque Pascal connaît un revers de fortune.

²⁵ Vol auquel elle consent : « [...] signant l'acte : "Voilà, dit-elle, la bêtise est faite. Si je suis volée, c'est que je le veux bien" » (*La Curée*, Pl., t. 1, p. 570).

²⁶ *Ibid.*, p. 575.

un allié : « Eh quoi! ils étaient partis tranquillement, amicalement. Ces deux hommes ne s'étaient pas écrasés. Elle prêtait l'oreille, elle écoutait si quelque lutte atroce ne faisait pas rouler les corps le long des marches. Rien. Dans les ténèbres tièdes, rien qu'un bruit de danse, un long bercement [...] alors le drame était fini ? »²⁷. Et la fête aussi, celle de Renée tout au moins, car le carnaval impérial bat son plein : nous sommes en 1863.

Le rite de la Vieille

À la multiplicité des rites carnavalesques correspond l'éventail de leur diversité. Une lecture, même rapide, des travaux fondateurs d'Arnold Van Gennep²⁸, révèle l'étendue et le nombre des pratiques rituelles pour un même rite. Leurs variations indiquent que derrière chacune d'elles se cachent systématiquement une histoire, des croyances et une lecture particulières. C'est à l'intérieur de ces variantes culturelles que se loge leur manifestation. En divers endroits d'Europe, le jour de la Mi-Carême, on sciait en deux un mannequin, appelé selon les régions « Vieille Mère Carême », « Madame Carême », « Mi-Carême », « la Bagorda (la Vilaine) ». Ces poupées, explique Van Gennep, étaient de chiffons et de paille, ou en bois : « À la mi-carême, les jeunes gens [...] se déguisaient en scieurs de long et en pénitents. Ils habillaient en femme un tronçon de bois, [...] puis promenaient cette bûche – la Vieille – dans les rues du village, et enfin la condamnaient à être sciée. [...] Puis ils ramassaient la sciure et la jetaient en l'air en disant : “Regardez, elle n'a pas de sang. Comme les autres chrétiens” »²⁹.

L'origine du rite est ancienne et particulièrement floue, de nombreux ethnologues ne s'entendent pas sur la signification attribuée au personnage. Arnold Van Gennep refuse, ainsi que l'envisagent Laisnel³⁰, Jeanton³¹ et Guillemaut³², de voir dans cette « Vieille » une survivance d'Anna Perenna, personnage mythologique de vieille femme qui s'est moqué de la passion que Mars entretenait pour Minerve. Déguisée en jeune épousée, raconte Ovide, le visage voilé, Anna s'est laissé conduire par le dieu de la guerre jusqu'à sa couche. Mars, soulevant le voile, a découvert avec colère à la fois le visage de la vieille femme et la tromperie dont il avait été l'objet³³. Pierre Saintyves voit dans « cette union du dieu jeune, vaillant et beau avec la vieille Anna [...] le mariage du printemps avec l'hiver, de la jeune année avec l'année décrépite.

²⁷ *Ibid*, pp. 571-572. Marie Scarpa remarque d'ailleurs que cet épisode de destitution débute par un combat que l'on peut qualifier de charivarique « dans la mesure où [Renée] se met à battre son amant » (*op. cit.*, p. 243). Ce que confirme l'omniprésence de la musique et de la danse, ainsi les quadrilles alternent avec valse, polkas, mazurkas et cotillon.

²⁸ Arnold VAN GENNEP, *Le Folklore français. Du berceau à la tombe. Cycles de Carnaval – Carême et de Pâques* (1943), Paris, Laffont, « Bouquins », t. I, 1998, p. 798.

²⁹ *Ibid.*, p. 798.

³⁰ Laisnel DE LA SALLE, *Souvenirs du vieux temps : le Berry, Paris, Maison neuve, Les Littératures populaires de toutes les nations*, t. I, p. 69-70. Cité par A. VAN GENNEP, *op. cit.*, p. 797.

³¹ Gabriel JEANTON, *Le Mâconnais traditionaliste et populaire*, t. III, Mâcon, Protat, pp. 37-38.

³² Dr Lucien GUILLEMAUT, *Bresse loubannaise; les mois de l'année; usage, mœurs, fêtes, traditions populaires*, Louhans, Romans, 1907, pp. 30-31.

³³ OVIDE, *Fastes*, III, cité par Pierre SAINTYVES, « La Mi-Carême : la vieille et la nouvelle année », dans *L'Ethnographie*, bulletin semestriel, nouvelle série, n° 17 - 18, p. 68.

Les quolibets et les railleries que les anciens adressaient à l'année nouvelle qui se laissait tromper par la vieille avaient précisément pour but de provoquer sa colère et, finalement, l'expulsion brutale et définitive de la vieille année »³⁴. Pierre Saintyves ajoute que dans de nombreuses régions, le jour de la mi-carême, après avoir scié la Vieille en deux, les habitants la noyaient : « C'est dans l'eau que disparaît la vieille année; c'est de l'eau que sort la nouvelle. La vieille reine, fée ou sorcière, a été engloutie par le cours du temps. Du même fleuve va naître la nouvelle reine ou magicienne. Chacun sait, en effet, que le jour de la Mi-Carême est consacré aux blanchisseuses »³⁵. L'ethnologue remarque également que le conte *Peau d'âne* entretient des correspondances avec le rite de la Vieille. Dans de nombreuses variantes méridionales et italiennes, la jeune fille pour échapper à l'inceste ne s'affuble pas d'une peau d'âne comme dans la version de Perrault³⁶, mais « d'une peau de lapin, d'une peau de loup, d'une peau d'ours »³⁷ ou encore d'un habit de bois afin de ressembler à une vieille souche³⁸. Dans ces versions, il s'agit de libérer la jeune fille (ou la saison) de sa vieille peau ou de son écorce, puisque derrière la vieille se cache une jeunesse.

Van Gennep ne retient pas la version qui fait du rite de la Vieille un rite de la nouvelle année. Il admet que par « Jours de la Vieille ou Jours d'Emprunt, on désigne [...] la période de reprise du froid qui se produit soit à la fin de Février et au commencement de Mars, soit à la fin de Mars et au commencement d'Avril »³⁹ ; ou encore, comme d'autres après lui – c'est en effet la signification la plus couramment admise –, que la Vieille de la mi-carême serait en fait la Vieille de carême que l'on coupe en deux pour signifier que l'on entame la seconde moitié du temps de carême.

Sur l'origine du rite, il ne nous appartient pas de trancher. Retenons simplement les éléments stables et les plus récurrents qui le constituent, afin d'être en mesure de les retracer dans l'épisode zolien du bal de la mi-carême dans *La Curée* :

³⁴ Pierre SAINTYVES, *art. cit.*, pp. 68-70.

³⁵ *Ibid.*, p. 70. Saintyves cite également une chanson populaire parisienne intitulée *La Vieille* qui présente un scénario comparable, celui d'une vieille femme qui trompe un jeune homme et s'en fait épouser, en voici un extrait : « À Paris dans une ronde / Composée de jeunes gens / Tire lire sautant, / il se trouve une vieille / de passé quatre-vingts ans ; / Tire lire sautant, / Sautant la vieille / Qui croyait avoir quinze ans / Tire lire sautant. / Elle choisit le plus jeune / Qui était le plus galant... [...] / ...Aujourd'hui le mariage / Et demain l'enterrement... / On fit tant sauter la vieille / Qu'elle est morte en sautillant... / ...On regarde dans sa bouche, / Elle n'avait que trois dents... / [...] / Ah! la vieille, la vieille, la vieille, / Avait trompé le galant » (DUMERSAN et Noël SÉGUR, *Chansons nationales et populaires de la France*, t. 1, pp. 54-55, cité par Pierre SAINTYVES, *op. cit.*, pp. 68-69).

³⁶ Rappelons que Perrault a pris soin d'installer son conte en période de carnaval : « Dans le palais, pensif il [le prince] se retire, / Et là, nuit et jour il soupire; / Il ne veut plus aller au bal / Quoiqu'on soit dans le carnaval », *Peau d'Âne* dans *Contes* (1694), Gallimard, « Folio classique », 1981, p. 108.

³⁷ Pierre SAINTYVES, *Les Contes de Perrault et les récits parallèles*, Paris, R. Laffont, 1987, p. 176. Le motif de la peau d'ours retient notre attention, on verra ci-dessous pourquoi.

³⁸ *Ibid.*, p. 177.

³⁹ En effet, « au soir du Mardi gras, pendant que brûle Carnaval, un personnage triomphe, c'est la vieille de Carême ». Bernard COUSSÉE, *Sacré Carnaval*, préface de Claude GAIGNEBET, Lille, éd. Bernard COUSSÉE, « Rites et traditions », 1989, p. 123.

- [a.] Le jeudi de la mi-carême ;
- [b.] la poupée Carême à l'effigie d'une vieille femme ;
- [c.] le mariage avorté de la Vieille et du jeune homme ;
- [d.] le sciage en deux de la poupée (qu'elle soit de bois, de paille ou de chiffons) ;
- [e.] la noyade de la Vieille.

« Poupée parisienne » et Vieille de carême

Zola qualifie Renée de « poupée parisienne⁴⁰ » et, comme toute poupée, elle supporte de multiples identités. Ainsi est-elle tour à tour femme de Saccard, mère par alliance, courtisane masquée au bal de Laure d'Aurigny, Sphinx⁴¹, « bête amoureuse »⁴² ou « fille brûlante de la serre »⁴³ – temple amoureux qui lui sert à la fois de chambre et de boudoir –, homme sous les caresses de Maxime dans ce même lieu⁴⁴, et finalement porte-étendard de la mode parisienne. Mais les rôles, les parures et les déguisements qu'affiche cette « poupée parisienne » dissimulent bien mal le vide qui la hante. Renée multiplie les rôles et les audaces pour mieux vaincre l'ennui qui la ronge.

Passée l'éphémère valorisation narcissique, la jeune femme se perd dans la démonstration, elle s'épuise dans les mues diverses qu'elle traîne derrière elle comme des trophées honteux. Plus que tout autre, le corps de Renée se prépare au dépouillement final. En rend compte la scène de la jeune femme dans son cabinet de toilette debout devant son miroir, et pour ainsi dire nue, prenant conscience de la duperie dont elle a été la victime. Les effets de miroirs sont nombreux dans cette société où le regard de l'autre se joue dans un rapport identitaire à soi ; et les jeux d'écho dirigent, telle une chorégraphie tourbillonnante mais savamment orchestrée, Renée (et le lecteur) vers ce dernier reflet d'elle-même, quand seule devant son miroir, elle se voit « vieille » puis « morte ». Le passage qui s'étend sur plusieurs pages est important, car il restitue la plupart des invariants du rite. Il force donc notre attention :

Elle s'aperçut dans la haute glace de l'armoire. Elle s'approcha, étonnée de se voir, oubliant son mari, oubliant Maxime, toute préoccupée par l'étrange femme qu'elle avait devant elle. La folie montait. Ses cheveux jaunes, relevés sur les tempes et sur la nuque, lui parurent une nudité, une obscénité. La ride de son front se creusait si profondément, qu'elle mettait une barre sombre au-dessus des yeux, la meurtrissure mince et bleuâtre d'un coup de fouet. Qui donc l'avait marquée ainsi ? Son mari

⁴⁰ Émile ZOLA, *La Curée*, Pl., t. I, p. 537. Dans le dossier préparatoire, Zola écrit à son propos quand la jeune femme s'appelle encore Blanche : « à deux ils [Saccard et Maxime] font Blanche, une poupée ardente », Ms, naf 10282, f° 302 (Émile Zola, *La Fabrique des Rougon-Macquart, Édition des dossiers préparatoires*, op. cit., p. 456). Sur le motif de la poupée, voir l'étude de Maryse ADAM-MAILLET, « Renée, poupée dans *la Curée* », *Les Cahiers Naturalistes*, vol. 41, n° 69, 1995, pp. 49-68.

⁴¹ Émile ZOLA, « Renée avait la pose et le sourire du monstre à tête de femme », Pl., t. I, p. 485

⁴² *Ibid.*, p. 485.

⁴³ *Ibid.*, p. 489.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 486.

n'avait pas levé la main, pourtant. Et ses lèvres l'étonnaient par leur pâleur, ses yeux de myope lui semblaient morts. Comme elle était vieille ! Elle pencha le front, et quand elle se vit dans son maillot, dans sa légère blouse de gaze, elle se contempla, les cils baissés, avec des rougeurs subites. Qui l'avait mise nue ? que faisait-elle dans ce débraillé de fille qui se découvre jusqu'au ventre ? Elle ne savait plus. Elle regardait ses cuisses que le maillot arrondissait, ses hanches dont elle suivait les lignes souples sous la gaze, son buste largement ouvert ; et elle avait honte d'elle, et un mépris de sa chair l'emplissait d'une colère sourde contre ceux qui la laissaient ainsi, avec de simples cercles d'or aux chevilles et aux poignets pour lui cacher la peau.

Alors, cherchant, avec l'idée fixe d'une intelligence qui se noie, ce qu'elle faisait là, toute nue, devant cette glace, elle remonta d'un saut brusque à son enfance, elle se revit à sept ans, dans l'ombre grave de l'hôtel Béraud.⁴⁵

[...]

Elle ne voyait que ses cuisses roses, ses hanches roses, cette étrange femme de soie rose qu'elle avait devant elle, et dont la peau de fine étoffe, aux mailles serrées, semblait faites pour des amours de pantins et de poupées. Elle en était arrivée à cela, à être une grande poupée dont la poitrine déchirée ne laisse échapper qu'un filet de son.⁴⁶

[...]

Sa nudité l'irritait. [...] Alors elle vit le luxe du cabinet. Elle leva les yeux sur la tente rose [...] La pièce était nue comme elle ; la baignoire rose, la peau rose des tentures, les marbres roses des deux tables s'animaient, s'étiraient, se pelotonnaient, l'entouraient d'une telle débauche de voluptés vivantes qu'elle ferma les yeux, baissant le front [...] elle se vit morte [...] Alors, elle jeta sur ses épaules une pelisse de fourrure, pour ne pas traverser le bal toute nue. Elle descendit.⁴⁷

Cette scène de Renée devant son miroir, extraordinaire Vanité romanesque, peut à tous points de vue se lire comme l'adaptation naturaliste du rite de la Vieille, elle recèle chaque étape du scénario rituel. En effet, nous sommes un soir de la mi-carême **[a.]**; Renée est décrite comme une « poupée » (« Elle en était arrivée à cela, à être une grande poupée dont la poitrine déchirée ne laisse échapper qu'un filet de son ») **[b.]**; si Renée est incontestablement la reine du bal par l'originalité et la légèreté de son déguisement d'Otaïtienne qui confirme sa beauté et sa suprématie sur le reste de l'assemblée, elle se perçoit néanmoins face à la psyché comme une vieille femme (« Comme elle était vieille ! ») **[b.]**; elle découvre que son amant va épouser une jeune fille (ce qui atteste le motif du mariage avorté de la vieille maîtresse avec le jeune amant) **[c.]**; le miroir permet de dédoubler le personnage de Renée qui, de fait, est virtuellement « coupée en deux » (« Elle s'approcha, [...] toute préoccupée par l'étrange femme qu'elle avait devant elle » ; « Elle ne voyait que [...] cette étrange femme de soie rose qu'elle avait devant elle ») **[d.]**; l'examen de

⁴⁵ *Ibid.*, p. 572.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 574.

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 575 et 577.

conscience qui s'avère une prise de conscience de sa faute et se déroulant dans le cabinet de toilette, salle d'eau par excellence, métaphorise la « noyade » morale et psychique de la jeune femme (« Alors, cherchant, avec l'idée fixe d'une intelligence qui se noie, ce qu'elle faisait là [...] » ; « Elle rêvait [...] de traîner son luxe dans quelque ruisseau d'où il sortirait usé et sali comme elle »⁴⁸) [e]. Ajoutons que cette noyade est programmée par Zola dans le dossier préparatoire (« Elle a alors entrevu la folie et la salissure par son mari. Mais lui ne s'est pas noyé. C'est elle seule »⁴⁹).

La séquence textuelle rencontre les étapes du parcours rituel, cependant deux différences majeures apparaissent. Premièrement, le rite s'effectue à l'intérieur d'un espace clos, privé et sans témoin. La dimension sociale du rite est donc évacuée, Zola n'en retient que la dimension symbolique ; deuxièmement, le rite n'aboutit pas, puisque Renée fait marche arrière, elle retourne au bal vêtue et déguisée d'« une pelisse de fourrure ». Ce détail peut paraître anodin, mais précisons que cette pelisse est une peau d'ours, et que celle-ci est toujours sémantiquement chargée en période de carnaval. Elle représente en effet la force sexuelle d'accouplement et de reproduction. L'importance calendaire de l'animal ne peut non plus être dénigrée, l'ours est celui par qui le printemps arrive, puisque sa sortie d'hibernation a longtemps marqué la fin ou le prolongement de l'hiver⁵⁰.

Carnaval contre Carême

Si Renée est bien la « Vieille » du rite, force est d'admettre qu'une métamorphose s'est produite dans son cabinet de toilette. De reine de carnaval, Renée, dont le prénom apparaît tout à coup prémonitoire, renaît en son miroir en Vieille de carême. Devant la glace de l'armoire, la jeune femme, produit du « tapage de l'or et de la chair »⁵¹ s'estompe, puis s'efface, le temps de l'introspection, au profit d'une image quadragésimale d'elle-même. Mais avant de poursuivre cette analyse, citons brièvement la préface de Zola aux *Frères Zemganno* : « Si vous dites tout, si vous allez au-delà de l'épiderme, si vous exposez la nudité de l'homme et de la femme, votre analyse sera aussi cruelle [dans les classes élevées] que dans le peuple »⁵². Précepte ou mise en garde, l'anatomie est, chez Zola, un des moteurs figuratifs du corps social. Ainsi s'agit-il, à travers l'incision, d'observer la torture intérieure, qu'elle soit

⁴⁸ *Ibid.*, p. 576.

⁴⁹ Ms, naf 10282, f° 357 (Émile ZOLA, *La Fabrique des Rougon-Macquart. Édition des dossiers préparatoires*, op. cit., p. 526).

⁵⁰ Citons sur ce point précis Claude Gaignebet et Marie-Claude Florentin : « Dans toute l'Europe, une même croyance survit. On affirme que le 2 février l'ours (ou tout autre animal hibernant, ou encore l'homme sauvage) sort de sa tanière afin d'examiner le temps qu'il fait. S'il est clair, l'ours rentre dans son abri : c'est signe que l'hiver va durer 40 jours encore, donc se prolonger jusqu'aux alentours du 10 mars. Si par contre il fait sombre, l'ours sort pour de bon de sa tanière et donne ainsi le signal de la fin de l'hiver » (*Le Carnaval. Essais de mythologie populaire*, Paris, Payot, 1979, p. 18).

⁵¹ Émile ZOLA, *La Curée*, Pl., t. 1, p. 573.

⁵² Sur *Les Frères Zemganno* de Goncourt, dans Émile ZOLA, *Le Roman expérimental*, OC, t. x, p. 1321.

individuelle ou générale. La peau écorchée est toujours un rideau soulevé. C'est ce que nous donne aussi à penser, dans *La Curée*, le tableau de la jeune femme au miroir, encadrée de sa peau dépliée, dont l'écorchement psychologique qui favorise l'examen de conscience correspond à un écorchement physiologique. Ainsi, la séquence cérémonielle du rite de la Vieille redouble la division d'une leçon d'anatomie : premièrement, la mise à nu ; deuxièmement l'incision [la poitrine déchirée] ; troisièmement le dépeçage [le mobilier du cabinet de toilette recouvert par rejet métonymique de la chair rose de Renée]. Si, comme le dit Zola, la vraie nudité se situe sous l'épiderme, ici l'énoncé « sa nudité l'irritait » prend tout son sens, et un sens fort : Renée, en quête d'une identité dont elle a perdu les traces, rejette sa peau comme dernier vêtement et ultime pelure sociale. Totalement dépecée, elle voit la vérité humaine, c'est-à-dire le cadavre en elle (« elle se vit morte »), et c'est couverte d'une peau « substitut » – celle de l'ours – qu'elle sort de cette leçon d'anatomie.

Le « dépeçage » de Renée, nudité arrachée qui autorise le dévoilement de l'âme, relate à nos yeux également la transformation du personnage de Carnaval en figure de Carême. Cette scène illustre subtilement la chair enlevée qu'impose l'entrée en carême, marquée par l'introspection à laquelle s'adonne Renée : « Alors, cherchant [...] ce qu'elle faisait là, toute nue, devant cette glace, elle remonta d'un saut brusque à son enfance, elle se revit à sept ans, dans l'ombre grave de l'hôtel Béraud »⁵³. La jeune femme, à la recherche des causes de sa dépravation morale, se souvient des temps lointains de sa jeunesse quand elle n'était encore que Renée Béraud Du Châtel, fille de M. Béraud Du Châtel, « dernier représentant d'une ancienne famille bourgeoise, [...] un de ces républicains de Sparte, rêvant un gouvernement d'entière justice et de sage liberté [et qui] donna sa démission de président de chambre en 1851, lors du coup d'État, après avoir refusé de faire partie d'une de ces commissions mixtes qui déshonorèrent la justice française »⁵⁴. Héritairement, tout prédisposait Renée à devenir une figure davantage de carême que de carnaval, mais elle « a, comme l'écrit Zola dans le dossier préparatoire, malheureusement été élevée au couvent, parmi de jeunes poupées »⁵⁵. Ceci en dit long sur ce que pense l'écrivain, comme tout son siècle, de ces éducations en vase clos qui inclinent les jeunes filles aux rêveries d'alcôves. Remarquons que Renée, point dupe, admet qu'« elle serait devenue meilleure, si elle était restée à tricoter auprès de la tante Élisabeth. Et elle entendait le tic-tac régulier des aiguilles de la tante, tandis qu'elle regardait fixement dans la glace pour lire cet avenir de paix qui lui avait échappé »⁵⁶. Contrainte de n'avoir pu suivre le chemin des aiguilles et de longer les couloirs du couvent, la jeune fille a laissé cours à ses ardeurs de façon débridée, quand, libérée de cette claustration bien peu préventive, elle s'est oubliée dans le tourbillon festif de Paris, capitale de l'Empire. À la suite d'Yvonne Verdier, Marie Scarpa rappelle que « dans les travaux d'aiguille, les filles apprennent tout à la fois à connaître les pouvoirs de leur corps et à les

⁵³ Id., *La Curée*, Pl., t. 1, p. 572.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 379.

⁵⁵ Dossier préparatoire de *La Curée*, Ms, naf 10282, f° 303 (Id., *La Fabrique des Rougon-Macquart*, *Édition des dossiers préparatoires*, op. cit., p. 456).

⁵⁶ Id., *La Curée*, Pl., t. 1, p. 574.

contrôler »⁵⁷. Ainsi privée de cet apprentissage, Renée ne peut refréner ses élans et ses désirs constamment sollicités par l'univers de distractions dans lequel elle virevolte depuis son mariage forcé avec Saccard. Après le viol dont elle fut victime, crime concomitant, soulignons-le, avec celui du viol de la France par Napoléon III lors du coup d'état de 1851, tout dans la vie de Renée jusqu'à l'inceste avec Maxime, n'a finalement été qu'une suite ininterrompue de plaisirs à satisfaire et contentés. Totalement « folle de sa chair »⁵⁸, la jeune femme devient ainsi, et malgré elle, une « colonne de l'empire »⁵⁹. Véritable symbole impérial, elle tient du même coup une place active dans la mascarade politique. Le ministre Eugène Rougon, son beau-frère, ne s'y trompe pas et voit en elle, alors qu'elle apparaît savamment décolletée au bal de la cour, une complice de choix. Il complimentera sa belle-sœur « d'avoir échancré son corsage de deux doigts de plus [car] à la façon dont les députés regardaient la jeune femme, [il] se promettait un beau succès [...] dans la question délicate des emprunts de la Ville de Paris »⁶⁰ ; il « sentait [que] cette gorge nue [était] plus éloquente encore que sa parole à la Chambre »⁶¹. C'est qu'en temps de carnaval, la chair montrée est essentielle.

Étant donné les liens symboliquement étroits qui unissent Renée à l'Empire, il est donc intéressant de voir dans la métamorphose en figure de Carême de la reine de carnaval qu'incarnait jusque-là Renée, la transformation de l'Empire en République. Le face à face spéculaire que permet la scène du miroir, offre la possibilité à l'écrivain d'écrire une situation historiquement impossible, c'est-à-dire la simultanéité de deux régimes politiques. En effet, derrière le reflet du visage mort de Renée dans la psyché, c'est le visage d'une République décharnée qui semble dire à l'Empire des profondeurs de l'histoire : « Souviens-toi ». Ainsi, en Renée se rejoignent une fois de plus la petite et la grande Histoire, c'est que dans l'univers zolien, le filtre du sang écrit l'histoire de l'une dans l'ombre de l'autre : « Devant les énormités de sa vie, le sang de son père, ce sang bourgeois, qui la tourmentait aux heures de crise, cria en elle, se révolta »⁶². Dans le dossier préparatoire, Zola mêlait déjà sang et mémoire ; « la voix de son origine se réveille en elle, et par son sang elle revient à l'honnêteté bourgeoise »⁶³. C'est donc aussi une lecture biologique et psychologique de l'Histoire que s'autorise ici l'écrivain naturaliste, en faisant, par figures interposées, de la République le refoulé de l'Empire. Nous pourrions ajouter que Carême l'emporte toujours *in fine* sur Carnaval, même si ce soir de mi-carême le sursaut moral de Renée (et de l'Empire) est de courte durée.

⁵⁷ Ce qui ne veut pas dire que la dimension sexuelle soit écartée. Marie Scarpa, « Du roman au conte. L'exemple de Zola », *Cahiers de Littérature Orale*, Paris, n° 56 (à paraître. Nous remercions l'auteur de nous avoir permis de prendre connaissance de cet article). Voir aussi Yvonne VERDIER, « Le petit chaperon rouge dans la tradition orale », *Coutumes et dessin*, Paris, Gallimard, 1995, pp. 169-206. Pour une synthèse des travaux d'Yvonne Verdier, nous renvoyons à l'article d'Anne MONJARET, « De l'épingle à l'aiguille. L'éducation des jeunes filles au fil des contes », *L'Homme*, n° 173, 2005, pp. 119-147.

⁵⁸ Id., *La Curée*, Pl., t. 1, p. 336.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 475.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ibid.*, pp. 573-574.

⁶³ Dossier préparatoire de *La Curée*, Ms, naf 10282, f° 302. (Id., *La Fabrique des Rougon-Macquart*, Édition des dossiers préparatoires, op. cit. p. 456).

C'est que l'examen de conscience n'a pas fait l'objet d'une confession publique nécessaire pour que l'opprobre se mue en repentir. Le rite de la Vieille qui promet des temps de régénération et de transformation a avorté et, derrière le mur des salons, le carnaval impérial a encore de beaux jours devant lui. Alain Faure remarque en effet que, depuis 1850, « les rites festifs s'étaient dépouillés de leur potentialité révolutionnaire, le masque était apprivoisé et la fête devenue un événement inoffensif »⁶⁴. Renée n'a pas saisi que dans la transfiguration d'elle-même en Vieille, nécessaire parce que déclenchant la révolte du sang des origines, se logeait sa résurrection.

Mais ce que révèle cet épisode, c'est que le carnaval permanent interrompt le vivant qu'incarne sensément le carnaval en interdisant à Carême de ressusciter. Désormais, ce dernier doit se contenter d'une apparition brève et spectrale dans un miroir. Celle-ci, suffisante pour ébranler à jamais Renée qui en a été et le témoin et l'objet, ne permettra pas à la jeune femme d'abandonner définitivement ses masques et ses pelures : « Elle n'avait plus de joies à goûter, plus d'espérance de réveil. A cette pensée, une colère fauve se ralluma en elle. Et dans une crise dernière de désir, elle rêva de reprendre sa proie, d'agoniser aux bras de Maxime et de l'emporter avec elle. [...] Alors elle jeta sur ses épaules une pelisse de fourrure, pour ne pas traverser le bal toute nue. Elle descendit »⁶⁵. Cette descente marque la chute finale de la jeune femme qui n'a pas vu que ce retour au déguisement était le moyen le plus sûr d'entrer dans la tombe. Sous sa peau d'ours comme ici ou « au milieu de la peau noire, [...] dans sa pose de grande chatte accroupie, l'échine allongée, les poignets tendus, comme des jarrets souples et nerveux »⁶⁶, Renée c'est aussi, évidemment, Peau d'Âne se couvrant à nouveau de « sa peau noire »⁶⁷. La peau de bête, symbole des désirs incestueux du père dans le conte de Perrault⁶⁸, est dans le roman de Zola la couche par excellence des amours interdites de Renée et de Maxime. Enveloppé de cette peau et non plus couché sur elle, le corps trop nu de Renée semble bien aussi celui de la République drapé du manteau honteux de l'Empire. L'ours en période de Carnaval figure la violence des forces de la vie et de la reproduction, mais quand les jours gras finissent, il s'agit de perdre sa peau d'ours, afin d'entrer dans le monde policé et ordonné des hommes. Quand le monde à l'envers refuse de s'éclipser, alors le monde s'écrit dans la monstruosité, les « hommes-femelles » épousent des bossues malingres et malades (mais riches), les trompés font fructifier les adultères dont ils sont victimes, l'inceste sert à conjurer l'ennui.

Dans sa célèbre préface à *La Curée*, Zola insiste sur le caractère tératogène et débauché qu'il accorde au Second Empire : « L'artiste en moi se refusait à faire de l'ombre sur cet éclat de la vie à outrance qui a éclairé tout le règne

⁶⁴ Alain FAURE, *op. cit.*, p. 143.

⁶⁵ Émile ZOLA, *La Curée*, Pl., t. 1, pp. 576 - 577.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 488.

⁶⁷ Charles PERRAULT, *Peau d'Âne*, dans *Contes*, *op. cit.*, p. 112. Les correspondances entre le conte de Perrault et *La Curée* sont nombreuses et méritent de plus amples développements qui feront l'objet d'un autre travail.

⁶⁸ Sur ce point, voir la remarquable analyse de René DÉMORIS, « Du littéraire au littéral dans *Peau d'Âne* de Perrault », *Revue des Sciences Humaines*, n° 166, avril-juin 1977, t. 2, pp. 261-279.

d'un jour suspect de mauvais lieu. Un point de l'Histoire que j'ai entreprise en serait resté obscur. / J'ai voulu montrer l'épuisement prématuré d'une race qui a vécu et qui aboutit à l'homme-femme des sociétés pourries; la spéculation furieuse d'une époque s'incarnant dans un tempérament sans scrupule [...] ; le détraquement nerveux d'une femme [...]. Et avec ces trois monstrosités sociales, j'ai essayé d'écrire une œuvre d'art et de science qui fût en même temps une des pages les plus étranges de nos mœurs »⁶⁹. Du carnaval, Zola conserve la dimension sexuelle et tapageuse, et en retient essentiellement son caractère subversif. La subversion, parce que soutenue, amplifie les tensions sociales, accroît les différences sans jamais offrir la possibilité de les atténuer.

Ce n'est donc pas tant le rite que le langage du rite que garde l'écrivain, il en conserve les traits les plus pertinents qui servent davantage de marqueurs que de mécanismes rituels, puisque le processus rituel est suspendu (le carnaval permanent) ou inversé (le rite de la Vieille). La force d'organisation de l'univers zolien ne tient donc pas seulement au caractère épique qui soutend l'univers des *Rougon-Macquart*, mais aussi à la place qu'a su donner Zola aux rites et coutumes de son époque. Subtilement et savamment, l'écrivain dissémine les marques culturelles et rituelles dans le roman. Il en va ainsi du rite de la Vieille et de sa réécriture, troublante d'efficacité symbolique, psychologique et narrative. Cette adaptation permet en effet à Zola d'articuler en une scène le thème de la Chute, celui de la perversion, la ruine morale de Renée (et de l'Empire) et la mort de la République.

U ne autre germination

Si notre analyse ethnocritique ne servait qu'à redoubler la parole préfacielle de l'écrivain, elle perdrait sa justification : montrer la double logique du discours zolien. En effet, la stigmatisation carnavalesque du second Empire offre à Zola les moyens de condamner les écarts sociaux et de fustiger l'immoralité de la politique et de la haute finance parisienne, mais elle lui permet également de pointer la force de renouveau qui a marqué cette époque. En effet, le dernier chapitre de *La Curée* propose une double fin : d'une part, la mort de Renée que préfigure la scène du miroir que nous avons étudiée, d'autre part, un renouveau printanier des plus singuliers sur lequel s'ouvre ce chapitre. Le vacarme du bal de la mi-carême s'estompe à peine, éclôt alors, chapitre VII, le printemps parisien.

Trois mois plus tard, par une de ces tristes matinées de printemps qui ramène dans Paris le jour bas et l'humidité sale de l'hiver, Aristide Saccard descendait de voiture, place du Château-d'Eau, et s'engageait, avec quatre autres messieurs, dans la trouée de démolitions que creusait le futur boulevard du Prince-Eugène. C'était une commission d'enquête que le jury des indemnités envoyait sur les lieux pour estimer certains immeubles [...]. Saccard renouvelait le coup de fortune de la rue Pépinière.

⁶⁹ Cité par Henri MITTERAND, *Pl.*, t. 1, p. 1583.

Pour que le nom de sa femme disparût complètement, il imagina d'abord une vente des terrains et du café-concert. Larsonneau céda le tout à un créancier supposé. L'acte de vente portait le chiffre colossal de trois millions.⁷⁰

Bien que la grisaille du jour gomme la vigueur printanière, force est d'admettre que nous assistons bien à une scène de fructueuse « germination ». Saccard ne rejoue-t-il pas « le coup de fortune de la rue *Pépinière* » ? C'est en effet un jardinier spéculateur que décrit Zola en la personne de Saccard. Évaluant les friches immobilières aux abords de la rue du Temple, lui et la commission d'enquête traversent d'étonnants jardins :

Cependant, ces messieurs se croyaient à la campagne. La voie passait au milieu de jardins, dont elle avait abattu les murs de clôture. Il y avait de grands massifs de lilas en boutons. Les légumes étaient d'un vert tendre très délicat. Chacun de ces jardins se creusait, comme un réduit tendu de feuillage des arbustes, avec un bassin étroit, une cascade en miniature, des coins de muraille où étaient peints des trompe-l'œil, des tonnelles en raccourci, des fonds bleuâtres de paysage. [...] Ils arrivèrent enfin au terme de leur course. Les anciens terrains de Mme Aubertot étaient très vastes ; le café-concert et le jardin n'en occupaient guère que la moitié ; le reste se trouvait semé de quelques maisons sans importance. Le nouveau boulevard prenait ce grand parallélogramme en écharpe, ce qui avait calmé une des craintes de Saccard [...]. Puis ils trouvèrent un fiacre, rue de Charonne, et ils s'en allèrent, crottés jusqu'aux genoux, satisfaits de leur promenade comme d'une partie de campagne.⁷¹

On connaît le pouvoir germinateur de la terre dans l'univers zolien : ici les spéculations vont bon train, ces jardins de ruines sont en rêve le semis « de belles maisons de taille »⁷² : « ils dirent que l'empereur faisait de grandes choses. On n'avait jamais rien vu de pareil à ce qu'ils venaient de voir. Cette grande rue toute droite serait superbe, quand on aurait bâti des maisons »⁷³. Printemps immobilier donc. Ainsi, c'est une forme nouvelle de renouveau carnavalesque que nous donne à lire le roman de Zola. À l'intérieur de ce carnaval permanent, la force régénératrice du rite perce malgré tout, seulement dans les jardins germent des surgeons à angle droit et la boue féconde des pierres de taille : « Bouleverser Paris, c'est le fertiliser »⁷⁴. Malgré ou plutôt grâce aux malversations financières de Saccard, le printemps, bien que déguisé en hiver, prend sa place.

En incorporant au tissu romanesque des données folkloriques et des scénarios carnavalesques, Zola inscrit son texte dans une époque donnée, tout en se jouant de la tradition. La réécriture du rite offre au romancier les moyens de modeler son roman à l'intérieur de cette tension entre l'ancien et le nouveau.

⁷⁰ Émile ZOLA, *La Curée*, Pl., t. 1, p. 580.

⁷¹ *Ibid.*, pp. 585-586.

⁷² *Ibid.*, p. 584.

⁷³ *Ibid.*, pp. 586-587.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 343.

Ce qu'il importe de retenir, en effet, c'est que le rite ne prétend pas à la fixité – les immenses travaux de Van Gennep en témoignent –, et que l'écrivain utilise la force symbolique du rite pour exprimer une réalité historique (la politique de Napoléon III, les travaux d'Hausmann), l'imaginaire social d'une époque et le sien propre. Il ne s'agit donc pas tant de pointer telle ou telle marque rituelle que de saisir en profondeur comment elles éclairent différemment tel ou tel autre détail. Ainsi, « la distance à la coutume »⁷⁵ inhérente à toute réélaboration rituelle marque la distance du romancier face à sa société, mais aussi face à lui-même en tant qu'il est un individu social. Ici, l'exemple est probant. Alors que la préface de *La Curée* fouette haut et fort l'Empire, l'enchaînement narratif des chapitres VI et VII (chute finale de Renée, réussite de Saccard) qui se superpose à l'enchaînement rituel et des saisons (bal de la mi-carême, rite de la Vieille, renouveau printanier), exprime finement les ambiguïtés et les paradoxes qui traversent l'écrivain et façonnent le roman. Ce que dit Zola et que confirmeront bien des ethnologues et anthropologues après lui, c'est que le rite perd de sa force quand il se déroule à l'écart du collectif – le repentir de Renée reste lettre morte aux yeux du monde et d'elle-même –, tandis qu'un carnaval, même dépravé, parce que ses règles sont partagées et confirmées par une communauté, garde une manière d'efficacité.

VÉRONIQUE CNOCKAERT

Université du Québec à Montréal (UQAM)

⁷⁵

Préface à *Coutumes et destin* d'Yvonne VERDIER par Claude VABRE-FASSAS et Daniel FABRE, *op. cit.*, p. 27.

T HÉORIE ET PRATIQUE DU ROMAN INITIATIQUE

DE LA NÉCESSITÉ DES NUANCES

Le point de départ de notre réflexion — comme son point d'arrivée — sera une étude parue jadis dans les « Archives des lettres modernes » sous la plume de Léon Cellier et consacrée (le terme apparaît ici précisément peu indiqué) au *Grand Meaulnes*, à propos duquel est utilisée l'expression d'« initiation manquée »¹.

Cellier part d'une affirmation d'Albérès dans son *Histoire du roman moderne* à propos du roman mystique « où le héros marche à la recherche du sens caché de la vie » et dont l'archétype serait le *Perceval* de Chrétien de Troyes. Château perdu, femme entrevue, existence assimilée au parcours dans un labyrinthe, apparition d'une sorte de chevalier errant qui s'éloigne une fois sa mission accomplie : toutes ces étapes traditionnelles, Cellier non seulement ne les nie pas, mais y voit même ce qu'on appelle la petite et la grande initiation. C'est bien au terme d'un parcours où l'ascèse trouve sa place que Meaulnes, revêtu du costume *ad hoc*, participe à la fête étrange dans laquelle le feu et l'eau jouent successivement leur rôle. Mais où le critique commence à rechigner, c'est lorsque, identifiant la descente dans les enfers parisiens à la grande initiation, il déclare : « C'est ici [...] que les intentions du romancier s'obscurcissent et que le roman initiatique qui suivait un cours simple et transparent, s'égare et se perd »². Nous dirions plutôt « se complexifie », ce qui ne nous apparaît pas nécessairement comme un défaut rédhibitoire. Si ce que Cellier dit à ce moment de François Seurel, à la fois personnage et narrateur, correspond à une bonne part de la vérité, il s'agit d'une vérité bien incomplète et même simplificatrice, nous y reviendrons. Tout tourne notamment autour de la notion de satellite, empruntée à Gilbert Durand. François et Frantz sont ainsi un peu rapidement assimilés à des doubles, l'un clair l'autre sombre, de Meaulnes, ce qui déterminerait deux pactes, l'un relevant du serment de chevalerie, l'autre de l'alliance avec le diable, d'autant plus que le personnage de Valentine apparaîtrait comme « la Femme fatale destinée à perdre l'homme »³. Du roman ne se dégagerait donc qu'un pseudo-esprit d'enfance, qui suffirait néanmoins à enlever à Meaulnes sa qualité d'homme de désir, indispensable selon Cellier au candidat à l'initiation. L'action maléfique de Frantz déboucherait toutefois sur son triomphe dérisoire et celui de Valentine. Est-il admissible que François apparaisse comme le grand perdant, échec dont Meaulnes fuirait le spectacle en se transformant en fraticide errant ? « Le roman de l'initiation aboutit à un absurde roman de remords »⁴. Où le texte parle-t-il de ce remords ultime ? À supposer qu'il existe, sur quoi reposerait son absurdité ? Comment enfin

¹ Léon CELLIER, *Le Grand Meaulnes ou l'initiation manquée*, Paris, Lettres modernes – Minard, « Archives des lettres modernes », 1963.

² *Ibid.*, p. 10.

³ *Ibid.*, p. 18.

⁴ *Ibid.*, p. 25.

peut être connoté négativement celui qui s'en va avec son bien le plus précieux, c'est-à-dire son enfant ? Il semble dès maintenant que Cellier, enfermé dans son propre schéma de l'initiation, voie ce qui ne se trouve pas dans le texte et demeure aveugle sur ce que celui-ci contient.

Sans doute Yvonne de Galais meurt-elle dans une forme de désespoir. Mais elle survit dans son enfant et ce n'est sans doute pas par hasard qu'il s'agit d'une fille. Quant à François Seurel, il serait « abandonné dans la solitude absolue »⁵. Mais sur ce point-là aussi, il conviendra de revenir.

Qu'il y ait sentiment de culpabilité, qu'il y ait atmosphère trouble, nul ne le niera. Mais la morbidité est-elle pour autant incompatible avec le schéma initiatique ? Pour prendre une œuvre plus proche de nous que le *Perceval* de Chrétien de Troyes, à savoir le *Parsifal* de Wagner, n'est-on pas en présence à la fois d'un climat morbide et d'une initiation ? On répondra que seul Amfortas et les chevaliers du Graal cultivent le trouble, tandis que la naïve et donc totale pureté du héros ne fait aucun doute. Mais voilà précisément la question qui se pose : chez Alain-Fournier, tout ce qui est stable, morbide, nihiliste, se trouve du côté de Frantz et, comme par contagion, chez Meaulnes ; mais François Seurel ne se laisse jamais contaminer. Ne serait-il pas le vrai héros ? Question qui n'effleure Cellier que fort tard. Pour lui, le roman initiatique devient un roman d'aventures, qui plus est, tourne en roman de l'échec. Et, ajoute le critique, si on fait de Seurel « le véritable myste »⁶, il apparaît « sous les traits d'un infirme, voué à la solitude et au malheur »⁷. Si l'écrivain n'a pas été capable de créer un vrai roman initiatique, c'est parce qu'« il n'était pas un vrai romantique »⁸. Et l'estocade finale est portée dans une espèce d'addendum intitulé « Remarque stylistique » débouchant sur une condamnation sans appel mais dont on peut, étant donné la place qu'elle occupe, se demander si Cellier désire ou non qu'elle frappe le lecteur en plein visage : « Celui qui aime la poésie ne peut pas aimer *Le Grand Meaulnes* »⁹.

C'est peut-être le moment de rappeler un certain nombre de principes généraux.

D'abord la distinction pas toujours évidente entre roman d'apprentissage ou de formation et roman d'initiation, le second pouvant apparaître comme un avatar du premier même s'il le précède dans le temps, peut-être parce que l'aspiration à la transcendance fut antérieure à la tentation réaliste.

Limitons-nous, puisque c'est à cette tradition qu'appartient forcément *Le Grand Meaulnes*, à quelques exemples relevant du domaine romanesque français du XIX^e siècle.

Le Rouge et le Noir de Stendhal, ainsi que *La Chartreuse de Parme*, *Volupté* de Sainte-Beuve, *Le Lys dans la vallée* de Balzac et *L'Éducation sentimentale* de Flaubert sont incontestablement des romans d'apprentissage. Mais il n'est

⁵ *Ibid.*, p. 28.

⁶ *Ibid.*, p. 40.

⁷ *Id.*

⁸ *Id.*

⁹ *Ibid.*, p. 44.

pas malaisé de prouver que, par beaucoup d'aspects, ce sont néanmoins des romans de l'échec. La vocation religieuse d'Amaury, le héros de *Volupté*, se construit sur un échec amoureux ; Félix de Vandenesse, dans *Le Lys*, voit son long récit fait à Natalie de Manerville aboutir à une fin de non-recevoir ; Julien Sorel meurt sur l'échafaud, même s'il a saisi l'occasion d'asséner au tribunal des vérités qui prouvent sa lucidité ; quant à Fabrice del Dongo, c'est *in extremis* qu'il trouve chez les chartreux l'apaisement définitif, l'énigme du titre trouvant enfin sa résolution. Le cas de Frédéric Moreau est peut-être le plus intéressant. Simone Vierende fait à juste titre de *L'Éducation sentimentale* un roman de formation et non un roman initiatique :

Le héros, certes, subit une série d'épreuves qui le mènent du stade adolescent au stade de l'âge d'homme. Mais ces épreuves ne lui apportent aucune révélation, il ne change pas, profondément et totalement [...].¹⁰

Et on pourrait lui appliquer ce que Cellier voit dans le bonheur de Frantz et Valentine, sans que le lecteur le plus perspicace puisse d'ailleurs en dire quoi que ce soit, une image du pire qui n'est pas toujours sûr. Or, c'est bien ce qui se passe avec le « C'est là ce que nous avons eu de meilleur » de Frédéric et Deslauriers : « il y a dans ce triomphe je ne sais quoi de dérisoire. L'image du bonheur apparaît terriblement terne, à côté des ivresses de la quête »¹¹. Mais cette assimilation devient boiteuse tout simplement parce que, dans le roman de Flaubert, il ne peut y avoir d'ambiguïté dans la désignation du héros.

Ce qui distingue au premier abord le roman initiatique relève d'une question de climat. Un climat pouvant toutefois atteindre certains épisodes d'un roman d'apprentissage. Nous avons ainsi jadis montré¹² que, par certains aspects, *Le Lys dans la vallée* aurait pu s'intituler *Le Passage de l'Indre*. Parcours symboliques dans le paysage tourangeau, références mystiques, langage chiffré, influences de Swedenborg, Louis-Claude de Saint-Martin et Senancour, tout cela amène Gérard Gengembre à constater à notre suite : « L'accès au royaume du lys, puis les retours successifs prennent valeur de rites initiatiques »¹³. Se voit ainsi approfondie et même affectée d'un sens nouveau la formule d'Alain : « l'histoire des Cent Jours vue d'un château de la Loire ».

On s'attend sans doute moins à voir ce type de registre chez Stendhal. Dans *Le Rouge et le Noir*, deux épisodes au moins relèvent pourtant du même type de démarche. À la fin du chapitre x, au livre I, Julien Sorel se promène dans les environs de Verrières :

¹⁰ Simone VIERNE, *Rite, roman, initiation* (1973), deuxième édition revue et augmentée, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1987, p. III.

¹¹ Léon CELLIER, *op. cit.*, p. 24.

¹² Voir Georges JACQUES, « *Le Lys dans la vallée*, roman éducatif et ésotérique », dans *Les Lettres romanes*, Louvain, tome XXV, 1971, pp. 358-389, et tome XXVI, 1972, pp. 3-43.

¹³ Gérard GENGEMBRE, *Honoré de Balzac. Le Lys dans la vallée*, Paris, P.U.F., « Études littéraires », 1994, p. 80.

Julien debout sur son grand rocher regardait le ciel embrasé par un soleil d'août. [...] Quelque épervier parti des grandes roches au-dessus de sa tête était aperçu par lui, de temps à autre, décrivant en silence ses cercles immenses. L'œil de Julien suivait machinalement l'oiseau de proie. [...] C'était la destinée de Napoléon, serait-ce un jour la sienne ?¹⁴

Souvenir du *Manfred* de Byron ? Peut-être. Mais surtout assimilation d'une destinée à une autre à travers un phénomène de mythification parce que le héros ne connaît Napoléon qu'à travers la médiation du *Mémorial de Sainte-Hélène*. L'épisode de l'arrivée au séminaire de Besançon (livre I, chapitre xxv) fait se succéder les étapes d'une initiation : porte d'entrée marquée d'une croix de fer ; guide inquiétant ; progression vers une nouvelle porte « surmontée d'une grande croix de cimetière » ; antichambre sinistre ; attentes prolongées ; confrontation avec un homme au regard terrible. Ce parcours s'ouvre par une constatation de Julien : « Voilà donc cet enfer sur la terre, dont je ne pourrai sortir ! »¹⁵ et se termine par son évanouissement.

Dernier exemple relevant d'un contexte encore plus inattendu, puisqu'il s'agit de *L'Assommoir* de Zola, au début du chapitre vi. Gervaise se rend à la forge où travaille Gouget, « une sorte de cloaque ouvert à ras de terre »¹⁶. Coup de vent, ouvrier affublé d'une barbe de bouc, ténèbres, ombres flottantes, arrivée enfin devant l'homme qu'elle cherche. Le phénomène est d'autant plus frappant dans une œuvre naturaliste que Gouget est le seul personnage positif du roman, celui qui permet de mettre en doute le déterminisme absolu, en l'occurrence ici le caractère fatal de l'hérédité alcoolique.

