



HAL
open science

La contagion des imaginaires : lectures camusiennes du récit d'épidémie contemporain

Aurélie Palud

► **To cite this version:**

Aurélie Palud. La contagion des imaginaires : lectures camusiennes du récit d'épidémie contemporain. Littératures. Université Rennes 2, 2014. Français. NNT : 2014REN20016 . tel-01077943

HAL Id: tel-01077943

<https://theses.hal.science/tel-01077943>

Submitted on 27 Oct 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



THÈSE
sous le sceau de l'Université européenne de Bretagne
pour obtenir le titre de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE RENNES 2
Ecole doctorale – Arts, Lettres et Langues
Littératures comparées

**LA CONTAGION DES
IMAGINAIRES :
LECTURES CAMUSIENNES
DU RÉCIT D'ÉPIDÉMIE
CONTEMPORAIN**

présentée par
Aurélie Palud
CELLAM - Unité de recherche n° EA 3206

Thèse soutenue le 1^{er} juillet 2014
devant le jury composé de :

Emmanuel Bouju
Professeur à l'Université de Rennes 2 / *directeur de thèse*

Isabelle Durand
Maître de conférences HDR à l'Université Bretagne Sud

Jean-Paul Engélibert
Professeur à l'Université de Bordeaux 3

Anne-Rachel Hermetet
Professeure à l'Université d'Angers

SOUS LE SCEAU DE L'UNIVERSITÉ EUROPÉENNE DE BRETAGNE

UNIVERSITÉ RENNES 2
École Doctorale – Arts, Lettres et Langues

CELLAM

LA CONTAGION DES IMAGINAIRES

LECTURES CAMUSIENNES DU RÉCIT D'ÉPIDÉMIE CONTEMPORAIN

Thèse de Doctorat

Discipline : Littératures comparées

Présentée par Aurélie PALUD

Directeur de thèse : Emmanuel BOUJU

Jury :

M. Emmanuel BOUJU, Professeur à l'Université de Rennes 2

Mme Isabelle DURAND, Maître de conférences HDR à l'Université Bretagne Sud

M. Jean-Paul ENGELIBERT, Professeur à l'Université de Bordeaux 3

Mme Anne-Rachel HERMETET, Professeure à l'Université d'Angers

REMERCIEMENTS

S'il faut probablement du courage pour travailler sur les récits d'épidémie pendant huit ans, il en faut assurément pour en entendre parler pendant une si longue période. C'est pourquoi je tiens tout d'abord à remercier Emmanuel Bouju, mon directeur de thèse qui a su m'accorder sa confiance et son soutien depuis le Master 1. Mon travail n'aurait pas été le même sans ses encouragements toujours bienvenus, ses remarques judicieuses et ses conseils éclairants.

J'adresse également mes remerciements à mes co-équipiers et amis du groupe Ad Hoc pour nos réunions de travail stimulantes qui m'ont souvent permis de me replonger avec entrain dans la recherche quand les préoccupations pédagogiques et les copies d'élèves commençaient à prendre le dessus. Chloé Tazartez, Romain Courapied, Aurélien Bécue, Marie Bulté et Clément Auger ayant eu l'amabilité d'assurer le rôle de relecteur, je souhaiterais leur exprimer ma profonde reconnaissance. S'ajoutent à cette liste Jean-Philippe Guichon, Anthony Clément, Rémi Larue, Bruno Bernasconi, Jérôme Gontard, Adélaïde Veegaert, Stéphanie Marcos, Pierre Falzon et ma sœur Camille qui ont mené cette tâche avec une minutie dont je leur sais gré.

Avec l'achèvement de ce travail de longue haleine, ma pensée se dirige naturellement vers mon père qui n'aura connu que les prémices de ma thèse. Chaque jour animée par la volonté d'accomplir ce parcours universitaire qui lui tenait tant à cœur, je suis heureuse de pouvoir lui dédier ce travail. Mais ce projet n'aurait sans doute pas vu le jour sans l'appui et la confiance de personnes qui me sont chères. Je ne témoignerai jamais assez ma gratitude envers ma mère qui pendant des années, a récolté tous les articles de presse contenant les mots « Camus » ou « épidémie ». Merci à mon beau-père qui s'est toujours enquis, avec une rigueur de comptable, du nombre de pages rédigées. Merci à mon frère et mes sœurs pour leur soutien permanent, avec une mention spéciale pour Camille et ses messages matinaux qui me donnaient, lors de mon congé, l'énergie nécessaire pour entamer une journée studieuse. Merci aussi à Sophie qui, avec une patience jamais altérée, a écouté mes angoisses, mes incertitudes et mes enthousiasmes.

