

Myriam WATTHEE-DELMOTTE
et Matthieu SERGIER

Entre évidemment et évitement, les enjeux de la parabole dans la représentation littéraire contemporaine

**L'exemple de *Corps mystique*. Une histoire
de Frans Kellendonk (1986)**

La littérature contemporaine, et plus spécifiquement la post-modernité, a-t-elle signé la fin des « grands récits », comme on s'est plu à le proclamer dans un plaisir de la formule qui ne va pas sans mimer celle de la « mort de Dieu » ? Les contemporains s'affirment souvent en refus d'héritage, de même que la postmodernité s'instaure hors des systèmes hiérarchiques et de toute forme de relation de verticalité. Feignant l'anarchique « ni Dieu, ni maître », la période contemporaine cherche à prendre ses distances avec les systèmes imaginaires qui ont servi à penser le monde et à interpréter le sens du vécu. Au ^{xx}e siècle, tant l'instrumentalisation des systèmes de représentations hérités du passé pour consentir à la guerre que leur capacité à justifier l'horreur ont prévalu dans ce mouvement de reniement. C'est aussi la démultiplication des références croissant à la mesure de la mondialisation, et le passage à l'ère technologique et sociologique des réseaux, qui ont pluralisé les références et rendu suspectes les systématisations. La postmodernité, ou ce que Marc Augé appelle la « surmodernité » caractérisée par la surabondance d'informations, va de pair avec un mode de construction identitaire qui ne repose plus tant sur la transmission organisée, institutionnellement cadrée, que sur le

kaléidoscope des affinités électives ouvertes à l'aléatoire. Dans ce contexte, il est légitime de se demander ce que représentent les références bibliques, et en particulier un récit tel que celui du « Fils Prodigue » qui thématise précisément un rapport problématique à l'héritage.

On observe que la critique contemporaine, dans le même temps qu'elle souligne la fragilité de la transmission des traditions qui assurent l'ancrage des imaginaires, s'accorde à mettre des guillemets au mot de « création ». En effet, tout texte littéraire est désormais compris comme un tissu formé de fils entremêlés d'autres textes qui le précèdent. Ainsi Barthes, lorsqu'il rédige l'article « Texte » de l'*Encyclopedia universalis*, précise que « Tout texte est un intertexte. D'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues »¹. Antoine Compagnon, qui présente la première synthèse sur cette question en 1979², part du principe que toute écriture est glose et étudie les différentes modalités de la répétition du déjà dit, avançant quelques réflexions sur la particularité de la Bible à cet égard. Trois ans plus tard, Gérard Genette, dans *Palimpsestes. La littérature au second degré*³, établit une typologie de la transtextualité, détaille les modalités possibles de l'intertextualité⁴, et explicite comment l'hypertextualité⁵ relève du jeu (ce qui implique une certaine « ludicité » du fait littéraire) sans exclure un objectif sérieux. Il évoque le « bricolage » (au sens noble où l'entend Lévi-Strauss), soit l'art de faire du neuf avec du vieux. C'est sur cet horizon qu'il convient d'aborder la question des références bibliques – et spécifiquement à la parabole – dans la littérature d'aujourd'hui.

La Bible, une intertextualité particulière

La Bible qui touche les écrivains issus d'une sphère de socialité imprégnée de tradition chrétienne n'est bien entendu pas le seul hypotexte de la littérature occidentale contemporaine qui four-

1. — R. Barthes, article « Texte » de l'*Encyclopedia universalis*, version CD ROM, 2000.

2. — A. Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris 1979.

3. — G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982.

4. — Relation de co-présence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire présence effective d'un texte dans un autre.

5. — Toute relation unissant un texte B –hypertexte – à un texte antérieur A – hypotexte – sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire.

nisse la matrice de récits fondateurs ; la mythologie antique joue également ce rôle pour les écrivains qui ont bénéficié d'une formation scolaire imprégnée de culture classique. La situation évolue sensiblement au fil du temps, car ces deux sources sont concurrencées par d'autres qui alimentent l'imaginaire des écrivains et, pour une partie grandissante du public des lecteurs, elles tendent même à rejoindre une forme d'exotisme : les contenus bibliques et mythologiques sont souvent devenus une *terra incognita*, appréhendés de manière superficielle en termes de signes non décodables, voire assimilés abusivement à ce qui est connu et ainsi stéréotypés, vidés de leur contenu dynamique, ou véritablement méconnus. Le problème est familier des professeurs de lettres : les textes anciens imprégnés de références religieuses ne sont plus accessibles aux jeunes générations et forment ce que Jean-Pierre Jossua appelle « une culture engloutie »⁶.

Pour remédier à ce handicap, on sait que Northrop Frye a écrit *Le grand code. La Bible et la littérature*⁷, afin d'offrir à ceux pour qui la littérature classique était devenue lettre morte un outil bibliographique qui facilite le repérage de l'intertextualité biblique et évite d'interpréter erronément ses éléments. Le titre est emprunté à William Blake qui disait que « La Bible est le grand code de l'art », c'est-à-dire un modèle de structuration spatiale et temporelle, et un réservoir d'images et d'intrigues dont, selon T. Todorov, « tous les poètes européens se sont servis, qu'ils l'aient su ou non »⁸. La Bible est sans doute, en effet, l'un des fondements de l'imaginaire occidental, et son action peut s'opérer tant directement que par « rémanence », lorsque les effets continuent à être actifs alors que la cause (l'appartenance confessionnelle, et ce que Peter Berger a appelé « the sacred Canopy », le « baldaquin sacré », c'est-à-dire l'emprise du religieux sur la vie en société⁹) a disparu. Il s'agit donc de tenir compte des spécificités du cadre de l'émergence des œuvres littéraires : si l'histoire de la France est marquée par les « Lumières » et la Révolution de 1789 qui ont entraîné l'avènement d'une culture laïque et la marginalisation de la religion, celle des Pays-Bas est, entre autres, imprégnée de protestantisme de manière hautement identitaire, soit par adhésion, soit par rejet de ce qui

6. — J.-P. Jossua, *La Littérature et l'inquiétude de l'absolu*, Paris 2000.