Mais il est un autre aspect qui détermine de manière plus décisive le récit initiatique : il s'agit de l'appel à la transcendance. Le recours à une œuvre relevant, au moins partiellement, d'une culture qui accorde une place importante à l'initiation comme partie intégrante de l'existence peut, à ce stade de la réflexion, être utile. Un roman francophone des années cinquante, *Le Regard du roi* de Camara Laye, constitue, nous semble-t-il, un bon exemple¹⁷. On y voit un Européen, mystérieusement réduit à la condition d'esclave, partir, à travers savanes et forêts, à la recherche du roi qu'il a aperçu dans le cadre d'une cérémonie et qui lui est apparu, malgré — ou à cause de — sa fragilité, comme le but à atteindre s'il veut être lavé de tout ce qu'il y a en lui de souillé. Accompagné dans son voyage par un vieillard et deux jeunes garçons qui lui servent de guides dans un monde qui n'est pas le sien, il atteint enfin le but de sa quête, dans un fulgurant face à face :

¹⁴ STENDHAL, *Le Rouge et le Noir*, Paris, Garnier, « Classiques Garnier », 1973, p. 60.

¹⁵ *Ibid.*, p. 160.

¹⁶ Émile ZOLA, *L'Assommoir*, dans *Œuvres complètes*, tome III, Paris, Cercle du livre précieux, 1967, p. 725.

¹⁷ Camara Laye aurait avoué, sur son lit de mort, avoir servi de prête-nom à un écrivain européen. Le fait que rien n'ait été prouvé dans ce sens et que personne, lors de la parution de l'œuvre, n'ait soupçonné quoi que ce soit démontre à suffisance que l'esprit du roman demeure profondément marqué par la culture africaine.

Et parce que le regard demeurait posé sur lui, ce fut comme un trait qui le transperça.
[...]

Quand il fut parvenu devant le roi, quand il fut dans le grand rayonnement du roi, et tout meurtri encore par le trait de feu, mais tout vivant et seulement vivant de ce feu, Clarence tomba à genoux, car il lui semblait qu'il était enfin au bout de sa course et au terme de toute course.¹⁸

Et dans l'entrebâillement du manteau royal, c'est le battement d'un cœur que Clarence percevait :

C'était ce battement qui appelait, ce léger battement ! C'était ce feu qui brûlait et cette lumière qui rayonnait. C'était cet amour qui dévorait.

— Ne savais-tu pas que je t'attendais ? dit le roi.

Et Clarence posa doucement les lèvres sur le léger, sur l'immense battement. Alors le roi referma lentement les bras, et son grand manteau enveloppa Clarence pour toujours.¹⁹

Nul doute que, dans cette sorte d'expérience mystique, la fascination tienne largement à la difficulté de faire la part du transmissible et de l'indicible. Ce qui fait le prix de l'initiation, c'est que le mystère ne peut jamais être totalement éclairci. Le Graal ne peut être dévoilé et même si c'est éventuellement l'inachèvement du *Perceval* de Chrétien de Troyes qui contribue à créer le trouble chez le lecteur, ce trouble demeurera toujours plus créateur que les gloses de Robert de Boron, si intéressantes fussent-elles.

C'est le moment, après ce long détour qui n'en était pas vraiment un, de revenir à Léon Cellier dont le principal défaut, dans l'étude qui nous retient, est l'univocité. Sa théorie du récit initiatique se fonde sans nul doute sur un énorme corpus dont il tente de retirer l'essentiel, mais ce serait incontestablement plus commode à propos de textes où le non-dit n'aurait aucune importance. Et Simone Vierende se rallie peut-être un peu rapidement à Cellier sans se livrer à un véritable examen critique :

Léon Cellier a montré que *Le Grand Meaulnes* d'Alain Fournier [sic] était au départ une œuvre initiatique, dont l'inspiration ne s'est pas maintenue, ce qui, à ses yeux, enlève beaucoup au charme de la dernière partie du roman.²⁰

La critique est prudente en disant « à ses yeux » ; par ailleurs, elle emploie à juste titre le verbe « montrer » plutôt que « démontrer ». Se référant à l'ouvrage fondamental de Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de*

¹⁸ Camara LAYE, *Le Regard du roi*, Paris, Plon, 1954, p. 253.

¹⁹ *Ibid.*, p. 254.

²⁰ Simone VIERNE, *op. cit.*, p. 112.

*l'imaginaire*²¹, elle distingue, pour les héros romanesques, les régimes diurne et nocturne²². D'un côté, une structure héroïque, où se retrouvent la lumière, le glaive et un héros mis à part ; de l'autre, une structure mystique caractérisée par la descente, la coupe, l'intimité, le retour à la mère, le refus de la séparation et de la lutte. Mais, précise S. Vierne, il est une troisième attitude possible :

[...] le rêveur concilie les deux polarités dans une sorte de dramaturgie cyclique, une dialectique qui essaye d'atteindre « le point où les contraires s'abolissent », rêve des alchimistes avant d'être celui des surréalistes.²³

Or, « le scénario initiatique comporte un passage par les trois régimes ». Serait-ce parce que « l'établissement du régime synthétique est le plus rare dans l'imagination humaine, dans nos civilisations [...] »²⁴ que Cellier semble ne pas en tenir compte. Ne serait-ce pas plutôt parce qu'il se trompe dans l'identification du héros ?

Benoît Neiss, en 1972²⁵, Bruno Tritsmans, en 1981 et 1983²⁶, et nous-même en 1989²⁷ avons tenté, par étapes, de rendre au personnage-narrateur sa place véritable. Non seulement le personnage-narrateur est le maître du récit, mais l'auteur, en 1910, hésite toujours entre deux héros²⁸. Meaulnes est peut-être l'objet du récit, mais François Seurel en devient le sujet. Un sujet qui apprend peut-être à vivre à l'ombre d'un autre, mais qui apprend surtout à écrire. Rapportant avec plus ou moins de fidélité le récit fait dans le grenier, transmettant au lecteur les lettres dont il a été le destinataire, il doit, en ce qui concerne le journal intime, jouer le rôle d'éditeur, classant les textes, les complétant, et, pour tout dire, donnant un sens à des documents aussi épars qu'incomplets. Et n'est-ce pas finalement ce qui permet, dès que ce travail a été fait, de voir revenir le personnage de Meaulnes qui n'a pu renaître comme tel que grâce à la magie de l'écriture ? Il peut repartir vers de nouvelles aventures : son destin futur importe finalement peu à partir du moment où on peut mettre un point final à son sort d'être de papier.

Si Meaulnes est passé par maintes étapes symboliques de l'initiation (blesure, ascèse, perte de soi autant que de l'être aimé), François a suivi le même itinéraire : guérison de la coxalgie, émancipation par rapport au milieu familial, disparition de l'ami, deuil de l'amie, recherche au profit d'autrui mais découverte de l'essentiel à son propre avantage.

²¹ Gilbert DURAND, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale* (1969), Paris, Bordas, 1986.

²² Simone VIERNE, *op. cit.*, p. 97.

²³ *Ibid.*, p. 98.

²⁴ *Ibid.*, p. 99.

²⁵ Benoît NEISS, « Un personnage méconnu du *Grand Meaulnes* : François Seurel », dans *Travaux de linguistique et de littérature*, Strasbourg, 1972, tome X, n° 2, pp. 171-188.

²⁶ Bruno TRITSMANS « *Le Grand Meaulnes* : un imaginaire aporétique », dans *Orbis Litterarum*, Copenhague, 1981, n° 3, pp. 222-242 et « Procès de symbolisation dans *Le Grand Meaulnes* d'Alain-Fournier », dans *Revue romane*, 1983, n° 1, pp. 82-104.

²⁷ George JACQUES, « *Le Grand Meaulnes*. Où une magie en cache une autre », dans *Les Lettres romanes*, Louvain-la-Neuve, tome XLIII, n° 1-2, février-mai 1989, pp. 23-41.

²⁸ Voir Alain-Fournier, *Correspondance avec J. Rivière*, Paris, Gallimard, 1928, tome IV, p. 196.

Ce n'est pas pour rien que François est condamné à une forme de solitude, mais celle-ci n'est rien d'autre que l'ascèse sans laquelle il n'est pas de création artistique. Une solitude apparente seulement puisque le métier d'instituteur qu'il a choisi consiste à devenir un perpétuel agent de transmission utilisant la langue comme le médium privilégié. Si le roman comporte un doublet clairement énoncé — gallois, Galais — il peut en suggérer un autre — François, français — qu'il suffit de savoir décrypter. François et la langue du même nom sont unis et compensent ainsi un célibat qui n'est qu'apparent.

Retournons à Simone Vierende, sans le savoir, évoque le parcours de notre héros dans un contexte général :

Quand enfin la naissance a lieu, c'est que les antagonismes sont harmonieusement résolus : la mort initiatique est la vie, la désagrégation se fait nouvelle cohésion, la séparation devient intégration dans un monde « supérieur » — socialement ou spirituellement.²⁹

Le paradis des écrivains est bien un lieu où le social et le spirituel se conjuguent. Proust en sait quelque chose, lui dont *Du côté de chez Swann* paraît en 1913, la même année que le roman d'Alain-Fournier. Celui qui aime la poésie au sens banal du terme peut ne pas aimer *Le Grand Meaulnes* ; celui qui utilise le même terme dans son sens fort de littérarité est condamné à l'aimer.

GEORGES JACQUES

Université Catholique de Louvain (Louvain-la-Neuve)

²⁹ Simone VIERNE, *op. cit.*, p. 98.

LE ROMAN INITIATIQUE : ÉLÉMENTS D'ANALYSE SÉMIOLOGIQUE ET SYMBOLIQUE

L'initiation fait partie de ces concepts dont tout le monde croit savoir ce qu'ils recouvrent, et que chacun utilise, de ce fait, au gré de sa fantaisie. Le champ littéraire ne fait pas exception à cette pratique, si bien que le roman initiatique, pour ne parler que de lui, constitue une catégorie qui ressemble à un fourre-tout où se côtoient des œuvres dont le seul point commun est tantôt d'évoquer l'apprentissage du héros, tantôt de délivrer un message plus ou moins philosophique sur la condition humaine, tantôt encore (mais cette liste est loin d'être close) d'être irriguées par un symbolisme que, à tort ou à raison, l'on croit proche de celui qui se déploie dans le cadre (référentiel) de l'initiation. Il est donc nécessaire de faire le point sur cette notion, afin d'éviter qu'en continuant d'être propre à tout, elle ne devienne finalement bonne à rien. C'est dans cette perspective que nous proposerons, dans les pages suivantes, un rappel des fondements anthropologiques de l'initiation. Celui-ci sera prolongé par une réflexion sur l'initiation dans la littérature et par quelques propositions théoriques permettant de reconnaître les romans initiatiques. Enfin, nous effectuerons une brève mise en pratique de cette théorie, de façon à en vérifier la validité.

alons pour une anthropologie de l'initiation

L'une des formules utilisées classiquement pour définir l'initiation est fournie par l'historien des religions Mircea Eliade : « On comprend généralement par initiation un ensemble de rites et d'enseignements oraux, qui poursuit la modification radicale du statut religieux et social du sujet à initier »¹. Au-delà de ce but général, il est possible d'identifier des fonctions plus spécifiques. On peut ainsi distinguer trois types d'initiations traditionnelles² : les initiations tribales (ou de puberté), qui permettent le passage de l'enfance à l'âge adulte ; les initiations religieuses, « qui ouvrent l'accès à des sociétés secrètes ou à des confréries fermées »³ ; les initiations magiques, enfin, « qui font abandonner la condition humaine normale pour accéder à la possession de pouvoirs surnaturels »⁴. Bien que toutes appartiennent à la catégorie générale des rites de passage⁵, on doit éviter de les confondre avec n'importe lequel de ces rites. En effet, l'initiation présente la spécificité de rendre possible un

¹ Mircea ELIADE, *Initiation, rites, sociétés secrètes. Naissances mystiques. Essai sur quelques types d'initiation* (1959), [Paris], Gallimard, « Folio Essais », 1992, p. 12.

² Cf. *idem*, pp. 24-26.

³ Roger BASTIDE, « Initiation », dans *Encyclopædia Universalis*, corpus 12, Paris, Encyclopædia Universalis, 1996, p. 350.

⁴ *Idem*, p. 351.

⁵ Cf. Jean CAZENEUVE, *Sociologie du rite. (Tabou, magie, sacré)*, Paris, PUF, « Sup / Le sociologue », 1971, pp. 267-268.

double passage : « Il s'agit, d'une part, de faire passer le néophyte de la vie infantile à la société des hommes, et, d'autre part, de le faire passer de la vie profane à la vie sacrée »⁶. Alors que la première transition peut être l'objet des rites de passage, la seconde, quant à elle, est propre à l'initiation, dont on peut donc dire qu'« elle n'est pas seulement un rite de passage »⁷. Plus qu'un changement de statut social, elle représente en effet une nouvelle naissance, par le passage à une « ontologie transcendante »⁸. Encore faut-il comprendre cette transcendance de façon assez large, puisque l'initiation « est un acte qui n'engage pas seulement la vie religieuse de l'individu, dans le sens moderne du terme "religion" — il engage sa vie totale »⁹.

Toute initiation passe par un certain nombre de rites qui la rendent effective. Ceux-ci se déclinent en enseignements, cérémonies et épreuves — « et ce sont surtout celles-ci qui constituent l'expérience de l'initiation : la rencontre avec le sacré »¹⁰. Tout cela varie évidemment selon les types d'initiation, les lieux et les époques. Cependant, en dépit de cette diversité, on retrouve toujours la même structure fondamentale¹¹, soit un déroulement en trois temps, dont il faut envisager les caractéristiques récurrentes — sans s'attarder à leurs mises en œuvre singulières¹². La première étape sert à la préparation du novice. Elle consiste parfois en l'aménagement du lieu sacré où se déroulera l'initiation, ainsi qu'en la purification du myste¹³ (par la baignade, la tonsure ou d'autres procédés). En tout cas, c'est lors de cette première phase que le novice est placé à l'écart des profanes¹⁴, « et ce dernier aspect constitue à la fois le terme de la préparation et le début de l'initiation »¹⁵. En un second temps intervient la mort initiatique (puisque'il est ancré dans la mentalité archaïque qu'« on ne peut pas modifier un état sans l'abolir au préalable »¹⁶), c'est-à-dire le voyage symbolique dans l'au-delà. Ce voyage peut lui-même se décomposer en deux phases distinctes. La première a trait à l'entrée dans l'au-delà.

Deux caractères surtout la marquent, qu'on peut trouver séparément ou de façon concomitante : la perte de connaissance, réelle ou simulée, et l'entrée impossible, du

⁶ *Ibidem*. Cette formulation n'est valable que pour l'initiation tribale et nécessiterait quelques adaptations pour s'appliquer aux autres types d'initiations.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Julien RIES, « L'homme religieux et le sacré à la lumière du Nouvel Esprit Anthropologique », dans *Traité d'anthropologie du sacré*, vol. 1 : *Les origines & le problème de l'homo religiosus*, s. dir. Julien RIES, Paris, Desclée, 1992, pp. 52-53.

⁹ Mircea ELIADE, *Initiation, rites, sociétés secrètes*, *op. cit.*, p. 26.

¹⁰ *Idem*, p. 16.

¹¹ « [...] il existe, entre toutes les catégories d'initiation, une sorte de solidarité structurale, qui fait que, vues dans une certaine perspective, toutes les initiations se ressemblent » (*idem*, p. 26).

¹² Pour des exemples concrets, cf. notamment Simone VIERNE, *Rite, roman, initiation* (1973), deuxième édition revue et augmentée, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1987, p. 13 sq.

¹³ *Idem*, p. 17.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Idem*, p. 14.

¹⁶ *Idem*, p. 16.

moins aux yeux de la raison et de l'expérience quotidienne, que l'on nomme souvent du nom qu'elle a pris dans la légende grecque de la Toison d'Or, les Symplégades.¹⁷

La seconde représente la traversée du monde de la mort, dans lequel le myste a pénétré. Tantôt, elle est constituée d'épreuves qui miment symboliquement la mise à mort¹⁸ ; tantôt, elle évoque le *regressus ad uterum*, c'est-à-dire le retour à l'état intra-utérin¹⁹ ; tantôt, enfin, elle renvoie à la descente aux enfers²⁰ ou à la montée aux cieux²¹. Remarquons, avec Vierende, que ces trois types de mort initiatique se retrouvent parfois dans la même initiation, et que « certains rites ont d'ailleurs souvent une double valeur : ainsi la torture initiatique qui symbolise le dépècement du novice, est souvent aussi sentie comme un engloutissement par le monstre, et l'engloutissement dans la Terre-Mère comme une descente aux enfers »²². La troisième et dernière étape du scénario initiatique est celle de la renaissance, « la venue au monde d'un être nouveau, totalement différent de celui qui avait entrepris la périlleuse quête initiatique »²³.

On pourrait penser que ce schéma canonique, valable pour les sociétés traditionnelles, ne se retrouve plus dans le monde moderne, dans lequel l'initiation aurait changé de forme — si tant est qu'elle n'ait pas disparu. En effet, puisque ce monde se caractérise par la raréfaction de l'expérience religieuse, il semblerait que l'initiation — dont, rappelons-le, la fonction essentielle est de faire émerger l'homme religieux — n'y ait plus vraiment droit de cité. Pourtant, constate Eliade, des éléments initiatiques authentiques n'ont pas disparu de l'existence de l'homme moderne : on les retrouve dans sa vie imaginaire, « mais on les reconnaît aussi dans certains types d'épreuves *réelles* qu'il affronte, dans les crises spirituelles, la solitude et le désespoir que tout être humain doit traverser pour accéder à une existence responsable, authentique et créatrice »²⁴. On peut cependant observer une différence importante par rapport aux sociétés traditionnelles : « [...] dans le cas de l'homme moderne, l'“initiation” n'exerce plus de fonction ontologique, puisqu'il ne s'agit plus d'une expérience religieuse pleinement et consciemment assumée ; elle n'engage plus le changement radical du mode d'être du candidat, ni son salut »²⁵. Quittant la sphère du sacré, l'initiation moderne se cantonne alors à l'existence profane, mais il demeure tout de même en elle la finalité d'un changement profond

¹⁷ *Idem*, p. 19. La perte de connaissance est parfois provoquée par l'ingestion de boissons *ad hoc* (Congo), par des pratiques ascétiques, etc. Les Symplégades ne se retrouvent que dans les fictions (par exemple les contes et les épopées), puisque leur existence réelle contreviendrait aux lois de la nature : rocs qui s'entrechoquent et entre lesquels il faut passer, pont vraisemblablement infranchissable (cf. le « pont de l'épée » que doit traverser Lancelot), etc.

¹⁸ Pratiques ascétiques, purification par les quatre éléments, tortures initiatiques...

¹⁹ Passage dans un fossé, utilisation d'excavations, avalement symbolique par un monstre (certaines cabanes initiatiques ont d'ailleurs une forme de monstre), etc.

²⁰ Cf. notamment les épreuves symbolisant le *regressus ad uterum*, qui sont également aptes à symboliser la descente aux enfers.

²¹ Gravisement d'une échelle, d'une montagne, etc.

²² *Idem*, p. 22.

²³ *Idem*, p. 48.

²⁴ Mircea ELIADE, *Initiation, rites, sociétés secrètes*, op. cit., p. 271.

²⁵ *Ibidem*.

— fût-il laïcisé — de l'individu²⁶. L'initiation est donc encore possible dans le monde moderne, où elle se manifeste, par exemple, dans la littérature.

L'initiation dans la littérature

Selon Eliade, lorsque les scénarios initiatiques ont été déconnectés de leur réalisation rituelle, ils se sont mués, la plupart du temps, en motifs littéraires²⁷ ; « c'est dire qu'ils délivrent maintenant leur message spirituel sur un autre plan de l'expérience humaine, en s'adressant directement à l'imagination »²⁸. Toutefois, comme le remarque Simone Vierende dans l'ouvrage qu'elle consacre à Jules Verne, « autant l'initiation en tant que rituel a été écrite et analysée, autant le passage du rituel au romanesque demeure flou »²⁹. Les œuvres d'art qui ont un lien avec l'initiation se positionnent en fait, habituellement, de deux manières différentes : soit elles calquent intentionnellement un scénario initiatique, soit elles tentent de « répondre inconsciemment aux questions que se pose l'homme aux prises avec son destin »³⁰. C'est cette seconde voie que, comme d'autres auteurs modernes, Jules Verne emprunte :

Jules Verne n'a pas voulu faire passer, sous le couvert d'une œuvre destinée aux enfants, un message initiatique précis [...]. Mais, entraîné par la force du schème dynamique, qui se trouve en germe dans le genre même, Jules Verne est amené à poser les questions que s'efforçait de résoudre l'initiation religieuse : comment surmonter le destin mortel de l'homme, par une transformation radicale de l'être, obtenue grâce à la révélation directe, mystique du Sacré ?³¹

Pour sa démonstration, Vierende procède en trois temps : il s'agit d'abord de mettre en évidence « les homologues entre le scénario initiatique et les scénar-

²⁶ Cette transformation s'accompagne parfois, bien entendu, d'une modification du statut social, comme cela se produit toujours dans les initiations traditionnelles, mais ce changement ne suffit pas à qualifier l'initiation. Rappelons que, selon Cazeneuve, l'initiation tribale suppose deux modifications conjointes, celle qui fait passer de l'enfance à la société adulte d'une part, et celle qui fait passer de la vie profane à la vie sacrée d'autre part. « En fait, les deux passages ne sont pas nettement distingués, et il est toujours possible que, le premier prenant le pas sur le second, l'initiation, dans la mesure où elle est un rite de passage, finisse par se laïciser » (Jean CAZENEUVE, *Sociologie du rite*, op. cit., p. 268). Une initiation dans laquelle le premier aspect éclipserait le second deviendrait, selon nous, un simple rite de passage et perdrait ainsi son caractère proprement initiatique. Aussi, lorsque Claude Rivière évoque le bizutage comme rite initiatique et, à partir de cet exemple, considère que l'initiation moderne « n'est ni approche spirituelle de mystères, ni sacrement mettant l'homme en contact avec le transcendant » (Claude RIVIÈRE, *Les rites profanes*, Paris, PUF, « Sociologie d'aujourd'hui », 1995, p. 113), il nous semble qu'il décrit un rite de passage, plutôt qu'un rite d'initiation qui, bien que désacralisé, aurait sur le mythe un profond retentissement existentiel (il reste à déterminer, bien entendu, comment évaluer la profondeur de ce retentissement — mais c'est là une autre question).

²⁷ Mircea ELIADE, *Initiation, rites, sociétés secrètes*, op. cit., p. 266. L'auteur emploie *motifs* dans un sens très général, qui recouvre à la fois motifs au sens strict, thèmes et *topoi*.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Simone VIERNE, *Jules Verne et le roman initiatique. Contribution à l'étude de l'imaginaire*, Paris, Éditions du Sirac, 1973, p. 21.

³⁰ *Idem*, p. 25.

³¹ *Idem*, p. 39.

rios de romans »³², ensuite d'étudier les héros du point de vue de leur rapport à « la transmission de la Connaissance »³³, enfin de s'intéresser au symbolisme présent chez Verne.

La même année que son *Jules Verne* (1973), Simone Vierende publie *Rite, roman, initiation*, dans lequel elle fait le point sur les rapports entre littérature et initiation, de façon plus large cette fois puisqu'elle ne se limite plus à l'auteur des *Voyages extraordinaires*. Sa position est claire : pour elle, « si une œuvre littéraire peut être dite initiatique, il faudra qu'elle comporte une analogie structurale et symbolique suffisamment reconnaissable, précise et étroite »³⁴ avec l'initiation religieuse. Avec cette formule, l'auteur retient deux des trois points principaux développés dans *Jules Verne* — la structure et les symboles, qu'elle considère comme des indicateurs obligatoires du caractère initiatique d'un texte littéraire.

La question de la structure ne laisse pas de poser certains problèmes, particulièrement en ce qui concerne la troisième étape du schéma canonique de l'initiation. Par exemple, si Vierende place *L'éducation sentimentale* de Flaubert dans la catégorie des romans de formation, et non parmi les romans d'initiation, c'est, selon elle, parce que cette œuvre met en scène un héros qui, malgré « une série d'épreuves qui le mènent du stade adolescent au stade de l'âge d'homme »³⁵, ne bénéficie finalement d'aucune révélation, n'est l'objet d'aucun changement radical. Cette appréciation, exacte quant à son contenu, est menacée par deux écueils : d'un côté, la tentation d'éluder le caractère mimétique de la littérature, c'est-à-dire d'oublier qu'une œuvre n'est qu'une représentation du réel et que, à ce titre, elle possède son propre fonctionnement³⁶ ; de l'autre, le risque de refuser à un roman le statut d'initiatoire au seul motif que le changement qu'il présente ne serait pas suffisamment important aux yeux du critique — dont le jugement se trouve nécessairement influencé par son environnement social et ses dispositions individuelles. Il est donc important de préciser ce que l'on entend exactement par « changement radical » et quels sont les indices textuels qui permettent de le déceler.

³² *Ibidem.*

³³ *Ibidem.*

³⁴ *Id.*, *Rite, roman, initiation*, *op. cit.*, p. 5.

³⁵ *Idem*, p. III.

³⁶ Il s'agit de ces « superstitions » dont parle Paul Valéry : « Superstitions littéraires — j'appelle ainsi toutes croyances qui ont de commun l'oubli de la condition verbale de la littérature » (Paul VALÉRY, *Tel quel*, cité par Philippe HAMON, « Pour un statut sémiologique du personnage », *op. cit.*, p. 115). C'est cet écueil que n'évite pas toujours Léon Cellier, par exemple lorsqu'il estime que *Le grand Meaulnes* présente « un univers truqué » (Léon CELLIER, *Parcours initiatiques*, Neuchâtel / Grenoble, La Baconnière / Presses Universitaires de Grenoble, « Langages », p. 136) parce qu'Alain-Fournier n'aurait pas été capable d'écrire un véritable roman initiatoire (cf. *Id.*, *Le Grand Meaulnes ou l'initiation manquée*, Paris, Lettres modernes / Minard, « Archives des lettres modernes », 1963, p. 39 *sq.*). Selon Cellier, « pour écrire un roman initiatoire, il faut être romantique, c'est-à-dire croire à la royauté de l'Imagination, croire à l'éminente dignité de l'Âme » (*idem*, p. 42) — voilà qui restreint singulièrement — et, à notre sens, abusivement — le champ de l'initiation dans la littérature. Pour une critique de la lecture du *Grand Meaulnes* par Cellier, cf. l'article de Georges JACQUES, « Théorie et pratique du roman initiatoire. De l'utilité des nuances », dans le présent numéro des *Cahiers électroniques de l'imaginaire*.

Ce qui différencie le roman initiatique de n'importe quelle histoire, ce n'est pas tant qu'il comporte un état initial, des épreuves et un état final (ce qui est le lot de tout récit, comme l'a montré Larivaille³⁷), mais plutôt que le changement subi par le protagoniste soit d'ordre ontologique. Plutôt que d'évaluer le personnage en termes subjectifs, en le considérant comme s'il s'agissait d'une personne réelle dont on analyserait la progression (c'est, nous semble-t-il, un défaut assez répandu dans les études consacrées à l'initiation littéraire), il convient de l'approcher objectivement par une lecture strictement sémiologique, comme le préconise Hamon : « Une des premières tâches d'une théorie littéraire rigoureuse [...] serait [...] de faire précéder toute exégèse ou tout commentaire d'un stade descriptif qui se déplacerait à l'intérieur d'une stricte problématique *sémiologique* [...] »³⁸.

Partant de ce principe, on relèvera l'ensemble des traits supportés par un personnage donné, pour les rassembler en un certain nombre d'« axes sémantiques fondamentaux pertinents »³⁹. Ensuite, on hiérarchisera ceux-ci en transposant à un même personnage certains des critères proposés par Hamon pour comparer les personnages entre eux : les traits fréquents sont plus importants que les traits n'apparaissant qu'une seule fois, tout comme la fonctionnalité (faire) pèse davantage que la qualification (être) et la virtualité⁴⁰ ; les axes sémantiques qui regroupent le plus de traits fréquents et/ou fonctionnels seront considérés comme plus importants que leurs concurrents. Cette démarche permettrait de déterminer ce que l'on pourrait appeler, dans une perspective psychologisante ou existentielle, l'« identité » profonde du personnage, qui résulterait cette fois d'une analyse formelle rigoureuse des données fournies par le texte, et non des impressions improbables du critique⁴¹. Pour que l'on soit autorisé à parler de roman initiatique, il faudrait que ce soit cette identité profonde qui soit modifiée à la fin du programme narratif (c'est-à-dire, dans une lecture initiatique, lors de la dernière phase du schéma canonique de l'initiation). Concrètement, il serait nécessaire que, à ce moment du récit, une modification se produise sur le ou les axes sémantiques privilégiés, c'est-à-dire qu'un ou plusieurs traits sémiologiques occupent, sur l'axe auquel ils appartiennent, une place symétriquement inverse à celle qu'ils occupaient lors de leur première occurrence dans le récit (en cas d'anachronie, la chronologie de la diégèse prévaudra sur l'ordre du récit, puisque, dans la plupart des cas, l'initiation s'intéresse avant tout à l'« existence » du personnage). Dans tous les autres cas — pas de changement à la fin du récit (stagnation ou retour au point de départ) ou modification touchant un axe sémantique secondaire —, il s'agira d'autre chose que d'un roman d'initiation.

³⁷ Larivaille distingue trois étapes dans tout récit : l'*avant* (état initial, équilibre), le *pendant* (transformation, processus dynamique), l'*après* (état final, équilibre) [cf. le tableau récapitulatif dans Paul LARIVAILLE, « L'analyse (morpho)logique du récit », dans *Poétique*, n° 19, 1974, p. 387].

³⁸ Philippe HAMON, « Pour un statut sémiologique du personnage », *op. cit.*, p. 117.

³⁹ *Idem*, p. 129.

⁴⁰ Cf. *idem*, p. 135.

⁴¹ L'« identité » profonde d'un personnage peut, dans certains cas, se composer de traits que le critique, voire le sens commun, jugeraient insignifiants s'ils apparaissaient chez une personne réelle. Ainsi, la littérature a la possibilité de mettre en scène des personnages qui, justement, ne correspondent pas forcément à ce que l'on attendrait dans le hors-texte.

La structure n'est cependant pas suffisante pour authentifier le récit initiatique. En effet, certains romans d'apprentissage pourraient tout à fait satisfaire aux critères exposés plus haut. Toutefois, le second paramètre proposé par Vierne pour l'identification des romans d'initiation permet d'établir une différence entre apprentissage et initiation. Selon l'auteur de *Rite, roman, initiation*, l'analogie entre l'œuvre littéraire et l'initiation religieuse, rappelons-le, ne doit pas seulement être structurale, mais aussi symbolique. Cellier affirme par ailleurs que « le propre du roman initiatique lorsqu'il est l'œuvre d'un grand écrivain, est d'être à la fois réaliste et symbolique »⁴². Le symbolisme, en effet, est nécessaire pour que s'effectue l'initiation, puisque la mort et la renaissance connues par le novice n'existent jamais que sur le plan symbolique, et non de façon matérielle.

Pratiquement, c'est à un réseau symbolique extrêmement étendu que l'on peut s'attendre à être confronté. En effet, l'initiation est susceptible de couvrir les trois types de structures de l'imaginaire mis en évidence par Gilbert Durand⁴³. Dans les structures schizomorphes (régime diurne de l'imaginaire), articulées autour des schèmes verbaux « séparer » et « monter », se trouvent certains symboles qui pourront être rapprochés de la première phase de l'initiation (durant laquelle le novice est mis à l'écart et, parfois, purifié⁴⁴), ainsi que d'autres qui se manifesteront plutôt en lien avec la deuxième phase (la traversée du monde de la mort est parfois symbolisée par des épreuves liées à la coupure⁴⁵, mais aussi à la montée aux cieux⁴⁶). Du côté du régime nocturne, les structures mystiques et les structures synthétiques ont, elles aussi, un rapport avec l'initiation. Les premières se caractérisent entre autres par la descente, l'avalage, le retour à la mère, et entraînent des symboles tels que la tombe, la caverne, l'aveur et l'avalé, etc. Ceux-ci sont liés de façon évidente aux différentes épreuves de la mort initiatique, en particulier celles qui représentent le *regressus ad uterum* (passage dans un fossé, entrée dans une caverne, simulation d'avalement par un monstre, etc.) ainsi que la descente aux enfers. Les structures synthétiques, quant à elles, concernent d'une part la répétition cyclique, d'autre part le progrès. Le caractère cyclique renvoie à l'initiation tout entière, puisque les cérémonies initiatiques « sont des liturgies, des répétitions du drame temporel et sacré, du Temps maîtrisé par le rythme de la

⁴² Léon CELLIER, *Parcours initiatiques*, op. cit., p. 127.

⁴³ Gilbert DURAND, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, 11^e édition, Paris, Dunod, 1992 (cf. en particulier le tableau de classification isotopique des images, pp. 506-507). On se reportera également aux tableaux récapitulatifs proposés dans Martine XIBERRAS, *Pratique de l'imaginaire. Lecture de Gilbert Durand*, [Sainte-Foy], Presses de l'Université Laval, « Lectures », 2002, pp. 60-61, 75 et 89).

⁴⁴ « La pureté confine à la netteté d'une séparation bien tranchée. Tout effort axiologique est d'abord une catharsis » (Gilbert DURAND, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 191).

⁴⁵ « C'est donc naturellement en des rites de coupure, de séparation dans lesquels le glaive minimisé en couteau joue encore un rôle discret, que nous trouverons les premières techniques de purification. Telles nous apparaissent d'abord les pratiques comme celle de l'épilation, de l'ablation des cheveux, des mutilations dentaires », de même que l'excision et la circoncision (*idem*, pp. 191-192). Notons que ces pratiques de purification sont attestées tantôt au cours de la première phase de l'initiation (par exemple l'ablation des cheveux), tantôt lors de la phase de mort symbolique (par exemple l'extraction d'une dent ou la circoncision).

⁴⁶ Les « schèmes axiomatiques de la verticalité sensibilisent et valorisent positivement toutes les représentations de la verticalité, de l'ascension à l'élévation » (*idem*, p. 140).

répétition »⁴⁷. Quant au progrès, particulièrement important dans les idéologies messianiques et dans certaines formes d'utopie, il se retrouve dans la structure même de l'initiation, qui suppose le passage d'un état à un autre. On pourrait, bien entendu, tenter d'établir la liste des symboles potentiellement liés à l'initiation, mais cette tâche se révélerait bien vite irréalisable : en effet, contrairement aux archétypes, stables et universels, les symboles sont sujets à une grande variabilité⁴⁸, ce qui empêche d'en dresser un catalogue complet. C'est surtout en fonction du contexte général de l'œuvre littéraire que l'on sera amené à interpréter tel ou tel symbole dans un sens initiatique.

Il conviendra de s'intéresser particulièrement à l'étape de mort initiatique, puisque c'est elle qui permet de compléter la structure dégagée au cours du point précédent. En effet, l'initiation ne se borne pas au passage d'un état ontologique à un autre, mais suppose que cette transition s'opère au moyen d'une mort symbolique, et non par le biais de n'importe quelle perturbation. Pour qu'un roman puisse être considéré comme initiatique, on veillera donc — outre sa structure — à ce que du symbolisme soit présent au moins en ce qui concerne les épreuves permettant le changement.

La formule minimale du roman initiatique pourrait donc être exprimée de la façon suivante : il s'agirait d'un roman qui présenterait la modification d'un ou plusieurs traits sémiologiques majeurs de l'être du protagoniste, par le biais d'une ou plusieurs épreuves renvoyant symboliquement à la mort. Il est entendu que plus les symboles initiatiques seront quantitativement et qualitativement importants, plus l'initiation sera évidente.

Deux exemples de romans initiatiques

Le danger d'une modélisation *a priori* est qu'elle risque parfois de se révéler inopérante dans la réalité de l'analyse. Aussi, même si le modèle que l'on vient d'exposer semble suffisamment large pour servir de grille de lecture, il reste à vérifier s'il permet effectivement de discerner le caractère initiatique de certaines œuvres. On s'intéressera ici à deux romans, qui représentent deux approches très différentes du récit initiatique. Le premier, *Le foulard de sang*⁴⁹, de Jean-Louis Foncine, semble clairement initiatique ; il montre d'ailleurs, dans plusieurs de ses chapitres, un exemple de ce que Cellier appelle « roman de l'initiation » : « [...] le héros est admis dans une société d'initiés et nous participons avec lui aux rites traditionnels, tâche singulièrement difficile puisqu'il ne s'agit pas seulement d'étonner le lecteur par l'étrangeté des rites, mais de faire participer le lecteur à une expérience spirituelle qui aboutit à une métamorphose »⁵⁰. Le second, *Jimmy*⁵¹, de Serge Dalens, est beaucoup plus tenu

⁴⁷ *Idem*, p. 351 (cf. également pp. 352-353).

⁴⁸ Cf. *idem*, p. 63.

⁴⁹ Jean-Louis FONCINE, *Le foulard de sang suivi de Grenouille et de quelques Contes du Pays perdu* (1946), [Paris], Fleurus, « Signe de piste », 1994, 209 p. Les numéros de page placés entre parenthèses au cours de l'analyse de ce roman renverront toujours à cette édition.

⁵⁰ LÉON CELLIER, *Parcours initiatiques*, op. cit., p. 129.

⁵¹ Serge DALENS, *Jimmy*, Paris, Alsatia, « Le nouveau Signe de piste », 1977, 222 p. Les numéros de page placés entre parenthèses au cours de l'analyse de ce roman renverront toujours à cette

à cet égard : au contraire du *Foulard de sang*, il ne raconte aucune initiation ; en outre, appartenant à la veine sociale des romans de Dalens, il est beaucoup moins irrigué que d'autres ouvrages par toute une série d'images traditionnellement associées aux romans scouts, et qui possèdent une résonance initiatique (la forêt, le jeu, les cérémonies, etc.) ; il est néanmoins susceptible d'être envisagé dans la perspective de l'initiation, comme on le montrera.

L'un des exemples les plus flagrants de la présence de l'initiation dans les romans scouts est celui de la chevalerie secrète mise en scène par Foncine dans *Le foulard de sang*. L'intérêt de ce récit est qu'il ne se contente pas de présenter une thématique initiatique (comme le ferait un roman scout qui inclurait, par exemple, une cérémonie de promesse ou un départ routier, sans que ceux-ci ne soient intégrés de façon décisive au devenir du héros). *Le foulard de sang* raconte l'histoire d'un ordre chevaleresque d'adolescents, né dans le cadre du scoutisme pour couronner l'issue glorieuse d'un grand jeu. Ce roman est composé de chapitres formant des récits distincts, correspondant aux grandes étapes de l'évolution de l'ordre du « Foulard de sang », racontés par des narrateurs du second degré. C'est le premier de ces chapitres, « Le combat (1939) », que nous allons analyser de façon plus détaillée.

Le protagoniste de ce récit est Xavier, scout de la patrouille de l'Aigle, qui doit relever un défi choisi par ses pairs. Il s'agit en fait d'une épreuve réclamée par la patrouille afin de voir reconnu l'honneur de l'Aigle. Si Xavier est choisi pour réaliser cette épreuve, c'est parce qu'il se distingue des autres, non par des aptitudes exceptionnelles, mais au contraire par une certaine lâcheté :

Xavier n'ignorait pas que depuis son arrivée à la troupe, il s'était toujours mal comporté dans les grands jeux. Il comptait plusieurs actes de déloyauté à son passif et surtout un grand manque de courage. C'était plus fort que lui. Il aimait bien jouer, mais, dans la mêlée, une peur instinctive le paralysait, et puis les jeux de nuit surtout le terrorisaient. Depuis toujours il avait peur de la nuit, et cette peur instinctive lui paraissait insurmontable. (p. 31).

Ces informations sont importantes, puisqu'elles apparaissent lors de la première description de Xavier. À cet endroit stratégique, c'est le manque de courage du scout qui est souligné. Les pages suivantes vont confirmer ces premiers éléments, en évoquant encore la peur de Xavier⁵², puis en montrant son apaisement et l'apparition du courage⁵³. En fait, la quasi-totalité des notations supportées par Xavier renvoient à des traits que l'on peut situer sur l'axe sémantique du courage. Celui-ci apparaît donc, par rapport à ce personnage,

édition.

⁵² « [...] il sentit la peur, la terrible peur paralysante le guetter » (p. 33) ; « Il poussa un cri en tombant ; puis, fou de terreur, claquant des dents, il attendit ce qui allait se produire » (p. 33) ; « ses muscles furent immobilisés par une peur effrayante » (p. 36) ; etc.

⁵³ « Une détente étrange et inattendue se produisait en lui » (p. 34) ; « il n'eut pas un mouvement de recul » (p. 35) ; « Sa peur reculait » (p. 36) ; etc.

comme le seul axe sémantique pertinent de ce chapitre. Après le dernier combat, il est décrété que Xavier « sera le premier joueur et le premier chevalier de sa troupe » (p. 43), alors qu'au début du récit on stigmatisait son comportement dans les grands jeux ; la nuit ne l'inquiète plus (p. 44), alors qu'elle le terrorisait avant qu'il ne mène l'épreuve à son terme ; son cœur est « empli d'une force inconnue » (p. 44), qui tranche avec la « peur instinctive » dont la description initiale disait qu'elle le paralysait. La fin du programme narratif montre donc l'inversion des traits sémiologiques qui construisent le personnage de Xavier tout au long du récit (et spécialement au cours des premières pages), ce qui permet de parler de structure initiatique.

Du point de vue du symbolisme, les renvois à l'initiation traditionnelle sont évidents. L'épreuve paraît spécialement difficile, ce qu'indiquent deux images explicites : celle de « la grande montagne noire » (p. 31) où devra se rendre le garçon, impressionnante par sa taille et par sa couleur évocatrice d'inconnu et de danger, ainsi que celle du « calvaire » jusqu'où la patrouille accompagnera Xavier (p. 32), et qui, au-delà du monument religieux, évoque évidemment l'épreuve insoutenable. Lorsque Xavier quitte sa patrouille pour marcher vers l'épreuve, le texte note qu'« il parut s'engloutir dans la forêt sombre » (p. 32) : image de *regressus ad uterum*, que suscitent le verbe « engloutir » de même que la forêt, considérée dans l'imaginaire collectif comme primordiale et antérieure à l'être humain⁵⁴. Le scout avance sur le chemin, sans rien voir « tant l'obscurité était complète » (p. 33). Ayant découvert un bunker de la Première Guerre mondiale, il y descend (nouvelle image de *regressus ad uterum*) et y réfléchit aux hommes qui ont combattu jadis ainsi qu'aux récits de guerre de son père. S'étant remis en route, il aperçoit une lueur au sommet de la montagne et s'achemine sans peur vers elle. Dans sa course, il rencontre parfois des obstacles qui renvoient à la fois au combat et à la coupure : « Un lacis de ronces voulut l'arrêter, il ne perçut pas le déchirement de la chemise, ni la morsure des tentacules griffues sur la poitrine nue » (p. 35). Arrivé au château du Frankenbourg, au sommet de la montagne, Xavier est attendu par trois garçons qui semblent ne pas être de ce monde. Le plus grand, Michel, montre une familiarité particulière avec la nuit :

— La nuit, vois-tu, c'est formidable. Le jour efface tout, mais la nuit on voit vraiment... et puis on sent. Je suis d'un pays où l'on vit la nuit. (p. 38).

Interrogé par Xavier sur ce pays, il ne donne guère de précisions à son sujet :

— Oh, un pays très éloigné... un pays où les étoiles brillent fameusement, plus qu'ici ! (p. 38).

⁵⁴ Cf. Robert HARRISON, *Forêts. Essai sur l'imaginaire occidental* (1992), [Paris], Flammarion, « Champs », 1994, p. 17.

Cette indication ne permet pas de vraisemblabiliser ce lieu. Au contraire, elle le transforme en entité mythique appartenant à l'ordre symbolique, plutôt qu'au domaine des réalités matérielles. Outre cette origine mystérieuse, Michel se distingue également — comme tout initiateur — par son savoir :

— Tu crois que nous ne comprenons rien à vos messages ? Mais il n'y a pas de langage secret au monde que nous ne connaissions, nous autres. (p. 39).

Cette capacité de percevoir tous les langages secrets du monde peut être mise en relation avec le pays d'origine de Michel, puisqu'il est lié à la nuit et que, rappelons-le, celle-ci permet de « voir vraiment » — donc de connaître ce que d'autres ne savent pas. Ces trois inconnus, Xavier doit les affronter en un combat métaphoriquement proche de la mort : « Il était mort » (p. 41), précisera le narrateur lors de la défaite du premier adversaire. Le dernier combat est particulièrement significatif, comme l'indique ce paragraphe que, malgré sa longueur, nous voudrions citer en entier :

Le dernier combat fut pour Xavier une révélation beaucoup plus importante que les deux précédents. Il était emporté par un tourbillon extraordinaire ; ce n'était plus une lutte mais une danse. L'aire de la cour était à peine suffisante. Il fallait avoir le regard partout à la fois, voler vers la gauche puis vers la droite, parer des deux mains. Manifestement le grand garçon ne cherchait pas la décision. Il jouait avec une précision et une douceur qui laissaient à la science et à l'agilité la totalité du champ d'action. Sur un faux pas, Xavier sentit soudain son foulard bouger. Il fut tout étonné de pouvoir rompre et de se retrouver encore « vivant ». Il eut l'étrange soupçon qu'on venait de l'épargner. Cela lui communiqua une vraie fureur. On le jugeait trop novice pour un vrai combat ! (p. 42).

Le texte fait ici écho à l'initiation guerrière, qui consiste essentiellement en un combat individuel durant lequel le néophyte doit faire la démonstration de sa bravoure. Cette lutte est menée de façon à déclencher chez celui-ci un état de fureur qui rende possible la mutation engagée par l'initiation. Elle prend la forme d'un « accès de furie agressive et terrifiante »⁵⁵, qui permet véritablement l'initiation du novice, puisqu'il le fait accéder à un autre mode d'être. Cette furie est décrite ainsi par Eliade :

Il [le novice] s'« échauffait » à un degré extrême, emporté par une force mystérieuse, inhumaine et irrésistible, que son élan combatif faisait surgir du plus profond de son être.⁵⁶

⁵⁵ Mircea ELIADE, *Initiation, rites, sociétés secrètes*, op. cit., p. 188.

⁵⁶ *Ibidem*.

L'épreuve de Xavier renvoie également à certains traits de l'initiation chamanique, par ce « tourbillon » dans lequel le garçon est emporté, comme s'il pouvait échapper à la contingence de son propre corps⁵⁷. Finalement, le scout triomphe et peut ainsi accéder au changement ontologique permis par l'initiation.

Que ce soit grâce à sa structure ou par les images symboliques renvoyant à l'initiation traditionnelle (spécialement en ce qui concerne la mort initiatique), ce chapitre du *Foulard de sang* peut sans aucun doute être rangé parmi les récits initiatiques.

À première vue, *Jimmy* n'a pas grand-chose de commun avec *Le foulard de sang*. Alors que le récit de Foncine est d'emblée plongé dans une atmosphère sacrée (notamment à cause du mystère), celui de Dalens apparaît beaucoup plus prosaïque. Pourtant, il peut, lui aussi, prétendre au qualificatif d'initiatique.

Jimmy est le personnage principal du roman. De ce fait, il est le support de nombreuses qualifications et fonctions, qui peuvent être distribuées sur divers axes sémantiques, dont nous ne mentionnerons que quelques exemples : l'honnêteté⁵⁸, les aptitudes intellectuelles⁵⁹ et relationnelles⁶⁰. C'est ce dernier axe qui se révèle le plus important, car c'est sur lui que peut être situé le rapport de Jimmy à Jacques, construit par un certain nombre de qualifications (le récit évoque l'aversion de Jimmy envers Jacques, par exemple) et de fonctions (notamment l'agression de Jacques par Jimmy et Max, qui intervient à la fin de la première partie et autour de laquelle la deuxième partie du roman est articulée), qui se distinguent par la fréquence du trait /hostilité/⁶¹. Or, le dernier chapitre note ceci à propos de Jimmy :

⁵⁷ « Grâce à la capacité de quitter impunément son corps, le chaman peut à volonté *se comporter comme un esprit* : il vole dans les airs [...] » (*idem*, p. 212 [italiques de l'auteur]).

⁵⁸ On le dit « préférant les "petites combines" au travail régulier » (p. 87) ; il engage Lionel dans des trafics (p. 120) ; finalement, il se range : « Jimmy tenait parole. Il travaillait dur et ne fréquentait personne » (p. 173).

⁵⁹ Les médecins-experts l'estiment « doué d'une intelligence médiocre » (p. 87) ; l'un des jurés le considère comme « un petit voyou pas bien malin » (p. 141) ; enfin, il devient, selon Jacques, « peut-être le meilleur au cours » (p. 210).

⁶⁰ Jacques se souvient que, au centre Lisbonne, Jimmy « l'avait tout de suite insulté » (p. 35) ; Jimmy menace Lionel (p. 57) ; à l'*Edelweiss*, « agressif, irascible, il met la patience des siens à rude épreuve » (p. 205) ; un peu plus loin, « agressif, buté, désagréable, on a dû le menacer de renvoi s'il persistait à manifester une aussi évidente mauvaise volonté » (p. 209) ; etc.