Au-delà du travail solitaire du doctorant, la recherche favorise les rencontres intellectuelles et amicales. Merci à Chloé, Jeanne et Émilie pour la session de travail belliloise : en leur compagnie, le labeur que représente l'écriture d'une thèse a pu rimer avec « convivialité ». Le colloque « Camus l'artiste » organisé à Cerisy-la-salle par Agnès Spiquel, Anne Prouteau et Sophie Bastien aura également été une belle aventure humaine. Les membres de la Société des Etudes Camusiennes m'y ont prodigué conseils et encouragements avec une générosité qui m'a profondément touchée.

Cinq établissements, trois déménagements et des dizaines de rencontres jalonnent l'écriture de cette thèse. Aussi me semble-t-il nécessaire de remercier mes amis et mes collègues (notamment Emmanuèle, Fabienne et Sophie) qui ont porté de l'intérêt à mon travail tout en me permettant de prendre du recul. Enfin, je pense à mes étudiants de l'ISFEC de Rennes et aux élèves du Lycée Touchard au Mans, de Benjamin Franklin à Auray et de Romain Rolland à Argenteuil, à tous ces jeunes lecteurs qui m'ont permis de garder à l'esprit, tandis que je tâchais de leur inoculer le virus herméneutique, que le seul virus qui vaille la peine d'être transmis par l'enseignement des Lettres est celui du plaisir de la lecture.

« Celui qui ne périra ni par le fer ni
par la famine, périra par la peste,
alors à quoi bon se raser ? »

Woody Allen

« La vertu paradoxale de la lecture
est de nous abstraire du monde pour
lui trouver un sens. »

Daniel Pennac

INDICATIONS DE PRÉSENTATION

Traduction

Nous avons fait le choix de citer dans le corps du texte la traduction française des œuvres étrangères du corpus. La version originale figure en note de bas de page.

Concernant les articles et autres ouvrages en langue étrangère, nous intégrons également une version française dans le corps du texte.

La citation en langue originale est alors citée en note de bas de page.

Lorsqu'une traduction existe, nous la reproduisons. Dans le cas contraire, nous proposons une traduction, ce qui est spécifiée dans les notes de bas de page par la mention « (nous traduisons) ».

Références et notes de bas de page

Afin de ne pas alourdir les notes de bas de page, nous avons inséré dans le corps du texte, entre parenthèses, les références des pages des œuvres du *corpus*.

Ex. : « Le docteur regardait toujours par la fenêtre. D'un côté de la vitre, le ciel frais du printemps, et de l'autre côté, le mot qui résonnait encore dans la pièce : la peste ». (47)

Concernant le roman *La Peste*, nous n'avons pas opté pour l'édition de la Pléiade afin que les références de pages soient plus lisibles. L'édition choisie est celle de Gallimard, coll. « Folio Plus classiques », 2008.

Sauf mention contraire, les citations de Camus renvoient à la nouvelle édition de ses *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade :

volumes I (1931-1944) et II (1944-1948) sous la direction de Jacqueline Lévi-Valensi, 2006

volumes III (1949-1956) et IV (1957-1959), sous la direction de Raymond Gay-Crosier, 2008.

Cette édition sera désignée par le sigle OC suivi du numéro du volume et de la page.

TABLE DES ABRÉVIATIONS

Les titres des ouvrages étudiés ont été abrégés comme suit :

<i>La Peste</i>	<i>P</i>
<i>The Wall of the Plague</i>	<i>WP</i>
<i>A Prayer for the Dying</i>	<i>PFD</i>
<i>Ensaio sobre a Cegueira</i>	<i>ESC</i>
<i>La Quarantaine</i>	<i>Q</i>
<i>Las virtudes del pájaro solitario</i>	<i>VPS</i>
<i>El amor en los tiempos del cólera</i>	<i>ATC</i>
<i>Cien años de soledad</i>	<i>CAS</i>