7. — N. Frye, *Le grand code. La Bible et la littérature*, (trad. fr.), Paris 1984. Cet ouvrage a été suivi de *La Parole souveraine. La Bible et la littérature II*, (trad. fr.), Paris 1994.

8. — T. Todorov, introduction au *Grand code*, *op. cit.*, p. 19.

9. — P. Berger, *The Social Reality of Religion*, London 1967.

est accompagné d'une moralisation hautement contraignante de la vie sociale.

Sur cet horizon, Pierre Cazier¹⁰, qui s'est demandé s'il y avait une différence observable entre la Bible et le fonds mythique gréco-latin lorsqu'ils se présentent en tant qu'hypotextes littéraires, pointe plusieurs raisons de ne pas les assimiler. La Bible se présente comme un texte véridique, tandis que les mythes antiques relèvent clairement de la catégorie du merveilleux. On peut certes alléguer que tout n'est pas d'un vraisemblable criant dans la Bible, mais il existe un certain rapport de ce texte, considéré comme fondateur, au réel. Pour preuve, c'est toujours le Nouveau Testament qui régule, aujourd'hui, notre mesure du temps, tandis que les fabulations mythologiques n'interfèrent guère d'une manière aussi évidente avec notre vécu. Et pour cause, puisqu'on peut légitimement se demander avec Paul Veyne : *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?*¹¹ C'est un point essentiel de divergence : le rapport à la croyance est radicalement différent à l'égard de ces deux ensembles textuels. La Bible a eu durant plusieurs siècles, et a toujours pour certains, la valeur sacrée d'une parole de vérité, et la célébration liturgique en a propagé la connaissance en lui donnant une valeur sacramentelle¹², alors que la mythologie antique est, dès le départ, contrecarrée par le rationalisme qui ne l'admet que dans les acceptions allégoriques, puis évhéméristes. Pour ceux qui ont été imprégnés par une culture chrétienne, le rapport à la Bible n'est donc en rien comparable à celui qu'ils peuvent avoir avec la mythologie antique, et évoquer Marie-Madeleine n'a pas les mêmes implications que convoquer Antigone, parce que c'est prendre un parti à l'égard de ce qui est posé pour certains comme appartenant à un récit support de croyance. Antoine Compagnon, rappelant que toute citation ne peut être que de deux types : suscription (discours sur) ou souscription (allégeance à) montre que la Bible a un statut particulier à cet égard qui la distingue de la mythologie. En effet, en fonction de l'horizon de croyance et de ritualisation sur lequel se profile la Bible, lorsqu'on la cite, on se réfère à un archétype qui n'est pas un modèle mais une matière. Par contre, lorsque l'on cite *L'Iliade*, on n'a affaire qu'à un prototype, qui n'est qu'un modèle formel.

10. — P. Cazier, « La Bible et la création littéraire : de la théorie patristique à la pratique profane », *Uranie*, 1, (1991) : « Mythe et création », p. 53-70.

11. — P. Veyne, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ? Essai sur l'imagination constituante*, Paris 1983.

12. — Par le rite, on réitère l'instant fondateur en y faisant participer ceux qui y croient.

Par corollaire, l'inscription sociologique de l'intertextualité est aussi différente : du fait de son statut de texte officiel, la Bible fait partie des références accessibles, et rappelons que même la Voltairienne convaincue qu'était la mère de Victor Hugo n'a pas pu empêcher son fils de découvrir les textes bibliques dans une version populaire. Par contre, la mythologie antique est le fait des lettrés. Le codage, à l'intérieur de cette élite, est clair et stable (Antigone reste Antigone, même si les réécritures littéraires éclipsent parfois le modèle antique initial), alors que les contenus bibliques font, par contraste, l'objet d'une imprégnation diffuse, avec pour conséquence que le corpus de références n'est plus le seul texte biblique (déjà lui-même uniquement disponible en traduction) mais tous ses supports, des gloses savantes des Pères de l'Église aux relectures quotidiennes de la pastorale en passant par la stéréotypie. La culture populaire biblique nourrit ainsi l'imaginaire des écrivains autant (et souvent plus) que le texte sacré. Ce qui implique qu'un écrivain se situe à l'égard d'un discours soit dominant, soit marginalisé, mais jamais neutre, et de figures dont il ne peut pas, la plupart du temps, départager le fondement originel et les avatars altérés. Ainsi, lorsque l'on dit que la Bible est la matrice de la culture occidentale, il ne faut pas perdre de vue la complexité de ces relais au travers desquels le texte biblique parvient aux contemporains, ce dont rend compte l'ouvrage de Jean-Claude Eslin et Catherine Cornu, *La Bible. 2000 ans de lectures*¹³.

En conséquence, l'écrivain qui se réfère à un motif biblique peut occuper différentes positions : la lecture orthodoxe de la Bible pour les auteurs de conviction chrétienne, le refus du message chrétien, ou les attitudes syncrétiques, ou indécidables, où se situent la plupart des auteurs contemporains. Ces positions sont appelées à se prolonger tant que l'éducation et le phénomène religieux se maintiennent avec un degré de suffisance pour que le public ne se retrouve pas, à l'égard des références bibliques, en situation d'exotisme total ; pour le lecteur (et tout auteur est d'abord un lecteur), l'impossibilité du repérage implique en effet la fin de l'exploitation hypertextuelle, hormis une littérature à visée ésotérique. Mais l'abandon de la croyance dans la Bible n'empêche nullement le fait que, via l'éducation religieuse comme via la stéréotypie, les références convoquées constituent un substrat non négligeable de l'imaginaire occidental, dont le point originel

13. — J.-C. Eslin. et C. Cornu (dir), *La Bible. 2000 ans de lectures*, Paris 2003.

est le plus souvent brouillé. Dans ce contexte, on perçoit que la parabole, « qui a pour fonction de surprendre » et qui est écrite « pour dérouter », comme l'a rappelé Robert Saadi-Rendu¹⁴, a de quoi intéresser nos contemporains.