⁶¹ Cette récurrence s'explique par la composition du roman, dont toute la seconde partie est centrée sur le procès d'assises qui doit décider de la culpabilité de Jimmy et de son frère Max par rapport à l'accident qui a rendu Jacques infirme. Au fil des chapitres, les interventions de la cour, des avocats et des témoins se succèdent, dont plusieurs rappellent l'animosité de Jimmy à l'encontre de Jacques. Bien entendu, c'est toujours le même élément qui est rappelé par divers personnages et à des moments différents. La fréquence du trait /hostilité/ peut donc être nuancée, en raison de ce procédé itératif. D'ailleurs, Hamon invite à « ne pas survaloriser les critères quantitatifs » (Philippe HAMON, « Pour un statut sémiologique du personnage », *op. cit.*, p. 135) — même si ceux-ci ont leur importance, en tout cas en ce qui concerne la réception, puisqu'ils contribuent à la fixation, dans l'esprit du lecteur, des caractéristiques majeures du personnage.

Curieusement, Jimmy est plus abîmé que Jacques. Des brûlures un peu partout, la taille et l'aîne blessées par les attaches de sa prothèse. Mais son visage est méconnaissable. Transfiguré. Car le voici réhabilité aux yeux des autres et à ses propres yeux. (p. 208).

Cette réhabilitation est la conséquence du sauvetage que Jimmy vient d'effectuer : en arrachant Jacques à l'incendie dans lequel il risquait de périr, il a posé un acte renvoyant au trait sémiologique /bienveillance/, qui entre en relation de contrariété avec le trait /hostilité/.

Les symboles liés à l'initiation sont beaucoup moins nombreux dans *Jimmy* que dans *Le foulard de sang*. Après son amputation, Jimmy vit au centre Edelweiss, où son moral n'est pas toujours à l'optimisme. Lors d'une conversation, Jacques tente de le rasséréner en lui affirmant qu'il se trouve « au bout du tunnel » (p. 211) : « Encore un effort et tu y verras clair » (p. 211). C'est dans le discours seulement qu'apparaissent les images, mais leur portée symbolique est néanmoins indéniable : la lumière symbolise souvent la connaissance acquise durant l'initiation⁶². L'incendie du dernier chapitre, dans lequel Jimmy pénètre pour sauver Jacques et duquel tous deux ressortent vivants, se rapproche des initiations rituelles ou narratives au cours desquelles le néophyte pénètre dans un lieu dangereux et, souvent après un combat, en ressort vivant. Notons que le feu symbolise également la purification⁶³, ce dont il faut évidemment tenir compte dans le cadre de l'initiation. Enfin, la présence d'éléments religieux à la fin du roman (Jacques et Jimmy se trouvent à l'hôpital le jour de Noël, et Lionel prie à leur chevet [p. 208]) indique la profonde mutation ontologique qu'a permise la mort initiatique. Ainsi, on peut ranger *Jimmy* parmi les romans comportant une part d'initiation, même si celle-ci est moins apparente que dans *Le foulard de sang*.

On pourrait sans aucun doute répéter le même type d'analyse pour bien d'autres romans, au point qu'il ne nous semble pas téméraire de suggérer que les quelques repères théoriques proposés plus haut seraient en fait valables pour tous les romans initiatiques. Bien qu'il faille admettre qu'ils ne sont certainement pas suffisants pour analyser ces œuvres dans leurs moindres détails, ils présentent cependant l'avantage de permettre le tri entre les ouvrages qui peuvent, sans abus ni approximation, être rangés parmi les romans initiatiques, et ceux qui relèvent d'une autre sous-catégorie du genre romanesque⁶⁴. De cette façon, en plus de participer à une certaine clarification typologique,

⁶² « Il est facile assurément, trop facile, sans doute, pour nos esprits de traduire ces symboles par la connaissance et un savoir intellectuel — le Siècle des Lumières joue un grand rôle dans cette interprétation. Mais cette lumière est une *illumination* au sens mystique, une connaissance directe, par la sensibilité et l'imagination » (Simone VIERNE, *Rite, roman, initiation, op. cit.*, p. 67-68).

⁶³ Cf. Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres* (1969), édition revue et augmentée, Paris, Robert Laffont / Jupiter, « Bouquins », 1982, p. 435 sq.

⁶⁴ Ces remarques effectuées à propos de l'intégralité des romans peuvent bien entendu être transposées, le cas échéant, à un épisode ou une séquence seulement.

toujours utile, ils sont susceptibles de contribuer à l'élucidation de l'initiation en tant qu'expérience humaine manifestée par la littérature, qui possède sa spécificité et s'inscrit, de ce fait, dans une construction de sens particulière, que l'analyse peut prendre pour but (parmi d'autres) d'explicitier adéquatement.

LAURENT DÉOM

Université catholique de Louvain (Louvain-la-Neuve)

P

ROUST ET LES RITES

Pour Jean Leclercq

Rite et épistémologie

La notion de rite peut-elle susciter une nouvelle lecture de *La Recherche* ? *La Recherche* peut-elle à son tour nous apprendre quoi que ce soit sur les rites, leur fonction, leur signification ? Pour lire Proust, Livio Belloï s'est inspiré des théories d'Erving Goffman ; mais comme l'indiquent assez le titre et le sous-titre de son ouvrage – *La Scène proustienne, Proust, Goffman et le théâtre du monde*¹ –, il privilégie chez Goffman la métaphore théâtrale (*La Mise en scène de la vie quotidienne*²) au détriment de la métaphore religieuse (*Les Rites d'interaction*³). La notion de rite est éclipsée ; elle est pourtant décisive. Elle permet de comprendre le sens qu'ont les interactions sociales pour les sujets qui s'y livrent. Livio Belloï a certes raison d'affirmer que Proust et Goffman partagent le même point de vue sur leur objet – la vie sociale de leurs contemporains. Pour eux, les individus sont engagés dans des rôles dictés par les circonstances. La métaphore théâtrale décrit avec justesse l'interaction, c'est-à-dire la mise en présence des individus et les influences réciproques qui découlent d'un tel contact. Mais pourquoi les sujets adhèrent-ils à ces rôles que la société leur fait jouer ? Quel profit en tirent-ils ? Pourquoi s'attachent-ils à ce point à la « scène » et aux contraintes qu'elle leur impose ? La notion de rite s'avère indispensable. La sociologie de Goffman justifie qu'on rapporte la notion religieuse de rite à l'étude de cette fiction littéraire qu'est *La Recherche*. La greffe interprétative du rite prend d'autant mieux qu'elle s'insère sur un corps bien préparé à la recevoir. Les trente-cinq occurrences des mots « rite » et « rituel » dans *La Recherche* manifestent l'existence d'une pensée du rite propre à Proust. Cette pensée n'est pas systématique mais intuitive et opératoire. Pour Proust comme pour Goffman, le concept de rite éclaire les faits psychologiques et sociaux qu'ils observent. Dans l'œuvre de Proust, le mot rite, la réalité qu'il désigne et parfois reconstruit, impliquent d'autres enjeux, esthétiques notamment, qui échappent à la prise du sociologue.

S'il se rapporte à l'index de l'édition française de *Les Rites d'interaction*, le lecteur surpris constate que l'*item* « rituel » ne comporte que huit références. Aucune d'entre elles n'est signalée comme saillante ; on ne trouve aucune définition de ce terme clé de l'ouvrage de Goffman⁴. La thèse présentée n'en

¹ Livio BELLOÏ, *La Scène proustienne*, Paris, Nathan, « Le Texte à l'œuvre », 1993.

² Erving GOFFMAN, *La Mise en scène de la vie quotidienne, La Présentation de soi*, t. 1, (1959), trad. de l'anglais par Alain KIHM, Paris, Minuit, « Le sens commun », 1973 et *Les Relations en public*, t. 2, (1971), trad. de l'anglais Alain KIHM, Paris, Minuit, « Le sens commun », 1973.

³ Id., *Les Rites d'interaction* (1967), trad. de l'anglais par Alain KIHM, Paris, Minuit, « Le sens commun », 1974.

⁴ Pour une définition du mot « rituel » dans le contexte de l'analyse interactionnelle, voir la synthèse de Catherine Kerbrat-Orecchioni dans *Dictionnaire d'analyse du discours*, s. dir. Patrick CHARAUDEAU et Dominique MAINGUENEAU, Paris, Seuil, 2002, pp. 509-512. C. Kerbrat rap-

est pas moins forte : pour Goffman, « la face » est « la valeur sociale positive qu'une personne revendique effectivement à travers la ligne d'action » qu'elle met en œuvre « au cours d'un contact particulier »⁵. Cette image idéalisée de soi permet à l'acteur de jouer son rôle. Elle fonde son identité sociale, garantit son intégration. Elle transforme un individu sans qualité reconnue en un interagissant : pour lui, elle est « son bien le plus précieux, son refuge le plus plaisant »⁶. Nullement « logée à l'intérieur ou à la surface de son possesseur »⁷, la face est mise en jeu dans un comportement, un discours, des gestes ; elle s'expose au flux des événements de la rencontre. Tout acteur impliqué dans une interaction est donc à la fois un « joueur » (jouant plus ou moins bien son rôle) et une « face » : ce dispositif produit l'image de soi que réclame la situation. Un joueur maladroit peut s'exposer à « perdre la face ». Si Goffman définit le moi « comme un objet cérémoniel et sacré »⁸, c'est précisément parce que cette « face » dont le joueur est responsable (et sans laquelle il ne peut jouer) ne lui appartient pas en propre : elle est l'œuvre et la propriété du groupe social, et par-delà, de la société tout entière. Par l'attachement qu'il voue à sa face, le joueur manifeste sa soumission à l'ordre social qui lui donne sa légitimité. La « face » n'est en effet qu'un « prêt que lui consent la société » : si la personne « ne s'en montre pas digne, elle lui sera retirée »⁹. Goffman n'oublie pas de lier la sacralité de la face à sa précarité : « en tant qu'objets sacrés, les hommes sont sujets aux affronts et aux profanations »¹⁰. C'est précisément la fonction du rite que de prévenir toute altération attentatoire à la sacralité de la face ; quand la profanation ne peut pas être évitée, il prévoit les procédures qui excluent ou réintègrent (selon la gravité du délit) le joueur fautif.

Ainsi résumée, la pensée de Goffman fournit le cadre épistémologique qui donne sens à l'emploi profane du mot « rite ». Mais en quoi cette acception du terme rend-elle compte de la pensée profonde de Proust, telle qu'elle se laisse ressaisir sous la diversité des occurrences du mot « rite » dans *La Recherche* ? Livio Belloï fait à ce sujet une proposition tout à fait convaincante :

Marcel, dans l'attente du baiser, se heurte à un Code (l'enfant ne doit pas déranger les sujets qui interagissent dans le jardin) et découvre un espace, nouveau et mystérieux, qui s'interpose cruellement entre lui et la Mère. Cet espace deviendra par la suite l'objet d'un questionnement oppressant [...].¹¹

Autrement dit, « le vrai drame de Marcel est un *drame de l'interaction* : c'est à la représentation, et non pas seulement à Swann, que la mère sacrifie

pelle le caractère « codifié », « réglé » de ces rituels ; pour en expliquer la dimension sacrée, elle invoque sa « signification symbolique forte » ; rituel et micro-rituel incarnent les « “valeurs-totems” » de la société concernée.

⁵ E. GOFFMAN, *Les Rites d'interaction*, op. cit., p. 9.

⁶ *Ibid.*, p. 13.

⁷ *Ibid.*, p. 10.

⁸ *Ibid.*, p. 81.

⁹ *Ibid.*, p. 13.

¹⁰ *Ibid.*, p. 31.

¹¹ *Ibid.*, p. 143.

son fils »¹². Dès l'enfance, l'espace domestique de Combray est en effet clivé en deux territoires sur lesquels ne s'exerce pas la même juridiction. Dans le premier, l'espace affectif, le rapport entre la mère et le fils est soumis à des « rites » qui sont ceux de l'amour :

Quelquefois quand, après m'avoir embrassé, elle ouvrait ma porte pour partir, je voulais la rappeler, lui dire « embrasse-moi une fois encore », mais je savais qu'aussitôt elle aurait son visage fâché, car la concession qu'elle faisait à ma tristesse et à mon agitation en montant m'embrasser, en m'apportant ce baiser de paix, agaçaït mon père qui trouvait ces rites absurdes, et elle eût voulu tâcher de m'en faire perdre le besoin, l'habitude [...]. (« Combray », *RT^{CP}*, I, 13).¹³

Ce rite amoureux est condamné par le père ; celui-ci n'est pourtant pas particulièrement brutal ou cruel. Il ne fait qu'exprimer le point de vue – la *doxa* – des adultes qui, entièrement requis par l'espace mondain où ils évoluent, méconnaissent les valeurs et les codes qui régissent l'espace affectif. Combray présente deux systèmes rituels rivaux entre lesquels la mère est écartelée. Le premier est strictement intime. Les formes qu'il revêt, le rapport de force qui s'y inscrit, sont l'œuvre commune de la mère et du fils. Création singulière, le rite affectif porte l'empreinte de la sensibilité profonde des personnages : « elle avait penché vers son lit sa figure aimante, et me l'avait tendue comme une hostie pour une communion de paix où mes lèvres puiseraient sa présence réelle et le pouvoir de m'endormir »¹⁴. La métaphore religieuse marque l'alliance de l'intensité amoureuse et de la poésie pure. Mais cette alliance que le texte considère comme une valeur est au contraire décriée dans l'espace de la diégèse, à Combray. Le rite affectif y est à la fois incompris et condamné car il rend témoignage à ce « moi profond » que les autres membres de la famille ont visiblement sacrifié à leur « moi social »¹⁵. Ayant renoncé à la passion amoureuse, ils ne trouvent d'intérêt que dans le jeu complexe des interactions sociales. La scène mondaine est interdite à l'enfant ; mais aux yeux de sa mère, elle prévaut sur l'espace intime de leurs relations. À l'enfant frustré, le désir de la mère désigne le monde comme objet de désir. La prédilection du héros pour « le Côté de Guermantes » est déjà et tout entière inscrite dans celle de sa mère pour la soirée donnée en l'honneur de Swann. La notion de rite – et les conflits dont elle fait l'objet – sont donc bien au cœur de l'imaginaire de Proust. Mais peut-on trouver une pensée cohérente du rite dans le déploiement de cet imaginaire romanesque ?

¹² *Ibid.*, p. 22.

¹³ Les citations de *À la recherche du temps perdu* sont tirées de l'ancienne édition Pléiade en trois volumes établie par Pierre Clarac et André Ferré (Paris, Gallimard, 1954). Le relevé des occurrences des mots « rite » et « rituel » est fourni par *Le Vocabulaire de Proust, étude quantitative*, d'Étienne Brunet, Genève-Paris, Slatkine-Champion, 1983, lequel se réfère à l'édition citée ci-dessus.

¹⁴ « Combray », *RT^{CP}*, I, 13.

¹⁵ Sur cette opposition si importante pour Proust, voir *Contre Sainte-Beuve*, édition de Pierre Clarac et Yves Sandre, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1971, pp. 219-225.

Une œuvre comme *La Recherche* ne se contente pas de représenter des savoirs existants, de les archiver. Par la manière dont elle les mobilise et les insère dans le roman, elle les tient à distance, les interroge ; cette mise à l'épreuve conduit le romancier à risquer de nouvelles hypothèses, à reconfigurer le champ du savoir. C'est pourquoi, pour aborder la question du rite dans *La Recherche*, on se peut fier à ce que Proust lui-même désigne comme des « rites » ; le « vocabulaire » est ici l'indice d'un travail de la pensée. La spécificité et la profondeur de la pensée de Proust sur les rites se laissent mieux appréhender si on les confronte à la réflexion de Des Esseintes et à celle de Barthes. Commençons par cet extrait de *À rebours* :

Depuis des années, les huiles saintes étaient adulterées par de la graisse de volaille ; la cire, par des os calcinés ; l'encens par de la vulgaire résine et du vieux benjoin. [...] Maintenant enfin, l'on était allé plus loin : l'on avait osé supprimer complètement le blé et d'éhontés marchands fabrikaient presque toutes les hosties avec de la fécule de pomme de terre !

Or Dieu se refusait à descendre dans la fécule. C'était un fait indéniable, sûr ; dans le second tome de sa théologie morale, S. E. le cardinal Gousset, avait, lui aussi, longuement traité de cette fraude au point de vue divin ; et suivant l'incontestable autorité de ce maître, l'on ne pouvait consacrer le pain composé de farine d'avoine, de blé sarrasin, ou d'orge. [...]

Ah ! le temps était bien loin où Radegonde, reine de France, préparait elle-même le pain destiné aux autels, le temps où, d'après les coutumes de Cluny, trois prêtres ou trois diacres, à jeun, vêtus de l'aube et de l'amict, se lavaient le visage et les doigts, triaient le froment grain à grain, l'écrasaient sous la meule, pétrissaient la pâte dans une eau froide et pure et la cuisaient eux-mêmes sur un feu clair, en chantant des psaumes !¹⁶

Pour Des Esseintes, le sens du rite s'épuise dans l'analyse des conditions matérielles nécessaires à sa réalisation. L'ironie du texte sanctionne l'aporie théologique où ses « croyances déjà débiles » conduisent le personnage : « comment admettre cette omnipotence qu'arrêtent une pincée de fécule ou un soupçon d'alcool ? »¹⁷. Des Esseintes est un positiviste qui s'ignore. Son regard est obsédé par des visibilités objectives ; elles l'enchantent d'abord ; inévitablement, elles finissent par le déprimer. Jamais Des Esseintes n'interroge son regard ni le sens de ce qu'il voit. Pour Proust au contraire, la signification d'un rite ne peut être que d'ordre relationnel. Pour comprendre le rite, il faut entrer dans la conscience de celui qui y participe ; même si l'individu ne pense pas ou ne parvient pas à les formuler, celui-ci sait qu'il a de « bonnes raisons »¹⁸ d'adhérer au rite et d'y croire.

¹⁶ Joris-Karl HUYSMANS, *À rebours*, édition de Marc FUMAROLI, Paris, Gallimard, « Folio », 1983, pp. 344-346.

¹⁷ *Ibid.*, p. 346.

¹⁸ Je m'inspire ici de la démarche de Raymond Boudon : « J'ai proposé de parler de rationalité subjective pour désigner ces raisons qui, bien qu'objectivement non fondées, sont cependant

Pour Goffman et Proust, la notion de rite rend compte de la manière dont les acteurs sociaux appréhendent les interactions. Ceux-ci trouvent intérêt à s'y investir. En reconstituant le mélange inextricable d'affects et de calculs qui les guident, on peut accéder au sens subjectif du rite ; mais cette « compréhension » intime n'empêche pas l'évaluation des rites représentés par le texte. Or le critère d'appréciation que choisit Proust n'est pas d'ordre sociologique mais ontologique. Sur ce point, il se sépare d'une approche hypercritique comme celle de Barthes, telle qu'elle s'exprime par exemple dans le célèbre *Roland Barthes par Roland Barthes*, dont je tire ces deux extraits :

Mais puisque de la religion subsiste seule la fascination du rite, il aimait garder les menus rites de l'amitié : fêter avec un ami la libération d'une tâche, l'éloignement d'un souci : la célébration renchérit sur l'événement, lui ajoute un supplément inutile, une jouissance perverse.¹⁹

Car ce que le fantasme impose, c'est [...] l'écrivain moins son œuvre : forme suprême du sacré, la marque et le vide.²⁰

Barthes applique au rite sa conception du signe : pour lui, le signe ne renvoie pas à la réalité, à l'existant ; il ne désigne rien. Il est mû par l'intention perverse de tromper la personne à qui il est destiné. Il doit faire croire à ce qui n'est pas, en vue de masquer ce qui est vraiment (le désir ou l'exploitation). En cela, le signe est plus fallacieux qu'un simple leurre ; ce dernier se contente de reproduire un modèle en se faisant passer pour lui. Le signe, lui, crée de toutes pièces un modèle qui n'est qu'illusion. C'est pourquoi, pour Barthes, le stade suprême du sacré, son dernier niveau et le plus significatif, c'est le signe vide qui se dénonce comme tel, le rite pur. Le signifiant, la forme perceptible, s'ouvrent sur un sens et un référent nuls. Seul le contexte euphorique de l'amitié retient Barthes sur sa pente démystificatrice. La célébration des « menus rites de l'amitié » ne « surenchérit » pas sur l'événement, elle est l'événement. Elle le nomme, l'inscrit dans une forme, dans une mémoire ; le rite est la condition même de l'événement. Proust ne partage pas ce point de vue radical. Dès *Jean Santeuil*, on trouve cette phrase admirable qui atteste l'existence d'une présence qui préexiste au rite : « [...] si beau que soit l'ostensoir, ce n'est qu'au moment où on ferme les yeux qu'on sent passer Dieu »²¹. La construction syntaxique met en valeur l'adjectif « beau » ; elle rapproche ainsi la question du rite et celle de l'œuvre d'art. Ces artifices ne valent que s'ils parviennent, à l'instar des yeux clos, à capter, en partie ou en totalité, la chose visée en sa présence même ; car c'est elle et elle seule qui est l'objet de la quête. Autrement

bel et bien des raisons » (« Préface à la nouvelle édition », dans *L'Idéologie ou l'origine des idées reçues* (1986), Paris, Fayard, « Points essais », 1992, p. V).

¹⁹ *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, « Écrivains de toujours », 1975 pour l'édition originale, 1995 pour l'édition posthume et complétée, « les amis », p. 66.

²⁰ *Roland Barthes par Roland Barthes*, ouvrage cité, « L'écrivain comme fantasme », p. 76.

²¹ Marcel PROUST, *Jean Santeuil*, édition de Pierre CLARAC et YVES SANDRE, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1976, p. 478.

dit, l'existence du rite – et de sa forme somptueuse – ne peut être légitimée que par la fin qu'ils se proposent : permettre à un sujet de s'approprier une altérité désirable, que celle-ci soit envisagée ou non sous la catégorie du « divin »²².

Tous les éléments sont désormais réunis pour reconstituer la pensée de Proust concernant les rites. Inscrite sur le fond d'une œuvre profane, et qui ne s'intéresse guère au divin, la notion de rite retient pourtant Proust. Celle-ci permet en effet de mesurer l'intensité des investissements affectifs et intellectuels que les sujets projettent dans les interactions sociales. Proust les considère comme de véritables créations, à la frontière du collectif et de l'individuel ; à ce titre, il les confronte à l'art, l'activité créatrice par excellence. L'art et les rites doivent en effet tous deux mettre le sujet en relation avec une énergie ou une présence dont la rencontre est censée illuminer la vie : c'est donc la qualité existentielle d'une expérience que Proust évalue quand il analyse les rites.

Proust se plaît à mettre en scène sa propre faculté d'interprétation des rites. Dans un premier temps, ceux-ci ne résistent guère au regard puissant qui les interroge. Cette approche qui cumule science positive et intuition triomphe en effet des épaisseurs temporelles qui s'interposent entre le rite et son exégète. Traversant les frontières des consciences, le savoir omniscient du romancier parvient à reconstituer de l'intérieur la relation entre les individus et leurs rites. Le « rite de l'autre » est un objet que l'intelligence (se fantasmant souveraine) parvient à dominer. Mais dès qu'il se rapporte au héros, le rite conduit au cœur du désir intime, en révèle les contradictions ; la transparence cède la place à la perplexité, à l'inquiétude. Le rapport entre rite et vérité devient problématique ou douloureux : le rite est soupçonné d'être un mensonge, l'œuvre néfaste de la mauvaise foi. Ce deuxième temps – critique – ouvre la voie à la question majeure : le sujet peut-il s'approprier le rite dans un travail de recreation, de refondation du rite ? Quelle est la part de la subversion et de la transgression dans cette œuvre ?

P plaisir au rite

L'imaginaire de Proust lie fortement le rite et le temps ; ainsi s'explique la fascination du romancier pour les rites. Comme tout objet immergé dans le temps, le rite est à la fois la manifestation d'un moment précis du devenir et le conservatoire des qualités propres d'une époque disparue. C'est pourquoi le rite est un bel objet herméneutique. Il contient l'essence du passé et invite à la rechercher. Il témoigne de l'altérité du passé (disparu, non immédiat) mais aussi de sa persistance dans le présent :

Le passé n'est pas fugace, il reste sur place. Ce n'est pas seulement des mois après le commencement d'une guerre que des lois votées sans hâte peuvent agir efficacement

²² Dans *L'Expérience humaine du divin* (Paris, Cerf, 1988), Michel Meslin définit les rites comme « des actions collectives par lesquelles l'homme tente d'expérimenter le divin en entrant en relation avec lui », p. 135.

sur elle, ce n'est pas seulement quinze ans après un crime resté obscur qu'un magistrat peut encore trouver les éléments qui serviront à l'éclaircir ; après des siècles et des siècles, le savant qui étudie dans une région lointaine la toponymie, les coutumes des habitants, pourra encore saisir en elles telle légende bien antérieure au christianisme, déjà incomprise, sinon même oubliée, au temps d'Hérodote et qui, dans l'appellation donnée à une roche, dans un rite religieux, demeure au milieu du présent comme une émanation plus dense, immémoriale et stable. (*Le Côté de Guermantes*, II, 418)

Le lecteur de Proust s'étonne de la proposition qui ouvre le texte et que celui-ci illustre et commente : « le passé n'est pas fugace, il reste sur place ». Cette conception du temps s'autorise de la présence du « magistrat » et du « savant ». Ces figures paternelles incarnent deux légitimités que le texte se plaît à réunir : celle de l'action décisive (« le magistrat »), celle du savoir (« le savant »). Ces « autorités » sont nécessaires à qui veut retrouver le temps sous sa forme la plus archaïque ; celui-ci demeure sous la forme d'une « émanation ». Ce mot est un emprunt au latin chrétien. Son sens originel persiste dans le vocabulaire de la théologie et de la métaphysique : « l'autorité de l'Église est une émanation de la puissance de Dieu » explique Littré. Mais le mot a aussi une acception physique, matérielle – « les odeurs sont des émanations de certains corps » – et cet emploi explique que le mot ait été repris et aménagé par une langue scientifique aujourd'hui datée mais toujours valide au temps de Proust²³. Le rite est « émanation » en ce qu'il mobilise aussi bien la sensibilité que la connaissance. Pour être perçu, le rite exige en effet que le sujet soit apte à goûter des différences qualitatives dans le mode de présence des choses ; mais seule la science peut extraire de « l'émanation » sa signification. Littré évoque une expression philosophique, « le système de l'émanation dans lequel on suppose que tous les êtres sortent, par des dégagements successifs, de l'un qui est Dieu ». Ce système peut s'appliquer au texte de Proust. Du temps qui contient tout procède la « légende » d'où émane le « rite religieux », lequel engendre à son tour l'interprétation – œuvre de science et de sensibilité : le rite trouve sa place dans le système de médiations ininterrompues qui rattachent le présent au passé. En cela, il entre dans l'ensemble des dispositifs culturels qui permettent à l'homme d'avoir prise sur l'énergie première du temps, à la fois une, multiforme et sacrée²⁴.

Mêlés au tissu de la vie la plus quotidienne, les rites sont les marques d'une identité familiale et sociale que les êtres humains ont plaisir à commémorer :

« Ça évitera l'embêtement des scènes de remerciement, des manifestations, des phrases. » Monsieur Verdurin ajouta un mot qui signifiait évidemment ce genre de

²³ Comparons l'entrée de Littré – « 2° Terme de physique. Émission de particules lumineuses, dans le système qui attribue la lumière à l'émission de corpuscules » – et celle d'Alain Rey : « au XVIII^e s., *émanation* signifie en sciences (1755) "émission ou exhalaison de particules impalpables, de corpuscules qui se détachent de certains corps", emploi vieilli [...] » (*Dictionnaire historique de la langue française*).

²⁴ Il est significatif que l'adverbe « encore » soit associé à l'évocation du travail du magistrat et du savant, véritables héros de la quête intellectuelle proustienne. Cette configuration stylistique signale la possibilité de surmonter l'abîme que creuse le temps entre les époques.

scènes touchantes et de phrases qu'ils désiraient éviter. Mais il n'a pu m'être dit exactement, car ce n'était pas un mot français, mais un de ces termes comme on en a dans les familles pour désigner certaines choses, surtout les choses agaçantes, probablement parce qu'on veut pouvoir les signaler devant les intéressés, sans être compris. Ce genre d'expression est généralement un reliquat contemporain d'un état antérieur de la famille. Dans une famille juive, par exemple, ce sera un terme rituel détourné de son sens et peut-être le seul mot hébreu que la famille, maintenant francisée, connaisse encore. Dans une famille très fortement provinciale, ce sera un terme du patois de la province, bien que la famille ne parle plus et ne comprenne même plus le patois. [...]. Et à la génération suivante, le mot n'existera plus qu'à titre de souvenir d'enfant. On se rappellera bien que les parents, à table, faisaient allusion aux domestiques qui servaient, sans être compris d'eux, en disant tel mot, mais les enfants ignorent ce que voulait dire au juste ce mot, si c'était de l'espagnol, de l'hébreu, de l'allemand, du patois, si même cela avait jamais appartenu à une langue quelconque et n'était pas un nom propre, ou un mot entièrement forgé. Le doute ne peut être éclairci que si on a un grand-oncle, un vieux cousin encore vivant et qui a dû user du même terme. Comme je n'ai connu aucun des parents des Verdurin, je n'ai pu restituer exactement le mot. Toujours est-il qu'il fit certainement sourire M^{me} Verdurin, car l'emploi de cette langue moins générale, plus personnelle, plus secrète, que la langue habituelle donne à ceux qui en usent entre eux un sentiment égoïste qui ne va jamais sans une certaine satisfaction. (*La Prisonnière*, III, 325-326)

Le texte saisit Proust dans son magistère de philologue positiviste. Il s'agit pour lui de « restituer exactement » la forme d'un mot qui contient toute l'histoire d'une famille. Or le premier exemple qui illustre ces destins domestiques met en scène une famille juive, comme si à la prégnance du fait biographique s'ajoutait une primauté épistémologique : car la famille juive est la seule qui signale le lien explicite entre le rituel profane et langagier, et le rituel religieux. Au-delà de la philologie, c'est donc une anthropologie poétique que construit le texte. Le tabou religieux est devenu un tabou social ; il met en jeu « les convenances ». Le rite change alors de fonction. Il permet de contourner un interdit, de désigner ces « choses agaçantes » qu'il faut cacher à ceux qui les provoquent. Il donne un surcroît de pouvoir : la coïncidence momentanée avec un état archaïque et fondateur de l'identité, la mise en œuvre d'une langue aux sonorités secrètes, tout cela permet de transcender les conditions qui président au jeu habituel des interactions.

La jubilation qui accompagne la pratique rituelle se manifeste encore plus nettement dans le célèbre passage des cris de Paris. Le rite sort du temple ; il est ressaisi dans une situation profane. Cet « écart » volontaire produit une métaphore elle-même source d'enchantement, car la jouissance pour Proust est toujours liée non à la situation en tant que telle mais aux ressources qu'elle offre à la créativité langagière :

Certes, la fantaisie, l'esprit de chaque marchand ou marchande, introduisaient souvent des variantes dans les paroles de toutes ces musiques que j'entendais de mon lit. Pourtant un arrêt rituel mettant un silence au milieu du mot [...] évoquait constamment le souvenir des vieilles églises. Dans sa petite voiture conduite par une ânesse [...], le marchand d'habits, portant un fouet, psalmodiait : « Habits, marchand d'habits, ha... bits » avec la même pause entre les deux dernières syllabes d'habits que s'il eût entonné en plain-chant : « *Per omnia saecula saeculo... rum* » ou « *Requiescat in pa...ce* », bien qu'il ne dût pas croire à l'éternité de ses habits et ne les offrît pas non plus comme linceuls pour le suprême repos dans la paix. (*La Prisonnière*, III, 118)²⁵

Une voix mystérieuse, et de qui l'on eût attendu des propositions plus étranges, insinuait : « Tonneaux, tonneaux ! ». On était obligé de rester sur la déception qu'il ne fût question que de tonneaux, car ce mot était presque entièrement couvert par l'appel : « Vitri, vitri-er, carreaux cassés, voilà le vitri, vitri-er », division grégorienne qui me rappela moins cependant la liturgie que ne fit l'appel du marchand de chiffons, reproduisant sans le savoir une de ces brusques interruptions de la sonorité, au milieu d'une prière, qui sont assez fréquentes dans le rituel de l'Église : « *Praeceptis salutari-bus moniti et divina institutione formati, audemus dicere* » dit le prêtre en terminant vivement sur « *dicere* ». (*La Prisonnière*, III, 127)

Dans *La Recherche*, toute séquence poétique, surtout quand elle se donne à lire sur le mode ludique, met en abyme le procédé sur lequel elle repose : ce sont ses propres qualités d'artiste que Proust aime à reconnaître dans « la fantaisie, l'esprit de chaque marchand ou marchande ». Couché dans son lit, le « je narré », le héros de l'histoire n'est que le truchement fictionnel par lequel l'auteur signale et fait partager la joie que lui procure le libre exercice de sa rêverie. Le rite est là encore un bon conducteur du plaisir. Pour Proust, les « églises » sont « vieilles » par définition ; les mots de la liturgie n'ont pas de prise sur la vie morale du héros. Délestés du poids effectif que leur donnerait la croyance religieuse, ils sont disponibles pour d'autres usages : ce sont des formes sans signification. Par leur inactualité même, les paroles latines invitent à la transposition profane, à la recreation humoristique et esthétique. Dans le corpus liturgique, Proust retient d'ailleurs les versets les plus rebattus. Il ne s'agit nullement de déployer les trésors ignorés d'une tradition dont l'écrivain serait le conservateur pieux. Le rite chrétien, pour Proust, n'est que le prétexte ou l'occasion de rendre hommage à sa propre pratique moderniste.

Légué par une tradition aussi bienveillante qu'inoffensive, le rite permet à l'individu de reconquérir son identité, toujours fragile et menacée. Cet usage narcissique du rite explique son « succès » social, son omniprésence, de la cuisine de Françoise aux salons les plus huppés de l'aristocratie :

²⁵ Le « fouet » et « l'ânesse » sont des attributs christiques : le premier sert à châtier les marchands du temple, la seconde apparaît lors de l'entrée triomphale à Jérusalem. Proust multiplie les allusions religieuses ; la valeur parodique de cette pratique ostentatoire est manifeste dans le pseudo parallèle qui clôt le texte, et qui interdit toute interprétation sérieuse de l'analogie entre le prêtre et le marchand d'habits.

Aussi, si je m'étais moqué d'elle qui, navrée d'avoir eu à quitter un immeuble où l'on était « si bien estimé de partout », avait fait ses malles en pleurant, selon les rites de Combray, et en déclarant supérieure à toutes les maisons possibles celle qui avait été la nôtre, en revanche, moi qui assimilais aussi difficilement les nouvelles choses que j'abandonnais aisément les anciennes, je me rapprochai de notre vieille servante quand je vis que l'installation dans une maison où elle n'avait pas reçu du concierge qui ne nous connaissait pas encore les marques de considération nécessaires à sa bonne nutrition morale, l'avait plongée dans un état voisin du dépérissement. (*Le Côté de Guermantes*, II, 9)

Les derniers rites achevés, Françoise, qui était à la fois, comme dans l'église primitive, le célébrant et l'un des fidèles, se servait un dernier verre de vin [...]. (*Le Côté de Guermantes*, II, 17)

[...] les Guermantes étaient si nombreux que même pour ces simples rites, celui du salut de présentation par exemple, il existait bien des variétés. Chaque sous-groupe un peu raffiné avait le sien, qu'on se transmettait des parents aux enfants comme une recette de vulnérable et une manière particulière de préparer les confitures. (*Le Côté de Guermantes*, II, 446)

Par exemple chez les Courvoisier, les rites de l'amabilité dans la rue se composaient d'un certain salut, fort laid et peu aimable en lui-même, mais dont on savait que c'était la manière distinguée de dire bonjour, de sorte que le monde, effaçant de soi le sourire, le bon accueil, s'efforçait d'imiter cette froide gymnastique. Mais les Guermantes en général, et particulièrement Oriane, tout en connaissant mieux que personne ces rites, n'hésitaient pas, si elles vous apercevaient d'une voiture, à vous faire un gentil bonjour de la main, et dans un salon, laissant les Courvoisier faire leurs saluts empruntés et raides, esquissaient de charmantes révérences [...] de sorte que tout d'un coup, grâce aux Guermantes, entrait dans la substance du chic, jusque-là un peu creuse et sèche, tout ce que naturellement on eût aimé et qu'on s'était efforcé de proscrire, la bienvenue, l'épanchement d'une amabilité vraie, la spontanéité. (*Le Côté de Guermantes*, II, 448)

Vivants échantillons de la féodalité française, le peuple de Combray et l'aristocratie sont les classes « lévitiqes » de *La Recherche* : ce sont elles que l'auteur charge, en raison de leurs liens supposés avec un passé fantasmatique, de perpétuer les rites ancestraux. Un déménagement, le repas, le salut : qu'elles soient euphoriques ou critiques, toutes les situations sociales exigent de recourir à des séquences comportementales codifiées. En s'abandonnant au pouvoir des rites, les acteurs sociaux savent ce qu'ils font et pourquoi ils le font ; en revanche, la conscience distancée de leur propre « étrangeté rituelle » leur fait défaut. En participant au rite, les personnages se croient « normaux » ; ils ignorent cette singularité constitutive d'eux-mêmes ; à leur insu, elle fait d'eux

des types offerts à l'investigation analytique, et des objets poétiques. C'est à ce défaut de conscience que supplée l'omniscience expérimentale du romancier :

De vieux amis de M. et de M^{me} de Guermantes venaient les voir après dîner, « en cure-dents » aurait dit Mme Swann, sans être attendus, et prenaient l'hiver une tasse de tilleul aux lumières du grand salon, l'été un verre d'orangeade dans la nuit du petit bout de jardin rectangulaire. On n'avait jamais connu, des Guermantes, dans ces après-midi au jardin, que l'orangeade. Elle avait quelque chose de rituel. Y ajouter d'autres rafraîchissements eût semblé dénaturer la tradition [...]. On admira mon influence parce que je pus à l'orangeade faire ajouter une carafe contenant du jus de cerise cuite, de poire cuite. [...] Rien ne lasse moins que cette transposition en saveur de la couleur d'un fruit, lequel, cuit, semble rétrograder vers la saison des fleurs. Empourpré comme un verger au printemps, ou bien incolore et frais comme le zéphir sous les arbres fruitiers, le jus se laisse respirer et regarder goutte à goutte [...]. Malgré ces compotes, l'orangeade traditionnelle subsista comme le tilleul. Sous ces modestes espèces, la communion sociale n'en avait pas moins lieu. En cela, sans doute, les amis de M. et de M^{me} de Guermantes étaient tout de même, comme je me les étais d'abord figurés, restés plus différents, que leur aspect décevant ne m'eût porté à le croire. Maints vieillards venaient recevoir chez la Duchesse, en même temps que l'invariable boisson, un accueil assez peu aimable. Or, ce ne pouvait être par snobisme, étant eux-mêmes d'un rang auquel nul autre n'était supérieur ; ni par amour du luxe : ils l'aimaient peut-être, mais, dans de moindres conditions sociales, eussent pu en connaître un splendide [...]. Ils n'étaient même pas certains de trouver là des opinions absolument conformes aux leurs, ou des sentiments spécialement chaleureux [...]. Sans doute, s'ils gardaient là leurs habitudes, était-ce par éducation affinée du gourmet mondain, par claire connaissance de la parfaite et première qualité du mets social, au goût familial, rassurant et sapide, sans mélange, non frelaté dont ils savaient l'origine et l'histoire aussi bien que celle qui la leur servait, restés plus « nobles » en cela qu'ils ne le savaient eux-mêmes. (*Le Côté de Guermantes*, II, 513-514)

C'est dans un rite apparemment insignifiant que Proust saisit l'essence de l'aristocratie, cette « différence » que le héros cherche dans la vie des salons et qui toujours semble se dérober à sa prise. C'est par la voie étroite du paradoxe que le rite livre tout son sens : pourquoi des nobles, qui pourraient jouir ailleurs de plus d'amabilité ou de luxe, s'obstinent-ils à venir chez la duchesse boire « un verre d'orangeade dans la nuit du petit bout de jardin rectangulaire » ? Banale ment décevantes, ces apparences sensibles n'expliquent rien. Ce n'est qu'au terme d'un détour méthodologique que le sens – identifié au plaisir de la participation rituelle – se révèle.

Le rite aristocratique est immuable. Gage de pérennité, cette permanence a cependant une conséquence désastreuse : on ne s'interroge pas sur ce qui n'évolue pas et semble se confondre avec l'ordre des choses. Bourgeois, snob, parfaitement intégré, le héros, lui, a toute latitude pour faire varier le rite et le détourner. Au cœur de la « communion sociale », il introduit de nouvelles

« espèces » – les compotes de cerise et de poire. En elles, il jouit de la « transposition en saveur » d'une « couleur » qui, par association, évoque à son tour un verger en fleur, au printemps. Du paysage au jus de fruit, c'est une même essence qui s'offre sous deux « espèces » différentes : comme dans l'eucharistie, le sens du rite excède son apparence visible. Mais loin de le couper de la « communion sociale », le plaisir solitaire du héros lui offre les clés du rituel aristocratique ; la métaphore gustative – « gourmet mondain », « mets social », « goût familial, rassurant et sapide » – souligne la continuité de l'isotopie du plaisir à travers les deux expériences analysées, l'une mondaine, l'autre sensible. Le sens du rite tient au bonheur qu'il engendre. À ceux qui y participent, il présente l'objet de leur désir. Quelle est donc la nature de ce manque qui oblige l'aristocratie à inventer un rite où, périodiquement, ce défaut sera comblé, c'est-à-dire nié ? Ce manque est ontologique : l'essence aristocratique est fuyante, incertaine, indéfinissable. La noblesse n'a plus de légitimité, d'utilité ; son existence est menacée ; seul le rite peut encore lui donner l'illusion d'une différence fondatrice. La nécessité existentielle du rite accuse par contraste la vacuité de l'être aristocratique : dans le plaisir de l'orangeade, il y a bien de la mélancolie. La noblesse s'y affirme comme différence pure, différence sans objet. Le rite fonde une identité en s'y substituant. Sa perfection formelle révèle la béance qu'elle voulait cacher. L'aristocratie se consomme, se consume elle-même au lieu que le rite du héros conduit à appréhender une authentique altérité : l'essence, la plénitude sensorielle, d'un verger au printemps. Au terme de cette première enquête, le rite découvre son ambivalence : il met l'individu ou le groupe en contact avec son désir, ce que rappelle le préfixe étymologique des mots « communion » et « connaissance » ; ce faisant, il permet d'évaluer un tel désir. Le rite suppose et met en œuvre un savoir : Proust évoque l'« éducation affinée », la « claire connaissance » du mondain, qui goûte « l'origine et l'histoire » du « mets social » qu'on lui sert. Mais quel est l'objet d'un tel savoir et quelle est sa finalité ? Parce qu'il est envisagé comme une passerelle vers l'être, vers ce que le désir conçoit de plus haut, le rite offre à la pensée une occasion de s'exercer, fût-ce aux dépens du rite, quand celui-ci se substitue à l'être.

Critique du rite

La critique du rite s'enracine dans une expérience originelle, celle du bonsoir et du baiser maternels. Ambivalente, cette scène interdit de célébrer le rite sur un mode univoque et naïvement nostalgique :

Quelquefois quand, après m'avoir embrassé, elle ouvrait ma porte pour partir, je voulais la rappeler, lui dire « embrasse-moi une fois encore », mais je savais qu'aussitôt elle aurait son visage fâché, car la concession qu'elle faisait à ma tristesse et à mon agitation en montant m'embrasser, en m'apportant ce baiser de paix, agaçait mon père qui trouvait ces rites absurdes, et elle eût voulu tâcher de m'en faire perdre le besoin, l'habitude [...]. Or la voir fâchée détruisait tout le calme qu'elle m'avait apporté un instant avant, quand elle avait penché vers mon lit sa figure aimante, et me l'avait

tendue comme une hostie pour une communion de paix où mes lèvres puiseraient sa présence réelle et le pouvoir de m'endormir. (« Combray », I, 13)

Censé produire une communion de paix, le geste rituel échoue à calmer durablement l'enfant, qui demande à ce qu'il soit répété. Au cœur du rite, dans l'intimité de la relation de la mère et du fils, le désaccord un instant suspendu reprend ; le rite divise, les évaluations et les stratégies divergent. La comparaison avec l'eucharistie éclaire l'échec du rite intime. Alors que la théologie sacramentelle distingue Dieu et l'hostie – le signe n'est pas Dieu mais Il est présent en lui –, l'amour fusionnel que réclame l'enfant les confond. Le syntagme « présence réelle » est significativement précédé d'un conditionnel. Certes, on peut penser que ce verbe indique la postériorité – encore que l'ordre des procès dans la phrase eût suffi à marquer la subséquence de « puiser » par rapport à « avait tendue », lui-même précédé dans le discours et la chronologie par « avait penché ». La forme « puiseraient » rend virtuelle une présence pourtant qualifiée de « réelle ». Procédant d'une autorité médiatrice, œuvre d'une institution agissant à la manière d'un tiers transcendant toute dualité, le rite impose un rapport réputé juste entre le sujet et l'objet de son désir. En cela, le rite éduque et humanise. Dans l'œuvre de Proust au contraire, le rite semble dès l'origine pâtir d'une insuffisance de la loi ; il ne parvient pas à canaliser les forces qui le dévoient, troublent son œuvre de justice et de vérité.

Le temps est la première des énergies qui altèrent le rite. Celui-ci contient le temps, mais il est aussi contenu en lui. C'est pourquoi le temps défait la signification qui motive le rite :

Et bien plus tard, quand l'arrangement (ou le simulacre rituel d'arrangement) des catleyas fut depuis longtemps tombé en désuétude, la métaphore « faire catleya », devenue un simple vocable qu'ils employaient sans y penser quand ils voulaient signifier l'acte de la possession physique – où d'ailleurs l'on ne possède rien, – survécut dans leur langage, où elle le commémorait, à cet usage oublié. (« Un amour de Swann », I, 234)

Les rites, comme les civilisations, sont mortels. Proust observe avec un détachement cruel la lente agonie des formes : « fut depuis longtemps tombé en désuétude », « survécut », « commémorait ». La phrase s'achève par un paradoxe : le rite « oublié » n'a pas pour autant disparu. Plus fidèles en cela que les hommes, les choses témoignent de l'existence du passé. Au dernier stade de sa dégénérescence, le rite n'est plus que coquille vide :

« Alors, demain soir, si vous avez besoin de moi pour quelqu'un, vous me ferez chercher. »

Et quand on était « venu la chercher », en effet, et qu'elle se trouvait seule dans la chambre avec ce quelqu'un, elle savait si bien ce qu'on voulait d'elle qu'après avoir fermé la porte à clef, par précaution de femme prudente, ou par geste rituel, elle commençait à ôter prestement toutes ses affaires, comme on fait devant le docteur qui va vous ausculter [...]. (II, *Le Côté de Guermantes*, 158)

Rachel la prostituée est juive. Est-ce pour cela que sa « routine » professionnelle se relie encore, par l'adjectif « rituel », à un fond religieux ancestral et perdu ? Mais que reste-t-il de sacré dans ce commerce sans charme ni transgression, platement comparé à une visite chez le médecin, comme pour accentuer l'affligeante banalité de ce corps qui se livre ? Dans l'agonie juive, par une inversion remarquable, les rites des vivants contrastent par leur caractère « mécanique » avec l'énergie d'un mourant débordant du désir de vivre :

[...] ils se débattent indéfiniment dans des agonies terribles qui peuvent se prolonger au-delà de tout terme vraisemblable, quand déjà on ne voit plus qu'une barbe de prophète surmontée d'un nez immense qui se dilate pour aspirer les derniers souffles, avant l'heure des prières rituelles et que commence le défilé ponctuel des parents éloignés s'avançant avec des mouvements mécaniques, comme sur une frise assyrienne. (II, *Sodome et Gomorrhe*, 705)

La vie semble se concentrer tout entière dans ce nez dilaté : le symbole caricatural de la judéité est étrangement retourné en signe hyperbolique de force, de résistance à la mort. En revanche, les rites sont ridicules. Dépouillés de beauté, ils font l'effet d'une pure mécanique plaquée sur le vivant²⁶. Si le sens est bien le fruit d'une énergie intellectuelle qui s'efforce de poser une continuité vivante entre l'homme et lui-même, entre l'homme et le monde, le rite machinal symbolise au contraire l'enfermement tragique du sujet dans une sphère séparée du reste de l'univers :

Les jours avaient succédé aux jours, ces habitudes étaient devenues machinales, mais comme ces rites dont l'Histoire essaie de retrouver la signification, j'aurais pu dire (et ne l'aurais pas voulu) à qui m'eût demandé ce que signifiait cette vie de retraite où je me séquestrais jusqu'à ne plus aller au théâtre, qu'elle avait pour origine l'anxiété

²⁶ Proust présente une variante intéressante de ce lien entre rite, agonie et machinisme. Dans *Le Temps retrouvé* (III, 998), la Berma, vieille actrice moribonde, donne une réception à laquelle personne n'assiste car « ce même attrait de l'élégance, du prestige social, de la vie, avait, le jour de la fête chez la princesse de Guermantes, fait pompe aspirante et avait amené là-bas, avec la force d'une machine pneumatique, même les plus fidèles habitués de la Berma ». Vaincue par l'inhumaine machinerie du grand spectacle parisien, la Berma déchue mange « silencieusement et avec une lenteur solennelle, des gâteaux défendus, ayant l'air d'obéir à des rites funèbres ». « Mais bientôt la chasse d'air qui emportait tout vers les Guermantes [...] fut la plus forte, [...] laissant Phèdre ou la mort, on ne savait trop laquelle des deux c'était, achever de manger, avec sa fille et son gendre, les gâteaux funéraires » (III, 999). Confondue avec son rôle, vivante allégorie de la Mort, la Berma transforme un banal goûter en un rite chargé de sens, spectacle tragique que personne ne peut voir : il enseigne en effet la vanité du monde et de ses pompes, divertissements auxquels le tout Paris sacrifie allègrement.

d'un soir et le besoin de me prouver à moi-même, les jours qui la suivraient, que celle dont j'avais appris la fâcheuse enfance n'aurait pas la possibilité, si elle l'avait voulu, de s'exposer aux mêmes tentations. (*Lg Prisonnière*, III, 81)

L'idéal intellectueliste que nous évoquions plus haut s'est éclipsé. « [L]'Histoire essaie » – mais y parvient-elle ? – de retrouver la signification de ces rites devenus l'emblème d'une vie gâchée. Le héros, lui, connaît cette signification ; mais une telle connaissance ne lui sert à rien. On se souvient que, pour Descartes, l'erreur est l'œuvre d'une volonté abusive qui refuse de ratifier le travail de l'entendement. Le rite proustien est le fruit de cette volonté perverse qui divorce de la vérité. Il est l'obstacle qu'une étrange puissance de mort dispose entre le sujet et la vérité, pour dénouer le lien vital du sens.