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS	2
INDICATIONS DE PRÉSENTATION	4
TABLE DES ABRÉVIATIONS	5
SOMMAIRE	7
INTRODUCTION.....	13
Les imaginaires de l'épidémie : des discours sociaux au discours littéraire	13
La fiction contemporaine et l'héritage camusien.....	18
La fiction d'épidémie, une « forme-sens » pour un monde en crise ?.....	22
Un corpus d'épidémies fictives mais vraisemblables.....	24
Pour un dialogue des imaginaires	33
PREMIÈRE PARTIE -LA PESTE : UNE ŒUVRE FONDATRICE POUR LA FICTION D'ÉPIDÉMIE CONTEMPORAINE	37
CHAPITRE I. LE RÉCIT D'ÉPIDÉMIE COMME GENRE : DES INVARIANTS AU <i>TOPOS</i>	39
1) <u>L'épidémie comme incarnation de l'horreur</u>	40
1.1) Un nouvel ordre : celui du désordre	41
1.2) « Ils ne mouraient pas tous mais tous étaient frappés »	43
1.3) « La mort au cœur de la vie ».....	45
2) <u>La recherche de solutions pragmatiques</u>	47
2.1) « La peste (puisqu'il faut l'appeler par son nom) »	47
2.2) La nécessité d'informer la population.....	48
2.3) La mise en place de mesures prophylactiques.....	49
3) <u>« Fonction d'énigme » et tentation de l'irrationnel</u>	52
3.1) « On ne pensait qu'à jouir et à jouir vite »	52
3.2) « On ne pouvait rencontrer que l'Effroi, la Terreur et la Superstition »	54
3.3) « Mes frères, vous êtes dans le malheur, mes frères, vous l'avez mérité ».....	58
CHAPITRE II. L'IMAGINAIRE CAMUSIEN AUX PRISES AVEC L'IMAGINAIRE TRADITIONNEL DE L'ÉPIDÉMIE	61
1) <u>Une épidémie dans un « monde absurde et sans Dieu » (Camus)</u>	62
1.1) Le mal, pierre d'achoppement du discours philosophique et théologique	62
1.2) Un discours religieux mis à mal par l'humour et le tragique	64
1.3) <i>La Peste</i> , roman de l'absurde.....	67

2) <u>La Peste, une « transcription de l'histoire » (E. Bouju)</u>	69
2.1) Une image cryptée des années 1940	70
2.2) Camus et Gioni : regards croisés sur l'Histoire.....	73
3) <u>L'allégorie camusienne : entre tradition et modernité</u>	76
3.1) Les indices traditionnels de l'allégorie	78
a- Un paratexte qui interroge les pouvoirs de la fiction.....	79
b- Un système de personnages construit sur des oppositions.....	80
c- Du référentiel à l'universel	83
3.2) Vers un brouillage des repères : une conception benjaminienne de l'allégorie.....	85
a-La mise en branle de la structure antagonique.....	86
b- Une analogie légitime, inspirée de la réalité et des discours sociaux.....	90
c- Une stratégie contestée	93
d- Une stratégie contestable ?	97
CHAPITRE III. DES RÉCITS CONTEMPORAINS CONTAMINÉS PAR LE MODÈLE CAMUSIEN	101
1) <u>L'entrelacement de l'épidémie et de l'Histoire dans le roman contemporain</u>	101
1.1) Des maladies symboliques	102
a- Une représentation de l'épidémie qui excède le réalisme	102
b- Un personnel romanesque symbolique : la « santé » du malade.....	106
1.2) Une représentation spectrale de l'Histoire	113
a- La référence à un événement unique	113
b- Le tableau d'une Histoire nationale	115
c- Un panorama de l'Histoire mondiale	116
1.3) Légitimité de la stratégie analogique	119
a- <i>The Wall of the Plague</i> : un fonctionnement « à rebours »	119
b- Une analogie éclairante : de la peur de la contagion à la haine de l'Autre	121
2) <u>« L'allégorie postmoderne » (B. McHale), un concept pertinent ?</u>	126
2.1) Un modèle camusien assumé et dépassé ?	126
a- Une influence camusienne plus ou moins reconnue	127
b- <i>Ensaio sobre a Cegueira</i> : une version postmoderne de <i>La Peste</i>	130
c- L'allégorie postmoderne : du modèle camusien vers la quête d'un « vertige »	134
2.2) De la mise à distance de la religion au détournement blasphématoire	138
a- Une reprise des stratégies camusiennes pour discréditer le discours religieux	139
b- Récupération et mise à mal de l'intertexte biblique.....	142
c- Une hypothèse iconoclaste : Dieu, une création humaine au service du pouvoir.....	148
2.3) Une esthétique du glissement :.....	150
a- Les visages multiples du narrateur	151
b- La perversité narrative	156
c- Un narrateur rieur, un lecteur embarrassé	161
2.4) Des textes qui programment leur relecture.....	165
a- Des textes énigmatiques : fins ouvertes, zones d'ombre et résistance des textes.....	165
b- D'un texte à l'autre : des œuvres autoréflexives invitant à une relecture	169
Conclusions.....	172