En outre, la difficulté pour un écrivain de se reconnaître dans ce qui a fait ou fait encore sens pour d'autres suppose de jouer avec l'hypotexte pour instaurer une différence. L'auteur en distance évite de placer les allusions à l'avant-plan du texte mais laisse deviner leur structure signifiante en filigrane de son récit, parfois sans mention explicite mais seulement « en immersion », pour reprendre le vocabulaire de Pierre Brunel. Il peut aussi choisir de les afficher en contretypage, de les mettre à l'épreuve d'une inversion des données ou des valeurs, de les rejouer à rebours, ce qui est une façon de s'en amuser, de leur reconnaître une force signifiante tout en s'y opposant. Enfin, l'écrivain peut, bien qu'ayant évité les allusions directes, les voir revenir sous une forme altérée qui dit à elle seule l'ajustement nécessaire à leur pertinence. Ne plus dire ou dire autrement pour marquer la béance du sens, telles sont les formes d'évitement ou d'évidement des grands récits bibliques qui s'observent dans la littérature contemporaine.

Et la parabole du « Fils Prodigue » peut, mieux qu'une autre, témoigner de ce processus, en tant qu'elle en offre une mise en abyme: le fils s'éloigne, use de son héritage pour monnayer d'autres plaisirs, puis se rend compte que quelque chose pour lui continue à signifier dans ce qu'il a temporairement méconnu; il décide alors de faire le chemin à rebours vers ses origines, tout en reconnaissant qu'il serait désormais impropre de le considérer comme un membre de la famille. Il peut figurer métaphoriquement le rapport biaisé des auteurs contemporains à l'hypertextualité biblique. Nous essaierons, à l'aide d'un exemple significatif, celui du romancier néerlandais d'éducation catholique Frans Kellendonk (1951-1990), d'éclairer les modalités et les enjeux du rapport de la littérature postmoderne à cet hypotexte spécifique.

Une histoire de revenants

Le dernier roman de Frans Kellendonk porte un sous-titre bien discret. Sous le titre *Corps mystique*, on peut lire « une histoire », avec un 'h' minuscule. Le récit invite à une histoire, sans prétention généralisante. Il ne s'agit pas de l'Histoire, mais plutôt de l'histoire d'une famille qui porte le patronyme 'Gijselhart', dont chaque

14. — Voir la contribution de R. Saadi-Rendu dans le présent volume.

représentant se trouve confronté à son histoire personnelle. Il n'empêche que la narration de ces petites histoires se permet d'interroger l'Histoire. En fait, on pourrait prétendre qu'avec toutes ces petites histoires, les Gijsselhart se trouvent confrontés aux questions de l'Histoire, de ses métarécits et de ses interprétations réductrices à l'égard des faits accomplis dans le passé. Le roman montre comme il peut être problématique de percevoir son histoire personnelle, alors que les fantômes de l'Histoire continuent de hanter la mémoire.

La perception du mouvement de 'revenance' du passé semble moins problématique dans la parabole de Luc. Elle met en scène un père heureux de *montrer*, de *faire percevoir* par les autres. Le père du fils prodigue est heureux de faire voir à d'autres *un fils* qui « était mort », et qui « est revenu à la vie ». La parabole le mentionne à deux endroits différents : Lc 15,24, et Lc 15,32. *Corps mystique* est également une histoire où certains personnages qui reviennent *se font percevoir* par d'autres. On pourrait les appeler des 'revenants'. Il ne s'agit certes pas d'un roman d'horreur, du retour des morts vivants, où les corps des trépassés, ressaisis par une mobilité inexplicable, quittent leur sépulture pour aller hanter les vivants. Le choix s'est porté pour nous sur le terme 'revenant' parce que la notion de 'retour' a toute son importance. Pas d'horreur, donc, mais des fantômes malgré tout, des traces d'un temps révolu, qui n'en finissent pas de ressurgir. La réapparition de ces fantômes du passé permet une remise en question de l'histoire dans sa conception chronologique linéaire. Dans cette visibilité paradoxale où réapparaît ce qui ce qui n'était plus visible car appartenant au passé, à travers ce mouvement de 'revenance', ces fantômes permettent d'interroger à nouveau l'histoire. Et c'est bien là la différence majeure avec la parabole du Fils Prodigue : une *multiplicité* surgit grâce au mouvement de répétition mis en branle par la narration. Le même, le reconnaissable, n'en finit pas de revenir encore et encore, et par là se fait percevoir en tant que multiplicité. Comme nous le verrons, dans le récit de Kellendonk, le fils était toujours déjà en train de revenir. Et pourtant, son père le croyait disparu à tout jamais. Il revient hanter la mémoire du patriarche, comme fantôme. Le revenant, par sa multiplicité toujours en devenir, interroge non seulement une conception linéaire de l'histoire, mais aussi l'origine, comme le soulignait Jacques Derrida : « Question de répétition : un spectre est toujours

un revenant. On ne saurait en contrôler les allées et venues parce qu'il *commence par revenir* »¹⁵.