Proust est très attentif aux différentes forces sociales qui, en nous, refusent la vérité. Le rite procède de la facilité, de la lâcheté, comme le montrent les exemples suivants :

« Tout ceci de vous à moi », me dit Bergotte en me quittant devant ma porte. Quelques années plus tard, je lui aurais répondu : « Je ne répète jamais rien. » C'est la phrase rituelle des gens du monde, par laquelle chaque fois le médisant est faussement rassuré. (I, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, 572)

« Ah ! ce Brichot, s'écria Ski, en qui l'égrillarde plaisanterie de Brichot éveillait la gaieté de tradition, il est toujours le même », bien qu'il ne sût pas, à vrai dire, si l'universitaire avait jamais été polisson. Et pour ajouter à ses paroles consacrées le geste rituel, il fit mine de ne pouvoir résister au désir de lui pincer la jambe. « Il ne change pas, ce gaillard-là » continua Ski, et sans penser à ce que la quasi-cécité de l'universitaire donnait de triste et de comique à ces mots, il ajouta : « Toujours un petit œil pour les femmes. » (II, *Sodome et Gomorrhe*, 922)

Au sujet qui renonce à penser ou à sentir, la phrase, le geste rituels offrent leur secours. Ils signalent l'aliénation de l'individu qui endosse un « rôle » certes adapté à l'interaction en cours, mais fondamentalement insatisfaisant au regard des exigences de l'esprit ou du cœur. La critique du rite invoque des valeurs transcendantes qu'elle retourne contre la relativité des usages ; elle en appelle au droit de la conscience singulière contre les créations collectives. L'exemple de Ski est révélateur. Le rite marque la coïncidence acceptée du sujet avec les stéréotypes de l'identité masculine. Débusquer le rite et le nommer comme tel, analyser le travail qu'il produit, tout cela conduit à refuser d'identifier la vie sociale avec « la nature » des choses. Artifice commode pour entretenir l'interaction, le rite coupe les êtres de la réalité vivante, en l'occurrence, de la réalité douloureuse de la maladie. En cela, il est l'instrument du refoulement social. L'écriture serait alors le rite qui surplombe et défait tous les rites, au nom précisément du pouvoir que lui reconnaît la société de

suspendre le refoulement, de prendre en charge les sentiments et les pensées interdits de séjour dans l'ordinaire de nos vies.

Symptôme d'un rapport faussé au réel, le rite est un enjeu épistémologique. La fiction démonte le subtil mécanisme par lequel le sujet s'empare de la notion de rite et reconstruit une réalité fallacieuse mais conforme à son désir :

Certes, j'étais bien loin d'en conclure qu'elle et ses invités fussent des êtres pareils aux autres. Je comprenais bien que ce qu'ils faisaient là n'était qu'un jeu, et que pour préluder aux actes de leur vie véritable (dont sans doute ce n'était pas ici qu'ils vivaient la partie importante) ils convenaient en vertu des rites ignorés de moi, ils feignaient d'offrir et de refuser des bonbons [...]. (II, *Lé Côté de Guermantes*, 42)

Nous tendons à croire que l'objet de notre désir mérite d'être désiré ; nous projetons sur lui des valeurs qui lui sont étrangères mais qui le légitiment à nos yeux ; et quand l'expérience dément notre « roman », quand l'objet désiré se révèle médiocre, nous faisons de cette médiocrité une apparence dont la cause se trouverait dans « des rites ignorés » de nous. Nous créons un « arrière-monde » pour éloigner cette vie à laquelle nous ne pouvons nous mesurer :

Enfin comme la série des papiers à lettres que Gilberte possédait, pour nombreuse que fût cette série, n'était pas illimitée, au bout d'un certain nombre de semaines, je voyais revenir celui qui portait, comme la première fois qu'elle m'avait écrit, la devise : *Per viam rectam*, au-dessous du chevalier casqué, dans une médaille d'argent bruni. Et chacun était choisi tel jour plutôt que tel autre en vertu de certains rites, pensais-je alors, mais plutôt, je le crois maintenant, parce qu'elle cherchait à se rappeler ceux dont elle s'était servie les autres fois, de façon à ne jamais envoyer le même à un de ses correspondants, au moins de ceux pour qui elle prenait la peine de faire des frais, qu'aux intervalles les plus éloignés possibles. (I, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, 504)

La généalogie du rite invite à interroger la force en nous qui a besoin de croire en l'existence des rites. Pourquoi, demande Proust, prêtons-nous aux rites cette efficacité que souligne bien l'expression récurrente « en vertu de certains rites », « en vertu des rites ignorés de moi », expression que l'on retrouve encore dans ce passage consacré à Odette Swann ?

D'autant plus que, déjà persuadé qu'en vertu de la liturgie et des rites dans lesquels *M^{me} Swann était profondément versée*²⁷, sa toilette était unie à la saison et à l'heure par un lien nécessaire, unique, les fleurs de son flexible chapeau de paille, les petits rubans de sa robe me semblaient naître du mois de mai plus naturellement encore que les fleurs des jardins et des bois ; et pour connaître le trouble nouveau de la saison, je

²⁷ C'est moi qui souligne.

ne levais pas les yeux plus haut que son ombrelle, ouverte et tendue comme un autre ciel plus proche, rond, clément, mobile et bleu. Car ces rites, s'ils étaient souverains, mettaient leur gloire, et par conséquent M^{me} Swann mettait la sienne, à obéir avec condescendance au matin, au printemps, au soleil, lesquels ne me semblaient pas assez flattés qu'une femme si élégante voulût bien ne pas les ignorer [...]. (I, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, 637)

Le rite sert à préserver la croyance qui le fonde. Pour un esprit religieux, la vérité du rite est soutenue par la présence réelle de la divinité ou de la puissance sacrée qui s'y manifeste. Dans *La Recherche*, la plupart du temps, les croyances ne sont que chimères. C'est pourquoi le mot « rite » y reçoit un caractère très ironique. Il renvoie au point de vue erroné du héros. Le texte dénonce cette erreur par l'inadéquation du mot et de la réalité à laquelle il s'applique. C'est donc l'évaluation rationnelle qui, dans l'ironie, sert de mesure à toute chose. L'élégance de M^{me} Swann est certes remarquable, mais elle n'est nullement mystérieuse. Elle s'explique par les contraintes, les conventions de la vie sociale. Mais le héros a beaucoup de mal à admettre que ce qui lui apparaît comme beau ne soit pas en même temps profond ; que cela ne soit pas l'expression des lois fondamentales et cachées de la vie. Là où il n'y a qu'arbitraire et contingence – les canons de l'élégance obligent la femme à tenir compte des saisons – le héros postule un lien « nécessaire » et « unique ». Il nie l'arbitraire et la contingence par un acte tout aussi arbitraire et contingent de son esprit : « déjà persuadé que [...] », « me semblaient naître ». Le *credo* auquel obéit cette croyance est celui de l'esthétisme fin de siècle : l'artifice est plus vrai que la nature, car il est la nature devenue consciente d'elle-même, de sa propre beauté et des lois qui en assurent l'émergence. C'est bien ce qu'indique la comparaison paradoxale qui suit : « les fleurs de son flexible chapeau de paille, les petits rubans de sa robe me semblaient naître du mois de mai plus naturellement encore que les fleurs des jardins et des bois ». Le « rite » supposé fonde *a priori* la justesse de cette « impression » ; mais contrairement à l'impression de l'artiste, celle-ci ne restitue pas la logique d'une perception véritable. Elle résulte au contraire de la projection sur ce que voit le héros d'une théorie, d'une culture – en l'occurrence : le souvenir probable des toiles impressionnistes d'un Monet amateur d'ombrelles. Ce savoir d'esthète se substitue au contact authentique avec la réalité ; il informe la vision ; il désigne ce qui mérite d'être qualifié de beau. C'est ce subterfuge que révèle et dénonce l'emploi du mot « rite ».

Plus encore que le contexte esthétique, le contexte mondain met en lumière l'ironie critique de Proust s'exerçant sur le rite. Encore faut-il bien préciser la cible et les enjeux d'une telle ironie. C'est moins sans doute au rite en tant que tel que s'en prend le texte qu'à son usage dévoyé par une subjectivité désireuse de s'aveugler :

Les premiers rites d'exorcisme une fois accomplis, comme une fée hargneuse dépouille sa première apparence et se pare de grâces enchanteresses, je vis cet être dé-

daigneux devenir le plus aimable, le plus prévenant jeune homme que j'eusse jamais rencontré. (I, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, 732)

Saint-Loup est comparé à une sorcière devenue fée. Mais on le sait, comparaison n'est pas raison, surtout lorsque l'irréalisme ludique de l'analogie signale nettement le caractère plus fantaisiste que vraiment explicatif de la similitude invoquée. Seule une interprétation ironique permet d'envisager la métaphore filée comme le symptôme d'une vérité qui n'ose s'avouer explicitement²⁸. En réalité, le héros est snob ; il souhaite ardemment entrer en relation avec un « jeune lion » aussi lancé que Saint-Loup. Balbec permet ces rapprochements sociaux « contre-nature ». La présence de la vieille marquise, M^{me} de Villeparisis, offre une occasion inespérée. Ces « rites d'exorcisme » recouvrent donc d'un voile pudiquement humoristique le lent travail d'approche, les manœuvres et les espérances d'un héros séduit et qui entreprend à son tour de séduire le bel aristocrate. La réutilisation du même matériel métaphorique dans une situation un peu différente témoigne de la cohérence de la « vision » de Proust :

Chaque personne en visite chez une autre devenant différente, sans parler des métamorphoses merveilleuses qui s'accomplissaient ainsi chez les fées, dans le salon de M^{me} Swann, M. de Bréauté, soudain mis en valeur par l'absence des gens qui l'entouraient d'habitude, par l'air de satisfaction qu'il avait de se trouver là aussi bien que si, au lieu d'aller à une fête, il avait chaussé des bésicles pour s'enfermer à lire *La Revue des deux mondes*, par le rite mystérieux qu'il avait l'air d'accomplir en venant voir Odette, M. de Bréauté lui-même semblait un homme nouveau. (II, *Sodome et Gomorrhe*, 749)

Une fois encore, le vocabulaire religieux et celui du conte de fées se recourent : aux extrémités de la phrase, « métamorphoses merveilleuses » et « rite mystérieux » se répondent. L'isotopie du surnaturel renvoie au regard naïf qui s'étonne et admire faute de chercher à comprendre. Toute la phrase est construite pour retarder le plus longtemps possible le prédicat verbal associé au thème « M. de Bréauté », thème lui-même répété, tant la disjonction est forte. Comment le « clubman » le plus averti, le plus recherché, le plus apte à signifier par sa présence ou son absence la qualité mondaine d'un salon pourrait-il passer pour un « homme nouveau » ? Pour sentir tout le sel du paradoxe proféré – « M. de Bréauté lui-même semblait un homme nouveau » – il faut avoir été initié aux arcanes de la vie mondaine dont Proust, pédagogue infatigable, enseigne les détours à son lecteur. Tout repose sur une savoureuse hypallage : l'adjectif « nouveau » qualifie correctement non M. de Bréauté,

²⁸ L'emploi d'un participe passé passif sans agent exprimé permet de voiler la vérité : qui, exactement, accomplit ces rites d'exorcisme ? De même, le recours à la locution temporelle « une fois » minore l'existence de la cause efficiente pour mettre en valeur le résultat obtenu. Mais toute stratégie de dissimulation étant par définition « visible », les marques qu'elle dépose dans l'énoncé se changent, à l'insu du locuteur, en autant d'invitations adressées au destinataire pour qu'il remonte jusqu'à la vérité qu'on lui cache.

mais le salon d'Odette, qui est en passe de réussir sa percée mondaine. Le mot « rite » s'offre donc comme le signal qui invite le lecteur à se reporter aux articles de cette immense grammaire mondaine qu'est *La Recherche* pour retrouver la loi qui expliquera la présence, nullement incongrue mais tout à fait prévisible, de M. de Bréauté chez Odette.

Le roman ne peut débusquer le mensonge ou l'illusion qui travaillent le rite que parce qu'il dispose d'une norme à l'aune de laquelle il confronte pratiques rituelles et discours sur le rite. Or même s'il a ses origines dans l'univers religieux, ce modèle ne peut être fourni que par l'art. Lui seul peut refonder le rite ; mais comment ? À la musique, Proust confie le soin de maintenir et préserver le système spiritualiste et l'expérience religieuse que lègue la tradition. Dans cet univers de pensée, le rite est adopté et recherché parce que, seul, il met l'homme en présence de l'essence des choses. Mais la littérature propose un autre rapport aux rites, plus déroutant sans doute, mais aussi plus fécond.

R efonder le rite

C'est dans la musique qu'apparaît le mieux le contraste entre la production matérielle d'une œuvre d'art et l'univers spirituel auquel elle donne accès. Le langage des sons conduit à appréhender le surnaturel ; cette expérience vécue oblige à renverser la place et la hiérarchie des actants du verbe « jouer » :

Comme si les instrumentistes, beaucoup moins jouaient la petite phrase qu'ils n'exécutaient les rites exigés d'elle pour qu'elle apparût, et procédaient aux incantations nécessaires pour obtenir et prolonger quelques instants le prodige de son évocation, Swann, qui ne pouvait pas plus la voir que si elle avait appartenu à un monde ultra-violet, [...] Swann la sentait présente, comme une déesse protectrice et confidente de son amour, et qui pour pouvoir arriver jusqu'à lui devant la foule et l'amener à l'écart pour lui parler, avait revêtu le déguisement de cette apparence sonore. (« Un amour de Swann », 347-348)

La parole ineffable d'un seul absent, peut-être d'un mort (Swann ne savait pas si Vinteuil vivait encore), s'exhalant au-dessus des rites de ces officiants, suffisait à tenir en échec l'attention de trois cents personnes, et faisait de cette estrade où une âme était ainsi évoquée un des plus nobles autels où pût s'accomplir une cérémonie surnaturelle. (« Un amour de Swann », 352-353)

L'œuvre n'est plus le produit d'une interprétation, d'un dialogue. Conçue sur le modèle d'une essence divine, elle crée autour d'elle le dispositif matériel qui lui permet d'entrer en relation avec les auditeurs. Une chaîne de médiations se met en place : au niveau plus élevé, « l'âme » du créateur s'identifie à sa « parole ineffable ». Elle se confond avec la « musique ». Ce réseau serré

d'équivalences assure la coïncidence sans reste et sans obstacle entre l'art et la vie spirituelle. Cette synthèse n'est perceptible à l'homme que grâce au « déguisement d'une apparence sonore ». Le beau son n'est donc pas une fin en soi mais un moyen. Ressaisies dans cette dynamique spiritualiste, les réalités concrètes de l'exécution musicale sont transfigurées. Ce changement de statut, cette dignité nouvelle que leur confère le contact avec l'âme se traduisent dans le vocabulaire. Le jeu des instrumentistes est redéfini par les mots « rites » et « incantations ». « L'estrade » devient un « autel » ; les « instrumentistes » des « officiants » et le concert, une « cérémonie surnaturelle ». Se superposant à la représentation réaliste des choses, l'isotopie religieuse vise à instituer la musique dans sa dimension relationnelle : le « rite » musical trouve sa pleine justification en reliant l'ici-bas – Swann et les « trois cents personnes » – et l'au-delà : « l'âme » évoquée d'un « absent » ou d'un « mort ». Malgré la puissance suggestive de ces phrases célèbres, elles ne semblent pas très originales. Sans doute conscient du cliché, Proust reprend cette thématique et l'inscrit dans la parole de l'un de ses personnages. Charlus offre en effet la version parodique et triviale du chant sublime :

« [...] je crois que le bruit de la conversation vous a empêchée de comprendre qu'il s'agissait non de faire des politesses grâce à une soirée, mais de procéder aux rites habituels à toute véritable célébration. » (III, *Prisonnière*, 272)

Charlus le mélomane se compromet avec l'homme de salon. Dans sa bouche, la belle doctrine spiritualiste perd tout prestige intellectuel. Le baron comprend fort bien l'intention inavouée de sa cousine, M^{me} de Mortemart : « faire des politesses grâce à une soirée » musicale. Dans un ironique contrepoint, les expressions religieuses servent d'antithèse aux manœuvres mondaines. L'approche spiritualiste de la musique passe d'un discours à l'autre, du domaine inspiré de la critique à celui du persiflage : une théorie qui se généralise ainsi se dévalorise. Elle cesse d'exprimer une vérité ; elle n'est plus qu'une opinion. L'indice stylistique de cette évolution est patent : c'est l'adjectif « véritable », utilisé pour se porter garant de la pertinence d'une expression impropre, hyperbolique ou figurée. Mais ce tour n'est pas exempt d'insincérité : il s'emploie pour étayer une métaphore qui s'use, dont on perçoit trop bien l'écart par rapport à la vérité qu'on vise et qu'on ne sait exprimer autrement.

Dans le système des beaux-arts de Proust, la musique occupe la première place. On le dit souvent, et Proust lui-même l'affirme. La question des rites montre au contraire que c'est la théorie littéraire qui, bien plus que la critique musicale, suscite les aspects les plus novateurs de la pensée esthétique de Proust. Qu'on en juge :

Alors on eût dit que les signes qui devaient, ce jour-là, me tirer de mon découragement et me rendre la foi dans les lettres, avaient à cœur de se multiplier, car,

un maître d'hôtel depuis longtemps au service du prince de Guermantes m'ayant reconnu et m'ayant apporté dans la bibliothèque où j'étais, pour m'éviter d'aller au buffet, un choix de petits fours, un verre d'orangeade, je m'essuyai la bouche avec la serviette qu'il m'avait donnée ; mais aussitôt, comme le personnage des *Mille et une Nuits* qui sans le savoir accomplissait précisément le rite qui faisait apparaître, visible pour lui seul, un docile génie prêt à le transporter au loin, une nouvelle vision d'azur passa devant mes yeux [...]. (III, *Le temps retrouvé*, 868)

C'est dans cette page consacrée à l'accomplissement de la vocation littéraire que se trouve l'éclairage le plus neuf sur la théorie des rites. Le rite y est en effet envisagé en dehors de toute croyance, c'est-à-dire de tout projet : il est accompli sans que le sujet ait eu l'intention de le faire, dans l'ignorance totale des bienfaits qu'il pouvait en attendre. Le rite le plus fécond de *La Recherche*, c'est donc celui que le hasard donne à la manière d'une chance, d'un don gratuit et immérité. Il ne s'agit pas d'une grâce, puisque la grâce procède d'un Dieu qui, par amour, se révèle à Ses élus. Cette théorie du rite se livre sous la forme d'un commentaire ou d'une réminiscence d'un texte lui-même dépourvu de tout sérieux, de toute prétention théorique : un conte des *Mille et une Nuits*, une histoire sans queue ni tête. Mais quel crédit, alors, accorder à ces lignes ? Elles sont capitales. Le rite y est appréhendé comme pure pratique ; il se révèle comme tel après coup, par les effets imprévisibles qu'il produit. Il n'est pas une voie sûre et certaine menant à une Présence dont une théorie spéculative aurait préalablement défini la nature. Il est, au sens fort du terme, une aventure. Or c'est cette ouverture à l'infini qui manquait aux textes de Proust sur la musique : l'audition de la sonate ne faisait que vérifier la justesse d'un discours philosophique autonome, auquel la musique n'était pas intrinsèquement liée.

Traditionnellement, le rite pointe en direction d'un suprême référent, mystérieux sans doute, mais réputé pour l'être. Proust délivre le rite d'un système qui lui assigne un *sens* préconçu. En cela, il peut être interprété comme l'un des avatars de la métaphore. Comme le rite, la métaphore de Proust se veut exploratoire ; elle n'est pas rhétorique, au sens où elle n'entre pas dans des séquences discursives déterminées par avance pour y exercer telle fonction, y produire tel effet. C'est dans l'avenir aléatoire d'une lecture, d'une interprétation, qu'elle libère son sens. C'est pourquoi rite et métaphore ont partie liée dans *La Recherche*. Ce dernier ne devient fécond que lorsqu'il est présenté et reçu comme une métaphore ; car c'est de cet écart volontaire entre ce que le texte nomme « rite » et ce que nous pensions être des rites que naît la possibilité d'un nouveau regard sur les choses – et sur les rites. En voici un dernier exemple :

La sirène annonciatrice des bombes ne troublait pas plus les habitués de Jupien que n'eût fait un iceberg. [...] Quelques-uns même de ces Pompéiens sur qui pleuvait déjà le feu du ciel descendirent dans les couloirs du métro, noirs comme des catacombes. Ils savaient en effet n'y être pas seuls. [...] L'obscurité persiste ; plongés dans cet

élément nouveau, les habitués de Jupien croyant avoir voyagé, être venus assister à un phénomène naturel comme un mascaret ou comme une éclipse, et goûter au lieu d'un plaisir tout préparé et sédentaire celui d'une rencontre fortuite dans l'inconnu, célébraient, aux grondements volcaniques des bombes, au pied d'un mauvais lieu pompéien, des rites secrets dans les ténèbres des catacombes. (*Le temps retrouvé*, III, 835)

On peut juger ce texte d'un goût douteux. Comme le montrent les « profanations rituelles » des deux lesbiennes à Montjouvain (« Combray », I, 162), l'érotisme est parfois une impasse. Loin d'ouvrir l'aventure humaine à de nouveaux possibles, l'immoralité et la transgression accouchent d'une mise en scène laborieuse qui reproduit les timidités bourgeoises du père et méconnaît la grandeur de son génie. Qu'apporte la métaphore du rite à la description amusée des mœurs homosexuelles ? Elle fait passer le texte de l'anecdote à une méditation sur les rapports qu'entretiennent le désir et le temps. Passant à côté de l'épopée des tranchées, se bornant à explorer les marges de la société, le texte semble limiter son point de vue sur la guerre en faisant le choix d'une prédilection contestable pour le détail infime et l'historiette scabreuse. Ce réalisme un peu court n'est qu'apparence. Le jeu des temps qui s'enchevêtrent transforme l'enjeu du texte.

Une première analogie rapproche le bordel de Jupien (plaisamment nommé le « Temple de l'Impudeur ») de Pompéi (car le trait /débauche/ caractérise la romanité) ; par contagion métonymique, les bombes allemandes font écho à l'éruption volcanique. Sur cette figure se greffe une seconde isotopie, religieuse puis explicitement chrétienne. L'éruption est en effet qualifiée de « feu du ciel ». Cette métaphore biblique évoque le châtimement des villes maudites. Au référent païen, elle ajoute une interprétation morale de nature judéo-chrétienne qui, en contexte, rend un son ironique. L'image religieuse est filée par la comparaison du métro avec les catacombes. Le mot est repris à la fin du texte : « les habitués de Jupien [...] célébraient, aux grondements volcaniques des bombes, au pied d'un mauvais lieu pompéien, des rites secrets dans les ténèbres des catacombes ». La disjonction syntaxique intercale des compléments circonstanciels entre le verbe et son objet. Elle permet d'entrelacer dans l'espace de la phrase toutes les isotopies qui fondent la poéticité du texte. À l'anachronisme revendiqué par le texte se superpose donc une figure qui associe les contraires : la ferveur des premiers chrétiens et la libido des invertis modernes. À quoi tendent ces effets de miroirs ? S'agit-il d'une esthétique du trompe-l'œil ? De l'amalgame des situations émerge l'impression forte que le temps pulsionnel (que son objet soit sexuel ou religieux) englobe et dépasse le temps historique des catastrophes (qu'elles soient militaires ou naturelles). Le mot « rite » impose donc une lecture cohérente des événements que rassemble la mosaïque proustienne : la passion n'appréhende le monde que par le biais des possibilités qu'il lui offre. Toute énergie désirante est perverse en ce qu'elle détourne l'espace et le temps à ses propres fins. Telle serait la destination du rite, sa signification la plus profonde : porté par une passion qui ne consent à

aucune limite, il est le dispositif par lequel un scénario fantasmatique s'approprie le monde – et donne au désir une dimension cosmique.

STÉPHANE CHAUDIER

Université Jean Monnet – Saint-Étienne

Sacralisation / profanation

Alors même qu'il écrit son premier livre, *Les Cahiers d'André Walter*, Gide s'emploie à conférer à son activité littéraire un caractère presque sacré. Il ne s'agit pas seulement pour lui de convaincre sa mère et plus généralement sa famille d'accepter sa vocation littéraire : écrire son livre, c'est *faire son œuvre*, au sens religieux du terme. Ce jeune huguenot qui va nourrir d'innombrables citations de l'Écriture la substance de son premier livre, se préoccupe aussi de créer un climat de « ferveur » et un « état de transport lyrique » hors duquel, comme il le rappellera dans *Si le grain ne meurt*, il estimait alors « malséant d'écrire »¹. Pour rédiger ses *Cahiers d'André Walter*, Gide accomplit une véritable retraite, dans les Alpes, pas très loin de la Grande Chartreuse. Il apporte un soin particulier, dont témoigne sa correspondance avec sa mère², à l'aménagement de sa chambre et de son temps : le piano et le pupitre sur lequel il va écrire sont les objets majeurs de cette transformation de la chambre en une chapelle où va être célébré le culte de la littérature. Pour l'écrivain débutant qu'est alors Gide, écrire revient donc, d'emblée, à respecter un certain nombre d'habitudes, de pratiques, qui manifestent aussi bien la dimension proprement morale de l'activité littéraire que sa nature proprement religieuse.

Dans *Paludes*, quelques années plus tard, il met en scène, de manière satirique, le petit monde des littérateurs *fin de siècle* : un monde d'usages, d'habitudes, de rituels, qui sont à la fois individuels – ils définissent l'existence étriquée de « celui qui dit Je dans *Paludes* et qui ne porte pas d'autre nom »³ – et collectifs, dans la mesure où ils cimentent les relations confraternelles entretenues par les différents hommes de lettres représentés dans cette sotie. Le chapitre « Le Banquet », plus particulièrement, brosse le tableau satirique d'une grand-messe littéraire. La liturgie a ses temps forts et ses rites strictement observés, notamment celui de la lecture publique d'inédits. Les rites sont des usages qui témoignent, littéralement, d'une *profanation* de la littérature : dans le salon littéraire, chacun fait assaut de mauvaise foi, se renvoie des lieux communs à la figure et fait étalage de sa vanité. Les rites marquent l'appartenance à un groupe, aussi sûrement que le ventilateur choisi par la maîtresse des lieux, Angèle, le « format pour littérateurs », étant entendu que « la taille au-dessus,

¹ André GIDE, *Si le grain ne meurt*, dans *Souvenirs et Voyages*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, p. 243 ; dans les notes suivantes, *Si le grain ne meurt* sera abrégé SGNM et cité d'après cette édition.

² Durant le séjour effectué à Menthon-saint-Bernard, de début juin 1890 au début du mois suivant, Gide envoie à sa mère onze lettres assez longue : voir *Correspondance avec sa mère*, Paris, Gallimard, 1988, pp. 63-97.

³ André GIDE, « Postface pour la deuxième édition de *Paludes* et pour annoncer *Les Courritures terrestres* », dans *Romans. Récits et Soties. Œuvres lyriques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1958, p. 1477. Le présent volume sera désormais abrégé RRS dans les notes suivantes.

c'e[st] pour réunions politiques »⁴. Dans ce salon, la littérature devient une pratique sociale comme une autre ; une école littéraire, une société comme une autre, avec ses règles et ses usages. Le rite signe en somme la négation de l'individualisme dans un milieu donné ; le paradoxe étant bien sûr que cette satire du milieu symboliste vise moins le symbolisme que son dévoiement et prône même le retour à une sorte d'orthodoxie, si l'on se souvient de la définition de Gourmont, suivant lequel le symbolisme représentait « l'expression de l'individualisme en art ».

Dans la sotie, les rites du littéraire – celui qui écrit *Paludes*, précisément – sont cependant d'une autre nature. Ils reflètent l'ambiguïté propre à ce personnage de l'écrivain, histrion et martyr dérisoire du sacrifice à l'œuvre d'art et, cependant, artiste authentique cerné par les véritables philistins qui composent son entourage, hommes d'action comme Hubert, laborieux employés comme Richard ou, ce qui est plus grave, hommes de lettres pressés de briller dans les salons. Ses rites, à première vue, ne sont que les habitudes censées délimiter étroitement les contours d'une vie mesquine. Rite de l'agenda, où le littéraire, chaque jour, décide par avance de ce qu'il doit faire et de ce qu'il doit penser ; rite du bol de lait chaque jour consommé jusqu'au jour où, pour changer, il décide de prendre une tisane ; et bien sûr le culte, le dimanche, qui coïncide avec l'achèvement d'une œuvre conçue en six jours. On n'oubliera pas que *Paludes*, dans les premières éditions, était sous-titré : *petit Traité de la contingence* ; les rites qui scandent la vie du littéraire sont précisément destinés à lui permettre d'échapper à la contingence. C'est, bien sûr, une illusion, de même nature que celle dont sera victime le personnage de l'autodidacte de *La Nausée*, qui donne à son apprentissage l'apparence factice de la nécessité, en lisant par ordre alphabétique d'auteurs les ouvrages de la bibliothèque de Bouville. L'évocation de ces rites va pourtant au-delà de ce portrait satirique de l'esthète *fin de siècle* en célibataire, ou en amant platonique. Le croisé de la nécessité poursuit une quête que Gide, pour sa part, ne cessera de poursuivre : celle du livre qui tient par sa nécessité propre, le *roman pur*, en somme, qui préoccupera encore Edouard, le romancier des *Faux monnayeurs*.

Parce que le littéraire de *Paludes* est le dépositaire d'un idéal littéraire trop élevé pour ne pas sembler déplacé – il y a, évidemment, de l'albatros dans cet oiseau-là, cible trop facile de la condescendance d'un Hubert – ses rites ne peuvent pas être seulement le signe d'une vie irrémédiablement bornée. Ces rites légers, quotidiens, domestiques en un mot peuvent bien manifester une volonté indéniable de la part de Gide, en ce milieu des années 1890, celle de désacraliser la pratique littéraire ; il ne s'agit en aucune manière pour lui de profaner l'art littéraire. Il s'agit tout au plus de dédramatiser une vocation qu'André Gide, à ses débuts, ne pouvait concevoir autrement que comme un sacrifice absolu de la personne humaine, vouée à s'immoler délibérément sur l'autel de la création artistique : son premier personnage, l'apprenti écrivain André Walter, mourait en écrivant son œuvre, illustrant par avance l'aphorisme du *Traité du Narcisse*, dans lequel Gide allait affirmer : « L'artiste et

⁴ *Paludes*, RRS, p. 119.

l'homme vraiment homme, qui vit pour quelque chose, doit avoir d'avance fait le sacrifice de soi-même. Toute sa vie n'est qu'un acheminement vers cela »⁵. Encore s'agit-il moins, d'ailleurs, de dédramatiser que de changer de registre : *Paludes* marque le passage de la tragédie à la comédie, avec ses littérateurs pleins de travers et son médecin moliéresque qui conseille à Tityre, le personnage du livre dans le livre, de consommer des vers de vase, en soulignant que « l'essence des marais s'y concentre et c'est de plus un aliment fort nourrissant »⁶. Bien entendu, Molière n'est pas un moins grand artiste que Racine ou Corneille.

L'ancrage du littérateur dans le quotidien et, à vrai dire, son enlisement même dans cette vie domestique où il n'a pas sa place ne manifestent que plus sûrement sa vocation à dédaigner les réalités et à traverser les apparences. Destiné à *manifester* une vérité essentielle, l'art n'a rien de profane dans son essence même. Tout se passe comme si, à la limite, la médiocrité de la vie et – pour s'en tenir au point de vue social, que Gide, précisément perçoit comme limité⁷ – l'aliénation de l'artiste dans sa vie quotidienne n'avaient d'autre fonction que de garantir l'absolu dédain de la vie réelle, des contingences. Comme le rappellera Gide des années plus tard (en 1942) : « Il n'est [...] pas bon, il est compromettant pour son œuvre, pour sa pensée, que le poète compte sur son œuvre pour lui rapporter de quoi vivre. Pour pouvoir penser et œuvrer librement Mallarmé, tout pénétré de son étrange apostolat poétique, avait accepté [...] de rester professeur d'anglais dans un lycée »⁸.

D es saints en art, qui sont aussi des réformateurs

Ces rites domestiques, dérisoires, sont autant de signes d'une humilité, voire d'une volonté de s'humilier dans la vie quotidienne. Ils expriment un mépris pour les choses de la vie, qui conduit à répéter, face au spectacle de la médiocrité quotidienne, des vies laborieuses, « moi cela m'est égal, j'écris *Paludes* ». Bien sûr, l'exclamation est trop souvent répétée, elle prend trop vite l'allure d'une scie pour que ce dévouement aveugle à l'œuvre d'art ne fasse pas sourire. Reste qu'il n'y pas de contre-modèles positifs, que Richard, notamment, en s'exclamant à son tour, « moi cela m'est égal ; je suis vieux », après avoir invoqué « l'amour et l'estime » dont il est entouré⁹, manifeste la vanité plus grande encore d'une justification de la vie par autre chose que par l'art. Humilité, humiliation de soi-même dans la confrontation à des philistins incapables de le comprendre : les vertus de l'écrivain sont chrétiennes. L'écriture est une macération : « *Paludes* n'ennuiera personne autant que moi-même » affirme Tityre. Macération pour rire, évidemment, conformément à la volonté de dédramatiser déjà soulignée ; macération qui participe d'un épurement,

⁵ *Le Traité du Narcisse*, RRS, p. 9.

⁶ *Paludes*, RRS, p. 103.

⁷ Voir son *Journal*, 28 mars 1935 : « En transférant l'inquiétude de [*Paludes*] du plan moral dans le plan social, je crois que je n'aurais fait que le rétrécir. »

⁸ André GIDE, « Il y a cent ans naissait saint Mallarmé l'ésotérique », dans *Essais critiques*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 369.

⁹ *Paludes*, RRS, pp. 100-101.

d'un rabaissement de la vie quotidienne, immolée sur l'autel de l'œuvre d'art. Les rites de l'écrivain qui écrit *Paludes* sont ceux d'un saint qui aurait tout réinvesti dans la vocation littéraire.

La figure du saint, précisément, hante Gide, qui s'en expliquera plus tard. Ce n'est pas un hasard si l'exemple même du saint, pour lui, restera à jamais Mallarmé, soit la figure tutélaire du littérateur de *Paludes*, comme l'analyse l'« interview imaginaire » citée plus haut :

[Le saint] veut s'élever au-dessus de la condition misérable de la commune et médiocre humanité, obtenir de lui davantage, davantage encore, le meilleur ; il ne se contente pas facilement. Sans doute la religion l'y incite ; l'appel constant du Dieu qu'il écoute en lui. Il ne s'étonne ni ne s'admire ; si haut qu'il monte, il reste toujours en deçà de la perfection qu'il voudrait atteindre ; toujours souffrant de son indignité, de son insuffisance.

LUI : Ce que vous dites ici, ne le trouvons-nous pas également chez les artistes ?

MOI : Chez quelques très rares, il est vrai, et que nous admirons et vénérons pour cela même ; presque indépendamment de leur œuvre. Tout artiste sans doute cherche à œuvrer du mieux qu'il peut. Mais quantité de préoccupations entrent en jeu, qui n'ont rien à voir avec l'art : d'argent, de succès, d'honneurs. Non : ceux qui ne tinrent aucun compte de cela, qui se comportèrent vis-à-vis de leur idéal (je ne trouve pas d'autre mot) à la manière du saint vis-à-vis du Maître qui leur disait : « Mon royaume n'est pas de ce monde », ces artistes-là sont très rares. Je songe particulièrement à Flaubert et à Mallarmé.¹⁰

Or dans ses Mémoires, quelque trente ans après *Paludes*, Gide insistera encore sur cette sainteté de Mallarmé, tout en l'attribuant à l'un de ses professeurs de musique, Marc de la Nux. Il n'est pas indifférent que ce dernier, dans *Si le grain ne meurt*, soit présenté littéralement comme « un réformateur », dont la première tâche a consisté à modifier radicalement les pratiques de son nouvel élève :

Dès la première séance, Marc de la Nux entreprit de tout réformer. Je croyais n'avoir point de mémoire musicale ou que très peu ; je n'apprenais par cœur un morceau qu'à force de le ressasser, me reportant au texte sans cesse, perdu dès que je le quittais des yeux. De la Nux s'y prit si bien qu'en quelques semaines j'avais retenu plusieurs fugues de Bach sans seulement avoir ouvert le cahier ; et je me souviens de ma surprise en retrouvant, écrite en ut dièse, celle que je croyais jouer en ré bémol. Avec lui tout s'animait, tout s'éclairait, tout répondait à l'exigence des nécessités harmoniques, se décomposait et se recomposait subtilement ; je comprenais. C'est avec un pareil transport, j'imagine, que les apôtres sentirent descendre sur eux le Saint-Esprit.¹¹

¹⁰ André GIDE, « Il y a cent ans naissait saint Mallarmé l'ésotérique », *op. cit.*, pp. 368-69.

¹¹ SGNM, p. 237.

Cet épisode, on l'a compris, représente une étape décisive dans l'affirmation d'une vocation artistique, dont *Si le grain ne meurt* entreprend le récit. Avec son professeur de piano, l'enfant atteint à une vérité essentielle, d'ordre spirituel : la vérité recomposée – comme se trouve recomposée en une image changeante et multiple, mais finalement plus vraie, l'objet vu à travers la lentille du kaléidoscope, métaphore de l'œuvre présente dès le début du livre – c'est la vie récréée par la littérature, c'est *l'autre vie*, plus intense, plus riche, en un mot nécessaire et débarrassée de la croûte des contingences. Ministre d'un culte d'un nouveau type, Marc de la Nux appose « ce signe sur le dos, par quoi Dieu reconnaît ses apôtres »¹². Il n'est pas indifférent que ce culte, paradoxalement, repose sur le rejet d'une série de pratiques vaines, inefficaces. Se fier à soi, trouver la voie en soi-même : l'apprentissage est celui de la mémoire, qui permet d'atteindre précisément à cette beauté essentielle offerte par l'œuvre d'art, « fugues de Bach » dans ce passage, ou *livre à venir*, pour l'apprenti écrivain. La réforme opérée par le vieux maître suppose l'abandon des usages qui, loin d'ouvrir le chemin de l'art, en réalité égarent le néophyte... Ce qui vaut pour l'art vaut évidemment, dans le cas de Gide, pour la religion. Avant que d'évoquer la figure de Marc de la Nux, il a d'ailleurs rappelé : « l'art et la religion en moi dévotieusement s'épousaient, et je goûtais ma plus parfaite extase au plus fondu de leur accord »¹³. Le vocabulaire religieux, la pratique religieuse ne sont pas seulement des métaphores qui renvoient au cheminement de l'artiste vers son Graal : un même élan qu'il faut bien qualifier de spirituel est en jeu dans les deux cas.

Le passage qui, dans *Si le grain ne meurt*, suit immédiatement cette réflexion sur le lien indissociable de l'art et de la religion, évoque d'un côté l'extase procurée par la lecture de l'Évangile, incessamment relu et partout transporté, « en tramway, par exemple, tout comme un prêtre, et pendant les récréations, à la pension Keller, ou, plus tard, à l'École alsacienne »¹⁴, et de l'autre côté la déception représentée par la première communion, à la même époque :

La cérémonie de la première communion trancha peu sur mes habitudes ; ni l'eucharistie ne m'apprit une extase nouvelle, ni même elle n'augmenta sensiblement celle que déjà je savourais en moi ; au contraire je fus plutôt gêné par la sorte d'apparat et d'officialité dont on se plaît à entourer ce jour, et qui presque le profanait à mes yeux.¹⁵

Ce ne sont pas en soi les rites que Gide condamne, bien évidemment, mais les seuls rites qui participent d'une liturgie ou – dans le cas de l'écriture – d'une attitude ostentatoire. Gêné par l'apparat et l'officialité qui l'empêchaient, en-

¹² Voir *El Hadj*, RRS, p. 345.

¹³ SGNM, p. 222.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

fant, d'atteindre Dieu, l'auteur de *Si le grain ne meurt* évoque en revanche avec chaleur la simplicité dépourvue d'appât des rites observés dans une vieille famille huguenote des environs d'Uzès, qui l'a recueilli un soir qu'il s'était égaré dans la garrigue¹⁶. À la « rude enveloppe » sous laquelle se cache la profonde « bonté » du chef de famille répondent l'austérité de la chambre avec ses « draps propres, rudes », la simplicité du repas, le geste « discret » par lequel la mère arrête l'enfant qui s'apprête à manger, pour laisser le « vieux di[re] le bénédicité ». Le repas vite expédié, le vieil homme demande au jeune Gide de leur permettre de ne pas « déranger leurs habitudes » et lit « avec solennité un chapitre des évangiles, puis un psaume », enfin une « courte prière d'actions de grâce » : de manière significative, l'écrivain souligne la beauté – « cela était si beau, si tranquille » – de ce moment de parfaite communion spirituelle et reçoit, comme un fils de la famille, le baiser de paix apposé par l'aïeul.

Cette scène qui précède l'évocation des cultes célébrés par les vieux huguenots uzétiens dans la garrigue¹⁷ est évidemment une réécriture de la parabole du fils prodigue ; c'est, aussi, une pierre angulaire dans la construction d'un récit autobiographique qui célèbre la découverte d'une nouvelle religion et d'une éthique sensualiste, en Afrique du Nord, indissociable de la découverte et de l'affirmation de son homosexualité, comme une sorte de retour aux origines : l'Afrique du nord est une nouvelle Uzès – la terre paternelle – ; quant à Gide, animé alors par le projet d'écrire un « *Christianisme contre le Christ* »¹⁸, il renoue avec la volonté réformatrice des vieux protestants cévenols. Reste que la manière de concevoir la vocation littéraire, la découverte et la célébration du mystère de l'art, impliquent à la fois, de manière apparemment contradictoire, mais en réalité parfaitement cohérente, et la nécessité du rite, et la nécessité de le dépouiller.

Il s'agit au fond – en art comme dans le rapport à Dieu – d'atteindre au sentiment religieux par une pratique adéquate, mais qui ne manifeste pas extérieurement la religiosité, précisément parce que l'expérience spirituelle ne doit pas être galvaudée, ou avilie, par une manifestation purement temporelle. De là découle à la fois l'omniprésence des rites pour l'écrivain, dans *Paludes*, et leur absolu prosaïsme : le caractère banal et domestique des gestes accomplis – boire un bol de lait ou de tisane, par exemple – souligne le fait que ces gestes propres à ritualiser une existence dévouée à l'œuvre d'art, par delà le dédain pour la vie matérielle qu'ils manifestent, relèvent d'une pratique purement personnelle, limitée par nécessité à la sphère intime. L'intérieur du littéraire, de ce point de vue, est plus propice à l'extase procurée par l'art que le salon littéraire. Le rapport privilégié au secret inscrit dans le chiffre de l'œuvre d'art par un écrivain présenté, dans *Si le grain ne meurt*, comme celui qui décrypte le réel, dont il distingue la beauté et la vérité, et qui le crypte ensuite, en l'enfermant dans les entrelacs d'une écriture symbolique, ce rapport au secret suppose une intimité qui exclut toute familiarité : celle des « tuteurs de

¹⁶ Voir SGNM, pp. 104-105 ; les citations qui suivent sont extraites de ce passage.

¹⁷ Voir SGNM, p. 106.

¹⁸ Voir SGNM, p. 322.

Dieu » que Gide, enfant, avaient vu assister au culte protestant dans la « petite chapelle d'Uzès »¹⁹...

D e la littérature considérée comme une « mauvaise habitude », ou la magie de l'écriture

Tutoyer Dieu, c'est, aussi, tutoyer la beauté et la vérité : l'expérience esthétique ne se distingue pas, fondamentalement, de l'expérience mystique. Le rite inscrit dans la vie quotidienne et participant pour ainsi dire de l'espace privé qu'il contribue à structurer et à définir est bien le tremplin vers une *autre réalité*, celle-là même que Gide évoque au début de *Si le grain ne meurt*. Il raconte en effet comment, dans ses premières années, il lui fut donné de redécouvrir sous un tout autre aspect, avec des yeux ensommeillés, l'univers de l'appartement où il vivait, un soir que ses parents y donnaient un bal et qu'il avait quitté sa chambre pour cueillir « un brin de la fête »²⁰. Il rapporte ensuite au présent le sentiment alors éprouvé : « Et quand je me retrouve dans mon lit, j'ai les idées toutes brouillées et je pense avant de sombrer dans le sommeil, confusément : il y a la réalité et il y a les rêves ; et puis il y a une seconde réalité »²¹. Et Gide de conclure alors : « La croyance indistincte, indéfinissable, à je ne sais quoi d'autre, à côté du réel, du quotidien, de l'avoué, m'habita durant nombre d'années ; et je ne suis pas sûr de n'en pas retrouver en moi, encore aujourd'hui, quelques restes »²². Et pour cause : cette autre réalité, n'est-ce pas celle que l'artiste a le privilège de découvrir et de révéler ?

Le rite réalise précisément l'union du quotidien et du sacré, du matériel et du supra-sensible, puisqu'il doit assurer le passage de l'un à l'autre. En témoignent, au début de *Si le grain ne meurt*, les promenades nocturnes effectuées par l'enfant avec son père, ce père qui, prématurément disparu, aura eu pourtant le temps d'introduire le petit André au monde de l'art et de lui tracer sa voie en lui ouvrant sa bibliothèque, en lui faisant sa lecture ou en lui montrant, au cœur même de quelque « pesant in-folio », les « galeries clandestines » creusées par « le travail d'un insecte rongeur »²³. Les promenades nocturnes en compagnie du père²⁴ constituent précisément des rites en raison de leur caractère ambivalent : ce sont des habitudes, la scène s'étant répétée à différentes reprises, mais elles ne laissent pas d'être pourtant insolites ; comme tout ce qui a été accompli avec le père qui, rapporte Gide, présentait à ses yeux « un aspect insolite, grave et quelque peu mystérieux »²⁵. Au cours de ces promenades, le père et le fils jouent « à quelque jeu de devinette ou d'homonyme » ; au terme de ce cheminement initiatique qui préfigure le parcours de

¹⁹ Voir SGNM, p. 106.

²⁰ Cet épisode qui se situe rue de Crosne, à Rouen, dans la famille maternelle, est relaté dans SGNM, pp. 92-93.

²¹ SGNM, p. 93.

²² SGNM, pp. 93-94.

²³ SGNM, p. 85.

²⁴ Leur récit occupe les pp. 87-88 de SGNM ; les extraits de ce passage dans les lignes qui suivent renvoient à ces pages.

²⁵ SGNM, p. 87.

l'artiste en quête de son propre moi, celui de Gide, écrivain accompli rédigeant ce récit autobiographique, l'enfant arrive devant une « palissade » qui borde le Luxembourg et sépare le parc lui-même de la piste réservée aux cyclistes. Qui montait une bicyclette lui apparaissait alors comme « un être fantastique », d'autant plus sûrement que la nuit tombait, que la seule lumière était offerte par « l'étrange illumination des marronniers », enfin qu'il ne pouvait voir ouvertement le spectacle, mais qu'il devait le distinguer à travers « les planches [...] pas si bien jointes qu'on ne pût, par-ci, par-là, en appliquant l'œil, glisser entre deux le regard ». Ce rite de la promenade entre chien et loup permet à l'enfant d'entrevoir cette « autre réalité » dont Gide parle un peu plus loin, et le conduit à s'endormir « ivre d'ombre, de sommeil et d'étrangeté ».

Ce n'est pas un hasard si la mère, présentée dans *Si le grain ne meurt* comme l'archétype du bourgeois en face de cet autre archétype, celui de l'artiste, représenté par le père, réproouve plus ou moins ces expéditions nocturnes et enjoint son fils et son mari d'être « raisonnables ». L'espace entrevu est bien par-delà la raison : cet espace crépusculaire et fantomatique, c'est aussi le moi profond qui constitue à la fois l'instrument et l'enjeu de la révélation apportée par la création esthétique, et la zone d'ombre où se jouent des vérités à la fois essentielles et innommables. Car si l'art ne se distingue pas fondamentalement, au moins dans son principe, de la religion, il conduit à tutoyer le diable plus souvent encore que dieu : comme le rappelait Gide lui-même dans une de ses conférences sur Doïtoïevski, « [i]l n'y a pas d'œuvre d'art sans participation démoniaque »²⁶. La « seconde réalité » évoquée par Gide est située « à côté du quotidien, du réel, de l'avoué » : le rite est ainsi une clef qui permet l'accès au domaine de l'inavouable.