**DEUXIÈME PARTIE - LES DISCOURS SUR L'HISTOIRE ET LE PRÉSENT : UNE APPROCHE DU RÉEL
ENTRE FACTUEL ET IMAGINAIRE 175**

CHAPITRE I. LA FICTION D'ÉPIDÉMIE, UNE MÉTAPHORE DE LA MALADIE DE L'HISTOIRE 177

<u>1) La philosophie de l'Histoire, une construction intellectuelle et idéologique</u>	177
1.1) L'allégorie : la réalité passée au filtre de l'imaginaire.....	178
a- Le choix de la fiction contre le roman historique.....	178
b- L'allégorie : une stratégie anti-mimétique pour appréhender le réel	183
c- L'allégorie, une réflexion sur le langage	187
1.2) Des traces de l'événement à l'élaboration d'une pensée de l'Histoire	191
a- Le régime d'historicité postmoderne : l'éternel retour de la peste ?	192
b- La mise en question d'une Histoire du Progrès	195
1.3) Ni ligne, ni cercle : l'histoire comme une spirale	200
a- Les limites d'une conception cyclique de l'Histoire	200
b- Condamner l'Histoire pour sauver l'homme.....	204
<u>2) L'historiographie, un discours travaillé par l'imaginaire</u>	208
2.1) L'Histoire comme représentation	209
a- Le témoignage en question: écriture, éthique, écueils.....	209
b- La fabrique de l'Histoire : entre imaginaire collectif et construction personnelle	215
c- Victimes et bourreaux : la littérature, un regard décentré sur l'Histoire.....	219
2.2) Un imaginaire littéraire pour discréditer les « fictions » nationales.....	223
a- L'Histoire, un discours sur l'Autre qui justifie l'oppression des peuples.....	223
b- La nature pathologique des mythes communautaires	227
c- Une fiction d'épidémie pour désamorcer les fantasmes de pureté et d'invincibilité	229

**CHAPITRE II- UNE ÉCRITURE ALLÉGORIQUE POUR PENSER LA « CRISE » DE L'ÈRE CONTEMPORAINE
..... 237**

<u>1) Un présent placé sous le signe de la rupture et de la perte</u>	239
1.1) Être ou avoir : le dilemme de l'homme moderne	239
1.2) Le sentiment d'un divorce avec la nature	246
1.3) Un présent sans passé.....	251
<u>2) Quand l'écrivain diagnostique une maladie du corps politique</u>	259
2.1) Le récit d'épidémie, support d'une réflexion politique	260
2.2) État de crise : l'épidémie, complice d'un régime autoritaire	265
2.3) La démocratie, une forme de peste politique ?	270
<u>3) L'exemplarité en question : une crise des valeurs morales ?</u>	279
3.1) L'homme, de la victime de l'épidémie à l'agent principal du mal	280
3.2) Le marginal et la femme : figures contemporaines de l'héroïsme ?.....	288
3.3) La solution camusienne : refuser le « héros » pour mieux accepter « l'homme »	297
Conclusions.....	302

TROISIÈME PARTIE - L'ÉCRITURE DE LA CONTAGION, PARADIGME DE LA FICTION CONTEMPORAINE
..... **305**

CHAPITRE I. LA FICTION ROMANESQUE, ESPACE D'UN DÉPASSEMENT DE LA CRISE 307

<u>1) Derrière la crise, le rêve d'une renaissance</u>	308
1.1) Un imaginaire de la fin	308
1.2) Des écrivains hantés par la nostalgie du sacré.....	312
1.3) Pour une transcendance terrestre : les nouvelles formes du sacré.....	316
<u>2) L'épidémie, ferment de rapports humains renouvelés</u>	320
2.1) Forces et limites de la révolte solidaire.....	321
a- Le rejet de la communauté première.....	321
b- La construction d'une communauté désirée	324
c- Une action collective toujours fragile.....	326
2.2) L'amour au temps de l'épidémie : une possible neutralisation du tragique ?.....	329
a- L'amour contre la mort	330
b- « <i>la peste del amor</i> » : la puissance subversive des amours interdites	331
c- Les dérives de l'amour.....	333
<u>3) « faire son métier d'homme » : de l'absurde à la révolte</u>	335
3.1) Une nécessaire clairvoyance pour donner du sens au présent	336
a- La valeur heuristique de l'enfermement.....	337
b- Ouvrir les yeux : à la reconquête du présent	341
3.2) Affronter le passé pour mieux le déconstruire et se reconstruire.....	346
a- La résurgence du passé : de la souffrance à la folie	347
b- Se remémorer le passé pour le réinventer	348
c - Rechercher les traces du passé pour le connaître et se connaître.....	350
d- Nécessité et difficulté de transmettre	353