Dans le roman de Kellendonk, ce sont surtout les enfants du patriarche Gijsselhart qui entretiennent le mouvement centripète vers la maison parentale. Pour utiliser les termes de Derrida: ce sont donc les enfants du patriarche qui *commencent par revenir*. En effet, le présent de la narration du roman ne raconte pas de départs, rien que des retours. On y commence par revenir. Mais contrairement à la parabole, ce n'est pas le fils qui commence par revenir vers le père, mais la fille, Magda. Les retours sont donc multiples. Autre différence radicale: au frère *vexé* de la parabole biblique se substitue une sœur qui, pour sa part, se réjouit du retour prochain de son frère à la maison. Son nom convoque 'Maria-Magdalena', c'est-à-dire Marie-Madeleine. Mais le prénom rappelle aussi le mot néerlandais 'maagd', la vierge. Plusieurs figures bibliques se confondent en elle de façon contradictoire. Remarquons ensuite que ce n'est pas la première fois que Magda entame un mouvement centripète pour aller se réfugier chez son père. Magda a pour habitude de retourner habiter chez son père après chacune de ses déceptions amoureuses, et il y en a beaucoup. Le retour de Magda, qui est donc un retour parmi d'autres, se fait aussi remarquer par sa multiplicité. Cette multiplicité dans la revenance est non seulement suscitée par le mouvement de va-et-vient du personnage entre la maison paternelle et les espaces des aventures amoureuses, mais aussi par le fait que Magda est enceinte. La sœur est à la fois une et plusieurs, par son nom, mais aussi par l'enfant qu'elle porte. Conformément à la logique narrative ici décrite, où le mouvement originel reste indécélable, le premier enfant de Magda a disparu. En effet, Magda s'est fait avorter d'un premier bébé, appelé le « petit fantôme »¹⁶. Celui-ci, selon les mots de Magda « avait été une préfiguration, un précurseur qui devait rendre indispensable et inéluctable la venue de mon véritable enfant, de mon unique enfant »¹⁷. On trouve ici en filigrane une référence à saint Jean-Baptiste. Mais on remarquera surtout dans cette citation comment, par son retour avant son frère, Magda se fait précurseur d'un frère christique qui la suivra. En revenant la première dans le présent de la narration, c'est-à-dire avant son frère, elle met celui-ci sur un piédestal. Cette logique paradoxale

15. — J. Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, 1993, p. 32.

16. — F. Kellendonk, *Corps mystique. Une histoire* [traduit du néerlandais par Patrick Grilli], Paris 1993, p. 81.

17. — *Ibid.*, p. 82.

qui veut que les premiers seront les derniers et les derniers les premiers est par ailleurs tout à fait chrétienne (Mat 20,16). Et puis, le Christ n'est-il pas le revenant par excellence dans la culture chrétienne occidentale? Celui qui était mort et revient à la vie?

La multiplicité dans la singularité se retrouve aussi chez Leendert Gijselhart, où cette multiplicité revêt une dimension ironique. Le fils pense avoir été infecté par une maladie mortelle. Là où Magda revient enceinte de la vie, Leendert croit qu'il porte en lui la mort. Mais ce soupçon ne se vérifie nulle part. L'ironie vient du fait que Leendert agit donc *comme si* il allait peut-être prochainement mourir. Il 'joue', il 'représente' son statut de mourant, un statut dont personne n'est convaincu. Là où la revenance de Magda appelle la vie, celle du fils convoque la mortalité. En outre, les prénoms des deux enfants (Magda et Leendert) forment les deux parties complémentaires du prénom Magdalena: au départ des mots 'maagd', qui signifie 'vierge' et 'lenen' qui signifie 'emprunter', ils se complètent pour mettre l'accent ironiquement, pour la première sur la virginité qu'elle n'a plus, et pour le second sur l'emprunt qu'il dilapide. À eux deux, ils forment un tout complémentaire qui connote la débauche. Ce faisant, ils sont ici deux figures du non-repentir, ce qui est un contre-emploi d'autant plus remarquable que la tradition iconographique les a parfois associés dans la figuration de la contrition.

Quant au père Gijselhart, il ne se réjouit guère. Dans la parabole de Luc, le retour du fils suscite le bonheur du patriarche. Le roman de Kellendonk met en scène au contraire un père dégoûté de revoir son fils. Quand il observe l'arrivée de Leendert depuis l'entresol de sa demeure, Gijselhart est bien forcé d'admettre sa présence. On remarque que la perception de la revenance spectrale de son fils était active bien avant la présence physique de celui-ci. Cette revenance est traduite de manière rythmique dans l'échange de courrier et dans les odeurs porcines qui s'en vont et reviennent épisodiquement, le côté « porcin » renvoyant clairement à la parabole biblique. Le texte y fait explicitement allusion :

[Gijselhart] avait dédaigné les présages. Une année durant, des lettres étaient arrivées par air-mail, *correo aereo*, toutes destinées à [Magda]. « Il revient, avait-elle annoncé après chaque missive, mais il ne sait pas encore quand », et Gijselhart avait dit alors : « Ça m'étonnerait. » Il avait espéré que cette nouvelle menace passerait comme les autres, semblable à la puanteur de la porcherie un peu plus loin, qui se répandait parfois au Jardin d'Épines quand le vent

tournait dans le mauvais sens. Néanmoins il attendait dans le hall, le fils prodigue, las de garder les cochons new-yorkais¹⁸.

Enfin, mentionnons le dernier revenant, encore une trace christique, puisqu'il s'agit d'un Juif. Il répond au nom de Pechman, dont la traduction du néerlandais pourrait donner 'homme de la malchance'. Le retour du fils perdu du père de Magda sera donc suivi du retour du père perdu du fils de Magda. C'est d'ailleurs le chapitre racontant le retour du Juif Pechman qui porte comme titre « Enfant perdu »¹⁹, tandis que le chapitre relatant le retour du fils est simplement nommé « Le retour »²⁰.

Dans son itération, le même reste reconnaissable. Le vieux père Gijsselhart, contre son gré, reconnaît son fils. Cette reconnaissance, on l'a vu, n'empêche pas le même d'être multiple. Le même, dans sa répétition, n'empêche pas non plus l'apport de la différence. Jacques Derrida aurait parlé de 'différance'²¹ : le mouvement de la revenance du même permet d'interroger l'altérité. La question se pose dès lors de savoir de quelle façon, dans le roman de Kellendonk, est abordée la problématique du mouvement d'altérité qui accompagne le même dans sa répétition. Car dans *Corps mystique*, le mouvement premier, qu'on pourrait appeler 'fondateur', reste indiscernable, rappelons-le. Dans le roman, les enfants du patriarche *commencent* par revenir. On pourrait dès lors soutenir que le même n'acquiert son sens que grâce à son itération, par le perpétuel changement qui accompagne sa répétition. Rappelons la question : comment appréhender la problématique de la perception du même toujours différant dans son itération ?