Le rite de l'écrivain par excellence, chez Gide, pourrait donc être représenté par la magie à laquelle se livre le petit Boris, dans *Les Faux monnayeurs*. L'histoire de cet enfant est rapportée en ces termes par la psychanalyste Sophroniska, dans le roman :

Boris, vers l'âge de neuf ans, a été mis au collège à Varsovie. Il s'est lié avec un camarade de classe, un certain Baptiſtin Kraft, d'un ou deux ans plus âgé que lui, qui l'a initié à des pratiques clandestines, que ces enfants naïvement émerveillés croyaient être « de la magie ». C'est le nom qu'ils donnaient à leur vice, pour avoir entendu dire, ou lu, que la magie permet d'entrer mystérieusement en possession de ce que l'on désire, qu'elle illimite la puissance, etc. Ils croyaient de bonne foi avoir découvert un secret qui consolât de l'absence réelle par la présence illusoire, et s'hallaucinaient à plaisir et s'extasiaient sur un vide que leur imagination surmenée bondait de merveilles, à grand renfort de volupté.²⁷

« Absence réelle » et « présence illusoire », ouverture sur un « vide bondé » qui peut évoquer la fameuse « absente de tous bouquets » qu'est la rose nom-

²⁶ André GIDE, « Doïtoïevski, VI. », dans *Essais critiques*, op. cit., 1999, p. 638.

²⁷ *Les Faux-monnayeurs*, RRS, p. 1097.

mée par le poète²⁸ : la magie de Boris est une liturgie de l'intime qui ouvre sur une autre réalité, et fait écho à l'ambition du romancier Edouard qui a défini le « sujet profond » de son livre comme « la rivalité du monde réel et de la représentation que nous en avons ». Le petit Boris est l'incarnation romanesque d'une des facettes de Gide et ses pratiques sont évidemment à rapprocher des mauvaises habitudes qui valurent à l'écrivain lui-même d'être exclu de l'École alsacienne dans son enfance, comme il la rapporte dans *Si le grain ne meurt*. Dès la première page de son récit autobiographique, au demeurant, il a choisi de raconter ses jeux avec le fils de la concierge : « l'un près de l'autre, mais non l'un avec l'autre, nous avions ce que j'ai su plus tard qu'on appelait de mauvaises habitudes »²⁹. Ce rite a pour cadre « une assez grande table, celle de la salle à manger sans doute, recouverte d'un tapis bas tombant »³⁰ : *tel qu'en lui-même enfin* l'écrivain se dévoile en cette zone d'ombre que la magie de l'écriture va finalement éclairer, en la portant au grand jour. À peine dix ans plus tard, Leiris définira la littérature autobiographique comme « une forme de taumachie » ; Gide semble en proposer une définition moins héroïque, qui en fait un *vice impuni*, en l'associant, entre autres, à ces « mauvaises habitudes ». Chez Gide comme chez Leiris, il s'agit bien pourtant ici de se confronter avec la part obscure de soi-même, de s'affronter soi-même en un combat sans merci pour traverser les apparences et atteindre à une vérité, fût-elle apparemment innommable.

JEAN-MICHEL WITTMANN

Université de Metz

²⁸ Voir Stéphane MALLARMÉ, « Avant Dire » au *Traité du Verbe* de René Ghil.

²⁹ SGNM, p. 81.

³⁰ *Ibid.*

LE PARADIS PERDU DE PIERRE JEAN JOUVE.

RITE DE SURVIVANCE ET SURVIVANCE DU RITE :

« LE SOUFFLE DU MYTHE »

Ceux qui répriment leur désir sont ceux dont le désir est assez faible pour être réprimé ; et l'élément restricteur ou raison usurpe alors la place du désir et gouverne celui dont la volonté abdique. Et le désir réprimé peu à peu devient l'ombre du désir. La relation de cela est consignée dans le *Paradis perdu*, et le Dominateur, c'est-à-dire la Raison, y a nom Messie. Et l'Archange originel ou capitaine de l'Armée y est appelé Diable ou Satan, et ses enfants y sont appelés Mort et Pêché.

William Blake, *Le mariage du Ciel et de l'Enfer*, à propos du *Paradis perdu* de Milton.

Lorsque Jouve place *Le Paradis perdu* à l'ouverture de son œuvre¹, il choisit, en un geste symbolique, de donner à sa réécriture de *La Genèse I-III* le rôle d'un prologue. À l'aune du drame de l'humanité, *Le Paradis* insufflé à l'œuvre son mode rituel : la répétition du mythe. Cette fonction, Jouve la lui assigne au mépris de toute chronologie, *Noces* de 1928 – publié dans un premier état en 1926 sous le titre *Les Mystérieuses Noces*, puis dans un second en 1926, sous le titre *Les Nouvelles Noces* – étant le premier ouvrage écrit par le poète après sa « conversion »² de 1924, et en post-face duquel il annonce cette dernière. *Le Paradis perdu*, quant à lui, aurait été écrit entre 1927 et 1928, Jouve déclarant à Paulhan le 2 février 1927 : « *Le Paradis perdu* commencé et en bonne voie »³. Des problèmes d'édition avec le *Sans Pareil* l'obligent à retravailler, et le 13 octobre 1928 il affirme réécrire le *Paradis* pour la neuvième fois. Le texte est publié en 1929 chez Grasset, et sera republié en 1938 par G.L.M. accompagné de douze eaux-fortes de Joseph Sima – qui illustrera aussi *Beau Regard*, *Kyrie*, *Langue*. Cette édition bibliophile est accompagnée d'une préface, « La Faute », supprimée par la suite, mais rééditée à part dans *Commentaires*, en 1950. Dans la dernière édition corrigée par Jouve, en 1966, le recueil est accompagné d'une note bibliographique : « *Le Paradis perdu* a été écrit entre 1926 et 1928. Ce poème dramatique inspiré de la *Genèse* est antérieur à la seconde forme du poème *Les Noces* (Sans pareil, 1928), naturellement aussi à la dernière partie du

¹ Pierre Jean JOUVE, « Plans pour la publication de *Œuvre* », publiés par Jean STAROBINSKI, *La Revue des Lettres Modernes*. 5. *Jouve et les enjeux de l'écriture I*, s. dir. Daniel LEUWERS, Paris, Minard, 1984, pp. 3-7.

² Voir Pierre Jean JOUVE, *En miroir. Journal sans date*, *Œuvre II*, édition établie par Jean STAROBINSKI, Paris, Mercure de France, 1987.

³ Lettre de Pierre Jean Jouve à Jean Paulhan, 2 février 1927. À paraître aux Éditions Claire Paulhan.

recueil (*La Symphonie à Dieu*, Gallimard, 1931) ; il est postérieur aux deux romans *Paulina* 1880 et *Le Monde désert*, proche du roman *Hécate*. Il est séparé de plusieurs années de *Sueur de sang*. Il doit donc être placé dans la toute première partie de l'œuvre de l'auteur ». Entouré d'une constellation d'ouvrages qui marquent les grands moments de l'œuvre antérieure à la seconde conversion littéraire⁴, celle de 1936, marquée cette fois par le renoncement définitif du poète au romanesque, *Le Paradis* inaugure la répétition d'un drame au-delà duquel seul le poème pourra aller, porté par le « souffle du mythe »⁵. Mais ce drame est-il véritablement celui des premiers versets de *La Genèse*, glosé par Milton dans l'ouvrage auquel *Le Paradis* doit son titre⁶ ? Sa répétition n'a-t-elle pas une valeur rituelle qui justifierait, dans l'œuvre, la survivance de rites de passages, conversion et sacrifice, et plus particulièrement dans *Le Paradis*, un rite de survivance, la prière ?

L a répétition du drame

Avec *Le Paradis perdu*, Jouve inaugure une œuvre romanesque en laquelle le drame est omniprésent : « Tous les drames et romans du monde reproduisent en somme un seul drame – l'intégration dans la vie d'une scène capitale, chaleureuse et magique, compliquée d'incidents divers. Toutes les hypocrisies, les fausses religions, les morales sociales, cachent le drame et n'ont point d'autres buts que celui de cacher, ou mieux de châtrer »⁷. Assertion pour le moins irreligieuse alors même que c'est avec *Le Paradis*, inspiré du mythe chrétien de l'origine, que Jouve place le drame de l'éros et de la mort à l'orée de son œuvre. Plus encore, la répétition de ce drame agit à l'intérieur même de la réécriture de la *Genèse I-III* et donne à celle-ci sa structure : le « Prologue », qui compte six poèmes où les acteurs sont Dieu, Satan et les Anges, raconte la chute du « plus beau de tous les anges ». Puis, le premier livre, composé de quatorze poèmes, se charge de narrer la naissance de l'homme et son entrée dans la peccabilité, Adam et Eve n'ayant plus qu'à rejouer le drame satanique de la séparation avec Dieu et de la perte d'un état supérieur et spirituel. Enfin le second livre, en cinq moments, relate le châtiment d'Adam et Eve, chassés du Paradis, et annonce celui de l'homme, à savoir répéter le drame de la perte, porter continuellement la faute « – douloureusement ». Ainsi, à travers le récit de la chute, *Le Paradis* représente un « savoir non su » qui est à la fois celui de l'œuvre et celui de l'humanité :

Le problème pratique en général consiste en ceci : ce savoir non su doit être représenté, comme baignant toute la scène, imprégnant tous les éléments de la pièce,

⁴ Voir Myriam WATTHEE-DELMOTTE, « Conversion poétique et révélation du rituel : la *vita nuova* de Pierre Jean Jouve », *La conversion religieuse*, s. dir. Emmanuel GODO, Paris, Imago, 2000, pp. 203-216.

⁵ Pierre KLOSSOWSKI, « Pierre Jean Jouve romancier : *Catherine Crachat* », *Tableaux vivants. Essais critiques 1936-1938*, Paris, Gallimard, 2002, p. 80.

⁶ *The lost Paradise* de Milton est publié en 1667 puis en 1674 dans sa forme définitive. Nous n'étudierons pas ici l'intertextualité entre cet ouvrage et celui de Jouve.

⁷ Pierre Jean JOUVE, *En miroir. Journal sans date*, op. cit., p. 1127.

comprenant en soi toutes les puissances de la nature et de l'esprit ; mais en même temps, le héros ne peut se le représenter, il doit au contraire le mettre en acte, le jouer, le répéter. Jusqu'au moment aigu qu'Aristote appelait « reconnaissance », où la répétition et la représentation se mêlent, s'affrontent, sans confondre pourtant leurs deux niveaux, l'un se réfléchissant dans l'autre, se nourrissant de l'autre, le savoir étant alors reconnu le même en tant qu'il est représenté sur scène et répété par l'acteur.⁸

Or, c'est bien la connaissance, la capacité à se représenter la faute qui est, pour Jouve, l'enjeu de la chute d'Adam et Eve mangeant du fruit de l'arbre de la connaissance du Bien et du Mal : « Je vois un moment où l'homme s'est détaché pour reconnaître Dieu et tenter d'appartenir à Dieu »⁹, dit Jouve dans la préface au *Paradis perdu*, « La Faute ». Cet « homme avait pâti et voulu bien avant que de connaître [...] ces réalités obscures sur son propre cas, et de quelle substance obscure – à laquelle il avait toujours recours – mais qu'il ignorait – il se trouvait fait »¹⁰. Que ce soit Dieu, Satan ou l'homme, chacun fait au *Paradis* l'expérience de cette substance obscure, le désir, qui engendre blessure, douleur et perte du paradis. Dieu, le premier, découvre l'absence :

IL SE comprend

Puisqu'il parle le monde

Il s'entend le plus simplement du monde et s'aime

Mais tout à coup l'instruit une blessure

l'absence :

Que le second ne soit pas encore

Et qu'Il ne soit pas le premier

N'ayant pas créé le second

Son miroir

N'ayant pas soufflé son air éternel dans une bouche

Sur un front

N'ayant pas placé tous ces soleils vertigineux dans

Un cœur,

Et ELOHIM comprenant par soi

Tout le Repos, tout le Mouvement

Produit les anges.¹¹

Elohim¹² met alors en place la dialectique simple du premier et du second qui va fonder la répétition et donner sa cohérence au développement du

⁸ Gilles DELEUZE, *Différence et répétition* (1968), Paris, P.U.F., 1996, p. 25.

⁹ Pierre Jean JOUVE, « La Faute », dans *Commentaires*, Neuchâtel, La Baconnière, 1950, p. 46.

¹⁰ Id., « Considérations sur le sujet des *Histoires sanglantes* », dans *ibid.*, p. 65.

¹¹ Id., *Le Paradis perdu, Œuvre I*, édition établie par Jean STAROBINSKI, Paris, Mercure de France, 1987, p. 8.

¹² Lorsque Jouve entreprend de narrer l'aventure de l'origine, il choisit de nommer le divin « Elohim », et non Yahvé. Il utilise ainsi, comme l'explique saint Jérôme à Marcella dans la lettre xxv à propos « Des dix noms par lesquels, chez les Hébreux, l'on désigne Dieu », « le mot même de Dieu » qui peut encore se traduire à partir du terme hébreu, par « Ange » et « Juge » : « Il faut savoir qu'Elohim est de nombre commun, c'est-à-dire qu'il peut désigner le

Paradis perdu. Le dieu jouvien est narcissique et il veut se reconnaître premier et adoré : « Les milliards de démons fils de ta lumière te répondent : ils disent naturellement que tu es parfait comme tu les as priés de le dire, puisque tu les as constitués afin qu'ils fussent des miroirs »¹³, affirme Satan. « Leur obéissance est non-existence », ajoute-il, se plaçant ainsi comme le second, véritablement efficace en face d'un dieu qui dort « paupière béate ». Le second est le contraire, le reflet, le double qui, « las de prendre part à tes énervantes splendeurs », invente la douleur : « Il savait tout / Sauf l'autre image ou cri très doux / Ou contraire d'univers / Autre giration renversée très possible / Très aimable et contraire / il la nomme Douleur »¹⁴. Comme dans le sein de Dieu, une ressemblance se brise, un reflet s'évanouit dans l'abîme de l'altérité. Et lorsque c'est le tour du premier homme et de la première femme de répéter le drame, le même processus se met en place : si avant la chute, Adam et Ève sont chacun le double de l'autre, « Homonymes dans le jardin d'Eden ils vont à deux / Se meuvent parallèlement, pareils et le même »¹⁵, cette ressemblance s'avère illusoire. Alors même que la première femme, double de l'homme, est née de la hanche de son compagnon, elle est d'emblée « un peu différente » :

Adam ton double a la hanche épaisse et plus suave
 Deux poids roses sont suspendus près des yeux
 Se dressant ou retombant dès qu'elle bouge
 Souriante et de la nature des plantes.
 Son ventre est lisse et s'enfuit sous une ombre
 Il n'a pas cette feuille ou tige que tu as,
 Ses toisons sont à peine visibles tellement blondes
 Elle est plus faible et sa bonté semble très grande.
 On la connaît de loin
 Car les poils de ses yeux, de son front
 Coulent vers le bas, le flanc, le côté comme un nuage.¹⁶

Déjà enveloppée par le « nuage rouge » du désir qu'elle provoque, Ève n'est bientôt plus le double d'Adam mais celle qui court en « doublant l'homme ». Progressivement, l'enfant joueuse et sensuelle du Paradis, qui danse pendant qu'Adam prie, (« Elle est joyeuse, belle, écorchée / Elle a sommeil, elle est embaumée elle a dansé ! Adam fait des murailles de roseau / Et prie, la face obtuse au-devant de l'Esprit / – Peut-on comprendre celui-là dit-elle »¹⁷) devient la déesse du lieu :

Dieu unique ou plusieurs dieux ». Saint JÉRÔME, *Lettres*, trad. par Jérôme LABOURE, Paris, Les Belles Lettres, 1996, p. 14.

¹³ Pierre Jean JOUVE, *Le Paradis perdu*, op. cit., p. 15.

¹⁴ *Ibid.*, p. 14.

¹⁵ *Ibid.*, p. 31.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*, p. 35.

Aussi

Fait-elle de son corps une fleur et un fruit
Car elle se colore diversement
Avec les jus, des pétales écrasés et des pollens
Et de l'eau pure qu'elle cueille entre ses paumes ;

Et Adam dit : mon double n'est plus moi
Mon double est devenu la pousse de l'Eden
Adorons-là :
Mon double, c'est l'aile d'un esprit qui passe
Ou bien l'incarnation vivante d'Elohim.¹⁸

Déesse de l'art encore primitif du Paradis, elle conduit Adam à commettre sa première faute, son erreur d'adoration. Le miroir divin se trouble sous les yeux du premier homme qui perd alors sa parfaite ressemblance avec Elohim, sa propre image étant subjuguée par le masque de la beauté que porte à présent Ève, et dont le lecteur a appris au premier livre qu'il est une invention satanique :

Satan est dieu d'un nouveau jour
D'un jour qu'il nommera « l'obscur »
D'une bonté
Qu'il nommera « la haine » afin de la distinguer,
D'une puissance entre toutes subtile et couleur de rose
C'est « lâcheté » et d'une admirable obéissance
C'est « désir de pénétrer la chair par amour »,
Et pour voiler ce cœur solitaire et trop exposé
Il invente un masque tremblant c'est la « beauté ». ¹⁹

Au miroir de cet autre dieu, s'esquisse la figure du poète, figure aux masques dont la beauté est celle de la transformation, de la dissemblance et de la variation car Jouve est, à l'instar de Baudelaire, « Anti-manichéen »²⁰. Ainsi, le poète est-il identifié à l'ange déchu dont les « *variations multiples* dans la forme démoniaque, [s'opèrent] par la puissance de sa pensée et le paysage diurne ou nocturne n'en a pas l'entendement »²¹. De la même façon, masquer « ce cœur solitaire et trop exposé » est l'art de Satan qui, en quête de lui-même à travers son désir de l'autre, est un fidèle second, à l'instar du poète : « Et comme au collège jadis je n'étais pas le premier / Mais toujours et fidèlement le second »²². Dès lors, le satan jouvien qui nous inspire pitié et sympathie n'incarne plus à lui seul le mal auquel l'homme peut imputer la responsabilité de la faute, et il règne dans le paradis une atmosphère d'impossible innocence : « Qui est cou-

¹⁸ *Ibid.*, p. 37.

¹⁹ *Ibid.*, p. 20.

²⁰ *Id.*, *Tombeau de Baudelaire*, Paris, Seuil, 1958, p. 26.

²¹ *Id.*, *Le Paradis perdu*, p. 40. Je souligne.

²² *Id.*, *Moirs, Œuvre I, op. cit.*, p. 1086.

pable ? », demande le poète dès la première phrase de la préface de 1938, « La Faute ». Qui est coupable du premier crime de l'homme puisque Dieu, Satan, Eve et Adam, ont tous succombé au désir, à la « force sacrée »²³ ?

À travers cette interprétation de *La Genèse*, Jouve affirme clairement que sa « conception du péché, de la culpabilité, procède plutôt de la pensée de Freud que du dogme chrétien »²⁴. *Le Paradis perdu* ne cherche donc pas seulement à réécrire le mythe mais à « engendrer le mythe ». Cette expression, Jouve l'emploie lorsqu'il écrit sur le dernier concert de la paix, concert de Toscanini à Lucerne, le 18 août 1939 ; il déclare : « Ainsi le rôle sacré de la Musique [comme de la Poésie], j'entends par là sa puissance d'engendrer le mythe, s'accomplissait lui aussi devant nos yeux ; la Musique traduisait entièrement le Mythe dont une société d'hommes a besoin pour subsister, pour combattre et pour croire »²⁵. Ce « rôle sacré » est aussi celui du poème qui pour engendrer le mythe doit faire de la répétition un rituel. L'art auquel manque cette vocation est un art voué à répéter mécaniquement et qui, à ce titre, porte en son sein la catastrophe moderne : « une effrayante agitation a saisi l'art contemporain. On annonce, on réalise, on proclame une rupture avec la tradition, avec toute tradition ; [...] : ces soi-disant révolutions sont en vérité des retours en arrière et des expressions de routine »²⁶. Le poète est intarissable sur les effets néfastes du mécanique dans l'art : que ce soit dans sa production, et Jouve n'épargne pas « l'écriture automatique » des surréalistes, que dans sa diffusion, l'industrialisation qui place l'homme « dans un continuum d'impressions artistiques. Là est justement le joint, tout s'explique, ajoute Jouve. Aucune chose n'échappe au pouvoir destructeur de la répétition. Celle-là est l'agent direct de la mort, dans le sens qu'elle tue. On dit que les confesseurs de grande expérience mettent en garde les fidèles contre les dangers de la trop fréquente communion »²⁷.

Impliquer le lecteur dans une interrogation sur ce qui produit la répétition est l'un des points fondamentaux de la poétique jouvienne et de la dimension rituelle de son œuvre : il s'agit de se remémorer le mythe, expérience centrale pour une modernité qui, plutôt que de répéter aveuglément en prétendant rompre avec la tradition, doit établir avec le passé un lien novateur. Directement inspirée de Freud, cette croyance en l'expérience de remémoration, comme exploration de zones inconscientes censurées, sous-tend l'entreprise du *Paradis*. À cet égard, la préface de 1938, « la Faute » est claire : il s'agit de lever « l'épais système de censures dont je me suis entouré pour vivre »²⁸. Dans cette présentation du *Paradis*, Jouve a recours à une rhétorique de l'aveu, mise en place grâce à une énonciation à principe universel, le pronom personnel sujet « je » employé tout au long de cette préface, prenant en charge un énoncé valable pour tous. Le poète, « porte-verbe », se fait voix intérieure de l'humanité :

²³ Id., « La faute », dans *Commentaires*, op. cit., p. 41.

²⁴ Id., « Entretien avec Robert Marteau et André Marissel », dans *L'Autre, Jouve*, numéro hors série, s. dir. François Xavier JAUJARD et Robert BENSIMON, L'Autre, 1992, p. 7.

²⁵ Id., « Le dernier concert », dans *Commentaires*, op. cit., p. 139.

²⁶ Id., *Apologie du poète, Œuvre I*, op. cit., p. 1197.

²⁷ Id., *En miroir. Journal sans date, Œuvre II*, op. cit., p. 1170.

²⁸ Id., « La faute », dans *Commentaires*, op. cit., p. 39.

« Mon péché tient à ma naissance, et donc aussi avec la naissance de toute l'humanité » :

Je sais bien que j'ai commis telle erreur, que j'ai cédé basement à mes péchés ordinaires, que j'ai fait pâtir tel être, et que ma colère a détruit autour de moi : mais ce n'est point de tout ceci que je suis coupable. Les moindres choses que j'accomplis, les actes les plus graves de mon affection et de ma chair, mon amour et les formes métamorphosées de mon amour sont toujours atteints : une ombre, une allusion douloureuse les traverse. Je suis coupable et accusé. [...] Voici donc l'histoire du Paradis antérieur à la faute, conçu dans le sein de Dieu avec un parfait et inerte Bonheur, en lequel un principe contraire à Dieu se glisse pour déterminer une révolte, une désobéissance, ce qui entraîne la punition par l'obligation de mourir et la perte du paradis, cette histoire vue non plus dans la clarté mais plutôt dans les ténèbres, devient une histoire véridique et explicitante.²⁹

Avec *Le Paradis*, le poète ne cherche pas à énumérer « la liste des péchés dressée par l'Eglise », laquelle lui « est aussi extérieure que le dogme de l'Immaculée Conception », mais « celui dont nul théologien ne pouvait dire le contenu », ce péché « héréditaire comme la terre même se suit héréditairement ». Ainsi, l'impossible innocence qui règne dans *Le Paradis perdu*, souligne la fonction de ce dernier dans la révélation des tabous élémentaires de l'humanité.

Rite de survivance : de la dévoration comme sacrifice

En effet, s'interroger sur la culpabilité de l'homme, c'est s'interroger sur la nature de la faute, notamment dans le récit fondateur de la culture occidentale, *La Genèse*. Dans ce récit, la faute est la transgression de l'interdit divin (*Genèse* 3, 3), clairement rapporté par Jouve : « Vous ne mangerez pas de ses fruits de peur que vous ne mouriez », rappelle Adam à Eve qui veut aller vers « l'Arbre / Arbre-de-la-Connaissance-du-Bien-et-du-Mal »³⁰. Mais, dans *le Paradis perdu*, plus qu'un objet de désir, l'Arbre et son expression métonymique, le fruit, sont les acteurs du drame. L'Arbre au fruit défendu « bouge, craque, se fend, ses crispations se font entendre, il enferme la nouvelle femme aux yeux déjà fuyants sous la buée des larmes et du plaisir [...] »³¹. Un arbre vivant, prompt à se saisir d'Eve, la faire prisonnière et la mettre à la merci du serpent. Cette intervention anthropomorphique de l'Arbre attribue à celui-ci une vitalité magique, coïncidant avec la place occupée par l'arbre dans « la mentalité primitive » : animé, doué de parole, l'arbre est, bien souvent, « le dieu lui-même »³². Arbre totémique, selon Théodore Reik, dans son essai sur

²⁹ *Ibid.*, p. 46.

³⁰ *Id.*, *Le Paradis perdu*, op. cit., p. 38.

³¹ *Ibid.*, p. 51.

³² Theodor REIK, *Mythe et culpabilité*, trad. de l'allemand par Jacques GOLDBERG et Geneviève PETIT, Paris, Seuil, 1957, p. 126.

la *Genèse* de 1957, *Mythe et Culpabilité*, l'arbre de la connaissance du bien et du mal est une substitution du dieu lui-même. Ainsi, comme le note « succinctement » Freud, ce dernier n'ayant jamais proposé de lecture détaillée de la *Genèse* rappelle Reik, le péché originel chrétien est analysable comme crime totémique propre à des rites plus anciens³³. À suivre « l'enquête » de Reik sur l'histoire du premier crime de l'homme, la conclusion qui s'impose est la suivante : « Le crime originel était une faute alimentaire, non pas motivée par l'appétit, mais par le désir de devenir Dieu lui-même, et ceci en absorbant une certaine nourriture. [...] le premier homme tua Dieu et le mangea ». Voilà pourquoi la dévoration du fruit est si exactement rapportée par le poète : la dévoration est sacrifice, rite de survivance par lequel les pouvoirs du dévoré, l'ascendant, sont assimilés par le dévorant, le descendant. Or, dans *Le Paradis perdu*, après « L'Actus », détaillant cette opération simple de croquer dans une pomme, arrive le poème intitulé « La faute », moment où Adam goûte à son tour du fruit :

Elle réveille Adam :

Mange-le si tu m'aimes

C'est le plus beau de tous les fruits !

Adam

Jamais ne lui dit non. Adam mange le fruit.

La vérité

Se fait, une percée de funèbre lumière. [...]

La face de l'homme n'est plus que sauvage

Dure elle avance en dessous, remue et renifle :

Il rêve de ses bouches

Il la retourne pour entrer dans ce qu'elle a,

Les mains griffent

le corps se ferme et se rue

Mais il répond [...]

Alors il lui fait mal !

Elle crie, il succombe

Sur ton démon, cloaque, ou ton bonheur !

Et elle

Reprend la leçon du serpent la trouvant plus belle.³⁴

Adam mange le fruit et, immédiatement, le premier homme et la première femme commettent le péché de chair : « O péché ! Nous t'avons nommé et nous t'avons conçu [...] Et tu reviendras toujours mon Emmanuel »³⁵. Péché voué à être répété comme le souligne la référence au *Nouveau testament*, où

³³ Voir Sigmund FREUD, *Totem et Tabou* (1912), trad. de l'allemand par Serge JANKÉLÉVITCH, Paris, Payot, 2001, pp. 216-217.

³⁴ Pierre Jean JOUVE, *Le Paradis perdu*, op. cit., pp. 53-54.

³⁵ *Ibid.*, p. 55.

est instauré, à l'heure du sacrifice du père, le rite alimentaire de l'eucharistie³⁶. Ainsi, dans *Le Paradis perdu*, la transgression est double, crime à l'endroit du Père et acte sexuel transgressif à l'égard de « la femme nommée Eve »³⁷, comme prend soin de le rappeler le poète, cette nomination la désignant comme « la mère de tous les vivants » (*Genèse* 3, 20). Et l'on aura reconnu sans peine les deux éléments constituant la tragédie d'Œdipe et sur lesquels pèse l'interdit le plus strict selon Freud dans les sociétés primitives³⁸.

Toutefois, si l'interprétation jouvienne de *La Genèse* s'inspire librement de la doctrine freudienne, elle est avant tout poétique. En effet, si la dévoration est un rituel de survivance, c'est également un rite d'inspiration : la dévoration est aussi une métaphore cardinale du travail de la mémoire et de l'acte de la lecture, notamment dans *l'Apocalypse selon saint Jean*, où l'on assiste à la dévoration du livre, épisode sur lequel Jouve varie dans *Diadème* :

Un petit livre ouvert dont je cherche l'abord
Est-il à le manger un abîme discord
Un livre avec du feu dans les plis et les lettres
Humides de sang rouge et comme veine ouverte

Ainsi, dévorer son dieu, c'est aussi recevoir sa parole, et l'exprimer notamment avec la prière. « Toute poésie est adieu [à Dieu] », nous dit Jouve : sacrifice et prière, rite de survivance et survivance d'un rite. Sans entrer ici dans les détails³⁹, rappelons combien la mémoire liturgique dans l'œuvre est importante et combien sont nombreux les poèmes qui métaphorisent la prière comme acte de dévoration ou, par exemple, d'« irrumination » : « La gloire de ton âme irrumer sur ma langue / Empêchant mon débat intérieur même de murmurer »⁴⁰. Le terme « irrumination » est créé à partir du verbe latin « irrumare », « mettre dans la bouche », sens doublé par l'emploi érotique du verbe « irrumer ». Dès lors, on ne sera guère surpris de trouver dans *Le Paradis perdu* une série de prières dont la vocation est de faire progresser le drame, au fil de ses répétitions.

³⁶ Pour ces conclusions, je renvoie encore une fois à l'ouvrage de Theodor Reik. Sur la question des liens entre le rite linguistique et le rite alimentaire, je renvoie à Louis MARIN, *La parole mangée et autres essais théologico-politiques*, Paris, Klincksieck, 1986.

³⁷ Pierre Jean JOUVE, *Le Paradis perdu*, op. cit., p. 51.

³⁸ Sigmund FREUD, *Totem et tabou*, op. cit., p. 186. Pour mémoire, à la peur de l'inceste avec la mère répond l'interdit de tuer le totem, se substituant au père. Ce totem est, selon Theodor Reik, l'arbre dans la *Genèse*, « Arbre totémique ».

³⁹ Voir Muriel PIC, « La prière chez Pierre Jean Jouve : genre poétique de la modernité ? », dans *La prière 1850-1950*, s. dir. Philippe BOUTRY, Danièle HERVIEU-LÉGER, Dominique JULIA, E.H.E.S.S. Éditions, à paraître.

⁴⁰ Pierre Jean JOUVE, *Sueur de Sang*, *Œuvre I*, op. cit., pp. 226-227.

C

urvivance du rite : la prière

Le *Paradis perdu* compte plusieurs prières : celle des « anges aux cheveux blancs », celle du vent et du paradis lui-même, et le chant d'Eve – de la prière d'Adam on ne sait rien sinon qu'elle est une posture de prosternation, celui-ci se tenant « face obtuse ». Avec la prière des anges, le lecteur assiste au premier acte d'union à Elohim :

« Nous sommes

j'ai conscience

afin que Tu existes

Toi Père et ton Esprit, Toi ton grain de sable

Toi Principe et l'odeur de ton océan et ton électron !

Vis Puissance éperdue, Amour ébranle-toi

Que tout par une main se retrouve et s'explique dans un sommeil !

Par nous que ta liberté soit,

O ne repousse point notre adoration. »

L'autre archange avec une autre force fait entendre [...] ⁴¹

Ici, l'énonciation passe du « nous » de la communauté des anges à « l'autre archange », Satan, qui déjà se distingue de ses confrères en prenant la parole. Plus qu'une prière, c'est un dialogue, les premiers vers mettant d'emblée en scène trois pronoms différents. À la fois action de grâce, remerciement, et prière de demande pour la création, la prière des anges est un appel magistral à l'acte d'amour, énoncé qui s'avère performatif puisque le poème suivant, « Mouvement », voit la création du monde. Dans *Le Paradis*, en effet, la prière est résolument efficace : elle appelle ce qui la fonde, la répétition.

La seconde et la troisième prière sont réunies en un seul poème, composé néanmoins en deux temps, comme l'annonce le titre « le vent et la prière ». Ici, l'acte pieux et l'élément cosmique se confondent :

Le vent s'élève. On voit passer les daims Le soleil se couche. `

La vie est pieuse. Elle est aussi comblée. Ce sont les feux de la prière du soir.

$$\begin{bmatrix} \vdots \\ \vdots \\ \vdots \end{bmatrix}$$

Le vent s'élève encore une fois

C'est lui

Il vient et il accourt des plateaux bleus

Il est dans le regard des pierres presque célestes

Il va sur l'horizon,

Il remue le dessous immense des forêts.

ELOHIM!

ELOHIM [...]

Elohim

⁴¹ ID., *Le Paradis perdu*, op. cit., p. 10.

À la lumière de la jungle il montre sa face [...]
Il n'est plus là.

Le nom de Dieu, scandé par le vent, produit l'apparition de la « Face », et à cette présence déjà évanouie s'adresse alors la véritable prière du monde paradisiaque.

« Nous sommes Terre et tu es Dieu
Entends notre murmure et vois ma présence,
O nous sommes rochers nous sommes roucoulements
Eaux brillantes et palmes
Et Toi sois-tu compris par un être qui pense
Sois-Tu loué par sa voix de nature ô grand Esprit !
Nous sommes poussière et Tu es Regard
Nous sommes chose endormie et Tu es souffle
Nous sommes matière obscure et terrifiée
Tu es bonté
Tu es Créateur ;
Nous sommes inertie, Tu es illuminé
Tu es sans jour sans lieu rien que passage,
Tu es ma substance et en fais découler ma présence
Tu es mon maître absolu la main et l'idée
Tu me combles de joie
C'est-à-dire m'emplis de sang et de nature
Tu me donnes l'esprit
C'est-à-dire tu me fais un avec Toi,
Tu me crées, tu m'abandonnes, Tu ne m'as pas abandonné
Tu me veux Tu me consens Tu m'adores
Et moi la fin de ton miracle et le bord de ta puissance
Et la frange de Ta bonté
Confusément je me suis tourné vers Ton cœur,
Je crois et je m'élève
Et rentre par amour dans Ta totalité »⁴².

Avec cette prière, Jouve ménage une progressive fusion : amorcée sur un mode binaire comparant l'état de créature et de créateur, elle aboutit à une confusion de l'un en l'autre non sans évoquer le poème extatique de Paulina, où la prière est sujette à l'affolement de la contradiction : « Tu m'abandonnes, Tu ne m'as pas abandonné ». Le texte se scinde alors en deux temps, grâce au point virgule apparaissant après l'affirmation conclusive du premier moment : « Tu es créateur ». Durant tout ce premier développement, les groupes nominaux simples sont coordonnés grâce à la conjonction « et » ; dans le second temps, la juxtaposition domine et tend à supprimer la ponctuation, à réduire

⁴² *Ibid.*, pp. 29-30.

les intermédiaires en privilégiant le rythme ternaire et l'accumulation : « Tu me veux Tu me consens Tu m'adores ». Si cette prière s'amorce, comme celle des anges, sur une déclaration absolue d'existence, « nous sommes », reprise plusieurs fois en début de vers, celle-ci n'est plus au service d'une équation métaphysique entre Dieu et ses créatures, mais d'une dualité ouverte au multiple grâce aux différents compléments d'objet attribués au présent du verbe « être ». Enfin, l'épreuve et le dépassement de la limite entre le divin et sa créature sont marqués par une conversion de l'énonciation : d'une part, le pronom sujet « nous » disparaît au profit de la toute-puissance du pronom sujet « Tu » et, d'autre part, le pronom sujet « je » apparaît après avoir annoncé sa présence par la fonction de complément grâce au pronom conjoint « me ». Si la conversion est clairement énoncée (« Confusément je me tourne vers Ton cœur »), ce n'est qu'après l'évaluation des limites : « fin de ton miracle », « bord de ta puissance », « frange de Ta bonté ». Elle aboutit à la compénétration de la créature en son créateur avec le vers conclusif.

Efficace dans son développement, la prière du Paradis est, en réalité, la naissance de la voix humaine et l'on ne s'étonnera pas que ce texte soit, à l'origine, attribué à Pierre Indemini dans l'édition de 1927 du premier volet de *Aventure de Catherine crachât. Hécate*, publiée un an avant *Le Paradis perdu*, soit en 1927. Il s'agit de la dernière prière de Pierre, découverte par Catherine dans les lettres rendues par Fanny Félicitas : prière où la conversion au spirituel du héros est entièrement réalisée, sa voix confondue à celle de l'universel. Ainsi, immédiatement après ce texte, Adam et Eve apparaissent, naissance réaffirmant encore la valeur performative de la prière. Or, ce sera justement la subversion par Ève de l'acte pieux qui entraînera la première femme dans l'aventure qu'on connaît. En effet, la prière païenne d'Ève qui, en « chantant *Ndeyan-Ndeyâ* » n'honore pas son dieu, la dirige tout droit vers la transgression de « L'Actus » :

« Ris, Ndeyan-Ndeyâ
 Ris, Ndeyan-Ndeyâ
 Donne-moi le soleil à manger
 Ris, Ndeyan-Ndeyâ

Pleure, Ndeyan-Ndeyâ
 Pleure, Ndeyan-Ndeyâ
 Mets-moi la lune dans la bouche
 Pleure Ndeyan-Ndeyâ

Ris, Ndeyan-Ndeyâ
 Ris, Ndeyan-Ndeyâ
 Fais passer le lion sur mon ventre

Pleure, Ndeyan-Ndeyâ

Pleure, Ndeyan-Ndeyâ
 Mets le serpent dans mes cheveux
 Pleure, Ndeyan-Ndeyâ ! »⁴³

Le chant de la première femme introduit l'implacable dualité des opposés, le jour et la nuit, le soleil et la lune. Jouve a alors recours à des oppositions symboliques extrêmement fortes et simples, *via* les éléments, le soleil, masculin et force vitale, la lune, féminine et face cachée⁴⁴, et les passions humaines, rire et pleurer. Le chant d'Ève est profondément symbolique, l'étymologie du terme se référant à la séparation de deux parties, et à ce titre il annonce un monde où le divin ne sera plus présent que sur ce mode. Dans ce monde futur qu'Ève nous décrit, le serpent est mis en équation avec la lune tandis que le soleil est placé en parallèle avec le lion, l'animal d'Adam, lui-même « bête ensommeillée ». Jouve invente cette prière en imitant la langue de peuples primitifs, telle qu'elle a pu être rapportée par les anthropologues de son époque. Mauss, par exemple, transcrivit le nom des totems appelés chez les Parnkalla d'Australie sous une forme qui évoque le refrain de la prière de la première femme : « Ngaitye paru ! »⁴⁵. Et, en effet, « Ndeyan-Ndeyâ » est un véritable « appel au totem »⁴⁶, adresse à d'autres dieux qu'Elohim. Païenne, la dernière prière de l'homme au Paradis précipite l'aventure de la femme auprès de l'Arbre au fruit défendu. Après cet épisode, l'homme devra réapprendre à prier, et avec d'autant plus d'ardeur qu'il est, à l'heure où *Le Paradis* est écrit, proche de la « Catastrophe ».

Le lecteur entre donc dans l'œuvre de Jouve comme dans un nouveau monde, dont il saisit la tragédie dès l'exergue du *Paradis*, emprunté à *La Tempête* de Shakespeare (« O brave new world »). En effet, avec la réécriture de *La Genèse*, Jouve trace le destin de l'homme qui, inconscient du drame commandant son existence, le répète inlassablement. Mais encore, le recours au rite liturgique dans *Le Paradis perdu* montre bien comment la « perspective spirituelle » qui est désormais celle de l'œuvre implique une nouvelle stratégie d'écriture : la qualité performative de la prière éprouve l'efficacité du rituel transféré dans l'espace littéraire. Signalons également que le poète incorpore à son œuvre le sacrifice, qui donne son sens au reniement des textes antérieurs à 1924 et s'avère être un *leitmotiv* des textes ; la conversion, opératoire entre le narratif et le poétique ; l'usage des masques, participant à la survivance de figures littéraires antérieures et en concurrence avec la notion d'intertextualité. De ces rites, on ne peut que constater qu'ils n'appartiennent pas exclusivement à la tradition chrétienne, l'œuvre de Jouve s'inscrivant également dans le retour au primitivisme généralisé à l'Avant-garde artistique et littéraire de l'Entre-deux guerres. Leur fonction première est donc d'orienter la poésie dans une perspective spirituelle qui est, aux yeux de Jouve, « la seule réponse au néant

⁴³ *Ibid.*, pp. 35-36.

⁴⁴ Mircea ELIADE, « Le soleil et les cultes solaires » et « La lune et la mystique lunaire », dans *Traité d'histoire des religions* (1949), Paris, Payot, 1996, pp. 115-138 et 138-162.

⁴⁵ Marcel MAUSS, « La prière et les rites oraux », *Œuvres 1. Les fonctions sociales du sacré*, Paris, Minuit, « Le Sens commun », 1985, p. 442.

⁴⁶ *Ibid.*

du temps »⁴⁷. Toutefois, pour être véritablement efficace, cette réponse doit être en adéquation avec l'époque à laquelle elle s'adresse : grâce au transfert du rituel dans l'espace littéraire, Jouve signe une œuvre qui donne ses rites à la société moderne. Ici, le drame se joue au sein de la modernité, dans le moment rituel où celle-ci fait retour au mythe, en une expérience vive de remémoration confondue à l'expérience psychanalytique, spirituelle et littéraire. Ce n'est que de se souvenir d'un passé archaïque, en lequel gît sa culpabilité, que l'homme moderne rompra efficacement avec celui-ci et échappera au pouvoir destructeur de la répétition. Un processus « phénoménologique », selon les termes de Gaston Bachelard⁴⁸ à propos de la poésie de Jouve, qui fonde l'engagement de l'œuvre au sein de la modernité. À l'orée de cette « Phénoménologie de l'âme⁴⁹ » se trouve *Le Paradis perdu* : prologue, il annonce la seconde conversion où, après le dépassement des épreuves et la traversée du désert – dont l'aventure est prise en charge par toute la production romanesque – l'œuvre de la maturité, comme libérée du drame, ne séjournera plus que dans les hauteurs de la poésie. Ce destin de l'œuvre, Jouve en fait aussi celui de l'homme moderne qui, de prendre conscience du désir qui l'anime, « la pauvre, la belle puissance érotique humaine »⁵⁰, découvre la source véritable de toute inspiration : « L'objet n'est rien et le désir est tout, même pas le désir, mais la phrase du désir »⁵¹.

MURIEL PIC

Université de Berlin

⁴⁷ Pierre Jean JOUVE, *Apologie du poète*, *Œuvre I*, op. cit., p. 1198.

⁴⁸ Gaston BACHELARD, *La Poétique de l'espace* (1957), Paris, P.U.F., 2001, p. 6.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ Pierre Jean JOUVE, « Inconscient, Spiritualité et catastrophe », préface à *Sueur de sang*, *Œuvre I*, op. cit., p. 195.

⁵¹ Id., *Proses*, *Œuvre II*, op. cit., p. 1268.

L A MAIN COUPÉE DE BLAISE CENDRARS OU LA RITUALISATION D'UN IMPOSSIBLE DEUIL

« Le deuil *doit* être impossible. Le deuil réussi est un deuil manqué »

Jacques Derrida¹

La Grande Guerre constitue incontestablement une fracture dans la série des conflits qui ont jalonné l'histoire de l'Europe. Jamais auparavant les combattants ne s'étaient trouvés confrontés à une violence meurtrière d'une telle ampleur. Jamais encore on n'avait été amené à dénombrer tant de victimes en un laps de temps aussi bref. Devant le traumatisme sans précédent suscité par une telle situation de crise, la société civile a réagi en érigeant de nombreux monuments aux morts et en instaurant autour de ceux-ci des rites de commémoration qui visaient à assurer au deuil collectif une visibilité à la mesure du choc auquel il était censé répondre. Cependant, comme l'a montré Michael Naas² en se référant à d'autres contextes, pris en charge par les instances politiques, le deuil tend à se voir orienté dans une relègue dans la gloire de la Belle Mort. Comme l'indique Carine Trévisan à propos de 14-18, il s'agit de conférer un sens à ces morts en les inscrivant dans une logique sacrificielle, envers la Patrie par exemple, de sorte que la signification de ces cérémonies semble davantage patriotique que funéraire³. De fait, les formes et modalités de ces ritualités collectives autour des combattants disparus n'ont pas toujours rencontré la douleur de ceux qui avaient perdu un ou, le plus souvent, plusieurs proches. Quelque chose de la perte a continué d'insister, qui « ne s'est pas trouvé épuisé par la gestion collective du deuil »⁴, et un hiatus semble s'être creusé entre cette dernière et l'expérience vécue par les individus.

En réaction à cette fracture, dès les premières années qui ont suivi le conflit et jusqu'à aujourd'hui (de Henri Barbusse à Claude Simon), nombre d'écrivains se sont employés par le biais de l'écriture à pallier aux carences des commémorations collectives et officielles. Bien que publié au sortir de la seconde guerre mondiale, *La Main coupée* participe pleinement de ce mouvement de deuil sans précédent qui découla du premier conflit mondial⁵. Galerie de por-

¹ Jacques DERRIDA et Elisabeth ROUDINESCO, *De quoi demain... Dialogue*, Paris, Fayard & Galilée, « Champs – Flammarion », 2001, p. 257.

² Michael NAAS, « Les restes de l'histoire ou comment faire son deuil des inconnus », dans *La Démocratie à venir. Autour de Jacques Derrida*, s. dir. Marie-Louise MALLET, Paris, Galilée, « La Philosophie en effet », 2004, pp. 549-565.

³ Carine TREVISAN, *Les Fables du deuil. La Grande Guerre : mort et écriture*, préface de Pierre PACHET, Paris, P.U.F., « Perspectives littéraires », 2001, pp. 3-7. Je remercie Claude Leroy d'avoir attiré mon attention sur cette référence.

⁴ *Ibid.*, p. 18.

⁵ Antoine PROST, « Les monuments aux morts. Culte républicain ? Culte civique ? Culte patriotique ? », dans *Les Lieux de mémoire, 1. La République*, s. dir. Pierre NORA, Paris, Gallimard, 1984, pp. 195-225 et Annette BECKER, *Les Monuments aux morts. Patrimoine et mémoire de la Grande Guerre*, Paris, Errance, 1990.

traits des compagnons d'armes de Blaise Cendrars à la Légion, ce deuxième tome de la tétralogie des années 40 constitue, comme l'indique Michèle Touret, « un monument aux morts »⁶ de la Grande Guerre. Il s'y apparente en effet formellement en ce que, à l'instar des édifices érigés à la mémoire des soldats de ce conflit, le livre présente une liste de noms de poilus accompagnés de la mention du lieu ou des circonstances de leur mort – « Lang (tué à Bus) » ; « Le Chevalier de Przybyszewski, dit "Le Monocolard" (porté disparu en Champagne) ». Cependant, *La Main coupée* constitue peut-être surtout l'une des plus singulières tentatives pour dire, sans la subsumer sous de grands principes fédérateurs, notamment patriotiques, une perte à chaque fois unique. Et si, dans ce récit, Cendrars revient, pour la première fois avec une telle ampleur, sur son expérience d'ancien combattant, rédigée en pleine seconde guerre mondiale, cette « fable du deuil » ne concerne pas seulement les compagnons d'armes de l'écrivain, mais aussi son fils Rémy, dédicataire du livre (avec son frère et « leurs fils ») et disparu durant la rédaction de l'ouvrage.

Dans *La Main coupée*, la ritualisation dont l'univers du front fait l'objet se voit thématisée par Cendrars à travers un autoportrait ironique de lui-même en maître de cérémonie. Ainsi, il se présente dès le début comme un ancien, un « initié », qui fait partie de ceux qui ont déjà traversé la mort⁷ ; en outre, il apparaît comme un maître du langage⁸ ; au cours du récit, il sort fréquemment accompagné d'un seul de ses hommes, et ces épisodes prennent fréquemment valeur initiatique⁹ ; enfin, la fonction rituelle du Cendrars légionnaire s'atteste encore dans le fait qu'il raconte avoir passé son premier hiver au front « dans les pantalons noirs d'un curé » (p. 97). Or la façon dont Cendrars se dépeint en personnage renvoie fréquemment à son imaginaire de l'écriture¹⁰. En l'occurrence, si, en tant que protagoniste, l'auteur se présente à ses hommes sous les traits d'un maître de cérémonie, il occupe une fonction similaire, en tant que narrateur, à l'égard de son lecteur. Le texte peut dès lors se lire comme une mise en œuvre profane du rite de deuil par le biais de l'écriture littéraire. Mais le deuil cendrarsien s'avère particulièrement problématique, dans la mesure où

⁶ Blaise CENDRARS, *La Main coupée*, *La Main coupée* (1918), *La Femme et le soldat*, textes présentés et annotés par Michèle TOURET, Paris, Denoël, « Tout autour d'aujourd'hui », t. VI, 2002, p. XXVI – c'est à cette édition que nous nous référons, désormais entre parenthèses dans le texte.