CHAPITRE II. UNE «FORME-SENS» (H. MESCHONNIC) : LE ROMAN COMME ESPACE CONTAMINÉ
ET CONTAMINANT..... 357

<u>1) La littérature, une histoire de contagion et de contamination ?</u>	358
1.1) Contamination et contagion : des sciences sociales au fait littéraire.....	359
a- Des métaphores-outils pour les sciences sociales	359
b- Des métaphores applicables à la littérature ?	361
1.2) L'intertextualité : de l'approche dialogique au modèle épidémique.....	364
a- L'épidémie, un motif littéraire contagieux.....	364
b- L'écriture contemporaine hantée par le spectre de Camus ?.....	369
<u>2) Une contagion désirée : enjeux éthiques d'une esthétique de l'impureté</u>	372
2.1) Une écriture polyglotte pour dépasser les frontières.....	373
2.2) Accepter la contagion : des récits contaminés par un intertexte oriental.....	376
2.3) La mise en question du <i>Logos</i> : pour un réenchantement du monde	382
<u>3) Une écriture contaminée par son objet : la littérature comme « <i>pharmakon</i> » (Derrida).....</u>	386
3.1) Camus : un « classicisme » en accord avec l'ordre de la peste	387
3.2) Le « baroque » contemporain aux prises avec la violence de l'épidémie.....	388
3.3) Une écriture-antidote	393

CHAPITRE III. DE LA FICTION AU RÉEL : LA LECTURE COMME PHÉNOMÈNE DE CONTAGION	400
1) <u>Portrait de l'auteur en médecin moderne</u>	400
1.1) Les vertus cathartiques d'une écriture de la contagion	401
1.2) Un auteur conscient des limites de son pouvoir	404
1.3) L'allégorie moderne : une « fiction autodénonciatrice » (J.-M. Schaeffer)	408
2) <u>De l'engagement supposé de l'auteur à l'engagement réel du lecteur</u>	413
2.1) Un pacte de lecture paradoxal : un lecteur contraint à être libre	414
2.2) Trois lectures possibles pour un « effet d'allégorie »	418
a- La lecture « formaliste » : le refus de l'allégorie	419
b- L'approche historique : une lecture contraignante et réductrice ?	421
c- Une « lecture fictionnelle » (J.-P. Esquenazi)	425
3) <u>Ce que la littérature transmet</u>	429
3.1) Une littérature du « care » : le roman comme propédeutique à l'éthique	429
a- Le refus d'une littérature moribonde	430
b- Se mettre à la place de l'autre : un lecteur-pestiféré	433
c- De l'expérience de l'altérité au souci de l'autre : vers un lecteur-médecin	437
3.2) La lecture comme reconquête de la santé	440
a- La lecture ou le temps retrouvé	441
b- Retrouver la sacralité de la langue : pour une parole qui « répare » (Camus)	445
c- Petit éloge de la « grande santé » (Deleuze)	451
Conclusions	454
CONCLUSION	457
BIBLIOGRAPHIE	471
Bibliographie littéraire	471
1) Corpus primaire	471
2) Autres œuvres et écrits des auteurs du corpus	472
3) Textes d'appui : la « bibliothèque de l'épidémie »	477
Bibliographie critique	479
1) Bibliographie sur les auteurs	479
2) L'épidémie	487
3) Les figures d'analogie (métaphore, symbole, allégorie)	491
4) Imaginaires et représentations	492
5) Le contemporain	494
6) Théorie littéraire	497
7) Divers	500
ANNEXE	503

INTRODUCTION

Les imaginaires de l'épidémie : des discours sociaux au discours littéraire

« La peste ne s'imagine pas ou elle s'imagine faussement ».

Placée dans la bouche du médecin de *La Peste*, cette phrase soulève de multiples questions : que penser d'un objet qui résiste à toute emprise imaginaire ? En quoi consiste cette fausse image de la peste ? Par cette formule, Rieux suggère l'impossibilité de se figurer correctement l'épidémie et de l'embrasser dans sa totalité. De fait, s'imaginer la peste, c'est avant tout se représenter un agent invisible. L'individu oscillerait alors entre deux attitudes pour faire face à l'horreur : la fuite et la déformation. La spécificité de la peste est ici mise au jour, maladie qui sollicite les détours de l'imaginaire tant elle dépasse l'entendement. Cette pensée de l'impensable est rendue possible par le fonctionnement de l'imagination qui conçoit et agence des images à partir de représentations diverses. En effet, l'imagination est « la faculté de déformer les images fournies par la perception, elle est surtout la faculté de nous libérer des images premières, de changer les images »¹. Le monde réel, celui des choses matérielles et des événements avérés, y côtoie l'espace psychique des émotions, des souvenirs et des fantasmes. C'est précisément cette tension entre référentialité (l'imagination se nourrit d'éléments reconnaissables) et fictionnalité (ces éléments sont déformés) qui permet à l'individu de porter un regard sur l'épidémie mais aussi de se détourner de sa réalité. Rieux prolonge alors les réflexions pascaliennes sur l'imagination en tant que « maîtresse d'erreur et de fausseté »² : ces détours constituent-ils une stratégie de protection ou une puissance accablante par laquelle l'homme participe à son propre malheur ? La violence du phénomène risque en effet d'être accrue par une imagination faussée, doublant la défaite du corps d'une défaite de l'esprit. À rebours, cet imaginaire erroné vaut peut-être mieux qu'une absence d'images. Approche oblique, perspectives biaisées : l'imaginaire n'est peut-être pas exempt d'un savoir sur le monde.