Un élément de réponse peut être fourni par les travaux de Jean-François Hamel. Selon lui, il s'agit, dans la répétition, dans cet héritage spectral qui revient du passé, de percevoir la répétition narrée comme « ce qui fait voir la séparation du présent face à ce qui le précède »²². En d'autres mots, il s'agit d'appréhender l'itération comme ce qui *marque* la différence. La répétition du même doit être perception d'une *scission*, la mise en évidence de l'altérité. Jean-François Hamel se permet de remettre en question les modalités modernes de l'historicité. Il le fait sur base de l'es-

18. — *Ibid.*, p. 135.

19. — *Ibid.*, p. 153.

20. — *Ibid.*, p. 125.

21. — J. Derrida, « La différence », in : [idem], *Marges. De la philosophie*, Paris 1972.

22. — J.-F. Hamel, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Paris 2006, p. 22.

thétique de la répétition dans la narration depuis le ^{xx}e siècle. Hamel entame notamment une analyse des *Géorgiques* de Claude Simon pour mettre au jour ce qu'il appelle une « éthique de la mémoire ». En quoi consiste cette éthique ? « Le narrateur », dit Hamel, « doit *moins se rappeler le passé que se laisser rappeler à lui*, comme si, en quelque sorte, le passé se remémorait son propre avenir par la médiation du narrateur »²³. Ce qui importe, ce n'est donc pas de se remémorer le passé par la narration, et de cette façon, lui donner une interprétation ; ce sens serait de toute façon impossible à établir avec certitude. Au contraire, dit Hamel, il faut laisser le passé surgir dans le récit, laisser le revenant s'immiscer dans le récit, justement pour que ce passé fantomatique montre comme il sera toujours différent du sens qu'on voudra lui donner. L'auteur compare cette attitude à un travail de deuil « où le présent de la narration s'altère à la lumière d'un passé perdu dont le sens fait défaut » (2006 : 202).

La réécriture de la parabole du fils prodigue dans le roman de Kellendonk permet un questionnement analogue. Cette problématisation porte sur la perception des itérations spectrales dans la narration : une invitation à s'interroger sur la différence dans la reconnaissance du même. Cette interrogation se fait notamment au travers de la focalisation des figures du père et du fils, c'est-à-dire au travers de ce qu'ils perçoivent. Nous accorderons un peu plus d'importance au père. C'est en effet par ce qu'il voit que le vieux Gijsselhart est invité à admettre les revenances issues de ce qu'il considérerait comme passé révolu de son histoire. La syntaxe narrative de sa perception permet d'observer l'éthique mémorielle mise en œuvre. Rappelons à cet égard que s'il s'agit de respecter la distinction fondamentale entre vision et narration, entre l'instance qui voit et l'instance qui raconte, la focalisation reste une vision qui est racontée, soumise à une narration²⁴. C'est le narrateur qui décide de la mise en mots de la vision. De plus, ce narrateur peut mettre en mots une vision qui n'est pas la sienne. En conséquence, la focalisation ne montre pas forcément la perception appartenant à la voix qui la raconte, cependant qu'elle lui reste formellement soumise.

23. — *Ibid.*, p. 202.

24. — Voir à ce sujet P. Ricœur, *Temps et récit. 2. La configuration dans le récit de fiction*, Paris 1984, p. 165-188. Une argumentation analogue peut être trouvée dans L. Herman & B. Vervaeck, *Vertelduivels. Handboek verhaalanalyse*, Brussel 2005, p. 84.

Reconnaissances

Dans la parabole de Luc, par deux fois le fils pris de remords déclare qu'il n'est plus digne d'être appelé le fils de son père. Il préfère renier son appartenance familiale. Le père, par contre, reconnaît son fils dans les deux sens du terme. Le premier sens concerne l'appartenance familiale et tout ce que celle-ci implique d'un point de vue socioculturel. C'est une reconnaissance dans le sens d'une déclaration solennelle qui engage le patriarche dans le temps. Un tel geste est comparable à une promesse : c'est une déclaration par laquelle on s'engage à tenir parole. Le père présente son fils d'abord à ses serviteurs, et ensuite à son fils aîné. Il déclare : « [M]on fils que voici était mort et il est revenu à la vie, il était perdu et il est retrouvé » (Lc 15, 24). Ce passage sera ensuite répété au frère : « [T]on frère que voici était mort et il est vivant, il était perdu et il est retrouvé » (Lc 15, 32). Le deuxième sens de la reconnaissance que contient la parabole est d'ordre visuel : le père *aperçoit* son fils sur le chemin du retour. Le père reconnaît son fils par la vision, il perçoit une ressemblance physique suffisamment grande, des différences suffisamment minimes entre son fils avant son départ, et l'être qui s'approche de lui. Le père voit arriver un être humain qu'il identifie comme étant son fils : une ipséité en lien avec le passé, un revenant suffisamment reconnaissable malgré l'altérité accrue par le temps.