⁷ Le récit débute à un moment où Cendrars est déjà sur le front depuis un certain temps. Il écrit : « Il n'y avait pas tout à fait un an que nous étions soldats, nous, les plus vieux, et déjà nous avions appris à désespérer de tout, nous, *les survivants* » (p. 10, nous soulignons). Ce n'est qu'à la neuvième section – « Madame Kupka » – qu'est relatée la montée de Paris vers la Somme.

⁸ Il pratique plusieurs langues – outre le français, l'allemand et le russe – et fait à cet égard figure de passeur en servant à plusieurs reprises d'interprète à ses supérieurs.

⁹ Ainsi, c'est avec Cendrars que Ségouana tire « son premier homme » (p. 29). Cette dimension initiatique s'atteste de la manière la plus évidente avec Przybyszewski : « C'était pour la première fois que Przybyszewski allait venir avec moi. C'était un nouveau » (p. 146). « Przybyszewski [...] pleurait. C'était un nouveau. Il pleurait d'émotion. Il perdait son pucelage [...] et [...], au cœur de cette nuit sans nom le Monocolard devenait un autre, un soldat, ses larmes étaient d'un dur, son émotion annonçait son épanouissement, de jeune crevé il devenait un homme [...] Je lui passai le bras autour du cou : "– Vas-y, pleure, lui soufflai-je à l'oreille. Mais ne fait pas de bruit. Ne dis rien" » (pp. 150-151).

¹⁰ Voir, par exemple, Renaud FERREIRA DE OLIVEIRA, « Cendrars chasseur », dans *Blaise Cendrars 5, Portraits de l'artiste*, s. dir. Claude LEROY, Paris, Minard, « Lettres Modernes », 2003, pp. 41-53.

il ne cesse de se confronter à sa propre impossibilité. Nous examinerons pour commencer la métaphorisation du travail d'incorporation du deuil à travers le motif de la parole mangée, par le truchement duquel le livre donne à lire le deuil qu'il porte. Ensuite, après avoir montré que, dans *La Main coupée*, les limites conférées à l'espace rituel sont excédées, il s'agira d'examiner comment le double jeu de cette dynamique du supplément prend corps dans la mise en récit de la mort subie. Enfin, nous étudierons le fonctionnement de la logique du reste et celle de répétition auxquelles obéit le récit, avant de souligner le principe d'indétermination de l'origine et de dislocation temporelle au fondement de la logique à travers laquelle Cendrars orchestre dans ce récit le deuil et son impossibilité.

L a parole mangée

La préoccupation pour l'alimentaire est omniprésente dans l'œuvre cendrarsienne¹¹, particulièrement dans *La Main coupée*, où la nourriture est l'objet de ritualisations diverses et se voit nouée aux rites qui structurent le champ de la parole. Connexes en ce qu'ils appartiennent l'un et l'autre au registre de l'oralité, les champs de l'alimentaire et du langage tendent fréquemment à se recouper. Dans *La Main coupée*, selon un *topos* de la littérature occidentale, celui du livre ou de la parole mangé(e) ils métaphorisent le travail d'incorporation inhérent au processus de deuil. En ce sens, l'étude du fonctionnement de ce réseau métaphorique permet de situer les différents enjeux du processus rituel mis en œuvre dans et par le récit de Cendrars, notamment la façon dont le texte invite son lecteur à accomplir dans sa lecture le cérémonial funéraire.

En présentant la nourriture comme l'une des préoccupations majeures du soldat de 14-18, le récit ne déroge nullement à la tradition du témoignage de poilu¹². Cependant, chez lui, le traitement de ce motif tranche avec le reste de la production des anciens combattants, qui met essentiellement l'accent sur les carences et les privations endurées. En effet, au sein de cette escouade, la nourriture abonde. Cendrars et ses hommes ne se contentent en effet nullement des rations octroyées par l'armée française¹³. Grâce au vol, aux largesses de membres aisés de l'escouade, mais surtout aux produits de la chasse et de la pêche de Garnéro, lequel fait aussi office de cuisinier, la « section franche » pourvoit presque seule à sa pantagruélique consommation de nourriture et de boisson, selon une autarcie qui ne manque pas d'inscrire cette dimension

¹¹ Ainsi, dans *Bourlinguer*, lorsque Cendrars formule le projet de sonder son âme à partir de sa pratique des péchés capitaux, il n'aborde véritablement que la seule gourmandise (Blaise CENDRARS, *Bourlinguer, Vol à voile*, textes présentés et annotés par Claude LEROY, Paris, Denoël, « Tout autour d'aujourd'hui », t. IX, 2003, pp. 202-218).

¹² Les engagés volontaires étrangers furent soupçonnés de profiter du conflit pour se faire nourrir par la France. Cendrars en témoigne en notant que ses hommes et lui étaient qualifiés de « bouffeurs de gamelle » par leurs sergents (sur ce point, voir Jean-Jacques BECKER, « La vision de la guerre chez Cendrars », dans *Blaise Cendrars et la guerre*, s. dir. Claude LEROY, Paris, Armand Collin, 1995, p. 16).

¹³ Rossi, qui mange « comme quatre » (p. 12), et dont le portrait se fonde principalement sur son rapport à l'alimentation, ou encore Bouffe-Tout, au sobriquet évocateur, sont exemplaires à cet égard.

alimentaire dans l'ordre de l'épreuve rituelle¹⁴. Le contenu des repas militaires n'est d'ailleurs presque jamais évoqué, sauf pour en déplorer la carence. Ce sont les « rabiots » que les soldats apportent à leurs repas par leurs propres moyens qui retiennent l'attention du narrateur, et mettent en œuvre une logique du supplément, de l'excès.

Comme la nourriture et la boisson, la parole, sous différentes formes, recèle une grande importance pour les soldats de *La Main coupée*. Et, tout comme celui de l'alimentaire, le domaine du langage est objet de ritualisation. Le récit se révèle ainsi truffé de maximes militaires, formules liées à une certaine ritualité, notamment pour leurs vertus censément unificatrices pour la communauté¹⁵. Les récits et les chants – une section s'intitule « Les chanteurs et leurs chansons » – que s'échangent les soldats occupent une place prépondérante dans l'imaginaire du poilu cendrarsien. « [À] l'escouade, [...], tout le monde chantait » (p. 279), et plusieurs des compagnons de Cendrars sont présentés comme d'excellents « trouss[eurs] » d'histoires, le plus souvent « très lestes » (p. 182)¹⁶. Moment de rassemblement des hommes, chants et récits créent une « aire transitionnelle »¹⁷ qui rompt quelque peu avec la trame du quotidien guerrier. Le courrier échangé avec l'arrière recèle également une importance cruciale pour ces soldats. Sauf Cendrars, qui s'en vante, ceux-ci ne cessent d'écrire aux membres de leur famille (pp. 11-12, notamment). Le premier paragraphe du récit est ainsi significativement constitué pour moitié par un extrait d'une lettre de Vieil. Et si Cendrars n'écrit pas lui-même, et tente de dissimuler son identité de poète, il se présente tout de même comme un lecteur avide¹⁸.

Ces deux motifs privilégiés de l'alimentaire et du langage, tous deux inscrits dans une certaine ritualité, sont loin d'être étrangers l'un à l'autre. Au contraire, ils se nouent étroitement en un motif selon lequel l'être humain est appréhendé sous les traits d'un mangeur de langage. Ce motif, actualisé à deux reprises dans la Bible¹⁹, était connu de Cendrars, qui y fait allusion dans

¹⁴ Elle rappelle en effet certaines pratiques de rites initiatiques au cours desquelles les néophytes sont livrés à eux-mêmes et doivent subvenir à leurs besoins par leurs propres moyens. C'est notamment le cas dans les peuples de chasseurs, lors de l'initiation des jeunes. On en retrouve encore certaines traces dans les cérémonies de totémisation du scoutisme.

¹⁵ « Marche ou crève », « va comme je te pousse » (p. 58), ou encore « pas vu pas pris » (p. 220). Le plus souvent ces formules font l'objet de l'ironie du narrateur.

¹⁶ Cendrars applique cette formule à Przybyszewski, mais elle pourrait convenir à la plupart des hommes de son escouade : « On sait les horreurs que les hommes peuvent se raconter sur les femmes quand ils sont seuls, entre soi ; on s' imagine donc les saloperies qu'une escouade de légionnaires surexcités et aux trois quarts ronds arrivaient à dégoiser dans ce débat qui prenait l'allure enragée d'un concours du plus beau mensonge, de la plus satanique exagération, du comble le plus frénétique, où chacun cherchait à damer le pion au voisin » (p. 17).

¹⁷ Sur cette notion, voir Donald Woods WINNICOTT, *Feu et réalité. L'espace potentiel* (1971), trad. de l'anglais par Claude MONOD et Jean-Bertrand PONTALIS, préface de Jean-Bertrand PONTALIS, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 2002.

¹⁸ Notamment lorsqu'il passe ses jours « au trou » à lire le *Tiers livre* (p. 116).

¹⁹ La première fois dans le livre d'Ézéchiel (Ez 2,1), la seconde dans *L'Apocalypse* de Jean (Ap 10,8).

*L'Homme foudroyé*²⁰ et dans *Bourlinguer*²¹. Dans *La Main coupée*, ces deux domaines vont fréquemment de pair. Le plus souvent, boissons et nourriture accompagnent les conversations²². Parfois, les deux domaines se concurrencent, ce qui ne révèle pas tant un antagonisme qu'une proximité. Ainsi, les hommes de Cendrars ont autant, si pas davantage, faim de langage que de nourriture : « À Tilloloy, l'heure du vaguement était plus importante que l'heure de la soupe » (p. 12), et même Rossi y est en retard aux repas, parce qu'il écrit à sa femme (p. 16), laquelle, pour étoffer les rations de son époux, fait accompagner son courrier d'envois d'aliments (p. 15). Par ailleurs, le langage peut s'échanger contre de la nourriture, ce qui confirme l'existence d'un principe d'équivalence. Ainsi, Coquoz demande à Cendrars d'écrire pour lui à sa belle boulangère, en échange de quoi il pourra « aller manger des croissants chauds quand [il] irai[t] en permission » (p. 44). Enfin, les récits peuvent eux-mêmes être décrits en termes alimentaires²³.

Si le légionnaire cendrarsien se révèle un gros mangeur, il peut également faire office de nourriture. La première chanson retranscrite dans le récit file cette métaphore²⁴, que Cendrars reprend à son compte en décrivant fréquemment ses personnages en termes alimentaires²⁵. En outre, en ce que les animaux tués par Garnéro constituent une grande part de leurs repas, le réseau métaphorique de l'animalité, qui affecte lui aussi l'ensemble des personnages du récit²⁶, participe de cet imaginaire alimentaire, d'autant plus que le fil de ce réseau métaphorique se dévide jusqu'à concevoir la guerre en termes de chasse et les soldats comme un gibier²⁷. C'est que le motif de la parole mangée noue

²⁰ Évoquant un abécédaire aztèque, Cendrars écrit : « Vouloir le déchiffrer c'est vouloir s'hypnotiser, et le lire, le manger. "*Manger le livre*", cette plus haute opération de la magie blanche. Après, on est Dieu. Ou fou [...] » (Blaise CENDRARS, *L'Homme foudroyé, Le Sans-Nom*, textes présentés et annotés par Claude LEROY, Paris, Denoël, « Tout autour d'aujourd'hui », t. v, 2002, p. 286).

²¹ Cendrars y qualifie Ézéchiel de « fulgurant ascète [qui] s'y connaissait en nourriture, lui, à qui Dieu a fait manger LE LIVRE » (Blaise CENDRARS, *Bourlinguer*, suivi de *Vol à voile*, textes présentés et annotés par Claude LEROY, Paris, Denoël, « Tout autour d'aujourd'hui », t. IX, 2003, p. 204).

²² On boit pendant que le Monocolard raconte « des histoires grivoises de gospodar » (p. 158), et lors de toutes les retrouvailles de Cendrars avec un de ses hommes, nourriture et boisson accompagnent l'échange de souvenirs (avec Garnéro, pp. 87-88, Opphof, p. 134, etc.). Témoin qu'il s'agit là d'une transgression, et qu'il y a donc bien rite, à plusieurs reprises, lorsqu'il revient d'un entretien chez un supérieur, Cendrars se plaint de ce qu'« [o]n ne [lui] avait même pas offert un verre » (p. 159 ; voir également p. 106).

²³ « [P]uis l'on glissait aux confidences scabreuses et aux expériences érotiques ; tout cela raconté dans les termes les plus crus et le langage le plus vert et le vocabulaire si extraordinairement riche d'images, de trouvailles, d'invention (et de précision anatomique) qui coule de source dans la bouche des Parigots » (p. 17, nous soulignons).

²⁴ « Et Foch nous a fauchés.../ Et Pétain nous a pétris.../ [...] Et Mangin nous a mangés ! » (p. 10).

²⁵ Rossi était « une bonne pâte d'homme » (p. 12). Les cadavres que Cendrars et Sawo surprennent dans une cahute abandonnée dégagent « une drôle d'odeur sucrée » (p. 123). Durant l'interrogatoire de Pfannkuchen au cours duquel il sert d'interprète à son général, Cendrars traite son prisonnier de « tête de lard » (p. 169), d'« espèce d'enfariné » (p. 170), et lui intime l'ordre de ne pas les « prendre pour des poires » (p. 170).

²⁶ Faisant référence à son grade, Cendrars se qualifie de « premier canard » (p. 61). B..., toujours malade, « gueule [...] comme un porc qu'on égorge » (p. 65). « Colon avait un tout petit crâne d'oiseau » (p. 92), etc. Les exemples sont innombrables.

²⁷ Cendrars qualifie Schwanenlaut, sniper qu'il a abattu avec Ségouâna, de « gibier » (p. 26). D'après les supputations de Cendrars, il devait utiliser pour leur tirer dessus « une carabine de précision, par exemple une carabine à lunette comme on en emploie pour la chasse aux

une étroite relation avec l'expérience de la mort. Rossi, qui obéit à une coutume qui consiste à s'isoler pour manger dans une cagna emplies d'excréments en compagnie d'un cadavre²⁸, se retrouve transformé en sa propre nourriture puisque, éventré par une grenade, il se vide dans sa gamelle (p. 19). Cet épisode suggère qu'au travers du motif de la nourriture, il s'agit d'incorporer métaphoriquement des morts, ce que confirme le fait que cette ingestion s'accompagne parfois d'une incorporation de récits à propos de morts, par exemple lorsque Cendrars écoute le récit du suicide de la fiancée de Ségouâna en mangeant des pâtisseries préparées dans le « fournil » où la défunte boulangère s'est pendue (p. 40), ce qui ne manque pas de suggérer une assimilation entre le cadavre et la nourriture absorbée.

Dans une perspective psychanalytique d'orientation lacanienne, Gérard Haddad a étudié la relation entre ces deux dimensions de l'oralité que sont la parole et le manger en la rapportant à la fonction paternelle²⁹. À partir d'une série d'équivalences mises en évidence entre le Livre – le signifiant, le langage – et le concept de Nom-du-Père, Gérard Haddad a fait apparaître que l'incorporation du livre équivaut à celle de la Loi, du (Père) Symbolique, c'est-à-dire de la culture en tant que séparatrice d'un état de nature rapporté à l'instance maternelle. En d'autres termes, l'incorporation du symbolique constitue l'un des visages que peut prendre l'identification. Cette ingestion du signifiant paternel implique donc une transformation dans l'être du mangeur, qui s'intègre ainsi à la culture en l'incorporant métaphoriquement. Il s'agit par conséquent d'une opération rituelle, de type initiatique, par laquelle le néophyte entre dans la société des adultes, c'est-à-dire des pères (potentiels). Par ailleurs, selon Gérard Haddad, le livre peut également être tenu pour un équivalent du fils, car l'écriture, l'une des façons dont dispose un homme pour engendrer – selon un autre réseau métaphorique –, peut également se concevoir comme un substitut à la paternité. Le motif de la parole mangée se donne ainsi à lire comme une ingestion métaphorique des morts, le livre – sa lecture – se présentant dans cette perspective comme substitut possible d'un absent, qu'il soit père, fils (ou autres³⁰). Et en métaphorisant ainsi le travail du deuil par le motif de l'« ingestion » de récits concernant les morts, *La Main coupée* tend à elle-

antilopes » (p. 28). Quand il s'empare du « Holland » avec lequel l'Allemand les visait, il le réprimande vertement : « Tu te crois donc à la chasse aux fauves ? » (p. 33). Par ailleurs, au cours de l'unique véritable bataille relatée, « un coup de fusil, un seul, avait [...] été tiré, [...] par Garnéro, et sur un lièvre ! » (p. 73).

²⁸ « Dans chaque nouveau secteur, Rossi se choisissait un trou abandonné où il se terrait loin de tous, sans se soucier de son exposition, de la merde dont cette cagna écartée était pleine ou du macchabée, enterré là, dont les pieds sortaient souvent de la paroi. Il voulait être seul pour manger » (pp. 15-16).

²⁹ Gérard HADDAD, *Manger le livre. Rites alimentaires et fonction paternelle*, Paris, Grasset & Fasquelle, « Hachettes Littératures », 1984, ainsi que *Les folies millénaristes. Les biblioclastes*, Paris, Grasset & Fasquelle-Le Livre de Poche, « Biblio essais », 1990. Voir également Louis MARIN, *La Parole mangée et autres essais théologico-politiques*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1986.

³⁰ Cette réduction du motif du livre (ou de la parole) mangé(e) au seul pôle paternel paraît relever de ce que Jacques Derrida appelle le « phallogocentrisme ». Il conviendrait peut-être de nuancer et de complexifier cette perspective. Cependant, dans la mesure où les rapports familiaux mis en scène dans *La Main coupée* concernent essentiellement l'écrivain et son fils, nous ne développerons pas cet aspect.

même se donner à lire sur le mode de cet imaginaire funéraire. Se pose, dès lors, la question des modalités de sa mise en travail dans le chef du lecteur.

Une aire rituelle excédée

Pour qu'une pratique rituelle puisse avoir lieu, il convient que lui soit dévolue une aire spatio-temporelle réservée à son exercice, en marge de la quotidienneté. Or, la guerre, en ce qu'elle tranche avec l'ordre régissant le cours des affaires du monde, constitue incontestablement un tel espace-temps marginal dans la vie des hommes et des sociétés³¹, et semble donc particulièrement propice au déploiement de processus rituels. C'est d'autant plus le cas dans *La Main coupée* que la topographie guerrière de la Somme de 1914, qui constitue l'univers référentiel majeur du récit, y voit sa dimension rituelle accentuée en étant décrite en termes de fête populaire, de cirque, de théâtre et de fête foraine³², à tel point que le narrateur peut légitimement se demander « jusqu'à quel point la guerre n'est pas une manifestation du ludisme » (p. 277). Cet espace guerrier, au sein duquel la temporalité courante se trouve bouleversée – notamment par les lumières provoquées par les explosifs qui font qu'à « minuit [...] [o]n y voyait comme en plein jour » (p. 111) –, se démarque encore de l'univers ordinaire par une série de traits qui connotent ironiquement son appartenance au registre du sacré : les noms donnés par les soldats aux différents lieux de la ligne de front relèvent ainsi fréquemment du lexique des Évangiles (« le Calvaire », « la Croix », etc.).

Au sein de cette société à part qu'est l'armée, l'engagement sous les drapeaux présente des conséquences similaires à celles, inhérentes à tout processus rituel de type initiatique, de rupture du néophyte avec son identité passée. Le soldat sera désigné par un matricule, sa position dans la hiérarchie, son appartenance à tel ou tel corps d'armée, etc. Cette transformation identitaire se trouve particulièrement accentuée dans la Légion étrangère, à laquelle Cendrars a appartenu. En ce qu'elle accueille en ses rangs les engagés volontaires étrangers, marginaux par rapport à la plupart des combattants appelés sous les drapeaux en raison de leur nationalité française, la Légion constitue, au sein même de cette société marginale qu'est l'armée, un microcosme d'exception. En outre, elle semble offrir des possibilités uniques en matière de transformation identitaire : Cendrars fait par exemple remarquer que l'« [u]n des grands charmes de la Légion est que l'on peut s'y engager sous un faux nom et que l'on y respecte votre incognito » (p. 89)³³. Plus encore, au sein même de la Légion, l'escouade de Cendrars se distingue de toutes les autres en formant une communauté

³¹ En témoigne son inscription dans une temporalité autre, comme l'indique le cloisonnement entre deux dates – 14-18 et 39-45 – qui suffit à désigner les deux conflits mondiaux du XX^e siècle en indiquant leur caractère de fracture historique.

³² Cet aspect du récit relève de sa dimension grotesque (voir David MARTENS, « Le double jeu du grotesque dans *La Main coupée* de Blaise Cendrars », dans *Mémoire et identité dans les littératures francophones*, s. dir. Kanaté DAHOUDA et Sélim Komlan GBANOU – à paraître).

³³ Ainsi, en s'engageant « sous un faux nom anglais » (p. 91) – en réalité, sous son nom d'état civil (Frédéric Sausser) –, Cendrars se dépouille de son pseudonyme – et, par là, de son identité de poète –, mais aussi de sa nationalité suisse. Cet engagement lui permettra par ailleurs d'acquiescer la nationalité française.

à part, régie par ses propres règles, et qui use d'un langage spécifique³⁴, à tel point que leurs officiers « ne compren[en]t absolument rien à [leur] mentalité » (p. 88). Et Cendrars de répéter par deux fois qu'il « aimai[t] assez la petite guerre dans la grande » (p. 126) qu'il menait avec ses hommes, faisant par là simultanément allusion à leur opposition aux gradés de leur propre camp et à leurs multiples actions plus ou moins clandestines, leur « petite guerre d'Indiens dans la grande guerre usinière » (p. 127).

Cette délimitation d'un espace-temps et d'une communauté ne concerne par uniquement les personnages de *La Main coupée*. Le lecteur se trouve lui aussi convié à pénétrer dans une « aire transitionnelle », celle de sa lecture, en rupture par rapport à l'univers extra-lectoral. L'orchestration de la matière du récit en témoigne. Comme souvent, Cendrars apporte une très grande attention à l'élaboration du « paratexte »³⁵, lequel fait partie des « effets de clôture » qui contribuent selon Michel Picard à l'instauration de l'espace-temps spécifique de la lecture littéraire³⁶. Ainsi, le titre du récit inscrit d'entrée de jeu le signifiant de la coupure, en désignant un fragment corporel détaché. Suivent une dédicace de Cendrars à ses fils, puis deux citations extraites de l'Ancien Testament, qui délimitent le champ de lecture en amont (Jérémie) et en aval (Job), avant, comme cela est coutumier à Cendrars, la mention du lieu et des dates de rédaction du texte. Peut être encore relevé le fait que le récit se déploie entre l'évocation, dès l'*incipit*, de rumeurs de permissions, et leur octroi lors de l'ultime section du récit. En outre, l'enchaînement des séquences narratives ne respecte nullement l'ordre de consécution temporelle des événements dans l'univers fictionnel, ce par quoi le récit marque son caractère d'*artefact*, dont la fonction et la signification n'est pas à rechercher dans une reproduction fidèle à la réalité historique.

En même temps qu'il instaure une aire rituelle de lecture en circonscrivant le récit, le paratexte de *La Main coupée* introduit le lecteur à la logique qui anime ce dernier, en en constituant une réplique excentrée. La dédicace se voit en effet suivie d'un *post-scriptum* par lequel Cendrars annonce la disparition de son fils aviateur, puis d'une série de fragments, accompagnés de la mention de leur origine, qui se rapportent au disparu. Cette logique de la fragmentation se révèle à l'œuvre tout au long d'un récit découpé en vingt-cinq sections sous-titrées, elles-mêmes divisées, lorsqu'elles atteignent une certaine ampleur, en segments séparés par un espacement typographique. Par ailleurs, dans deux cas (« À la Grenouillère » et « Les Phénomènes »), ces sous-sections sont, en partie du moins, elles-mêmes sous-titrées, de sorte que, sur le plan formel, elles constituent une mise en abyme du découpage du récit³⁷. Selon la même

³⁴ Certains de ses membres sont en outre affublés de surnoms évocateurs, « à usage interne », comme « Chaude-Pisse » pour Garnéro, ou encore « Bouffe-Tout » pour un bûcheron suisse dont le patronyme n'est pas révélé.

³⁵ Gérard GENETTE, *Seuils* (1987), Paris, Seuil, « Points Essais », 2002.

³⁶ Michel PICARD, *Lire le temps*, Paris, Minuit, « Critique », 1989, pp. 77-78. Certes, le paratexte a toujours cette fonction, mais Cendrars surdétermine et surinvestit presque systématiquement les marges paratextuelles de ses œuvres, en accentuant leur ritualité constitutive, notamment, dans *La Main coupée*, par sa dédicace à ses fils.

³⁷ Dans « À la Grenouillère », Cendrars raconte à l'adjudant Angéli « L'histoire du petit chien », celle « du hérisson de Dompierre » et celle du « fils de [s]a concierge », toutes trois titrées, la

dynamique, la syntaxe narrative fait la part belle à d'abondantes et parfois longues ruptures du fil de la narration, qui se retrouvent dans la construction de la phrase, où le caractère marginal de ces incises se trouve fréquemment souligné par l'usage de parenthèses³⁸, voire, plus rarement, de tirets, ce qui confère à *La Main coupée* un caractère résolument digressif. Le récit de Cendrars reproduit donc en son sein la dynamique de délimitation dont il fait lui-même l'objet au niveau macrostructurel en donnant à lire une série de fragments isolés les uns des autres, eux mêmes segmentés selon une logique d'emboîtements qui affecte jusqu'à la construction phrastique.

Toutefois, tant en ce qui concerne la diégèse que la forme du récit, ces espaces transitionnels gigognes s'avèrent ambivalents. Leurs frontières font en effet preuve d'une certaine porosité – en cela, la composition formelle du récit répond parfaitement à la logique qui sous-tend le motif de l'alimentaire, puisque la nourriture ingérée franchit les frontières corporelles. Sur le plan de l'univers fictionnel, de constants mélanges s'observent, notamment entre les différents corps d'armée, mais aussi entre les positions ennemies³⁹. Pour ce qui touche aux seuils du livre, si l'exergue biblique initial emprunté à Jérémie se présente bien avant que ne commence le récit proprement dit⁴⁰, le second, extrait du livre de Job, en fait encore partie : il clôture l'avant-dernière section, et se trouve donc suivi par la dernière, qui relate l'obtention des premières permissions. Les deux citations de l'Ancien Testament sont donc excédées par le récit que, dans le même temps, elles tendent à circonscrire. Sur un plan davantage microstructurel, si chacune des sections du récit comporte un titre, le plus souvent, leur contenu ne se réduit pas à ce que celui-ci laisse augurer, au point que, dans certains cas, le rôle du référent du titre se trouve fortement minorisé dans la section qui porte son nom. Le cas de « Madame Kupka » se révèle à cet égard le plus exemplaire puisque le personnage éponyme ne s'y trouve évoqué qu'au début et à la fin d'une section qui compte pourtant parmi les plus longues du récit. Inversement, la plupart des personnages et des lieux mentionnés voient leur évocation disséminée en différents points de la trame textuelle.

Telles qu'elles s'organisent dans le récit de Cendrars, ces délimitations boiteuses d'aires gigognes tendent à indiquer que l'écriture de *La Main coupée* se

dernière étant elle-même divisée en trois sections numérotées. « Les phénomènes » présentent une série de noms de poilus, ainsi que, pour la plupart, la mention du lieu de leur décès, sur le modèle des titres des sections du livre constituées par le nom ou le surnom d'un poilu.

³⁸ Un exemple : « [M]on bon ami Colon, qui n'était pas Bas-de-Cuir, malgré ses apparences (il était en tenue de cavalier de la prairie, pantalon cuir, mocassins de daim, poignets cloutés, foulard à carreaux, grand chapeau), mais le plus riche droguiste (retiré des affaires) de la bonne ville de Winnipeg, avait trois jeunes filles à marier (Colon était âgé de 53 ans), une femme charmante (comme sont souvent les Canadiennes un peu mûres qui n'ont jamais connu aucune tribulation dans l'existence, tellement la vie est placide que l'on mène dans ces grandes plaines à blé du sud du Canada), du bien au soleil (mon ami était gentleman-farmer [...]) » (pp. 91-92).

³⁹ Relatant son arrivée sur la ligne de front, Cendrars confie qu'il « avai[t] l'impression que bien du monde [lui] manquait dans l'escouade, mais d'autres types, appartenant à d'autres sections, étaient mêlés aux [s]iens » (p. 54). À Frise, écrit Cendrars, « c'était le bout du monde [...] nous ne savions pas au juste où finissaient nos lignes et où commençaient les lignes allemandes » (p. 120).

⁴⁰ La dédicace et son *post-scriptum* le précèdent toutefois.

trouve sous-tendue par une tension entre deux régimes de l'imaginaire. Les multiples emboîtements mis en évidence participent de ce que Jean Burgos nomme « l'écriture du refus »⁴¹, qui consiste à mettre en place des stratégies destinées à euphémiser l'œuvre du temps et de la mort. Dans le même temps, cette dynamique imaginaire se noue à la mise en œuvre d'une logique de délimitations, de coupures – inscrite dès le titre –, qui relève pour sa part davantage de « l'écriture de la révolte »⁴², c'est-à-dire du régime diurne de l'imaginaire en ses structures schizomorphes. Les espaces rituels que se découpe le récit s'avèrent loin d'être parfaitement étanches. Cette dynamique imaginaire s'accompagne en effet d'une logique du supplément, de l'excès, ou encore du reste, elle aussi inscrite dans le titre, et qui traduit la difficulté de la rupture avec le disparu en quoi consiste l'accomplissement du deuil. Ces deux orientations imaginaires ne doivent donc nullement être comprises comme irréductiblement hétérogènes. Au contraire, comme nous tenterons de le montrer, la dynamique du récit repose entièrement sur leur co-présence antagonique, qui relève, pour rester dans les catégories de l'anthropologie de l'imaginaire, du régime « synthétique », caractérisé, notamment, par le schème de l'éternel retour, qui affecte en l'occurrence la mise en récit des victimes de la violence guerrière⁴³.

Mort(ification)s et renaissances

Si *La Main coupée* se présente à son lecteur, thématiquement et formellement, comme un espace-temps de commémoration funéraire, nul ne s'étonnera, étant donné le contexte guerrier, que les rites mortuaires n'y manquent pas⁴⁴. Cependant, dans ce récit, Cendrars a coulé le deuil dans une structure de type initiatique qui lui permet, tout en prenant acte de l'effectivité de la mort de ses hommes, de ruser avec elle, dans et par la fiction. Pour autant, il ne s'agit en aucun cas d'inscrire la violence subie dans la perspective du deuil collectif tel qu'il a été promu par les instances étatiques et militaires. Les morts relatées par Cendrars, chaque fois singulières, ne trouvent aucune justification transcendante. Bien que le narrateur rapporte de nombreuses scènes de mort et de mortification au cours de son récit, il s'emploie à les euphémiser, aussi bien sur le plan thématique que narratif. Ce faisant, il assure aux principaux protagonistes du récit une forme de survie, étrangère à toute inscription dans une logique du sacrifice dans la gloire de la Belle Mort, en mettant en œuvre l'imaginaire de morts et de renaissances perpétuelles qui sous-tend le projet d'écriture impliqué par un pseudonyme de braise et de cendres qui renvoie au mythe de l'oiseau phénix qui renaît de ses cendres.

⁴¹ Jean BURGOS, *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris, Seuil, « Pierres Vives », 1982, pp. 159-160. Cette catégorisation de Burgos se fonde sur l'archétypologie durandienne : voir Gilbert DURAND, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale* (1969), Paris, Dunod, 1992.

⁴² *Ibid.*, p. 158.

⁴³ Le recours à ces catégories n'a donc qu'une fonction heuristique.

⁴⁴ Cendrars évoque plusieurs enterrements de poilus : Rossi, Lang, Garnéro, etc.

La délimitation d'une aire transitionnelle constitue la première modalité de la phase préparatoire du scénario initiatique tel que l'a décrit Simone Vierende⁴⁵. Ce premier temps du rite initiatique se prolonge par la purification du néophyte et par sa séparation du monde profane. Pour l'escouade de Cendrars, ce temps d'ascèse purificatrice intervient à l'occasion de la montée des troupes vers la Somme. Alors que des trains avaient été prévus pour les y acheminer, leur colonel les contraint à parcourir à pieds, munis de leur équipement, la distance qui sépare Paris de la ligne de front (p. 45)⁴⁶. Ce processus purificateur se précise lorsque les « effets chauds, chaussettes de laine, gants, mitaines, moufles [etc.] » tricotés par « [l]es mères, les sœurs, les fiancées, les épouses, les maîtresses » (p. 46) sont « saisi[s], jeté[s], mis en tas au bord de la route, arrosé[s] d'essence et brûlé[s] » (p. 46). Bien que la chose paraisse absurde au narrateur, l'entrée dans la guerre entraîne une séparation du monde des mères, sur ordre du colonel, figure paternelle (p. 101). Le second moment du rituel initiatique, qui en réalité prolonge la purification initiale, consiste à faire mourir le néophyte à lui-même, par une mortification qui peut être une simple blessure, ou une mort symbolique, pour qu'il renaisse ensuite, renouvelé et initié. Dans *La Main coupée*, cet imaginaire du renouvellement s'inscrit dès l'*incipit* en liant d'emblée la blessure à un renouvellement qu'accentue la référence au printemps⁴⁷.

Déterminant l'imaginaire à l'œuvre dans le récit de Cendrars, ce schéma de mort(ification)–renaissance prend corps selon des modalités diverses. Comme nous l'avons précédemment souligné, l'un des traits marquants de *La Main coupée* réside dans la disjonction radicale qui s'y fait jour entre la temporalité de l'univers fictionnel et celle mise en œuvre par la narration. L'agencement des séquences narratives du récit ne se plie nullement aux lois de l'ordre logico-temporel. Cependant, ces libertés prises avec le principe chronologique ne relèvent qu'en apparence du caprice et de l'aléatoire. La subversion chronologique sur laquelle se fonde la syntaxe narrative du récit permet que soit transgressée la loi existentielle, partagée par l'univers fictionnel et celui du lecteur, selon laquelle la vie précède la mort qui en est le terme⁴⁸. À la faveur d'un incessant jeu d'analepses et de prolepses⁴⁹, des événements sont relatés dans le récit avant d'autres qui les ont précédés dans la diégèse. De cette façon, la plupart des membres de l'escouade sont amenés à réapparaître au cours du récit, bien vivants, après que les circonstances de leur mort ont pourtant été racontées – notamment lorsque Cendrars raconte ses équipées nocturnes en

⁴⁵ Simone VIERNE, *Rite, roman, initiation* (1973), deuxième édition revue et augmentée, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1987.

⁴⁶ Et Cendrars de noter, avec une ironie mordante : « Quand on a vécu ça, on ne croit plus aux slogans des stratèges. On est initié » (p. 46).

⁴⁷ « Il y avait du nouveau [...] nous étions à Tilloloy, en train de nous refaire et de reconstituer le régiment après la saignée du printemps » (p. 7, nous soulignons).

⁴⁸ *La Main coupée* s'inscrit en effet dans un régime d'écriture à dominante autobiographique, dont l'un des codes constitutifs est le vraisemblable, qui repose sur la conformité entre les principales lois qui régissent l'univers fictionnel et celles du monde du lecteur (voir, notamment, Philippe HAMON, « Un discours contraint », dans Roland BARTHES et alii., *Littérature et Réalité*, Paris, Seuil, « Points Essais », 1982, pp. 118-181).

⁴⁹ Sur ces deux concepts, voir Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, « Poétique », 1972, pp. 90-115.

« bachot » sur les marais de la Somme, puisque la mort de plusieurs des participants à ces équipées a été précédemment relatée.

Comme l'écrit Carine Trévisan à propos des récits relatifs à la Grande Guerre, « [c]es récits ne font jamais croire à une réelle survie des morts. Ceux-ci ne font retour que dans une scénographie réglée »⁵⁰. En l'occurrence, une disjonction de l'unité de la lecture est produite par l'agencement des séquences narratives : alors que, pour une part, le lecteur reconstruit l'histoire dans sa chronologie à partir des bribes de ce qui lui est donné à lire selon une temporalité en apparence déstructurée, dans le même temps, le « lu »⁵¹ – part inconsciente du lecteur, soustraite à la chronologie, pour autant que l'on suive Freud dans l'idée que l'inconscient échappe à la temporalité linéaire –, se trouve confronté à la réapparition de personnages pourtant précédemment donnés pour morts. L'effet sur le lecteur de ces « résurrections fictionnelles », qui constituent une forme originale de « syncrèse » selon la typologie esquissée par Frank Wagner⁵², est d'autant plus efficace qu'elles ne remettent pas en cause le régime (globalement) vraisemblable du récit : il ne s'agit pas de « véritables » résurrections, qui seraient incompatibles avec le cadre générique autobiographique que le récit feint d'adopter, mais des effets d'une construction narrative qui joue simultanément sur deux tableaux.

Cette dynamique de mises à mort suivies de réapparitions se révèle également à l'œuvre à un niveau plus restreint. Plusieurs des récits de morts de *La Main coupée* sont en effet construits de façon à induire une forme de survie du personnage, si dérisoire soit-elle, dans le chef du lecteur ; notamment, ces scènes se trouvent directement suivies par des formules qui tendent à annihiler l'effectivité de la mort relatée. Ainsi, sitôt après la macabre et grotesque allusion au cadavre de Rossi – qui, ironie du sort, devait bénéficier, le lendemain de sa disparition, de sa première permission –, Cendrars use d'un conditionnel qui, en abolissant hypothétiquement la mort de son poilu sur le mode burlesque, fait comiquement renaître le géant Italien en clôturant la section consacrée à son portrait par un retour des éléments qui le caractérisaient de son vivant – ses colères incontrôlables et sa force physique précédemment évoquées – ainsi que par le recours à une ironie antiphrastique qui tend à euphémiser le malheur qui l'a frappé :

Un peu après minuit, juste après la relève des sentinelles, une patrouille allemande, comme cela arrivait de temps en temps, nous lâcha une volée de grenades au petit bonheur et l'une d'elle éventa Rossi. Quand nous accourûmes, il ne vivait déjà plus. Notre ahuri s'était vidé dans sa gamelle.

⁵⁰ Carine TRÉVISAN, *op. cit.*, p. 68.

⁵¹ Sur la notion de « lu », initialement élaborée par Michel PICARD (dans *La Lecture comme jeu*, Paris, Minuit, « Critique », 1986), voir Vincent JOUVE, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, P.U.F., « Écriture », 1992, pp. 89-91, notamment.

⁵² « [L]es résurrections [...] sont représentées sans pour autant récuser radicalement l'illusionnisme narratif ni les gratifications qui pour la plupart des lecteurs y sont associées [...] de sorte qu'[e] processus secondaires et primaires parviennent à cohabiter sous la forme d'un équilibre paradoxal » (Frank WAGNER, « On ne badine pas avec la mort. Esquisse d'une typologie des résurrections fictionnelles », dans *Poétique*, n° 135, septembre 2003, pp. 346-347).

Cela valait mieux pour lui car, le lendemain, les permissions furent annulées et notre géant, furieux, eût sûrement fait un malheur, *un vrai* (p. 19, nous soulignons).

Par ailleurs, le règne absolu de la boue sur le champ de bataille, *topos* de la littérature des tranchées, rend la Somme de 14-18 particulièrement favorable à la mise en œuvre de la phase mortifère-rénovatrice des rites initiatiques. Dans *La Main coupée*, cette substance, propice à l'instauration d'un imaginaire régénérationnel, se noue étroitement au registre de l'excrémentiel dont elle constitue une euphémisation⁵³. Le récit tisse en effet un réseau métaphorique qui transforme les tranchées en un vaste système digestif⁵⁴ au sein duquel les combattants font office d'aliments⁵⁵. Mais si la boue et la matière fécale constituent une menace mortifère d'engloutissement pour les soldats⁵⁶, elles semblent dans le même temps posséder des vertus bénéfiques⁵⁷. C'est que les mort(ification)s liées à l'imaginaire de la boue fonctionnent de façon similaire aux morts et blessures précédemment évoquées. Dans la boue et l'excrément, le légionnaire cendrarsien endure l'épreuve mortifère, qui ouvre à une nouvelle naissance, d'une descente aux enfers dans le sein de la terre-mère chaotique. Les circonstances de la « résurrection » de Garnéro en témoignent exemplairement : enterré vivant dans la boue par ses compagnons qui le croient mort, le soldat s'en trouve expulsé par un obus allemand qui lui sauve ainsi la vie, dans un épisode où la « résurrection » va de pair avec une (seconde) mortification puisque le projectile lui arrache une jambe au passage (p. 84).

Enfin, il convient de souligner que cet imaginaire de la boue et de l'excrémentiel se présente comme le pendant, sur le plan de « l'imagination matérielle » (Bachelard), de la structure (en apparence) inarticulée de la narration⁵⁸. Ainsi, le récit de la disparition de Goy, capturé par une patrouille allemande dans les feuillées, ouvre la section qui lui est consacrée avant que ne débute son portrait proprement dit, au cours duquel il est bien entendu présenté vivant. Significativement racontée au sein d'une parenthèse qui interrompt

⁵³ Mikhaïl BAKHTINE, *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen-âge et sous la Renaissance* ([s. d.]), trad. du russe par Andrée ROBEL, Paris, Gallimard, « Tel », 1982, p. 150.

⁵⁴ Outre les multiples allusions à la « merde », les poilus nomment fréquemment « boyaux » les couloirs et galeries qui traversent leurs positions, et, devant l'étroitesse de ce qui lui semble être l'entrée des tranchées, Cendrars se demande ironiquement s'il ne s'agit pas plutôt de celle « des chiottes » (p. 49).

⁵⁵ « Dans ce magma les hommes glissaient, [...] se sentaient perdus et restaient cramponnés à leurs misérables appuis, comme suspendus au bord du gouffre qui digérait tout ce qui y tombait » (pp. 141-142, nous soulignons).

⁵⁶ Les tranchées sont creusées entre deux murs de boue, et chaque soldat dispose en sa cagna d'une prémisses de tombeau, selon un autre *topos* de la littérature de la Grande Guerre (voir Carine TRÉVISAN, *op. cit.*, p. 131).

⁵⁷ S'adressant à l'un de ses hommes, Cendrars considère ainsi que la merde « porte bonheur » (p. 54). À la question de savoir pourquoi il s'est engagé, Buywater répond que « ce n'est ni pour la France ni contre l'Allemagne, c'est pour les bains de boue. Les tranchées sont la santé du corps » (p. 274).

⁵⁸ *Imaginaires de la boue, Figures*, n°16-17, s. dir. Christian CHELEBOURG, Éd. Universitaires de Dijon, 1996. Dans sa préface à ce volume (« La boue dans l'imaginaire »), Chelebourg émet l'hypothèse que l'imaginaire de la boue qui se déploie dans *Le Spléen de Paris* serait une « correspondance » de « [l]a rupture [de Baudelaire] avec la forme parnassienne et [de] son aspiration à une poétique de l'informe » (p. 15).

son dialogue avec Cendrars, la mort de l'adjudant Angéli se révèle également exemplaire de ce point de vue :

([...]) En pleine bataille, alors que nous poursuivions les Allemands, [...] Angéli est tombé la tête la première dans des feuillées. Après le baroud nous revînmes à trois sur nos pas voir s'il avait réussi à s'en dépêtrer tout seul car nous n'avions pas eu le temps de lui porter secours dans le feu de l'action. Cela avait été un éclat de rire quand nous l'avions vu basculer dans le trou puant ; maintenant nous restions là, horrifiés. Angéli était mort asphyxié, la tête dans du caca allemand, les jambes au ciel. Une tinette débordante. Un ciel vide. Deux jambes écartées en « V ». Un détail. Un mort de plus parmi des milliers et des dizaines de milliers d'autres, tous plus ou moins grotesques [...])

Le soir il était encore venu me trouver et m'avait dit :

- Tu sais [...] (pp. 220-221).⁵⁹

Dans *La Main coupée*, la mise en récit de la mort est régie par une logique du supplément, qui noue les deux régimes de l'imaginaire perceptibles dans le récit. En coulant les multiples récits de mort ou de blessures de guerre dans une structure similaire à celle des rites initiatiques, Cendrars donne sens à l'absurdité de son expérience de combattant, mais un sens constamment remis en cause par une ironie mordante. Corollairement, s'il relate des morts et en prend donc acte, il relativise dans le même temps leur effectivité par la construction temporelle de son récit, puisque les disparus y font retour et que la perte ne semble pas (pouvoir être) parfaitement consommée, sans reste. Cette ambivalence se retrouve dans les connotations digestives : l'imaginaire de la boue et de l'excrément relève, pour une part, de la phase de mortification du rite, mais d'autre part, en vertu de sa dimension de *regressus ad uterum*, il participe également des processus d'emboîtements qui structurent le récit et concourent aux renaissances des soldats.

Restes et répétition

Comme le suggère son titre, *La Main coupée* se révèle profondément travaillée par une logique du reste – à laquelle l'imaginaire de la boue, surtout dans son versant excrémental, n'est bien entendu pas étranger – étroitement liée à la dynamique paradoxale qui structure le récit, et en vertu de laquelle il semble que, de toute mort ou mortification, un reste demeure, qui marque l'inaccomplissement de la mort et à partir duquel s'initie un processus de renaissance⁶⁰. Le reste, qui assume en l'occurrence la fonction de « supplément

⁵⁹ De la même manière, dans les intertitres tels qu'ils apparaissent dans le récit, la mention du lieu et des circonstances de disparition des poilus se fait entre parenthèses – « Lang (tué à Bus) » –, ce qui réduit l'importance à accorder à cet élément. Le fait que ces mentions n'accompagnent plus les intertitres constitués par des noms de soldats dans la table des matières renforce encore cette euphémisation des morts relatées.

⁶⁰ L'ouvrage est d'ailleurs lui-même la réactivation d'un projet laissé à l'abandon depuis 1918 (voir l'édition utilisée, pp. 289-298).

d'infini »⁶¹, se présente en effet comme ce qui échappe au « propre », c'est-à-dire à une entité *définie* dans ses limites : celles du corps comme celles du texte, mais aussi, dans le cadre du récit de Cendrars, celles de la vie bornée, en amont par la naissance, en aval par la mort. Dans *La Main coupée*, l'écriture cendrarsienne joue de cette logique et de ce motif du reste, sous des formes diverses, de façon à ce que les hommes de son escouade n'apparaissent pas au lecteur, *à proprement parler*, comme des défunts.

Sur le plan narratif, les moments du récit qui relatent une mort sont, comme on l'a vu, fréquemment suivis, directement ou non, d'éléments qui jettent un doute sur l'effectivité de l'événement raconté. Ainsi, après l'enterrement des restes de Lang amalgamés avec ceux d'un cocher et d'un cheval et rattachés au registre de l'alimentaire⁶², Cendrars et ses hommes s'aperçoivent que la moustache de leur camarade « flottait dans la brise du matin [...] collée contre la façade, juste au-dessus de la boutique du coiffeur » (p. 22). Ce reste grotesque de ce qui n'était déjà plus que des restes symbolise une forme de survie en indiquant une impossibilité de faire totalement disparaître leur compagnon, par une ironie du sort – la moustache sur la boutique du coiffeur – qui met en jeu une « inquiétante étrangeté » fantastique et relativise l'effectivité du premier enterrement. Si Garnéro ressuscite, cela ne tient pas seulement à l'obus qui l'expulse de la terre dans laquelle il avait été enterré, mais aussi au fait qu'il portait à son ceinturon un lièvre qu'il venait d'abattre durant la bataille et que les brancardiers qui l'ont récupéré n'ont pas manqué de lui « *fauch[er]* » pour le « *boulott[er]* » (p. 84, nous soulignons), répétant ainsi son amputation sur un mode dérisoire.

Comme le montre cet épisode, telle qu'elle s'articule dans le récit de Cendrars, cette logique du reste ouvre à une dynamique de répétitions. Le motif de la collection se manifeste à plusieurs reprises, notamment dès le début du récit où le lecteur apprend que Vieil fournit un « toubib [...] qui avait la manie de vouloir collectionner des souvenirs de la guerre » (p. 8). Dans le secteur de Frise se trouve la maison d'un collectionneur, pillée par les soldats, dans la bibliothèque de laquelle Cendrars séjourne, le temps d'un emprisonnement, à lire le *Tiers Livre* de Rabelais⁶³. Et si, en tant que personnage, Cendrars lit dans la maison d'un collectionneur, en tant que narrateur, il structure son récit selon ce même principe sériel, en collectionnant des fragments de biographies par lesquels il fait (re)mourir et renaître ses hommes. En ce qu'ils se trouvent inscrits dans une dynamique répétitive, l'impact des événements mortifères du récit sur l'ensemble de celui-ci s'en trouve amoindri. Contrainte de devoir frapper à plusieurs reprises un individu pour en venir à bout, la puissance mortifère de la mort semble s'émousser, comme dans le cas de Lang,

⁶¹ Jacques DERRIDA, « Reste – le maître ou le supplément d'infini », dans *Le disciple et ses maîtres. Pour Charles Malamoud*, s. dir. Lyne BANSAT-BOUDON et John SCHEID, Paris, Seuil, « *Le Genre humain* », avril 2002, pp. 25-63.