Dès lors, quel rapport Rieux entretient-il avec l'imaginaire ? La citation interroge d'abord la posture du médecin dont on ignore s'il doit refuser de passer la peste au filtre de

¹ Gaston Bachelard, *L'Air et les songes, Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Librairie José Corti, 1943, p. 5.

² Blaise Pascal, *Les Pensées*, Fragment 41, « L'imagination », Édition de Michel Le Guern, Paris, Armand Colin, 1969.

l'imaginaire, s'il peut la concevoir sans fausseté ou s'il succombe, bien malgré lui sans doute, aux appels de l'imagination. En d'autres termes, il s'agit de déterminer si le représentant de la science échappe aux affabulations d'une population que la maladie inquiète. En outre, quand Rieux décide de rendre compte des curieux événements qui ont frappé Oran, il opte pour l'objectivité de la chronique, soucieux de mettre à distance « les vieilles images du fléau » (48). Dans quelle mesure la mise en mots de l'épidémie peut-elle échapper à l'emprise de l'imaginaire social ? Si elle refuse d'y adhérer, l'écriture peut-elle prendre à revers l'imaginaire de l'épidémie et rétablir une vérité ? Finalement, par-delà la fausseté des représentations scientifiques, quelle vérité des représentations humaines peut émerger ?

En somme, les propos de Rieux cristallisent ce qui sera l'enjeu de ce travail : mettre au jour la part d'imaginaire inhérente à toute représentation (mentale et littéraire) de l'épidémie ; évaluer les enjeux et les limites de cette fictionnalisation du réel qui s'applique à de nombreux domaines ; interroger le pouvoir de la littérature dans un monde où la science, contre les espoirs du positivisme, se heurte encore au mal et au silence du monde.

Afin de définir au mieux la teneur de cet imaginaire de l'épidémie, insistons à la suite de Ludovic Viévard sur sa nature hybride, composite. Intégrant des éléments de réalité, l'imaginaire repose sur :

un substrat commun, un fond culturel à partir duquel nous formons nos représentations conceptuelles. Il est d'ordre collectif et déborde les frontières de la conscience individuelle. À partir de ces données symboliques, la pensée se cristallise et construit des représentations immédiates, spontanées, conscientes ou non, autour de sujets extrêmement divers. Ainsi, plutôt que de l'imaginaire, ils convient de parler des imaginaires, puisque ceux-ci sont multiples et se thématisent.¹

Pour ce qui est du noyau de réalité, rappelons qu'en tant qu'« apparition d'un grand nombre de cas d'une maladie infectieuse transmissible, [...] dans une région donnée ou au sein d'une collectivité »², l'épidémie correspond à une crise collective resserrée dans l'espace et dans le temps. En réalité, il faudrait distinguer l'épidémie de la maladie, celle-ci étant la forme pathologique à laquelle s'applique le phénomène épidémique, cette « augmentation de l'incidence d'une maladie, pendant une période d'une certaine longueur, dans un territoire de

¹ Marianne Chouteau, Ludovic Viévard, « Le Rôle et la place de l'image dans la construction de l'imaginaire », Fiche de synthèse pour la Direction prospective et stratégie d'agglomération du Grand Lyon, octobre 2006, p. 17. [en ligne]

http://www.millenaire3.com/uploads/tx_ressm3/image_et_imaginaire.pdf [Consulté le 19 avril 2014].

² Entrée « épidémie » du Dictionnaire *Le Petit Robert de la langue française 2009*. Une distinction temporelle doit alors être établie avec l'endémie en tant que « présence habituelle d'une maladie dans une région déterminée ». Quand la distinction s'opère au niveau spatial, on parle de pandémie pour désigner « une épidémie qui atteint un grand nombre de personnes, dans une zone géographique très étendue ».

telle extension, et touchant une quantité importante d'individus »¹. Bien que le caractère contagieux de la maladie ne soit pas un critère constitutif de l'épidémie, la contagion constitue un modèle pour appréhender la nature de la propagation épidémique, à mi-chemin entre la réalité et le fantasme : « Le principal ressort de cet imaginaire est celui de la contagion, de la menace diffuse et invisible, qui transforme l'autre en ennemi potentiel »². De fait, faire l'expérience de l'épidémie, c'est prendre conscience que nous nous inscrivons dans une communauté et que l'Autre peut nous donner la mort, comme le rappelle l'étymologie du mot « contagion » (*cum-tangere*) associée au toucher, au contact physique³. Générant la panique populaire et obligeant les gouvernements à réagir efficacement à la situation, l'épidémie s'accompagne souvent d'un tel désordre social et politique que « les réponses techniques, symboliques, politiques ou économiques [...] apportées révèlent le plus profond des fondements des différentes sociétés, de leurs modes d'organisation, de leurs représentations, de leurs ressorts cachés et de leurs conceptions de la vie »⁴.