La notion de reconnaissance est importante parce que c'est notamment sur l'inversion de ce registre que joue le texte de Kellendonk. En effet, ni le personnage du père, ni l'instance narratrice ne montrent un grand engouement à la reconnaissance du fils. Dans le passage racontant le retour du fils prodigue, le père Gijsselhart contemple, « pris de nausée », l'arrivée de son fils par la fenêtre du palier. Et lorsqu'il descend ensuite les escaliers, Leendert est déjà à l'intérieur. On peut supposer que c'est Magda, la sœur, qui l'a laissé entrer. D'ailleurs, le texte ne mentionne pas le mot 'fils'. On lit : « Dans le hall d'entrée, un *parent*²⁵ patientait. S'il [Gijsselhart] le faisait attendre assez longtemps, il s'en irait peut-être »²⁶. On peut se poser la question de savoir si cette phrase traduit directement l'avis du narrateur ou indirectement les pensées de Gijsselhart : c'est impossible à déterminer. Il est certain par contre que le père Gijsselhart évite toute forme de reconnaissance de son fils, voire de correspondance physique entre eux. Sur la même page, on peut lire la pensée suivante du patriarche :

25. — C'est nous qui soulignons.

26. — F. Kellendonk, *op. cit.*, p. 135.

- Ce type efféminé avec ses cheveux teints. Seuls les gens qui avaient presque les cheveux blancs, comme lui [Gijsselhart], avaient le droit de se teindre, estimait Gijsselhart²⁷.

Le patriarche rejette toute ressemblance physique ; il dénigre tout ce qui permettrait de reconnaître Leendert comme son fils.

La question que l'on vient d'épingler demeure épineuse, car le narrateur de ce passage semble *aussi* pencher vers la non-reconnaissance du fils. Ceci signifie sémiologiquement que l'avis que porte ce narrateur sur le fils serait proche de l'avis du père. Le personnage du fils ne se fait-il pas appeler « Frère » par le narrateur ? Tout comme le père, le narrateur *évite* toute reconnaissance du fils en tant que fils. Ici, la reconnaissance est donc non seulement rejetée par le père, mais aussi par la voix qui porte la narration à ce moment. Il en est de même pour l'alinéa suivant :

Le visage de son fils avait toujours été celui des Gijsselhart, avec quelques retouches croquignolettes. Il convenait mieux pour orner un chromo qu'un billet de banque. Le côté croquignolet de sa physionomie avait été gommé pendant ces cinq dernières années, ce qui était apparu n'était pas le visage des Gijsselhart. C'était un sale visage. Leendert avait maigri. Son nez ressemblait à un tomahawk. Sa tête était lourde, remplie d'idées noires, cela se voyait à son regard farouche. Ses tempes avaient la coloration grise de la fiente d'oiseau, la vie l'avait salement arrangé. Se faisait-il des piqûres comme c'était fréquemment le cas dans son milieu ? Il était complètement usé, tel un vieux sac vide et chiffonné. Et fauché, à en juger d'après ses valises déglinguées. Les souris de Niouyork ont dû crever dans ses armoires. Qu'il n'aille surtout pas s'imaginer que son père va abattre le veau gras pour lui²⁸.

Est-ce la conscience du vieux patriarche qui se donne à lire ? Ou serait-ce le narrateur qui se permet de décrire très subjectivement la vision du fils Gijsselhart qui pourrait être celle du patriarche ? Exceptionnellement, on retrouve ici le mot « fils », et une reconnaissance de similarités physiques, qui seront rejetées, repoussées au passé. D'autre part, il faut remarquer que le point de vue opérant dans la citation n'est pas omniscient et s'autorise des comparaisons grossières, comme des tempes de couleur « fiente d'oiseau ». Ceci donnerait l'illusion, mais pas la conviction, d'un rendu proche de la conscience du vieux ronchon Gijsselhart. Quant à la dernière phrase, il s'agit d'une référence explicite à la

27. — *Ibid.*, p. 135.

28. — *Ibid.*, p. 135-136.

parabole du fils perdu. Cette phrase laisse entendre que le père Gijsselhart prendra le contrepied du père biblique. Mais insistons sur l'aporie qui se dessine ici : est-ce une narration de la pensée du père Gijsselhart quand celui-ci contemple son fils ? Dans ce cas, cette narration s'effectuerait dans un discours indirect libre. Ou la conscience narrée serait-elle plutôt une voix narrative se permettant un avis sur le déroulement de sa propre narration ? La configuration du texte ne permet pas de répondre unilatéralement à cette question.

Père et fils s'adressent une seule et unique fois la parole lors de cette scène du retour. La traduction française mentionne le dialogue suivant :

« Ça fait un bail... », lança très justement Gijsselhart après avoir franchi la dernière marche, et Frère lui dit seulement : « Vous avez bonne mine. » Invariable dans son exaltation, Puce [surnom de Magda] leur permit heureusement de ne plus s'adresser directement la parole²⁹.

À nouveau, remarquons qu'il est impossible de déterminer à qui appartient l'avis mentionné dans la dernière phrase. Cette allégation semble indiquer qu'il est possible pour le père et le fils de reconnaître l'autre en lui adressant la parole directement, une reconnaissance que les deux protagonistes préférèrent éviter. La version originale en néerlandais permet d'approfondir un peu plus l'analyse. En néerlandais, cet unique passage où père et fils s'adressent la parole s'exprime dans la réplique du père : « Lang niet gezien ». Ces mots, littéralement, pourraient signifier : 'Cela fait longtemps que je ne t'ai plus vu'. Contrairement à la traduction française, nous retrouvons ici un verbe qui exprime la perception, « gezien », précédé de la négation « niet ». Le patriarche confirme ainsi par la lettre du texte la non-perception du fils, la non-reconnaissance qui l'a arrangé jusque-là. L'opposition entre père et fils se voit confirmée dans la version originale, où le fils répond à son père : « U ziet er goed uit ». Littéralement : 'Visiblement, vous allez bien'. À nouveau, le même verbe 'zien' exprime la perception de l'autre. Mais là où le patriarche affirmait la non-perception, ici le fils confirme la perception du père. Son discours direct prend le contrepied de celui du père, et le prend au mot en confirmant que lui voit son père, là où le patriarche exprime la non-perception de son fils.

29. — *Ibid.*, p. 136.