⁶² « On ramassa deux, trois *écuellées* de petits débris et les quelques gros morceaux furent noués dans une toile de tente. C'est ainsi que furent enterrés Lang, le cocher et de la bidoche de cheval » (p. 22, nous soulignons).

⁶³ Récit lui aussi significativement construit sur un principe sériel, en ce qu'il se présente comme un catalogue des différentes opinions récoltées par Panurge quant à la question de savoir s'il doit ou non se marier.

dont la moustache, en échappant au premier enterrement de son propriétaire, contraint à la répétition du rite mortuaire. Un poilu comme Bikoff semble également avoir la vie particulièrement dure : ses mortifications se multiplient jusqu'à sa véritable mort⁶⁴, une fois encore relativisée par un segment textuel qui laisse le lecteur sur une impression de survie d'un grotesque macabre – « On le ramassa mort et ses yeux vides grands ouverts » (p. 73).

Ce principe sériel s'étend à l'ensemble du récit. En témoignent les répétitions d'épisodes, de même que celles de certaines formules⁶⁵, ainsi, à un niveau plus global, la table des matières, constituée, pour moitié, de noms ou de surnoms de soldats. Dès lors, que les récits de ces morts présentent une morphologie similaire ne surprend pas. De même que la mort d'un seul personnage se répète à plusieurs reprises, au point d'en mettre en doute l'effectivité, le système textuel fait en sorte que chacun des soldats renaisse au travers du portrait de l'un ou l'autre de ses compagnons : les différents portraits de *La Main coupée* se répètent en effet partiellement les uns les autres. Le récit tisse un réseau d'analogies entre les différents protagonistes, de sorte que leurs portraits se recoupent par certains traits, et que, par là, plusieurs des membres de l'escouade apparaissent comme le double d'un autre⁶⁶. Ainsi, plusieurs sections initient la caractérisation d'un personnage en renvoyant au portrait d'un autre soldat, tant pour souligner des similitudes que pour mettre en évidence des différences⁶⁷ – où se retrouve encore la tension entre emboîtement et scission –, comme si chacune des sections rognait sur plusieurs autres, la répétait en s'en incorporant une partie. Tout se passe comme si, en collectionnant une série de fragments biographiques, Cendrars répétait la même séquence rituelle, et que cette répétition participait elle-même de ces processus de mort-rennaissance par la mise en œuvre d'une dynamique de répétition « non de l'identique, mais du même : de l'*analogue* »⁶⁸, tout en relevant d'une compulsion de répétition qui exprime la difficulté, voire l'impossibilité de l'accomplissement du deuil.

Dans une perspective plus générale, en tant qu'inscrite, partiellement au moins, dans une perspective bio-graphique, *La Main coupée* elle-même peut être considérée comme une répétition, une reprise par écrit de la vie des personnages du récit. C'est en tous les cas ce que donne à penser l'épisode au cours duquel Cendrars relate comment, à partir du souvenir d'une lecture

⁶⁴ Sur le front, une balle lui traverse la tête et lui fait perdre un œil ; il survit pourtant (p. 71) et, durant sa convalescence, devient aveugle lors d'un accident de son ambulance (p. 71) ; enfin, il finit par se suicider, en se jetant sous un tramway.

⁶⁵ Ainsi, la capture de Pfannkuchen, relatée dans « Faire un prisonnier » répète celle de Schwanenlaut dans « Robert Bellessort et Ségouâna ». Pour les formules répétées, on peut songer à celle qui ouvre le récit : « Il y a avait du nouveau », reprise plusieurs fois au cours des trente premières pages.

⁶⁶ Bouffe-Tout paraît ainsi redoubler Rossi pour sa gloutonnerie ; Belessort et Ségouâna, inséparables, et qui sont tous deux amoureux de la sœur du premier, se ressemblent tant qu'« on les eût pris pour des jumeaux » (p. 23).

⁶⁷ Voir les débuts des sections consacrées à « Lang » et à « Bikoff », qui renvoient toutes deux à Rossi : « Un autre ahuri, qui ne put jamais s'y faire, aux tranchées, c'était Lang. [...] Il était aussi grand et fort que Rossi, mais si l'Italien était gros, épais et lourdaut, noir, chauve et barbu comme un Calabrais, Lang, qui était Luxembourgeois, était bien proportionné, élancé, svelte, adroit » (p. 19) ; « Comme Rossi, chaque fois que l'on arrivait dans un nouveau secteur, Bikoff cherchait un coin à l'écart pour faire son installation » (p. 66).

⁶⁸ Michel PICARD, *op. cit.*, p. 127.

d'Ambroise Paré faite dans la maison du collectionneur, il a soigné une blessure au sein par une incision, autrement dit par une répétition de la blessure, dont le caractère mortifère se surdétermine de ce qu'il s'agit d'une tumeur (p. 225)⁶⁹. Cendrars pratique en outre cette opération selon une technique nommée « *fleur de lys lancéolée* » (p. 226). Or, cette « fleur de lys » correspond à l'intitulé de la section consacrée à la chute de la main coupée qui donne son titre au récit. De ce point de vue, *La Main coupée*, en relatant les circonstances de certaines morts et de certaines mortifications, les répète, avec pour effet d'en émousser la puissance mortifère par cette (ré)inscription dans une fiction ritualisée. En ce sens, le rite d'écriture mis en œuvre par Cendrars obéit à une logique similaire à celle du *pharmakos* platonicien, remède et poison tout à la fois, tel que l'a analysé Jacques Derrida⁷⁰.

Si *La Main coupée* est constitué de récits qui se répètent les uns les autres, il convient d'adjoindre à cette série la dédicace que l'auteur adresse à « [s]es fils et à leurs fils » – où se donne encore à lire un principe sériel, d'ordre généalogique cette fois. Cette dédicace et son *post-scriptum*, tant en ce qui concerne leur forme que leurs contenus, mettent d'emblée en place tous les éléments de l'imaginaire de morts-renaissances qui sous-tendra le récit : après y avoir annoncé la mort de son fils cadet, Cendrars termine sur un espoir de renaissance après un passage du mort par l'ensevelissement⁷¹. Ainsi, aux marges d'un récit dans lequel il thématise l'incorporation du mort en vue de sa survie à travers le motif de la parole mangée, Cendrars incorpore symboliquement son fils en introduisant dans son propre texte une série de fragments qui l'évoquent, le « croquent », et il conclut par la retranscription de la dernière carte postale qu'il a reçue de lui. Par conséquent, de la même façon que pour ses compagnons d'armes, en laissant la parole à Rémy après avoir fait part au lecteur de son décès, Cendrars inverse, en jouant sur la linéarité de la lecture, la loi selon laquelle la mort met un terme à la vie. À ce titre, *La Main coupée* peut donc se lire, non seulement comme le mémorial d'une escouade, mais également comme le mausolée littéraire du fils de l'auteur.

À l'autre bout de l'ouvrage, l'emblématique section intitulée « Le lys rouge » – qui relate l'épisode qui donne son titre au livre –, obéit également à l'imaginaire de renaissance qui structure tout le récit. En effet, alors qu'il devrait être inerte, ce bras tombé du ciel se meut encore, et cherche à s'enfoncer dans le sol (p. 270), et le récit reste significativement muet sur ce qu'il

⁶⁹ Le sein, à rattacher comme le motif de la parole mangée à la pulsion orale, constitue selon Mélanie Klein le prototype de « l'objet partiel » (voir, notamment, Mélanie KLEIN, *Deuil et dépression* (1947), trad. de l'anglais par Marguerite DERRIDA, Paris, Payot & Rivages, « Petite bibliothèque Payot », 2004). Motif récurrent du récit, il participe de la logique du reste qui l'anime. Ainsi, Ségouâna tombe-t-il amoureux non pas tant de la sœur de Bellessort que de ses seins, en raison des récits par lesquels le frère les lui a décrits (p. 23). Les seins font significativement retour au terme de l'avant-dernière section du récit, dans la citation de Job : « Pourquoi [...] m'a-t-on présenté des mamelles ?... » (*Job* III, II, 12) » (p. 286).

⁷⁰ Jacques DERRIDA, « La pharmacie de Platon », dans *La Dissémination* (1972), Paris, Seuil, « Points », 1993, pp. 77-214.

⁷¹ « Mon fils repose, au milieu de ses camarades tombés comme lui, dans ce petit carré de sable du cimetière de Meknès réservé aux aviateurs et déjà surpeuplé, chacun plié dans son parachute, comme des momies ou des larves qui attendent chez les infidèles, pauvres gosses, le soleil de la résurrection ».

en advient. Autrement dit, le lecteur ignore ce que les soldats en ont fait, s'ils l'ont enterré... ou s'il vit encore. Par ailleurs, cet épisode peut se lire comme une métaphore de la disparition du fils. Il raconte en effet comment un bras tombe du ciel, de manière inexplicable et loin de tout combat, tout comme le fils aviateur, qui se tue lors d'un vol d'entraînement au Maroc alors qu'il venait de rentrer de captivité. En outre, comme Remy est issu du corps paternel, ce bras constitue un reste autonome d'un corps dont il a été séparé. Enfin, la perplexité du narrateur devant cet inexplicable phénomène – « À qui était cette main, ce bras droit, ce sang qui coulait comme la sève » (p. 271) – est significativement interrompue par l'appel du cuisinier – « À la soupe ! » (p. 271), qui, parallèlement à l'annonce du repas, peut se lire comme une réponse, saugrenue mais signifiante, aux interrogations de Cendrars concernant l'identité du propriétaire de ce bras.

Ce réseau d'analogies fait de cette main coupée – et donc, par contrecoup, du livre intitulé *La Main coupée* – un *analogon*, comestible, du fils disparu⁷². Le réseau métaphorique de l'alimentaire suggère ainsi que, par l'écriture de ce volume, il s'agit d'accomplir, dans l'espace transitionnel partagé de la fiction⁷³, le deuil du fils cadet de l'auteur, mais aussi de sa main droite, perdue en Champagne en 1915, selon un processus tout aussi ambivalent que celui mis en œuvre pour ses compagnons d'armes. Cette pluralité d'objets perdus qui se font mutuellement écho – le fils, les compagnons d'arme, la main coupée – indique un fonctionnement en système : ils structurent le récit selon une logique de répétition qui rend éminemment problématique la détermination d'un traumatisme originel au fondement de ce travail de deuils entrecroisés.

I ndétermination de l'origine

Difficile, à la lecture de *La Main coupée*, de déterminer quel traumatisme originel répètent les différentes sections du récit. En effet, le système textuel rend cette origine énigmatique, voire indéterminable. Si *La Main coupée* se désigne liminairement comme un tombeau du fils, doit-on pour autant comprendre chacun des segments de biographie de poilus comme une répétition de l'évocation du fils disparu, et donc l'ensemble du récit comme une série de répétitions de son paratexte dédicatoire ? Certes, comme l'écrit Michèle Touret, « le premier mort de *La Main coupée* est Rémy, l'aviateur » (*Préface*, p. xxiii), mais sur le plan de l'ordre linéaire de la lecture seulement. Dans la réalité des faits historiques auxquels se réfère plus ou moins fidèlement *La Main coupée*, les compagnons d'arme dont Cendrars esquisse le portrait ont péri, pour la plupart, bien avant 1945, date de la disparition de son fils. En outre, selon les dates de rédaction qu'il mentionne au terme du volume, l'écrivain apprit le décès de son fils cadet lorsque l'écriture de son livre se trouvait

⁷² En ce sens, la seconde guerre apparaît dans l'imaginaire cendrarsien comme un témoignage de l'échec de son entreprise de rénovation de soi par la poétique de la main gauche (voir Claude LEROY, *La Main de Cendrars*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, « Objet », 1996, pp. 261-268). Par là, elle se présente comme une répétition absurde de la première, et la perte de son fils comme celle de son amputation de 1915.

⁷³ Jean-Marie SCHAEFFER, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, « Poétique », 1999.

déjà bien avancée. De ce point de vue, ce serait donc plutôt Rémy qui serait venu s'intégrer à la série des poilus portraiturés par Cendrars. Une énigme surgit à ce niveau, qui paraît rendre indéterminable le point central du récit, où viendraient se nouer et s'unifier l'ensemble de ses significations et de sa construction temporelle. Ces séquences rituelles ne répètent pas une première fois originaire, mais, au contraire, s'enchaînent les unes aux autres, dans un processus de perpétuelle relance qui tourne autour d'un centre vide.

La main droite de Cendrars, perdue lors de l'assaut de la ferme Navarrin en 1915, pourrait-elle être tenue pour l'objet « premier » du deuil à opérer ? Hypothèse particulièrement séduisante puisqu'en raison du titre du livre, le lecteur peut légitimement nourrir l'espoir de lire le récit de cet épisode de la vie de l'auteur, d'autant que Cendrars évoque son amputation au cours de la narration – ce qu'il avait déjà fait auparavant, notamment dans « J'ai saigné » (*La Vie dangereuse*)⁷⁴. Toutefois, comme nous avons pu le voir, l'épisode du « lys rouge » ne relate pas cet événement, mais celui – marqué par l'ambivalence qui caractérise le fantastique selon Tzvetan Todorov⁷⁵ – qui troue la toile de fond vraisemblable du récit en mettant en scène l'énigmatique chute du ciel d'une main coupée. Comme nous l'avons vu, cet épisode peut se lire comme une métaphore de la disparition du fils. Mais, en vertu du principe d'indéterminabilité de l'origine mis en évidence, le fils peut lui aussi être compris comme la métaphore de cette main coupée puisque, comme pour sa relation temporelle avec les soldats présentés dans le récit, si Rémy apparaît en premier dans le fil de la narration – mais après le titre tout de même –, dans la temporalité de l'univers fictionnel, sa mort en avion ne survient que trois décennies plus tard. Et si ces deux segments textuels peuvent se lire comme la métaphore l'un de l'autre, cette réciprocité s'étend à l'ensemble des portraits du récit. Dès lors, la main coupée de son auteur ne peut être tenue pour le noyau central où le récit prend son origine que dans la mesure où cet épisode est, précisément, absent, et se trouve remplacé par celui de l'énigmatique chute d'une main coupée au propriétaire introuvable, autrement dit d'une main dépourvue d'origine.

L'indéterminabilité de l'origine affecte également l'ordre généalogique. En dédiant son livre à ses fils « et à leurs fils », Cendrars institue de manière testamentaire sa filiation en depositaire de cette trace mémorielle que constitue son récit. L'inscription du motif de la parole mangée dans ce livre titré d'un segment corporel dont l'auteur a été séparé indique par ailleurs que le texte met en jeu l'incorporation (symbolique) du mort dans les rites de deuil. Cependant, si Cendrars se situe d'emblée en position de père, cette détermination ne manque pas de se voir rapidement ébranlée par la mention de la disparition de son fils. En effet, l'écrivain incorpore lui-même Rémy en incorporant à son livre des segments biographiques qui lui sont consacrés, ainsi que, au final, la parole de ce fils mort. C'est donc lui, le père, qui reste, et doit porter le deuil de

⁷⁴ Blaise CENDRARS, *Histoires vraies, La Vie dangereuse, D'Oulremer à Indigo*, textes présentés et annotés par Claude LEROY, Paris, Denoël, « Tout autour d'aujourd'hui », t. VIII, 2003, pp. 179-213. En outre, l'amputation de Cendrars était de notoriété publique, ce à quoi la diffusion de ses photographies n'a pas manqué de contribuer.

⁷⁵ Tzvetan TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique* (1970), Paris, Seuil, « Points Essais », 1976.

son fils, en maintenir vivace la mémoire. Cendrars se trouve ainsi confronté à une situation contre-nature, à un impossible, un « réel » au sens où l'entend Jacques Lacan, c'est-à-dire ce que celui-ci désigne non seulement comme un indicible, mais aussi comme « ce qui revient toujours à la même place »⁷⁶ et prête donc particulièrement le flanc aux processus de répétition compulsive. Paradoxalement, Rémy se voit ainsi posé, au seuil liminaire de *La Main coupée*, en père de son propre père, et son père (Cendrars), en fils de son propre fils⁷⁷. Une telle lecture est d'autant plus tentante que, d'une part, le prénom de Rémy lui a été attribué en référence à celui de Rémy de Gourmont, auteur dont Cendrars n'a cessé de revendiquer la filiation littéraire et que, d'autre part, ce même prénom est incorporé à celui de cet autre père du récit qu'est le prophète de la citation biblique liminale : Jé-rémie⁷⁸.

L'absence d'origine se marque en outre par celle de la figure divine, qui, dans ce récit, n'est pas sans présenter une troublante analogie avec celle de Cendrars, dans la mesure où le fils de Dieu, sous la forme du « Christ de Dompierre », pend sur le champ de bataille « la tête en bas, raccroché par un pied à sa croix » (p. 14 ; voir également p. 279), faisant de la sorte signe vers Rémy et la main coupée, tous deux tombés du ciel. Au cours du récit, cette absence se voit stigmatisée à deux reprises par Cendrars, non sans ironie encore une fois :

Dieu est absent des champs de bataille et les morts du début de la guerre, ces pauvres petits pioupious en pantalons rouge garance oubliés dans l'herbe, faisaient des taches aussi nombreuses mais pas plus importantes que des bouses de vache dans un pré (p. 119).

[...]

Je l'ai déjà dit. Dieu est absent des champs de bataille. Il se tient peinarde. Il se cache. C'est une honte (p. 221).

⁷⁶ Jacques LACAN, *Le Séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1973), texte établi par Jacques-Alain MILLER, Paris, Seuil, « Points Essais », 1990, p. 59.

⁷⁷ On peut remarquer qu'il n'existe pas dans la langue française de terme pour désigner l'identité d'un père qui a perdu son enfant, alors que pour la situation inverse, le terme d'« orphelin » existe. D'autres langues européennes, comme l'allemand, l'anglais et l'espagnol, sont confrontées au même vide terminologique (voir Stéphane AUDOUIN-ROUZEAU et Annette BECKER, *14-18, retrouver la Guerre*, Paris, Gallimard, « Folio histoire », 2000, pp. 235-236). Pour pallier à ce manque inscrit à même la langue, certains écrivains recourent au néologisme, comme le poète argentin Juan Gelman qui, devant la perte de son fils, assassiné par la junte militaire, forge le verbe « deshijar », difficilement traduisible – littéralement : « défilier » ? – ; voir le poème VII de *Carta abierta* : « deshijándolte mucho/deshijándome mucho/ » (cité dans Juan Gelman, *De palabra*, Madrid, Visor, 1994, p. 136). Je remercie Geneviève FABRY d'avoir attiré mon attention sur cette référence. (Voir, dans le présent volume, son article consacré à l'écriture poétique du deuil chez Juan Gelman).

⁷⁸ En ce qui concerne Rémy, que le deuil ne soit pas accompli par l'écriture de *La Main coupée* s'atteste de ce que Cendrars sera amené à réitérer l'opération dans *Le Lotissement du ciel*, à travers une référence au mythe d'Icare et Dédale – voir Pierre BRUNEL « Le tombeau d'Icare. Blaise Cendrars, *Le Lotissement du ciel* », dans *Transparences du roman. Le romancier et ses doubles au XX^e siècle*. Calvino, Cendrars, Cortázar, Joyce, Kundera, Thomas Mann, Proust, Torga, Yourcenar, Paris, Corti, 1997, pp. 147-164.

Par cette énigmaticité irréductible de l'origine qu'il met en œuvre, le récit obéit à la structuration imaginaire inscrite par et dans le pseudonyme de son auteur. En effet, se donnant à lui-même en 1912 le nom de Blaise Cendrars, Frédéric Sausser entre en écriture en se faisant non seulement son propre père, mais également, dans le même temps et du même geste, son propre fils, par un acte qui subvertit l'ordre des classifications généalogiques en instaurant une perpétuelle oscillation qui abolit la possibilité de déterminer une origine. La fonction paternelle se voit ainsi déniée, forclosée. Le nom de « Blaise Cendrars » contribue également à l'instauration de cette indéterminabilité de l'origine en nouant cet amont originel avec son aval de morts et de renaissances perpétuelles. En effet, le mythique oiseau totem auquel renvoie ce pseudonyme de braises et de cendres se consume pour renaître de ses cendres, autrement dit de ses restes. Dès lors, il ne s'avère pas plus possible de déterminer le premier moment de ce processus de morts et de renaissances perpétuelles que de savoir qui, de l'œuf et de la poule, précède l'autre. Et si l'origine de cette dynamique s'avère indéterminable, il en va de même pour son terme. Ce pseudonyme, en son double mouvement de mortification et de renaissance, renvoie à la tension vivifiante entre les deux régimes de l'imaginaire précédemment mise en évidence et dissémine dans l'écriture cendrarsienne les germes de survie qui la féconderont.

Cette dynamique, en ce qu'elle entraîne un mouvement de perpétuel retour du même, marque l'impossibilité de l'accomplissement du deuil : l'objet perdu s'y trouve à la fois mis à distance et préservé. Mais faut-il pour autant voir dans cette double logique contradictoire un échec ? À suivre Jacques Derrida, au contraire, cette impossibilité du deuil constitue peut-être, paradoxalement, le gage de sa réussite :

Le deuil, c'est une intériorisation de l'autre mort en soi ; faire le deuil, c'est garder, c'est une expérience de fidélité, mais c'est aussi le contraire. Donc, l'impossibilité de faire son deuil, et même la volonté de ne pas faire son deuil, c'est aussi une forme de fidélité. Si faire son deuil et ne pas faire son deuil sont deux formes de fidélité et deux formes d'infidélité, la seule chose qui reste – c'est là que je parle de demi-deuil – c'est une expérience entre les deux ; je n'arrive pas à faire mon deuil de tout ce que je perds, parce que je veux le garder, et en même temps, ce que je fais de mieux, c'est le deuil, c'est le perdre, parce qu'en faisant le deuil, je le garde au-dedans de moi.⁷⁹

*

* *

⁷⁹ Jacques DERRIDA, « Dialanguages », dans *Points de suspension... Entretiens*, choisis et présentés par Elisabeth WEBER, Paris, Galilée, « La philosophie en effet », 1992, p. 161. Notre analyse de l'impossibilité du deuil dans *La Main coupée* rejoint celle d'Yvette BOZON-SCALZITTI à propos de l'initiation (*Blaise Cendrars ou la passion de l'écriture*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1977, pp. 175-187), à ceci près que cet auteur y voit un échec, alors que nous inscrivons plutôt les initiations manquées de *La Main coupée* dans le paradoxe derridien d'une impossibilité qui constitue un facteur de réussite en contribuant à la constante réactivation de la dynamique de « survie » mise en œuvre par le récit.

Si sur la couverture d'un ouvrage les codes de lecture tendent à instaurer entre le nom de son auteur et son titre une relation de propriété ou de paternité, il n'est peut-être pas complètement illégitime d'y voir également l'établissement d'un principe d'équivalence, surtout en vertu de la syntaxe imaginaire à l'œuvre dans *La Main coupée*. Ainsi, celui qui lie Rémy, les hommes de l'escouade et la main coupée s'étend-il à l'auteur du récit. C'est dire que, par son livre, Cendrars édifie un mausolée littéraire au sein duquel il instaure, dans et par l'écriture les conditions de son propre deuil⁸⁰, destiné à être réalisé par ses fils, désignés comme premiers lecteurs, par ses soldats, à l'égard desquels il incarne également une figure paternelle⁸¹, mais aussi par ses lecteurs, dont, en tant que narrateur-maître de cérémonie, il dicte le parcours de lecture, tout comme, sur le front de la Somme, il commande à ses hommes. Dans cette perspective, le débordement de la délimitation rituelle du récit indique non seulement la transgression de la limite de la mort, et, conjointement, l'impossibilité de l'accomplissement du deuil, mais aussi l'ouverture de la dynamique sérielle qui caractérise le récit à un au-dehors de lui-même, en direction de l'instance lectorale.

En thématissant la lecture à travers le motif de la parole mangée, Cendrars invite en effet ses lecteurs à ré-accomplir le processus rituel qu'il met en œuvre dans son écriture, à manger le(s) reste(s) de vie que constitue sa *Main coupée*⁸²,

⁸⁰ De la même manière que sa main coupée, le nom de Cendrars n'est présent dans son récit qu'en filigrane : le titre de la dernière section du récit le désigne, mais, fait unique dans tout le récit, par son matricule (1529) plutôt que par le nom sous lequel il s'est engagé. Il se montre d'ailleurs très contrarié d'être reconnu en tant que Blaise Cendrars alors qu'il s'est engagé sous un autre nom. En outre, la section consacrée au poilu « B... », dont le nom est effacé, évoque un père « qui s'était engagé pour ne pas quitter son fils » (p. 65), mais « qui ne tint pas le coup et fut évacué dans les huit jours qui suivirent notre arrivée au front » (pp. 65-66). Ce récit fait étrangement écho à la situation de Cendrars au début de la seconde guerre : dans un premier temps, il fut correspondant de guerre auprès des troupes britanniques, mais lorsque celles-ci se sont repliées, il s'est réfugié à Aix-en-Provence alors que ses fils sont restés mobilisés.

⁸¹ Le soir de son arrivée au front, Cendrars, inquiet du sort de ses hommes, prend conscience de ce rôle paternel : « Je fumais cigarette sur cigarette, inquiet de savoir s'il ne leur était rien arrivé car c'était tout de même mes hommes et, j'en avais soudain la révélation, j'étais comptable de leur vie » (p. 61). D'autres éléments témoignent de ce versant paternel de l'autoportrait de Cendrars en légionnaire : ainsi Ségouana lui demande-t-il de rencontrer l'oncle de la sœur de Bellessort pour arranger leur mariage (p. 30). Cependant, la même ambiguïté qu'à l'égard de ses enfants se rencontre, puisque dans le même temps, Cendrars semble se refuser à toute posture « paternisante » à l'égard de ses hommes, qu'il appelle « les copains », semblant privilégier une relation de type amical ou fraternel, au sein de laquelle il apparaît comme un des leurs.

⁸² En ce qu'elle rend problématique l'adhésion sollicitée par le processus rituel que tend à instaurer le récit, la constante ironie qui s'y trouve mise en œuvre semble à première vue en contrebalancer la dynamique imaginaire. Cependant, dans la mesure où ce rituel de deuil se structure d'une façon telle qu'il rend son accomplissement impossible, l'ironie qui l'affecte en participe au contraire pleinement, en contribuant à sa perpétuelle réactivation. En ce qui concerne les personnages, par son côté avilissant, l'ironie redouble en effet les mutilations et les morts relatées – l'une des images privilégiées de l'ironie est celle de l'épée (voir Pierre SCHOENTJES, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, « Points essais », 2001, pp. 200-201) –, tout en tendant à leur ôter leur caractère sérieux, selon une conjonction ironique du tragique et du comique qui recoupe la tension sur laquelle se fonde l'imaginaire cendrarsien. L'ironie peut en outre se concevoir, pour l'écrivain (et son lecteur), comme une stratégie qui permet de dire un indicible en se préservant de l'angoisse qui en découle, par la mise à distance propre à ce mode discursif (voir Vladimir JANKÉLÉVITCH, *L'Ironie ou la Bonne Conscience*, Paris, P.U.F., « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1950). Ce mi-dire de l'ironie constituerait ainsi l'une des facettes du demi-deuil tel que l'envisage Derrida. Cependant, en ce que le registre ironique nous semble obéir, dans ce récit, au même double jeu que le grotesque, il nous a semblé approprié de donner à cette question un développement complet dans notre article déjà cité (voir note 32).

cette part de son corps *restée* sur le champ de bataille. La survie fictionnelle que le récit assure à plusieurs de ses protagonistes repose donc sur le partage d'une écriture comestible, le reste bio-graphique que constitue *La Main coupée*, avec un lecteur amené par la logique rituelle du récit à s'inscrire dans la chaîne des mangeurs de langage, et donc de morts, croqués par Cendrars. La relation entre Bellessort et Ségouanâ offre le modèle de cette transmission. Le second tombe amoureux de la sœur du premier à travers les récits qui lui sont faits de la beauté des seins de la jeune femme. S'opère donc entre les deux légionnaires la transmission d'un récit qui met en jeu l'« objet partiel » privilégié du désir oral, que Cendrars recevra également par un récit, pour le donner à son tour à incorporer à son lecteur. Gageons que celui-ci se montrera d'autant plus sensible à ce réseau métaphorique de la parole mangée qu'il aura en mémoire le passage de *L'Homme foudroyé* au cours duquel l'écrivain confie qu'il écrit dans une pièce de son domicile aixois qui n'est autre que... sa cuisine⁸³.

DAVID MARTENS

Université Catholique de Louvain (Louvain-la-Neuve)

⁸³ « [J]'ai écrit le présent livre dans une cuisine » (Blaise CENDRARS, *L'Homme foudroyé*, *op. cit.*, p. 334). Par ailleurs, un certain nombre de photographies de l'auteur le montrent écrivant dans sa cuisine d'Aix, ce qui contribue à surdéterminer ce réseau métaphorique.

RITE DE DEUIL ET ÉNONCIATION POÉTIQUE DANS L'OEUVRE DE JUAN GELMAN

[L]e deuil ne peut être mené à terme que moyennant une série d'opérations substitutives et métaphoriques par lesquelles la libido peut réinvestir de nouveaux objets. Une paralysie dans le travail de deuil indiquerait alors une rupture de la métaphore [...]. Nous concevons ici un tel moment de résistance à la métaphore non seulement comme une phase transitoire et finalement surmontable du travail de deuil, mais comme le *locus* même dans lequel le deuil devient une pratique affirmative aux conséquences politiques fondamentales.¹

Cette épigraphe d'Ávelar désigne au plus près le seuil de la présente étude. Comment définir ce lieu, à la fois intime et social, qu'ébauche la résistance au deuil ? Quelle en est la portée politique ? Comment la littérature, et singulièrement la poésie, a-t-elle partie liée avec ce deuil en rupture de métaphore ; comment se fait-elle à la fois symptôme de la maladie de l'âme et vecteur de dépassement, « pratique affirmative » ?

L'on tentera de répondre à ces questions par le biais d'un double pari. En amont, le deuil sera envisagé en tant que rite fondamental du point de vue anthropologique ; en aval, ces questions universelles seront abordées dans un corpus singulier : l'oeuvre du poète argentin Juan Gelman. Une perspective pragmatique, qui s'attache à envisager tant le rite que la poésie comme un acte, permettra d'articuler les deux pôles de la problématique posée. Juan Gelman est aujourd'hui un auteur couronné par de nombreux prix et dont la trajectoire poétique s'est enrichie de plus de vingt titres depuis le premier volume paru en 1956 (*Violín y otras cuestiones*) jusqu'au dernier paru en 2004, *País que fue será*.

Rite et énonciation poétique : une fable romanesque et trois prémisses

Avant de nous aventurer dans cette oeuvre touffue, l'une des plus originales et des plus riches de la génération qui succède à celle des « fondateurs »², je voudrais préciser quelques prémisses. Je ne partirai pas d'une savante synthèse personnelle sur le rite, j'ai été précédée sur ce chemin par d'autres, sans aucun espoir de pouvoir apporter quelque chose à leur approche. Je souhaiterais plu-

¹ Idelber ÁVELAR, *Alegorías de la derrota : la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2000, p. 283. Je traduis.

² À savoir, selon une nomenclature fameuse établie par Saúl YURKIEVITCH : Vallejo, Huidobro, Borges, Gironde, Neruda, Paz, Lezama Lima (*Fundadores de la nueva poesía latinoamericana* (1971), Barcelona, Edhasa, 2002).

tôt extraire d'une fable les principes qui seront les miens. Démarche relativement circulaire, donc, qui part du particulier pour éclairer le particulier, mais démarche qui me semble licite en critique littéraire où il nous faut, toujours et avant tout, éclairer des singularités.

La fable que je propose comme prologue à cette réflexion est extraite d'un roman qui a souvent été considéré comme une somme romanesque de l'Amérique latine : *Los pasos perdidos* d'Alejo Carpentier (traduit en français sous le titre *Le partage des eaux*). Son plus grand exégète en a d'ailleurs tiré une théorie complète de la culture latino-américaine³. Autrement dit, l'extrait proposé est un véritable classique et, à ce titre, il mérite, je crois, le statut d'exemplarité qui me semble être le sien. Le roman raconte le voyage d'un musicologue à la recherche de très anciens instruments de musique. Parti d'une métropole anonyme, mais dont on peut penser qu'il s'agit de New York, le narrateur va s'enfoncer progressivement au cœur de l'Amérique : son déplacement spatial se doublera d'une remontée dans le temps. Le siècle de l'Indépendance va se faire jour avant de laisser la place aux réminiscences de l'époque coloniale et de la Conquête. Enfin, l'entrée dans la forêt vierge va permettre au narrateur de revivre une synchronie avec les temps préhispaniques puis préhistoriques. C'est alors que, au milieu d'une tribu très primitive dont l'un des membres vient de mourir, il va être le témoin de la « Naissance de la Musique ».

Derrière moi, sous un amas de feuilles pendant de branches qui servent de toit, ils finissent d'étendre le corps gonflé et noir d'un chasseur mordu par un crotale. Frère Pedro dit qu'il est mort il y a plusieurs heures. Cependant, le Sorcier commence à secouer une calebasse pleine de gravillon – unique instrument que connaissent ces gens – pour tenter de faire fuir les mandataires de la Mort. Il y a un silence rituel, préparateur de l'incantation, qui mène à son comble l'expectative de ceux qui attendent. Et dans la grande jungle qui se remplit des épouvantes nocturnes, surgit la Parole. Une parole qui est déjà plus que parole. Une parole qui imite la voix de celui qui dit, et aussi celle que l'on attribue à l'esprit qui possède le cadavre. L'une sort de la gorge du guérisseur ; l'autre, de son ventre. Une est grave et confuse comme un bouillon de lave souterraine ; l'autre, de timbre médian, est colérique et désaccordée. Elles alternent. Elles se répondent. L'une invective tandis que l'autre gémit ; celle du ventre se fait sarcasme tandis que celle du gosier semble oppresser. Il y a comme des traits gutturaux, prolongés en hurlements ; des syllabes qui, soudain, se répètent beaucoup, parvenant à créer un rythme ; il y a des trilles subitement coupés par quatre notes qui sont l'embryon d'une mélodie. Mais ensuite il y a la vibration de la langue entre les lèvres, le ronflement vers l'intérieur, le halètement, à contretemps sur la maraca. C'est quelque chose situé bien au-delà du langage, et qui, cependant, est encore très loin du chant. Quelque chose qui ignore la vocalisation, mais qui est déjà plus que la parole. Pour peu que cela se prolonge, la situation deviendrait horrible, épouvantable, ces cris sur un cadavre entouré de chiens muets. Maintenant, le Sorcier lui fait face, vocifère, frappe les talons contre le sol, dans le plus déchirant d'une fureur imprécatoire qui est

³ Roberto GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, *Myth and Archive*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

déjà la vérité profonde de toute tragédie – essai primordial de lutte contre les puissances d’annihilation qui traversent les calculs de l’homme. J’essaie de me maintenir en-dehors de cela, de garder les distances. Et, cependant, je ne peux me soustraire à l’horrible fascination que cette cérémonie exerce sur moi... Devant l’obstination de la Mort, qui se refuse à lâcher sa proie, la Parole soudain, s’amollit et se décourage. Dans la bouche du Sorcier, de l’orphique guérisseur, comme un râle, tombe, convulsivement, le Thrène – puisque cela et rien d’autre est un thrène –, me laissant ébloui par la révélation du fait que je viens d’assister à la Naissance de la Musique.⁴

Cette scène qui constitue l’un des points culminants de la recherche du narrateur dans le roman offre également, en filigrane, une théorie implicite de la naissance et de la fonction de la poésie. Formuler cette théorie sous-jacente permet de rappeler, voire de mettre en lumière trois principes essentiels d’une anthropologie rituelle susceptible d’éclairer les liens entre rite et énonciation poétique.

Le premier principe est également le plus évident : *le rite a partie liée avec la mort*. La tribu primitive de chasseurs cueilleurs, décrite dans le roman, qui ne connaît pas l’agriculture et à peine le feu, possède pourtant une vie religieuse organisée autour d’une déesse mère. Dans cette culture primitive, comme dans les plus « évoluées », le rite surgit en face de l’altérité la plus radicale, la plus interpellante et la plus menaçante : celle du cadavre même. Les termes du récit, « espanto », « fascinación », « expectación » (épouvante, fascination, expectative) décrivent le silence épouvanté de la communauté, cernée par l’étrangeté imposante de la nuit de la jungle, et son attente d’un geste symbolique, d’une réponse qui soit tout à la fois aveu de soumission à la loi universelle (l’homme se sait et se sent dominé par des forces qui le traversent, qui le fondent et signeront sa perte tout à la fois) mais aussi protestation entêtée devant l’inexorable.

Les études des anthropologues sont infinies pour développer ce caractère de centralité du rite de deuil dans toute culture. Parmi d’autres, Girard a posé le rite comme une des réponses de l’homme au danger que représente non pas la mort, mais le mort dans les premières communautés humaines. Partant d’études portant sur une « sociologie de la vie quotidienne », Michel Maffesoli souligne également le rôle central du rite dans « la gestion de la mort »⁵. J’y reviendrai.

Ce rôle du rite dans la confrontation, à la fois intime et sociale, avec la mort, est lié au rapport au temps qu’instaure le rite. L’extrait de Carpentier souligne explicitement que le mot qui surgit dans le rite de deuil, est répété. Avant d’être signifié, il est rythme, forme rythmique signifiante. Voici donc le second principe : *le rite est rythme, il est scansion*. Cette scansion se donne ici comme alternance entre deux voix, dialogue masqué, ventriloquie du guéris-

⁴ Alejo CARPENTIER, *Los pasos perdidos* (1953), ed. de R. González Echeverría, Madrid, Cátedra, 1985, pp. 244-245. Je traduis, comme pour les autres citations en espagnol.

⁵ Michel MAFFESOLI, *La conquête du présent* (1979), Paris, Desclée De Brouwer, 1998, p. 125.

seur qui introduit l'autre dans sa voix, lui donne voix et le canalise, l'imité et l'expulse.

Ces deux aspects du rite sont également très liés : l'instauration d'un temps autre, structuré par la répétition, a pour fonction principale, toujours selon Maffesoli, l'intégration dans le grand ensemble cosmique dont l'homme se sent toujours déjà expulsé. La réintégration dans le temps cosmique, que promet le rite, permet également l'intégration dans le temps social, lui-même articulé explicitement ou implicitement sur un arrière-monde dont les religions ont défini les cycles ou les horizons de sens. La maîtrise du temps rendue possible par le rite est donc à la fois un enjeu politique et existentiel :

La scansion du temps, on le sait, est une pratique de pouvoir particulièrement efficace, des monastères aux usines en passant par les diverses institutions d'éducation [...]. Cependant, il faudrait voir comment cette scansion rejoint des pratiques immémoriales qui avaient pour but de protéger contre le temps qui passe. Et le fait que ce soit dans les monastères qu'elle trouve son âme n'est pas neutre, la voie vers la sérénité est un long apprentissage d'origine sacrée qui se fonde sur le jeu rituel de la reconduction du même dans les menus actes de la vie quotidienne.⁶

Enfin, troisième principe de base, troisième évidence magistralement mise en scène par Carpentier : *le rite partage ses structures fondamentales avec la musique, c'est-à-dire avec la poésie en tant qu'énonciation vocale*. Le poème qui est dit dans cet extrait est un thrène, ou plutôt le Thrène, un « chant funèbre accompagné de danses, en l'honneur d'un défunt illustre » (Petit Robert). La majuscule lui donne une valeur généralisante que l'on pourrait étendre à la poésie en général, ce que ne manquera pas de faire par la suite le narrateur (cf. son projet d'écrire lui-même un thrène). Le Thrène comme forme poétique et musicale originale présente les principales caractéristiques de la puissance poétique telle qu'elle sera analysée dans Gelman. Son contexte immédiat est le deuil collectif ; sa structure de base, à la fois formelle et sémantique, est la répétition rythmée d'une syllabe. Maffesoli définit ainsi les rapports entre rite et musique :

Dans [la musique], la répétition rythmique se développe comme une incantation qui annule le temps et les angoisses dont il est porteur, la totalisation musicale faite de contrastes maintenus en tant que tels a une fonction cathartique, dans la mesure où d'une manière réglée et métaphorique on a affaire à une négociation avec l'angoisse que suscitent le pluriel social et l'éclatement du temps qui passe.⁷

Sans craindre de trop déformer sa pensée – étant donné qu'ailleurs (pp. 127-128), Maffesoli associe la poésie à la musique –, on peut, dans l'extrait qui

⁶ *Ibidem*, p. 110.

⁷ *Ibidem*, p. 112.

précède, remplacer le mot musique par le mot poésie : la poésie, par la répétition rythmique qui la structure, aurait une fonction anxiolytique majeure, principalement en ce qui concerne la finitude temporelle au sein de laquelle vit et souffre l'humanité.

Le social et le deuil : une expérience a contrario

Si le deuil est à ce point constitutif du social et de la culture, que se passe-t-il quand le deuil, au niveau d'une société entière, est empêché ? Avant d'aller plus loin, il nous faut revenir à ce que signifie le deuil d'un point de vue non seulement anthropologique mais aussi social et psychologique. Marie-Frédérique Bacqué signale qu'il y a deux expressions lexicalisées où intervient le mot deuil : être en deuil, éprouver la situation objective de la perte d'un être cher ; faire son deuil : se livrer au « douloureux travail intérieur de détachement progressif de l'objet aimé »⁸. Ce travail comprend une série d'« opérations mentales qui permettent de dénouer progressivement les liens avec l'objet »⁹. Ce travail est indispensable pour sortir progressivement de l'état de mélancolie que subit l'être en deuil, pour l'amener à une réinsertion sociale, grâce à la réaffirmation du clivage entre les vivants et les morts, clivage mis à mal par le décès. Comme le dit Lagache cité par Bacqué, « le but du deuil est d'accomplir un clivage entre la mort et les survivants. Ses moyens consistent à transposer sur le plan humain le fait biologique, c'est-à-dire à tuer le mort »¹⁰. Parmi les nombreuses conditions pour que s'effectue « normalement » le deuil, on peut en distinguer deux, d'une importance capitale. Il faut tout d'abord que le deuil soit, d'une manière ou d'une autre, *ritualisé*. C'est dans la perspective du clivage entre vivants et morts que nombre de pratiques rituelles se comprennent : celle de délimiter un territoire pour les morts, celle de délimiter un temps pour pleurer les morts, celle d'inverser la norme pour les morts (c'est ainsi que l'on part les pieds devant, alors qu'on est venu au monde, en général, la tête la première). La seconde condition indispensable pour l'accomplissement normal du deuil est *qu'il y ait un corps*. En effet, pour vivre le deuil, il faut une reconnaissance sociale que la mort est réelle. Pour cela, il faut un corps.

Nous connaissons tous des circonstances qui ont amené des personnes à voir leur deuil compliqué ou même empêché. Je songe ici aux parents des enfants disparus (Belgique, été 1996) dont le deuil n'a pu être vécu, et dans quelle douleur, qu'après la retrouvaille des dépouilles. Il est des circonstances qui atteignent parfois une société entière. Ainsi en est-il pour l'Argentine post-dictatoriale. Durant les années 1976-1983, l'Argentine a vécu sous le joug d'une dictature militaire féroce censée justifiée par l'existence d'une guérilla révolutionnaire. Les milices militaires et paramilitaires ont mis l'appareil d'état au service d'une répression physique et morale d'une ampleur que l'Argentine n'avait jamais connue auparavant. Les armes principales de l'armée furent l'exil, la torture et la disparition. Cette troisième arme, de loin la plus cruelle,

⁸ Marie-Frédérique BACQUÉ, *Le deuil à vivre*, Paris, Odile Jacob, 2000, p. 47.

⁹ *Loc. cit.*

¹⁰ *Ibid.*, p. 52

opposait le plus irrecevable des dénis aux familles en deuil. On estime à 30 000 personnes environ, le nombre de disparus durant la dernière dictature militaire en Argentine. Edmundo Gómez Mango décrit ainsi la violence faite à la société par la pratique de la disparition :

La *disparition* prétend tuer la mort en faisant disparaître les morts. Peu à peu la ville est peuplée d'une présence spectrale : les morts errant sans sépulture ; la ville devient comme une grande sépulture sans morts. Comme dans les mythes, des milliers d'âmes en peine errent dans la douleur, dans la vengeance, réclament leur droit au repos. L'atteinte aux symboles, aux rites et aux cérémonies fondateurs du pacte social est ici évidente : ces morts sont partis sans adieu. [...] Tout processus de deuil est sérieusement entravé : le disparu, ce mort-vivant, ce mort volé à la mort et, par cela même immortel, est toujours présent dans son absence même. Accepter la mort de celui qui a été volé à la mort, ce serait la lui rendre, le tuer.¹¹

La poésie de Juan Gelman : entre spectres et revenants

Le poète Juan Gelman (1930-) a vécu dans sa chair ce traumatisme collectif. En effet, au début des années 70, il était lui-même engagé dans un groupe révolutionnaire qui a bientôt choisi la voie armée (en 1974) et clandestine. En 1975, Juan Gelman s'exile à Rome. En mars 1976, a lieu le putsch militaire. Le 24 août 1976, sa fille, son fils et sa belle-fille enceinte viennent grossir la liste des disparus. La fille de Gelman sera relâchée après avoir été torturée, mais son fils et sa belle-fille périront dans les camps de détention, tandis que la petite-fille née en détention sera « confiée », comme beaucoup d'autres bébés de « subversifs », à un couple stérile proche des cercles militaires. En 1989, les restes du fils de Gelman sont identifiés. Gelman commence une autre bataille, celle de retrouver son petit-fils ou petite-fille. Après un long combat, partagé par des centaines de familles dans la même situation, Gelman retrouvera sa petite-fille en Uruguay.

Durant toutes ces années, Gelman ne cessera d'écrire une poésie marquée au fer rouge par ces deuils multiples mais qui ne s'enfonce jamais ni dans la complaisance ni dans le désespoir. Parmi les multiples livres écrits durant et après l'exil (1975-1989), je voudrais faire porter l'analyse sur trois d'entre eux, où la problématique du deuil et du rite est centrale.

Le premier s'intitule *La junta luz*¹². Publié à Buenos Aires en 1985, il porte comme sous-titre *Oratorio a las Madres de Plaza de Mayo*. Pour rappel, le mot « oratorio » est un mot italien qui renvoie au français « oratoire » : il s'agit d'un « drame lyrique sur un sujet religieux, parfois profane, qui contient les mêmes éléments que la cantate, avec un rôle plus important dévolu à l'orchestre » (Petit Robert). La première didascalie inscrit l'œuvre dans le genre annoncé par le paratexte puisque y sont mentionnés « l'orchestre », « la mère

¹¹ Edmundo GÓMEZ MANGO, *La Place des Mères*, Paris, Gallimard, 1999, pp. 34-35.

¹² L'édition de référence est la suivante : JUAN GELMAN, *La junta luz. Oratorio a las Madres de Plaza de Mayo*, Buenos Aires, Libros de tierra firma, 1985.

et le chœur » et, au second plan, « l'arbre de vie qui est aussi la pyramide de mai avec les mères autour » (p. 11). L'oratorio livre un témoignage émouvant, dans un langage intensément lyrique, du combat de ces mères qui se retrouvaient une fois par semaine, sur la Place de Mai, face au palais présidentiel, pour réclamer « l'apparition en vie », de leurs enfants, mari ou frère disparus. Ce défilé silencieux des mères en deuil, face au pouvoir et alors que toute manifestation est interdite, va se répéter chaque jeudi et avoir un retentissement extraordinaire. Le pouvoir, malgré une répression violente, ne parviendra pas à empêcher ce rassemblement. En 1978, lors de la coupe du monde de football, elles redoublent d'activité. Le pouvoir interdit leur accès à la Place de Mai en '79. Qu'à cela ne tienne, en 1980, elles sont à nouveau là, dans des rassemblements de deux à quatre mille personnes. Edmundo Gómez Mango analyse ainsi la portée de cette procession rituelle :

[Les Mères de la Place de Mai] représentaient la vieille scène du cortège funéraire sans mort ; elles présentaient l'absence des corps morts, le sépulcre vide ; elles étaient l'absence du cadavre du fils. Les Mères exhibaient, transgressaient l'intimité de la douleur en la rendant publique. Elles ne se retenaient plus au foyer : elles sortaient [...] dans l'espace ouvert de la ville [...] ; elles se déplaçaient sur la scène de la folie publique, pour redevenir les gardiennes de la mémoire, comme des suppliantes endeuillées qui ne pouvaient accepter leur deuil. [...] Nouvelles Antigones, elles refusaient l'horreur, la monstruosité du cadavre sans sépulture ; les corps morts de leurs enfants avaient subi l'outrage : mutilés et exposés à la corruption, ils risquaient le danger d'un double effacement, du corps et du nom propre. Les Mères, empêchées d'accomplir le rituel du deuil, conjuraient l'opprobre, visage par visage, prénom par prénom, elles faisaient proliférer les figures, les photos, les masques, les images [...] ; elles nommaient et montraient pour se défendre de l'image entre toutes insupportable : le cadavre sans visage et sans nom. [...] Les Mères rappelaient que le dialogue avec les morts est un des lieux culturels constitutifs de la cité, et nécessaires à sa survie. Attirées par le centre, maintenant vide, de la vie de la cité sans loi, elles ne voulaient pas le remplir, mais le vider encore [...].¹³

Dans *La junta luz*, Gelman réussit l'improbable mariage du témoignage politique et de l'exploration de la douleur maternelle. Les références au trio mortifère des pratiques de la junte (disparition torture, exil) sont précises et à la limite de l'insoutenable : ainsi, l'allusion à la torture à la *picana* (électricité) pratiquée à une femme enceinte (p. 34)¹⁴. Mais elles apparaissent au fil d'un discours où la douleur et la dénonciation de la répression sont incluses dans un dialogue mère-fils où sont premiers l'amour et la tendresse. Ce dialogue englobant est proprement poétique au point qu'il prend le plus souvent la forme de poèmes ou de fragments de poèmes qui, pour la plupart, appartiennent à des recueils contemporains de la période dictatoriale, à savoir *Carta abierta*, *Notas*, *Citas*, *Comentarios*. La parole poétique se fait ainsi refuge de la parole

¹³ Edmundo GÓMEZ MANGO, *op. cit.*, pp. 25-26.