Parce que les individus qui composent la communauté peinent soudain à partager le même espace, l'épidémie interroge notre capacité à vivre ensemble : elle dévoile la nature du lien social, exhibe les soubassements d'une société et met en question les valeurs qui la régissent. On comprend alors que l'épidémie, en tant qu'événement total, puisse convoquer dans son sillon tout un imaginaire que nous définirons comme « un ensemble complexe avec ses propres règles et sa propre évolution, bien distinctes de celles de la maladie dont elle est la diffusion. Elle tend à se comporter comme un être autonome et à constituer une réalité globale qui dépasse la somme de ses composantes »⁵. Contrairement à d'autres catastrophes naturelles⁶, l'épidémie suscite une démarche herméneutique : « forme la plus extrême de la malchance »⁷, elle est l'inexplicable, ce que rien ne justifie et pourtant, sa violence même

¹ Jean Lombard, Bernard Vandewalle, *Philosophie de l'épidémie. Le temps de l'émergence*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 36.

² Ludovic Viévard, « Dix imaginaires des sciences et des techniques », Direction prospective et stratégie d'agglomération du Grand Lyon, juin 2012, p. 15. [en ligne]
URL– http://www.millenaire3.com/uploads/tx_reesm3/DIX_imaginaires_des_sciences_01.pdf [consulté le 5 mars 2014.]

³ Définition proposée à l'entrée « contagion » dans le dictionnaire *Littré*.

⁴ Nicholas Goetschel, Alfred Werner, Hélène Werner, *Les Épidémies. Un sursis permanent*, Paris, Atlande, 2001, p. 6.

⁵ Jean Lombard, 2006, pp. 26-27, cité par Ferenc Fodor, « L'imaginaire de l'épidémie », in Danièle Beltran-Vidal et François Maniez (dir.), *Les mots de la santé. Mots de la santé et psychoses*, Paris, L'Harmattan, 2010.

⁶ L'idée que l'épidémie soit une catastrophe naturelle est validée par de nombreux théoriciens dont François Walter, auteur de *Catastrophes. Une histoire culturelle. XVI^e – XXI^e siècles*. Cependant, cette désignation peut devenir discutable dès lors qu'on reconnaît la part de responsabilité humaine dans l'avènement du phénomène.

⁷ Expression employée par l'écrivain américain Philipp Roth dont le dernier roman traite de la polio : « Dans *Némésis*, c'est la polio, qui existait, sauf qu'il n'y a pas eu d'épidémie en 1944. Et puis la maladie est la forme la plus extrême de la malchance : Cela vous tombe dessus et vous n'y pouvez rien. » - Interview de l'écrivain par Nelly Kaprièlan, « Némésis sera mon dernier livre », *Les Inrocks*, 7.10.2012. [en ligne]

appelle une interprétation. C'est pourquoi sa représentation intègre des éléments factuels auxquels s'ajoutent des idées reçues, des superstitions, ainsi que des données mentales et affectives.

Dans quelle mesure la fiction romanesque s'empare-t-elle de ces discours sociaux qui imaginent l'épidémie ? Si le phénomène épidémique favorise une démarche herméneutique, quelles pistes interprétatives le roman privilégie-t-il ? Précisons dès à présent que pour désigner l'espace littéraire où les siècles et les genres convergent autour d'une même thématique, nous parlerons de « bibliothèque de l'épidémie ». Au gré des voix qui y résonnent et des discours qui y retentissent, cette bibliothèque couvrant l'ample période de l'Antiquité à nos jours laisse entrevoir un imaginaire commun. Incluant au même titre les manifestations biologiques de la maladie et l'ensemble des discours qu'elle suscite, les fictions d'épidémie deviennent un espace privilégié de « dialogisme », conformément à l'idée bakhtinienne d'une intégration des multiples discours du monde dans le roman. Crise totale, l'épidémie génère une parole plurielle, hyperbolique et plus ou moins pertinente : dès lors que chacun se sent menacé, chacun se sent autorisé à se prononcer sur la nature, les origines et les conséquences du phénomène. Du médecin au prêtre, en passant par le philosophe, le charlatan et le tout-venant, tous jugent leur parole légitime, comme si la conscience de la finitude annihilait les hiérarchies et conférerait à chaque locuteur une autorité prétendument indiscutable. Aussi le récit d'épidémie entrelace-t-il diagnostics médicaux, considérations philosophiques sur l'Homme et le Mal, superstitions populaires, sermons religieux aux accents apocalyptiques, ou encore discours politiques qui oscillent entre pragmatisme et langue de bois : un foisonnement de paroles qui, une fois mises en relation avec un imaginaire littéraire, constituent ce qu'Edmond Cros nomme des « idéosèmes »¹. Cette conception du roman comme chambre d'échos des représentations collectives invite à s'interroger : qu'advient-il des imaginaires sociaux lorsque la fiction les intègre dans un imaginaire littéraire et les fait coexister avec des discours fictionnels ? Si l'on en croit Mikhaïl Bakhtine, l'articulation de faits sociaux avec des figures textuelles conférerait au dialogisme la triple fonction de conforter les discours sociaux, de les défaire ou de les problématiser².