Retenons de tout ceci la porosité de l'instance narrative, le rendu des consciences et des focalisations. Cette porosité rend multiple la perception d'une revenance qui, en soi, n'était déjà pas simple, comme nous avons pu le constater. Retenons également du dialogue direct entre le père et le fils la position de négation adoptée par le père. Cette négation a également été prononcée par la voix narratrice, tandis que le fils semble adopter une position d'affirmation par laquelle il s'oppose à la position du père tout en la reconnaissant.

Pour clore cette lecture comparatrice, abordons la question du contenu de l'héritage. La réception d'un héritage est en effet un autre point commun entre l'hypotexte parabolique et le roman. Une différence majeure entre les deux récits tient au fait que chez Kellendonk, le motif de l'héritage s'inscrit dans la problématique de la perception polyphonique. Dans la parabole de Luc, le fils a reçu de son père des richesses matérielles qu'il s'est empressé de dilapider « dans une vie de désordre » (Lc 15,13). Qu'en est-il dans le roman de Kellendonk ? Qu'est-ce que le vieux Gijsselhart a cédé à son fils ? Pour répondre à cette question, il convient d'analyser un autre des rarissimes dialogues entre père et fils. Dans l'extrait qui suit, le patriarche transmet son héritage à son fils, qui l'accepte :

Quand Frère Leendert Gijsselhart se demandait pourquoi il n'aimait pas son père, il lui suffisait de se rappeler la seule conversation d'homme à homme qu'ils eussent jamais eue. Les yeux d'A. W. Gijsselhart, illuminés d'une lueur toute nouvelle, s'étaient alors levés vers lui avec mollesse et coquetterie, sa nuque de chameau s'était inclinée légèrement comme celle d'un chien qui attend un sucre et de ses lèvres malicieusement serrées avaient coulé les paroles que voici : « Mon garçon, ne deviens jamais comme ton père ! » (CM, 65)

L'inversion par rapport à la parabole de Luc s'approfondit encore. Ici, c'est le père qui pose une requête à son fils, et non le fils qui vient revendiquer sa part de l'héritage. On remarquera également que l'héritage n'est pas matériel. Bien au contraire, il s'agit d'un *évidement* radical. Or cet héritage est un paradoxe : le père demande à son fils de lui correspondre en ce sens qu'il ne lui corresponde pas, de lui répondre en ne lui répondant pas, de lui succéder en se positionnant en non-successeur. L'héritage légué est l'expression paradoxale d'une volonté de non-héritage, ce qui induit à s'interroger sur ce qu'il faut être pour ne pas être. Ce faisant, le père exprime la négation de toute invitation à la comparaison. Ce que le vieux Gijsselhart souhaite pour son fils,

c'est une altérité qui serait tellement radicale qu'elle permettrait au second de ne pas se faire percevoir comme trace reconnaissable du premier. Cette volonté de la non-reconnaissance équivaut au souhait de la non-revenance du même. Pour ne plus permettre la comparaison, l'un des termes de la comparaison ne peut plus ressurgir. Or, ce mouvement de l'itération, cette résurrection, nous l'avons fait remarquer, c'est aussi la reconnaissance de la dynamique de la différence.

Ce message patriarcal, il s'agit pour le fils d'essayer de le déchiffrer à son avantage. Car les paroles du père sont paradoxales aussi quand on en vient à s'interroger sur l'identité du père, sur ce à quoi il s'agit de ne pas ressembler, sur ce qu'il faut être pour ne pas être. Dans le récit, il apparaît que A.W. Gijsselhart est celui qui se nourrit existentiellement de la haine qu'il suscite auprès de son entourage. L'existence de Gijsselhart se nourrit du sentiment abject qu'il provoque chez les autres. Il est la cible des projections haineuses à son égard, en un mot : l'effet de l'opposition. Gijsselhart ne se sent vivre que lorsque son entourage s'oppose à lui. Si Leendert ne veut pas devenir comme son père, il s'agit dès lors de ne pas devenir effet de l'opposition. Et comment y arriver sinon en devenant lui-même l'origine de l'opposition ? C'est ce que le fils fera : en quittant le domicile familial pour aller vivre à New York, aux antipodes des Pays-Bas, Leendert ira s'installer dans un pôle depuis lequel il s'opposera au père. Il deviendra notamment un critique d'art dont le style synthétique s'affirmera ouvertement en opposition au style prolifique du vieux Gijsselhart. Mais en se situant aux antipodes du père qu'il déteste tant, le fils contribuera encore à l'existence du vieux patriarche, et il finira corollairement par imiter involontairement son père. Infidèle à son héritage, il invitera ainsi à constater des points communs entre son père et lui. C'est ainsi par exemple que, tout comme son père, Leendert fera de la valeur monétaire sa religion. En voulant ne pas devenir comme son père, le fils finira malgré tout par lui ressembler et désobéira donc à l'injonction de Gijsselhart.

Nous restons au cœur du paradoxe. Le fils aurait-il dû devenir le miroir de son père, et donc ressembler à son père ? Comment aurait-il pu mettre en œuvre cette réflexivité ? En se réfugiant dans la négation, dans l'évitement de la perception de l'autre, et non pas dans l'opposition. Il aurait dès lors imité l'attitude négationniste de son père pour ne pas permettre la comparaison avec lui, puisqu'une telle attitude permet la non-existence de l'autre. On voit que le texte repose sur un paradoxe et s'avère résolument pluri-voque. Donc, s'il faut renoncer ici à l'origine, à l'identité des voix

des personnages et de leurs narrateurs, il s'agit, en outre, de ne faire confiance ni à la langue, ni aux ressorts de la mise en intrigue dans ce qu'ils ont de semblant d'univocité.

Une éthique de la mémoire

On le voit, le texte de Kellendonk, tout comme la parabole qu'il inclut, a de quoi « dérouter ». En tant que réécriture, il est par nature polyphonique, et nous avons relevé ici quelques enjeux spécifiques de cette multiplicité sémantique. Il est clair dès lors que la portée éthique de ce texte ne peut être réduite à une déclaration à sens unique. En effet, l'ambiguïté accompagne de bout en bout l'analyse des modalités de la narration, qui ne prêtent à aucune interprétation unilatérale, ainsi que celle des expressions langagières.