¹⁴ Juan GELMAN, *La junta luz*, *op. cit.*, p. 34.

vraie et, par là même, résistance à la perversion du langage instaurée par les militaires. En voici un exemple :

niño : soy un niño

milico : confesá que sos un guerrillero

niño : un niño

milico : decí tu nombre y apellido, tu apodo de guerra, de qué grupo sos, la zona donde actuabas

niño : soy un niño

milico : (gesto de golpear) ahora confesá que sos un guerrillero

niño : sí, ahora soy un guerrillero

milico : ¿viste que sos un guerrillero? ¿por qué no lo dijiste antes?

niño : lo dije ahora porque usted me golpeó para que lo dijera

milico (gesto de golpear) : yo no te golpeé para que digas eso. decí que no te golpeé para que digas eso/

niño : usted no me golpeó para que diga eso

milico : ¿viste? eso quiere decir que no te golpeé y que dijiste que sos un guerrillero, o sea, sos un guerrillero

(este diálogo se eterniza a través de toda la obra a partir de su aparición. se eterniza la escena, que aparece y desaparece – con la luz – [...])

[...]

madre-árbol (canta) :

como animal sediento que

busca las aguas/tierra mía

te busco/o alma de volar

para rodearte como vuelo/

[...]

enfant : je suis un enfant

milico : avoue que tu es un guerrillero

enfant : un enfant

milico : dis ton nom et ton prénom, ton surnom de guerre, de quel groupe tu es, dans quelle zone tu agissais

enfant : je suis un enfant

milico (geste de frapper) : maintenant avoue que tu es un guerrillero

enfant : oui, maintenant je suis un guerrillero

milico tu vois que tu es un guerrillero. pourquoi ne l'as-tu pas dit plus tôt?

enfant : je l'ai dit parce que vous m'avez frappé pour que je le dise

milico : (geste de frapper) : je ne t'ai pas frappé pour que tu dises ça. j'ai dit que je ne t'ai pas frappé pour que tu dises ça/

enfant : vous ne m'avez pas frappé pour que je dise ça

milico : tu vois? ça veut dire que je ne t'ai pas frappé et que tu as dit que tu es un guerrillero, c'est-à-dire, tu es un guerrillero

(ce dialogue s'éternise au fil de toute l'oeuvre à partir de son apparition, s'éternise la scène, qui apparaît et disparaît – avec la lumière – [...])
[...]

mère-arbre (chante) :
comme un animal assoiffé qui
cherche les eaux/ma terre
je te cherche/o âme à voler
pour t'entourer comme d'un vol/
[...] ¹⁵

Comme l'indique une note en fin d'ouvrage, le dialogue que l'on vient de lire entre l'enfant et le militaire est « inspiré directement » du recueil de témoignages de Carlos Gabetta intitulé *Todos somos subversivos* (p. 62). Ce dialogue est donc en prise directe avec l'horrible réalité du temps cristallisée dans le témoignage. L'horreur est ici non seulement celle de la torture mais de la perversion de la puissance du langage. L'enfant n'a plus de parole propre et le langage n'a plus de vérité, tout entièrement livré qu'il est à la perversion de la violence du tortionnaire. Je cite ici aussi une fois encore les analyses perspicaces d'E. Gómez Mango qui montre à quel point est affectée, en période dictatoriale, la parole censée être la plus personnelle et privée : celle qui se produit dans la séance de psychanalyse :

Les figures évoquées de ce que l'on pourrait appeler la fantasmagorie réelle de la terreur d'état – la torture, la disparition, l'exil – mettaient en cause les possibilités d'existence et d'efficience de la pensée et du langage. L'efficacité symbolique du langage, mais aussi son propre *fonds*, là où la parole puise pour devenir pensée, étaient menacés et dangereusement rétrécis. Dans ces temps sombres, [...] quelque chose d'essentiel dans la vie culturelle veut se préserver dans la mémoire historique de la langue. La parole, et celle de l'analyse aussi, est menacée de tarissement. Non seulement parce que la langue qui vient se produire dans les paroles de n'importe quel échange est menacée dans sa fonction de communication ; la menace de tarissement l'atteint peut-être dans sa nature la plus profonde, celle d'être don et échange, symbole, et dans sa puissance essentielle et originelle d'être *nomination*.¹⁶

Et l'on voit comment, dans l'extrait cité, le poème survient de ce *fonds* même du langage. L'hermétisme du poème, sa proximité avec le psaume biblique dont il est un « commentaire »¹⁷, ou la douceur qu'il appelle et réalise en sa diction, en contraste complet avec la séance de torture à laquelle il répond, tout cela fait du poème un lieu de parole comme acte de résistance et comme surgissement d'une vérité. Face à la répétition mortifère des mots du tortion-

¹⁵ *Ibid.*, pp. 43-44. Pour les textes de Gelman, je traduis après citation en langue originale. La traduction est inévitablement très imparfaite.

¹⁶ Edmundo GÓMEZ MANGO, *op. cit.*, pp. 47-48.

¹⁷ On renvoie ici le lecteur au volume intitulé *Comentarios*, dont est tiré le poème cité (*comentario LVIII*).

naire, le poème est énonciation surgie de ce *fonds* et qui ouvre ou ré-ouvre un espace pour l'intériorité respectée et reconnue dans le dialogue. Le poème fonctionne ainsi comme à la fois un espace et un acte, *espace* où une intériorité peut à nouveau se vivre, et *acte* qui surgit face à la répétition mortifère et réalise les conditions symboliques du langage rappelées plus haut par Gómez Mango : la communication, le don, la nomination.

Dans ces situations critiques où elle a failli périr, la langue manifeste sa valeur essentielle, et parce que quotidienne inaperçue dans l'habitude, qui se réveille ici comme un dévoilement : sa confrontation inévitable avec la mort.¹⁸

Le poème peut alors permettre que quelque chose se fasse : le deuil lui-même. En effet, c'est là mon hypothèse de lecture, cet oratorio par la force de l'énonciation poétique, ouvre un chemin pour qu'un deuil soit rendu possible. Certes, le deuil ne peut être complet puisque le corps manque. Mais au moins la parole est rendue à ses fonctions authentiques – communication, don, nomination – et les Mères peuvent par là ouvrir la répétition hallucinée de leur quête à un espoir. De fait, l'oeuvre se termine sur une note d'espérance puisque le dernier dialogue entre mère et fils s'arc-boute sur une promesse, certes impossible, mais aux connotations extraordinairement vitales : « madre-árbol : te naceré otra vez »/ « hijo : [...] seré » (pp. 56-57).

Plusieurs poèmes insérés dans l'oratorio *La junta luz* appartiennent à un recueil publié antérieurement : *Carta abierta* (1980, dans le livre tripartite intitulé *Si dulcemente*), dont la dédicace (« à mon fils ») nous épargnera une plus longue mise en situation. Cette longue « lettre ouverte » au fils disparu compte 25 poèmes, tous composés d'un nombre variable de strophes de 4 vers. Ces poèmes ont changé d'ancrage énonciatif : ils n'alternent plus ni avec les dialogues-témoignages qui mettaient en scène victimes et bourreaux, ni avec les échanges entre mère et fils. Les poèmes sont ici une longue plainte, celle du père orphelin d'un fils dont il ne peut, en toute rigueur, dire qu'il est mort. Ni mort, ni vivant (à l'époque où Gelman écrit ce poème, il ne dispose pas d'informations sur son sort même si sa mort est probable), le fils fait également de son père l'habitant d'un lieu incertain, celui d'une attente qui oscille entre espoir et désespoir

hilo grueso/delgado/atando el alma
a este desesperarte o esperarte/
nave que se detiene en pleno mar
como puerto donde cargar su nunca/¹⁹

fil épais/fin/attachant l'âme
à ce désespérer ou espérer/ [désattendre ou attendre]

¹⁸ Edmundo GÓMEZ MANGO, *op. cit.*, pp. 49-50.

¹⁹ Cité du volume *de palabra*, Madrid, Visor, 1994, p. 152, poème XXIII, §1.

navire qui s'arrête en pleine mer
comme un port où charger son jamais/

Cette attente nue habitée par la seule certitude de l'amour et de la fécondité
de la vie de son fils emprunte aux mystiques le langage du désir d'une impos-
sible union :

¿venís y no te veo?/ ¿dónde estás
escondido?/¿sequera que no alcanza
a distraerme de vos?/gimo en la noche/
dentro de mí el gemido tengo

desolación de vos/ausencia herida/
[...]

[...]/¿hijo mío/
volás por estas duelas?/¿pueda yo
desasirme de mí para ya asirte

por arrabales/plazas donde busco?/
¿quedo pensando porque no te hallé/
¿gano tu pérdida para perderme?/
¿desalmandome llegue a tu almitar?²⁰

tu viens et je ne te vois pas?/ où es-tu
caché?/ sécheresse* qui ne parvient pas
à me distraire de toi?/ je gémis dans la nuit/
en moi j'ai le gémissement comme

désolation de toi/absence blessure
[...]

[...] mon fils
voles-tu par ces douleurs*/ puis-je
me dessaisir de moi pour te saisir déjà

par les faubourgs/les places où je te cherche?/
je reste à penser pourquoi je ne t'ai pas trouvé/
je gagne ta perte pour me perdre?/
me quittant l'âme j'arrive à ton âme-autel?

²⁰ *Ibidem*, p. 142, poème XIII.

Cette union est tension à partir d'une expérience de la dislocation :

todo el día/todos los días/arde
helado/como si los huesos se
descoyuntaran/o palabra muda
donde procuro andar contra la muerte/²¹

tout le jour/tous les jours/brûle
gelé/comme si les os se
désarticulaient/o parole muette
où j'essaie de marcher contre la mort/

Seule la parole, fût-elle parole muette, parole enracinée encore dans ce fonds qui la fonde, seule la parole peut aller à contre-courant de la mort : « mon âme [...] écrit les murs de la nuit avec ton nom/ [...] s'ouvre la poitrine pour te recueillir/t'abriter/te réunir/ te démourir/ »²². Mais la parole poétique, tout en signant sa plus grande victoire, consume également sa plus amère amertume : « mémoire qui très amère de mort [...] mémoire qui meures avec chaque vive ressouvenance »²³.

La langue qui « marche contre la mort », la mémoire en qui revit le fils est aussi une mémoire qui meurt à chaque ressouvenance. Le fils, habitant de nulle part, mort sans sépulture, entraîne le père dans cet espace spectral où la vie n'est pas séparée de la mort. Il s'agirait ici de ce que Jacques Derrida appelle le vrai deuil réussi comme deuil manqué : « Le deuil doit être impossible. Le deuil réussi est un deuil manqué. Dans le deuil réussi, j'incorpore le mort, je me l'assimile, je me réconcilie avec la mort, et par conséquent je dénie la mort et l'altérité de l'autre-mort »²⁴. La position de Derrida est intéressante en ce qu'elle tente de lier la spectralité à l'oeuvre dans notre société et le travail du deuil. Dans cette perspective, il n'est pas inutile de rappeler une distinction que Derrida introduit en note, dans le même texte, entre le spectre ou fantôme d'une part, et le revenant d'autre part.

Je tiens de plus en plus à cette distinction entre *spectre* ou *fantôme* d'une part, *revenant*, d'autre part. Comme « fantasma », « spectre » et « fantôme » portent une référence étymologique à la visibilité, au paraître dans la lumière. Ils semblent supposer dans cette mesure un horizon sur le fond duquel, voyant venir ce qui vient ou revient, on anéantit, maîtrise, suspend ou amortit la surprise, l'im-prévisibilité de l'événement. Celui-ci advient au contraire là où il n'y a pas d'horizon et où, venant sur nous verticalement, de très haut, par derrière ou par dessous, il ne se laisse dominer ni par un regard, ni par une perception consciente en général, ni par un acte de langage *performatif*[...]. Le « revenant », lui, vient et revient (la singularité comme telle impliquant

²¹ *Ibidem*, p. 149, poème XX §2.

²² *Ibidem*, p. 133.

²³ *Ibidem*, p. 143.

²⁴ Jacques DERRIDA et Elisabeth ROUDINESCO, *De quoi demain... Dialogue*, Paris, Fayard & Galilée, 2001, p. 257. Je remercie David Martens d'avoir attiré mon attention sur ce texte.

la répétition) comme le « qui » d'un événement sans horizon. Comme la mort même. Penser ensemble l'événement et la hantise, ce serait donc penser le revenant plutôt que le spectre ou le fantôme.²⁵

J'ai rappelé plus haut avec Gómez Mango que la méthode de la disparition produit des spectres dans la ville et qu'il faut refuser le deuil impossible de ces fantômes. Hors du contexte narratif et doublement dialogal de l'oratorio²⁶, les poèmes du deuil impossible tournent sur eux-mêmes, n'en finissent pas d'égrener des alternatives sans issue dont déjà le premier poème de *Carta abierta* donne l'horizon :

hablarte o deshablarte/dolor mío/
manera de tenerte/destenerte/
[...]

te parler ou te déparler/ma douleur/
manière de t'avoir/ ne pas t'avoir/

Aucun autre recueil que *Carta abierta* de Juan Gelman n'est aussi intensément et douloureusement autobiographique, même si tous puisent dans son expérience l'authenticité d'une voix aux accents uniques. La découverte de la dépouille du fils et son enterrement, les retrouvailles avec la petite-fille, sont autant d'éléments qui viennent, non pas suturer définitivement le travail du deuil, mais lui donner une autre portée. Et c'est là qu'est utile la distinction signalée par Derrida. Effectivement, le fils mort revient, dans les poèmes postérieurs à 1989, pas sous les traits du spectre, mais bien sous ceux du revenant, de celui qui revient d'un autre monde séparé des vivants. Ce traitement du revenant me semble spécialement pertinent dans *Valer la pena*, recueil publié en 2002 en Espagne.

Ainsi dans le poème « Allí », les compagnons morts sont bien des revenants : « Je regarde /naviguer des visages dans mon sang et je me dis/qu'ils ne sont pas encore morts./ Mais ils meurent encore. [...] Mais/la vérité c'est qu'ils sont morts »²⁷. On ne sait pas du spectre s'il est mort ou pas : il appartient au même monde que le nôtre, il nous fait douter que notre vie soit bien celle du royaume des vivants. Par contre, le revenant vient d'un ailleurs, d'un monde séparé du nôtre, d'un « là-bas » et nous savons à présent avec certitude qu'ils sont morts » (p. 42). Les poèmes qui évoquent le fils insistent sur cette séparation des espaces (p. 62). Le plus émouvant est certainement celui qui s'intitule précisément « Regresos » (p. 116) :

²⁵ *Ibidem*, note 1 pp. 256-257.

²⁶ Il y a bien un contexte donné par l'intertexte sanjuaniste, dont l'étude a fait l'objet d'un autre travail.

²⁷ Juan GELMAN, *Valer la pena*, Madrid, Visor, 2002, p. 22.

Así que has vuelto.
 Como si hubiera pasado nada.
 Como si el campo de concentración, no.
 Como si hace 23 años
 que no escucho tu voz ni te veo.
 Han vuelto el oso verde, tu
 sobretodo larguísimo y yo
 padre de entonces.
 Hemos vuelto a tu hijar incesante
 en estos hierros que nunca terminan.
 ¿Ya nunca cesarán?
 Ya nunca cesarás de cesar.
 Vuelves y vuelves
 y te tengo que explicar que estás muerto.²⁸

Ainsi tu es revenu.
 Comme si rien ne s'était passé.
 Comme si le camp de concentration, non.
 Comme si il y a 23 ans
 que je n'entends pas ta voix ni ne te vois.
 Sont revenus ton ours vert, ton
 imperméable très long, et moi
 père d'alors.
 Nous sommes revenus à ton enfanter* incessant
 dans ces fers qui ne terminent jamais.
 ¿Ils ne cesseront jamais plus?
 Tu ne cesseras jamais de cesser.
 Tu reviens et tu reviens
 et je dois t'expliquer que tu es mort.

Enfin, la parole elle-même est aussi une revenante, une parole qui revient de l'enfer mais n'y séjourne plus (p. 83). Habitée à la fois par l'épouvante (« espanto ») et l'innocence, elle trace de son écriture légère les formes du vide. Les images récurrentes de l'oiseau et de l'aile traduisent ce paradoxe de la parole poétique revenante et vivante. Face aux revenants, deux figures tissent en contrepoint un chant de vie : l'enfant et la femme aimée.

Il s'agit bien de figures et non de thèmes. Les abstractions n'ont plus cours, seul compte ce qui arrive, seule compte, comme unique contrepoint à l'épouvante, la présence. Celle de l'enfant est frappante par sa récurrence. Il s'agit d'un enfant particulier que le poète observe et dont il traduit gestes, émotions et découvertes en contrepoint de sa propre observation. Ces scènes d'enfant, dédiées à « Andreíta », forment comme un contrechant de la voix principale, élégiaque et désabusée. Ancrées dans le quotidien, fait lui aussi de rituels répétitifs, les scènes d'enfant permettent d'envisager la mémoire d'une autre pers-

²⁸ *Ibidem*, p. 116.

pective, celle de l'enfant précisément, et d'ainsi introduire une distance entre les figures douloureuses qui « reviennent » et ce qui, un jour, ne reviendra plus : ce même passé qui, pour la génération qui suit celle de sa petite-fille, sera perçu comme « oubliable » (p. 46).

Autre est la présence de la femme aimée aux côtés du poète qui partage avec lui quelque chose de la mémoire douloureuse. Et pourtant. « Ante tu voz se detiene el dolor » (« A ta voix s'arrête la douleur », p. 16). La femme semble être celle qui assure à la voix revenante son ancrage dans ce monde-ci, un monde du quotidien et des problèmes pratiques. Ainsi ce double poème dédié à la clé du gaz : le poète ne retrouve jamais la clé du gaz (pp. 130-131). Cependant, il doit bien avouer, lui qui « préfère poser les questions qui n'ont pas de réponse », que « la réalité de la cuisine le tranquillise » (p. 131). Cette petite scène qui se répète à intervalles fixes, au sein de ce couple qui s'aime, prend valeur de rituel anxiolytique. Il est à la fois le signe et le moyen de l'achèvement du deuil, de la réinsertion dans le monde des vivants séparé des morts. Cela ne signifie pas la fin des revenants, qui tourmentent la mémoire, nous l'avons vu. Cela signifie en tout cas que la vie offre à nouveau, en quelque sorte, un espace habitable. La clé du gaz devient ainsi une métaphore de ce que Maffesoli, décrivant les rituels du quotidien, appelle la limite : « tous les rituels de la vie quotidienne sont profondément marqués par la notion de limite, ce que l'on peut appeler la gestion de la mort »²⁹. La trajectoire vitale et poétique de Juan Gelman, dont je n'ai ici abordé qu'un aspect, permet d'observer dans les textes que quelque chose du travail de deuil s'y fait jour, s'y dit et, se disant, s'y réalise. L'énonciation poétique remplit ici pleinement sa fonction rituelle, sans laquelle, peut-être, il ne serait pas possible de survivre à ce que Gelman appelle l'« espanto ». Ainsi, l'énonciation poétique gelmanienne rejoint-elle une des fonctions les plus vitales du rite, définies par Maffesoli en ces termes :

l'historiographie est là pour nous le prouver, la domination, le carnage, l'imposition, le totalitarisme sous toutes leurs formes ponctuent les histoires humaines, et malgré cela, tel un « ventre mou », la masse accuse le coup, peut plier mais n'est jamais détruite. Cette perdurance, logiquement inexplicable, semble s'enraciner sur le fondement du rite.³⁰

GENEVIÈVE FABRY

Université catholique de Louvain (Louvain-la-Neuve)

²⁹ Michel MAFFESOLI, *op. cit.*, p. 125.

³⁰ *Ibidem*, p. 212.

INTERVIEW DE MARILÈNE PHIPPS, ÉCRIVAIN ET PEINTRE DES CARAÏBES

Marylène Phipps, descendante du premier gouverneur du Massachusetts William Phipps, est peintre et écrivain¹. Élevée dans une famille francophone catholique, elle a fréquenté durant toute son enfance la vie haïtienne imprégnée des croyances et des rites vaudous. Après avoir passé ses années de lycée à Paris, elle a étudié l'anthropologie à l'Université de Berkeley et à l'Université de Pennsylvanie ; elle habite actuellement Cambridge (Massachusetts) et a accompli trois « Fellowships » à Harvard University². Elle se situe pleinement à l'interface de plusieurs cultures, ce dont sa création porte indéniablement la trace. Auteur de poèmes et de nouvelles, mais aussi créatrice de tableaux à l'huile et de gravures, elle a bénéficié de la prestigieuse bourse Guggenheim et l'un de ses textes figure dans les « Best American Short Stories » de 2003. En 2004, malgré le succès de son œuvre picturale et de ses poèmes qu'elle est invitée fréquemment à lire en public lors d'expositions et de conférences, elle décide de détruire la partie de son œuvre plus spécifiquement marquée par les rites vaudous. Nous l'avons rencontrée pour discuter avec elle de l'imprégnation des cultures rituelles dans la création artistique et plus spécifiquement des rapports entre rite et littérature.

Myriam Watthee-Delmotte (MWD) : Je vous suis reconnaissante de vous prêter à cette interview dont le thème ne vous convainc pourtant pas spontanément...

Marylène Phipps (MP) : Lorsque vous m'avez proposé ce thème pour notre rencontre, au premier abord je ne me suis pas sentie prioritairement concernée ; mais ensuite, j'y ai repensé et j'ai remarqué qu'en fait, la plupart de mes textes sont en effet marqués par la présence d'un rituel, même si le rite n'est pas nécessairement le thème majeur. Par exemple, dans le recueil de nouvelles actuellement en phase d'écriture, *Remember the Mountain*, on peut effectivement remarquer dès le premier texte une sorte de rite profane qui consiste, pour une petite fille haïtienne qui vient de découvrir que le monde peut être le lieu du malheur, de se réfugier chez sa mère pour qu'elle lui tresse les cheveux, sorte de rituel de retour à la protection enfantine³. Le

¹ Voir bibliographie en fin d'article.

² Bunting Fellowship for women advanced in their field, Center for the Study of World Religions, W.E.B. Du Bois Institute for Afro-American Research. Marylène Phipps est artiste en residence à Harvard University.

³ « But I went home instead : who does a little girl look for when the fish bowl has crashed all over the floor? I looked for my mother and hoped that she was having her hair braided — she might let me try and braid it for her — for there was calm to be found in this equal squaring of the scalp, parting the hair into equal portions of black strands, taking the head as the globe in one's hand — a world whose mapping one can control — dividing it, everything just so, each square giving out an equal length of smooth braid that reaches to the other braid in the square next to it, a design where all can be linked, bridged and bonded one into the other,

second texte évoque l'enterrement du père. Le troisième dresse le portrait d'une grande prêtresse vaudou qui tire les cartes, etc. Et la structure du recueil elle-même est liée à la forme ternaire des rites de passage : « Fallen / Pursuit / Remembrance » se réfère à l'idée selon laquelle notre passage sur terre n'a d'autre fin que de retourner d'où nous venons après avoir accompli une sorte de quête.

MWD : J'ai été frappée par la fréquence des rites de passage dans *Crossroad and Unholy Water*, et tout particulièrement des rites liés à la mort. Est-ce le besoin de narration qui a motivé votre passage ultérieur au genre de la nouvelle ?

MP : Non, car les poèmes sont déjà, en un certain sens, narratifs. Mais après le succès de *Unholy Water*, qui m'a entraînée à faire de nombreuses lectures publiques, j'ai eu l'impression de ne plus avoir d'espace de retrait et j'ai cherché une forme littéraire adéquate, or il m'a semblé que le récit permettait un autre univers où je pouvais me retrancher n'y étant pas encore « à découvert ». Lire une œuvre poétique en public suppose de s'exhiber, de livrer des éléments extrêmement personnels, et j'ai eu besoin d'un espace de création différent. Les poèmes, je les écris en fait pour moi seule. Dès mes six ans j'écrivais déjà de la poésie ; j'ai écrit avant de devenir peintre, et toujours dans la sphère privée. Puis ma peinture m'a valu des bourses, j'ai tenté de présenter des poèmes à un concours comme ça, pour voir, et dès la première fois, j'ai gagné. J'ai alors été contrainte à une mise en scène de mon art et, quoi qu'on en dise, on y prend goût. Mais en définitive je n'avais plus d'espace privé. C'est alors que j'ai écrit *By the River*, ma première nouvelle. Il faut dire aussi que cela coïncide avec la mort de mon père, qui m'a contrainte à de nombreux allers-retours en Haïti. Je n'avais plus ni la disponibilité intérieure ni les ressources et le courage émotionnel qu'exige la poésie, ni la disponibilité horaire que demande la peinture. Écrire un récit, c'est différent. Ces retours en Haïti m'ont aussi replongée dans un bain culturel ; j'ai retrouvé le monde de la culture populaire haïtienne avec ses légendes, ses rites...

MWD : Vous pensiez que ce changement de genre littéraire serait décisif ?

MP : Je me demandais sincèrement si un jour j'écrirais encore de la poésie. Je n'ai pas eu conscience, pendant que cela se faisait, d'opérer un changement littéraire mais j'en suis venue, au bout de plusieurs mois qui ont fini par s'additionner en années, à me demander si un jour j'écrirais encore

into the other, into the other, all around the head, calmly, all the way down the neck, until the whole round head has been tamed into a net that envelops it, embraces it into an inventive, efficacious lace that turns trouble into art. » (« *Life Outside my own* »). L'enfant apprend inconsciemment comment les gestes de tous les jours ont un pouvoir bénéfique transformateur de la psyché : celui d'aider à assimiler une expérience douloureuse.

de la poésie. Non que je ne m'y intéressais plus, mais cela ne venait plus ; mes émotions ne m'intéressaient plus de la même manière, en tous cas pas de celle qui est requise pour écrire de la poésie. Puis récemment, un long poème m'a été « donné », c'est-à-dire que je l'ai « reçu » tout d'un coup...

MWD : Comme Valéry lorsqu'il dit que « le premier vers est toujours donné » ?

MP : Oui, c'est exactement cela. Depuis lors, tous les jours, cela se confirme : des bribes de poèmes me viennent, parfois en français, parfois en anglais, parfois simultanément dans les deux langues. Je m'efforce de suivre l'inspiration et de traduire tout cela dans les deux langues à chaque fois. Tant et si bien que mon rythme de vie s'est trouvé complètement subordonné au flot de l'inspiration, et que j'en suis arrivée à un moment à vivre la nuit, à ne plus voir le jour ! Cela supposait une énorme fatigue, cela m'épuisait littéralement et me forçait à une vie solitaire. Mais en même temps cela me ravissait, emplissait ma vie.

MWD : Vous sentez-vous plus poétesse que nouvelliste ?

MP : Dans le fond, oui, mais les éditeurs me demandent avec insistance un roman sous prétexte que c'est plus facile à vendre. Personnellement, j'aime la poésie : l'essentiel y est dit, et une façon de dire l'essentiel. Je fais actuellement un effort pour publier un recueil de nouvelles, mais dans le fond, même si je désire le publier, je ne suis pas totalement ravie à l'idée de devoir me replonger dans ces textes à la demande, légitime, d'un éditeur désireux de revoir l'ensemble avant publication : j'ai dépassé ce moment et l'univers que j'y dépeins, me semble-t-il. Et ce n'est, en définitive, pas la forme qui me parle le plus, du moins ces jours-ci.

MWD : Pourquoi éprouvez-vous le besoin de traduire chaque poème dans une langue autre que celle de l'inspiration première ?

MP : D'abord, d'un point de vue pratique, le fait d'avoir des poèmes dans deux langues différentes posera problème lorsqu'il s'agira de présenter l'ensemble à un éditeur. Or je n'ai majoritairement publié qu'en anglais. Alors, pour ce qui est des poèmes écrits en français, cela pose problème ; je ne suis pas introduite dans le milieu éditorial francophone. C'est un regret, car si je suis Américaine, j'ai grandi dans un milieu francophone. Ma plus grande tristesse est que ma famille en Haïti ne puisse pas me lire ! J'ai également réalisé que l'effort de traduire enrichissait le poème dans l'une et l'autre langues, car chaque langue, en me posant ses difficultés de traduction pro-

pres, me présentait d'autres possibilités expressives, d'autres facettes de ce que je voulais dire, et en fin de compte, m'aidait à affiner le poème, à élargir ses dimensions, à faire jouer de plus amples connotations.

MWD : Dans nombre de poèmes, y compris dans les inédits que vous me présentez ici, l'espace sacré semble être un topos essentiel de l'imaginaire.

MP : Oui, bien entendu. Dans la vie, c'est important aussi. « Human beings can take very little reality », dit T.S. Eliot. L'espace sacré permet de tolérer cette réalité. C'est une forme de respiration nécessaire.

MWD : Il semble que l'espace des morts soit un lieu privilégié...

MP : Effectivement. Dans ma peinture aussi : j'ai peint des dizaines de cimetières et je considère qu'ils sont parmi mes plus beaux tableaux. Par exemple, la présence de cabris dans un cimetière, telle qu'on peut la voir à Haïti, m'inspire beaucoup. Ils vont y brouter, tout simplement... sans oublier que le bouc est l'animal totémique du Dieu Mort en Haïti. Mais aussi le fait que cette vie animale trouve sa nourriture sur les lieux de la mort est intéressant. Et puis il y a aussi certaines dynamiques visuelles excitantes, par exemple la relation formelle entre les croix sur les tombes et la croix que forme la ligne verticale sur le front du cabri croisée par la ligne horizontale des deux cornes — en poussant un peu bien entendu !

MWD : Pouvez-vous expliquer ce qui vous a amenée à détruire tout le pan de votre œuvre picturale liée au vaudou, alors que cette culture vous semble si chère ?

MP : Il y a eu un malentendu. Je me suis retrouvée dans le rôle de porte-parole et avocate d'une religion qui n'est pas la mienne, même si j'ai commencé ma vie sur la terre d'Haïti, en haïtienne née de toute une ascendance haïtienne. Et je ne voulais pas me retrouver dans la position de ces nombreux anthropologues qui ne comprennent rien en profondeur et se servent de leurs maigres connaissances pour en tirer une gloire personnelle : c'est un comportement superficiel et faux. Je suis peintre et écrivain, pas anthropologue, même si j'ai fait des études d'anthropologie. Et je suis prête à faire quelque chose pour lutter contre la stéréotypie et le racisme dont le peuple noir haïtien a été l'objet, car Haïti est tout de même ma terre nourricière, à qui je dois la majorité de ce que je suis. Mais je suis aussi Française par ma mère et Américaine par adoption, et ce n'est pas à négliger. Mon enfance a été bercée par la bonté et la richesse humaine des Haïtiens, et j'en suis venue finalement à vouloir jouer un rôle dans la lutte contre la marginalisation

dont ce peuple a fait l'objet ; j'ai voulu redonner un peu de ce qui m'avait été donné par ce peuple et cette culture. J'ai voulu montrer la profondeur, la dignité et l'universalité du mouvement spirituel intérieur des Haïtiens, qui se manifeste par le biais des croyances et des rituels vaudous ; j'ai voulu témoigner du sens profond du syncrétisme vaudou-catholicisme. Mais pas au point de me retrouver en porte-parole d'une religion dont, en fin de compte, je ne suis pas la grande prêtresse ! En définitive, je ne voulais pas que les stéréotypes contre lesquels je voulais lutter reprennent le dessus. Je ne voudrais pas que mon geste de destruction des tableaux, ni ce que je dis aujourd'hui, serve à revaloriser ou renforcer les stéréotypes mêmes que j'ai voulu détruire ! J'en suis venue à ressentir un profond malaise vis-à-vis de cette œuvre, non pour des motifs psychologiques (dans le sens qu'il s'agirait d'un rejet d'une période de ma vie à laquelle ces tableaux correspondent) mais intellectuels et spirituels. Je n'étais plus sûre de ce dont j'étais devenue le porte-parole, de quoi ou de qui j'étais l'outil à travers cette œuvre. J'ai réalisé que je n'aurais pas voulu mourir et laisser cette collection de tableaux en guise de témoignage de ce que j'avais été, de ce pour quoi j'avais vécu, de ce en quoi j'avais foi. Je n'y ai pas vu ma vérité spirituelle, j'ai eu peur qu'il y réside un mal que je ne connaissais, ou ne comprenais, ou ne voyais pas. J'ai voulu retrouver la foi simple du christianisme et n'être l'outil que d'un Dieu de bonté, qui ne demande aucune de ces complications rituelles, parfois entachées par la souffrance d'animaux sacrifiés à une volonté humaine ambiguë, qui peut se parer de la volonté divine pour accomplir la sienne propre, motivée par diverses ambitions. Il est vrai que pour certains de mes amis, que je respecte et que j'aime profondément, ce que je dis ici est sans doute absurde ; il est vrai que ceux-ci voient en la religion vaudou un répertoire très ancien, riche de rites complexes, uniques et précieux dans (et pour) l'histoire de l'humanité, des rites qui visent l'ouverture, le développement et la transformation de l'esprit. Ceci, je crois, est vrai. Mais, je pense aussi que le savoir est un pouvoir, et que certains esprits malsains à qui ce savoir a été offert ont pu s'infiltrer dans la trame de la vie spirituelle et du culte. La vérité est que je me méfie de la présence du mal ; je crois en son pouvoir de séduction. Et personnellement, je n'ai pas assez de finesse pour pouvoir toujours déchiffrer les signes à bon escient. Mon tempérament me dicte de tout détruire et ma foi me convie à croire que le bien regermera. Je crois en une présence divine non indifférente à ce qui nous arrive et c'est sans doute par elle que j'en suis arrivée à ce geste, un geste de libération : pour moi, c'était la chose à faire.

MWD : Dans le fond, vous étiez à l'interface de deux cultures et on vous a, d'un point de vue occidental, réduite au visage de l'Autre, l'exotique. Peut-on dire que vous avez été « folklorisée » ?

MP : On peut dire ça, oui. C'est le piège de tout artiste venant d'un « petit » pays éloigné et dépendant des grandes nations qui à la fois, l'engloutissent et lui offrent des ouvertures. Dans le fond, c'est quand j'ai fait des études d'anthropologie que je me suis rendu compte que j'étais non seulement familière de la langue créole (« Kreyòl », en Haïti) mais aussi imprégnée de toute une atmosphère et une sensibilité haïtiennes. Mais cela ne signifie pas que le vaudou soit ma vision du monde, même si j'aime ce peuple avec lequel je partage un sens du mystère, une sensibilité mystique, une croyance en différents niveaux de réalité et à la présence vraie de forces invisibles actives dans nos vies.

MWD : Ce dont vous témoignez est tout le problème de l'artiste pluriculturel, témoin d'autres cultures que celle du milieu de la diffusion de son œuvre.

MP : Oui, c'est une ouverture, et en même temps, ça ne l'est pas. Par exemple, mon œuvre picturale a été exposée dans plusieurs galeries universitaires, là où il y a un intérêt pour le multiculturalisme, mais dans les galeries marchandes, elle se heurte à un triple problème : premièrement je peins des scènes d'une culture dont le public n'est pas familier, et qu'il n'a pas nécessairement envie d'accrocher chez lui, où ça prendrait un aspect kitsch ; deuxièmement je peins des hommes de race noire, ce que les blancs n'achètent pas, et les noirs pour leur part n'ont pas d'argent ou ne fréquentent pas les galeries ; troisièmement enfin, je peins des sujets religieux, ce qui est aujourd'hui invendable. Les cimetières, par contre, ça plaît beaucoup pour autant que j'y place des cabris, mais si j'y peins des hommes noirs, ça devient invendable. Donc, mes ouvertures dans le monde universitaire m'assurent un succès mais non assorti de ventes, et pour le monde marchand je ne représente pas un bon produit. Sans compter que le vaudou fait peur. Il m'est arrivé de me faire refuser à une exposition pour cette raison. Le sujet qui permet de rassurer le public, ce sont les paysages de montagne, qui n'ont aucune spécificité culturelle. Les galeries risquent d'adorer ça parce que c'est facile à vendre et dans le fond, il n'y a que moi qui sois consciente que la montagne signifie aussi un cheminement intérieur, une pente à gravir, à la fois temple et chemin vers Dieu.

MWD : Vous craignez donc aussi une folklorisation des motifs religieux catholiques ?

MP : Oui. Sans doute les sujets ouvertement religieux (par exemple la légende de sainte Ursule) sont-ils également dépréciés. Mais les chapelles ou les cimetières restent de l'ordre du paysage et sont donc ressentis comme acceptables. Par contre, personnellement, je dois dire que j'ai cessé de peindre des cimetières à la mort de mon père, et ceux que je possède encore me

mettent aujourd'hui mal à l'aise : je pouvais peindre cela tant que cela ne m'avait pas touchée au-delà du concept.

MWD : Beaucoup de vos textes évoquent également des tombes ou des funérailles. Y a-t-il pour vous une différence entre la peinture et l'écriture à cet égard ?

MP : Bien entendu, les toiles et les textes partent d'un même for intérieur, mais ils représentent deux façons de traduire : une sensibilité surtout en peinture, et en littérature, plutôt les questions qui en proviennent, les tourments, les espoirs... Mes tableaux ne sont jamais des illustrations de mes poèmes, ni inversement. Mais il arrive que, une fois la toile achevée, je prenne du recul pour la regarder et que cela débouche sur un poème. C'est d'abord une sorte de mise en paroles du tableau, puis je retravaille le texte et en général, la version définitive ne conserve qu'une ou deux phrases de l'inspiration initiale. Mais ce point de départ m'a permis de toucher autre chose.

MWD : Comment définiriez-vous ce qui différencie la création visuelle de la création verbale ?

MP : La peinture procure surtout un plaisir esthétique, sensuel, lié à la jouissance des couleurs et des formes. Elle active aussi en moi une mémoire sensorielle, visuelle, liée aux lieux de l'enfance, qui sont des lieux naturels en Haïti. Dans les textes, tout cela est présent aussi (il y a beaucoup d'évocations de couleurs, par exemple), mais ce n'est pas l'essentiel. Les textes me permettent surtout d'envisager les questions existentielles que je me pose. En un mot, la peinture, est plus sensorielle, plus animale, tandis que la littérature reflète davantage la condition humaine qui inclut la cérébralité. Les mots traduisent des idées et les poèmes véhiculent des états d'être. Sainte Thérèse d'Avila disait : « Art is delectation without which we cannot live » et je ne pourrais pas peindre cela. Il ne s'agit pas nécessairement de recourir au narratif (la peinture aussi peut être narrative). Et un texte peut aussi, tout aussi bien qu'une toile, créer une atmosphère, mais il articulera toujours aussi des idées. Une oeuvre littéraire peut traduire la complexité d'une pensée, la richesse d'une expérience. Dans mon cas personnel, la peinture reste moins cérébrale, c'est une sorte d'invitation au voyage. Ma poésie, par contre, est questionnante ; elle peut traduire une expérience spirituelle élaborée.

MWD : Y aurait-il un aspect cathartique dans votre oeuvre littéraire ?

MP : Oui, mais du point de vue de la création, c'est souvent une démarche en plusieurs étapes : dans les moments de désastre, il n'y a pas moyen d'écrire (ni de peindre). Il y a quelque temps, par exemple, j'ai vécu une grande douleur et j'ai écrit un récit de quelques pages. Mais je sais que je n'y toucherai plus. De là, j'ai tiré ensuite des poèmes. J'ai lu un jour le récit à une amie et le fait que cela lui ait plu m'a réconciliée avec cette souffrance écrite, mais sans plus. C'est la création poétique qui partira de là qui m'intéresse.

MWD : La création littéraire s'opère-t-elle toujours ainsi en deux temps ?

MP : Lorsque je vis un moment d'inspiration, j'essaie de rester dans cet état de réceptivité, à mi-chemin entre la veille et le sommeil. Quand la première phrase est là, « le premier vers toujours donné » de Valéry, je le reconnais. Il « sonne juste ». Ce n'est pas qu'une question de musicalité, mais une harmonie du son, de l'image et du sens. C'est une sorte d'« épiphanie » en un certain sens.

MWD : Revenons dès lors à la présence des rites de deuil...

MP : C'est vrai que c'est très présent. On est touché par ce qui est beau et la poésie aide à vivre des moments douloureux comme le deuil. Elle facilite le passage de cet état de douleur à un autre. En ce sens, mon œuvre littéraire offre ce que ma peinture ne peut pas offrir de la même manière : elle engage à chercher des réponses possibles au problème humain de vivre. Ma peinture, pour sa part, ne pourra pas, comme la littérature, enseigner comment faire le deuil. Et l'œuvre littéraire ne donnera jamais une réponse unique mais différentes réponses que nous interpréterons en fonction des besoins qui seront les nôtres au fil des lectures, ou à différentes étapes de notre vie.

MWD : En ce sens, peut-on dire qu'un texte qui met en scène un rituel porte lui-même la force rituelle de ce qu'il décrit ? Par exemple, un texte qui parle de deuil peut-il y contribuer lui-même à l'égard du lecteur dans le réel ?

MP : Résolument, oui.

MWD : Plusieurs anthropologues et éthologues disent que les rites sont des « anxiolytiques ». Ils disent aussi que c'est (en ce sens) le comportement le plus constant dans le règne du vivant. Qu'en pensez-vous, dès lors que vous évoquez ici la part « animale » (sensorielle) et « humaine » (cérébrale) convoquée par les deux aspects de votre création ?

MP : Il me semble que la psychanalyse freudienne a déspiritualisé notre approche de la psyché humaine. Pourtant l'élan vers Dieu est une composante fondamentale de l'humanité. Même ceux qui nient Dieu se sont assez intéressés à la question pour la réfuter. Les rites sont peut-être des gestes qui émergent naturellement de cet élan vers l'au-delà, de ce besoin de communication. Si cela est vrai, alors il est clair que les rites peuvent jouer un rôle anxiolytique dans le monde actuel, où la croissance industrielle et l'esprit scientifique ont du mal à s'allier avec la foi, où l'élan naturel vers Dieu est renfloué au-dedans de soi, y créant une pression porteuse d'angoisse. Si l'élan spirituel peut s'exprimer par le rite, la tension intérieure trouve une porte de sortie ; l'angoisse se trouvera dissipée puisque la frustration dont elle était un symptôme aura trouvé son expression.

MWD : L'« exotisme » permettrait-il de faire admettre plus facilement la prégnance des rites ? C'est toujours l'Autre qui paraît assez naïf pour avoir besoin de rites, tandis que l'Occidental rationaliste pense pouvoir s'en passer pour une bonne part...

MP : Oui. Cette attitude, parfois inconsciemment raciste, fait partie des stéréotypes négatifs contre lesquels j'ai cru pouvoir lutter avant de succomber moi-même à d'autres attaques. Sans vouloir faire de la publicité au vaudou, je voudrais mentionner que nombre de prêtres vaudous déclarent pouvoir continuer à pratiquer grâce à l'apport financier de l'énorme clientèle occidentale qui vient se faire initier ou soigner de maux que la médecine moderne n'a pas pu soigner ou juge incurables. La présence occidentale est facile à vérifier, et s'avère effectivement parfois massive lors des grands pèlerinages vaudous dans des sites spécifiques connus (de même aux Indes, au Brésil). Il est indéniable que le Vaudou haïtien se situe dans les grandes villes américaines et européennes où la population exilée haïtienne se trouve en très grand nombre, comme New York, Miami, Boston ou Paris, et que nombre d'Occidentaux américains ou français se joignent aux Haïtiens pour les cultes, les initiations ou les fêtes vaudous.

MWD : Les rites reposent toujours sur ce qui dépasse le rationnel, et convoquent toujours l'émotion et la croyance...

MP : C'est évident...

MWD : Y a-t-il des œuvres (écrites ou peintes) que vous considérez comme des prières ? Je serais tentée de croire que si vous répondez positivement, la peinture serait plutôt du type de la louange et les textes du type du ques-

tionnement ou de l'imploration, mais je suis peut-être trop monolithique, et peut-être répondrez-vous négativement à cette question...

MP : C'est joli comme idée, je suis fort séduite. Mes poèmes récents, je peux absolument les considérer comme des prières. Mais plus fondamentalement, ma prière serait le silence que je m'impose, la vie que je me bâtis afin de pouvoir être en situation favorable à ce rapport particulier aux mots ; le poème serait alors la réponse de Dieu. Je ne pense pas, en effet, qu'il n'y ait que « le premier vers qui soit donné » ; il n'est que la clé, ce qui provoque un déclic, et le reste ne vient qu'une fois que ce déclic a eu lieu. C'est le tout qui est donné. La vie spirituelle, dont la poésie fait partie, est entièrement de l'ordre du don.

MWD : Je tiens en tout cas à vous remercier pour le généreux don de temps que vous m'avez accordé. Il aura permis de situer clairement votre création entre les ritualités du Vaudou dont la connaissance vous a été donnée en héritage et une spiritualité chrétienne qui est le lieu de votre sensibilité personnelle. Merci aussi vivement pour les poèmes inédits dont vous nous autorisez ici la publication, et dont la lecture pourra fort pertinemment s'opérer à la suite de cet échange.

VÉRITÉ

Que m'importe la vérité de l'Autre, ce n'est que sifflement provenant
 d'un danseur que seul un désir égoïste anime, le regard détourné ;
 la géométrie complexe que tracent ses deux jambes
 ne s'accorde que dans le vide où se pendent ses ailes noires.
 N'était-ce mon Père, je n'aurais rien de ce qui est donné ;
 je ne connais que ce que je comprends :
 de ce mystère je serai loyale religieuse couchée face au sol,
 bras tirés aux pôles contraires de la terre et de l'âme ;
 c'est un chapelet bleu que je tresse entre mes doigts de chair,
 l'eau d'ici-bas qui souligne l'azur à l'horizon coule aussi dans mes veines,
 même quand tout serait défait, tout serait consumé, le ciel ne peut être
 perdu.

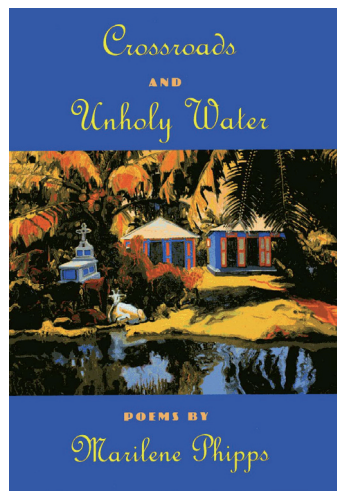
(© 2004 M. Phipps)

SANCTUAIRE

Je nomme ce lieu un sanctuaire. Entre.
 Je veux que tu dénudes tes pieds,
 il te faut ressentir la différence de sol.
 Tes yeux doivent s'accorder à la lumière,
 permettre qu'elle soit autre. Tout souffle
 doit s'accorder au silence, une pause
 dans le déroulement des nuages,
 tes mains des danseuses exigeantes et parfumées :
 Ce qui descend ici a un cœur au-dedans le plomb.
 Il n'y a pas de sang ici mais un fluide qui vit.
 Il n'y a pas de gardiens ici mais tu es perçu.
 Il n'y a pas de feu ici autre que mon amour.

(© 2004 M. Phipps)

Bibliographie de Marylène Phipps



Poésie :

Crossroads and Unholy Water, Southern Illinois University Press, Spring 2000 (1st prize winner - Crab Orchard review Poetry Prize).

« Chapel space », « Dialogue », in *New Arcadia Review*, Boston University, Spring 2005.

« Ti Kikit », « Caribbean Corpses », in *Ploughshares*, the literary Journal at Emerson University, Spring 1997.

Nouvelles :

« Dame Marie », in *Conjonction*, Haiti, Spring 2005.

« The Chapel », in *New Arcadia Review*, Boston University, Spring 2004.

« Meat », in *Crab Orchard Review magazine*, Vol. 8, #2, 2003

« Marie-Ange's Ginen », in *Callaloo magazine*, Fall 2002.

« Down by the River », in *Transition magazine*, December 2000.

Textes en anthologie :

The Best American Short Stories, Anthology edited by Walter Mosley, guest editor, 2003.

The Butterfly Way: Voices of Haitian Descent in the United States, Anthology edited by Edwidge Danticat and Laura Hruska, Soho Press, 2000.

The Beacon Best of 1999: Creative Writing by Women and Men of All Colors, Anthology edited by Ntozake Shange, Beacon Press, Fall 1999.

Sisters of Caliban, Poets of the Caribbean, Anthology edited by M. J. Fenwick, Azul Editions, 1996.

Grolier Anthology; Grolier poetry prize annual, 1993 (1st prize winner), Cambridge, Massachusetts, 1993.

Distinctions décernées à l'œuvre picturale :

Center for the Study of World Religions. Harvard University. Senior Fellow, 1999-2000.

W.E.B. Du Bois Institute for Afro-American Research. Harvard University. Resident Fellow, 1999-2000.

New England Foundation for the Arts. Visual arts grant, 1996.

Guggenheim Fellowship, 1995.

Bunting Institute of Radcliffe College and Harvard University. Visual Arts Fellow. 1992-93.