C'est sur cette ambiguïté narratologique qu'il s'agit de faire reposer un questionnement éthique quant aux enjeux de la mémoire³⁰. Tout comme les personnages de Kellendonk, il s'agit de parvenir à percevoir la multiplicité de façon adéquate, et non de la renier, de l'éviter de sa multiplicité, et/ou de l'éviter et ainsi la déclarer inexistante. Comme nous l'avons vu en accord avec Hamel, il s'agit de percevoir chacune des revenances spontanées comme une marque forte de l'altérité, une marque qui est scission. C'est ce mouvement de l'altérité dans ce qui est perçu que refusent le patriarche de *Mystiek lichaam* et la voix narrative qui porte le récit. La position du patriarche est intenable : sa négation de la différence lui est sans cesse rappelée par les revenances dont il est l'attraction, jusqu'au moment où il se trouve forcé de l'admettre. Hamel souhaite que la narration veuille bien laisser le revenant s'immiscer dans le récit. *Corps mystique* montre que pour le laisser entrer, il faut avant tout bien vouloir le percevoir, le reconnaître en tant que porteur d'altérité. Le père choisit l'évitement, le reniement. Leendert représente le geste de l'opposition, issu aussi d'une mauvaise perception de l'héritage dans sa polyphonie. Par son mouvement centripète, son retour au bercail, il démontre en définitive qu'il veut bien reconnaître son père, après avoir constaté la voie sans issue qu'est l'opposition. En ce sens, il montre qu'il ne ressemble pas à son père tout en reconnaissant son père et en se montrant à lui. Il accepte ainsi l'héritage patriarcal tout en se

30. — C'est également la position adoptée par L. Herman & B. Vervaeck, « The Ethics of Riding. Narratology, Ideology and Ethics », *Frame*, 16/2 (2002), p. 54-71.

faisant percevoir comme différence. Mais l'impulsion vient de lui seul; le père n'accepte pas de le reconnaître.

L'éthique du mémoriel est donc ici un appel à l'ouverture à l'altérité dans la multiplicité. L'altérité dans sa mouvance constante. Et ce qui est encore démontré ici, c'est que la perception se doit d'être multiple, mais aussi réciproque. L'altérité doit être perçue par une multiplicité de points vue. Or le fils prodigue, lui, est le seul à s'ouvrir.

Ce récit qui engage une réflexion sur le rapport ambigu et démultiplié à l'héritage offre donc, en définitive, une transparence métaphorique à l'égard du phénomène de l'intertextualité biblique lui-même dans le contexte de la postmodernité. En jouant, non sans ironie parfois, des motifs du retour, de la reconnaissance, de la perte, de la ressemblance qui sont au cœur de la parabole du « Fils Prodigue », Kellendonk reprend un hypotexte biblique spécifiquement parabolique, c'est-à-dire qui « pose une énigme » disait Ezéchiel, pour inviter à s'interroger sur la différence qui fonde le sens de sa reprise et qui est ajustement à soi, et pour souligner que ce qui revient n'est pleinement identitaire que dans l'altérité même qui dynamise et diffracte ce qui fait retour. Le héros, le patriarche Gijssels, qu'une étymologie élémentaire désignerait comme « celui qui prend en otage le cœur », est un Père Prodigue inversé, tandis que ses enfants Magda et Leendert, Marie-Madeleine et le fils non repentis, voient avant lui ce qui revient, qui est de l'ordre du pluriel et du plurivoque. La parabole est dispersée, à première vue méconnaissable, et cependant agissante dans sa fonction première: « dérouter », sous une forme inédite d'ipséité. Entre l'évitement et l'évidement de l'hypotexte biblique, le roman contemporain trace ainsi une voie inattendue mais fidèle à l'esprit du texte, celle qui dit que le deuil n'est pas de mise, car ce que l'on croyait mort « est revenu à la vie »; ce que l'on croyait perdu « est retrouvé ».

Orientations bibliographiques

- R. Barthes, article « Texte » de l'*Encyclopedia universalis*, version CD ROM, 2000.
- P. Berger, *The Social Reality of Religion*, London 1967.
- P. Cazier, « La Bible et la création littéraire : de la théorie patristique à la pratique profane », *Uranie*, 1, (1991) : « Mythe et création ».
- A. Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris 1979.
- J. Derrida, « La différance », in : [idem], *Marges. De la philosophie*, Paris 1972.
- J. Derrida, *Spectres de Marx*, Paris 1993.
- J.-C. Eslin, et C. Cornu (dir), *La Bible. 2000 ans de lectures*, Paris 2003.
- N. Frye, *Le grand code. La Bible et la littérature*, (trad. Fr.), Paris 1984.
- N. Frye, *La Parole souveraine. La Bible et la littérature II*, (trad. Fr.), Paris 1994.
- G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982.
- J.-F. Hamel, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Paris 2006.
- L. Herman & B. Vervaeck, « The Ethics of Riding. Narratology, Ideology and Ethics », *Frame*, 16/2 (2002).
- L. Herman & B. Vervaeck, *Vertelduivels. Handboek verhalenanalyse*, Brussel 2005.
- J.-P. Jossua, *La littérature et l'inquiétude de l'absolu*, Paris 2000.
- F. Kellendonk, *Corps mystique. Une histoire* [traduit du néerlandais par Patrick Grilli], Paris 1993.
- P. Ricoeur, *Temps et récit. 2. La configuration dans le récit de fiction*, Paris 1984.
- T. Todorov, introduction à : N. Frye, *Le grand code. La Bible et la littérature*, (trad. Fr.), Paris 1984.
- P. Veyne, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ? Essai sur l'imagination constituante*, Paris 1983.