URL– <http://www.lesinrocks.com/2012/10/07/livres/philip-roth-nemesis-sera-mon-dernier-livre-11310126/>
[consulté le 5 mars 2014.]

¹ Ces pratiques sociales se manifestent sous forme de représentations dont l'articulation avec les figures textuelles correspond à ce que la socio-sémiotique de Cros désigne par le concept d' « idéosème ».

² Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman* [1975], Trad. du russe par D. Olivier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978.

Force est de constater que dans le discours social comme dans la représentation romanesque, « le mal rayonne au-delà de toute définition clinique »¹. Dans le monde des hommes comme dans l'univers des livres, les maladies sont assimilées à une punition ou un signe, faisant l'objet d'une métaphorisation que Susan Sontag a mise au jour dans son ouvrage *Illness as metaphor*. Elle y démontre que « ce sont les maladies dont on juge multiples (c'est-à-dire mystérieuses) les causes, qui offrent le plus de possibilités pour désigner métaphoriquement tout ce qui est estimé être détraqué sur le plan moral et social »². Aussi convient-il de distinguer les maladies individuelles principalement considérées comme le reflet d'une faute personnelle, d'un dilemme ou d'une contradiction interne, des maladies épidémiques (du grec *epidemos* : « qui circule dans le peuple ») qui seraient plus aptes à révéler un mal social et collectif. Cette métaphorisation du mal lui pose toutefois problème dans la mesure où elle ostracise le malade : la diabolisation de la maladie devenue ennemi à combattre tend en effet à rendre le malade responsable, voire coupable de sa maladie³.

À ce titre, le récit d'épidémie peut devenir le support d'une réflexion sociopolitique, comme dans *Œdipe Roi* où la peste sophocléenne signale un malaise dans une cité dont le pouvoir a été usurpé. C'est aussi le cas chez La Fontaine qui dénonce dans « Les Animaux malades de la peste » la toute-puissance d'un monarque alimentant les injustices sociales quand l'épidémie rappelle que tous les hommes sont mortels, donc égaux. Néanmoins, on ne sait s'il faut accorder la primauté à ces interprétations socio-politiques ou si ces textes sont avant tout porteurs d'une réflexion plus globale sur l'humanité, *Œdipe Roi* dénonçant l'*hybris* et l'aveuglement des hommes, quand la fable blâmerait la naïveté de certains et l'hypocrisie opportuniste des autres. Par ailleurs, *Œdipe Roi* peut également être lu comme une pièce sur l'individu confronté à lui-même, forcé de prendre conscience d'une faute dans son passé, d'une erreur dans ses jugements. C'est dire que le récit d'épidémie se prête à des lectures multiples, que l'on privilégie la lecture contextualisée ou une approche plus philosophique qui questionne la condition humaine. Cette oscillation entre l'individu et le collectif se vérifie dans la littérature moderne où l'insistance sur la contagion apparaît comme un moyen privilégié de questionner le rapport à autrui, cet Autre désormais perçu, à tort ou à raison, comme une menace. Notons qu'au XX^e siècle, la métaphorisation semble recouvrir

¹ Patrick Wald Lasowski, *Syphilis. Essai sur la littérature française du XIX^e siècle*, Paris, Gallimard, 1982, p. 8.

² Susan Sontag, *La Maladie comme métaphore* [1978], Trad. de l'anglais par Marie-France de Paloméra, Paris, éd. Christian Bourgois, 1993.

³ « La métaphore renforce la façon dont les maladies particulièrement redoutées sont envisagées comme un "autre" étranger, tel un ennemi dans la guerre moderne ; et le glissement, de la maladie transformée en maléfice à l'attribution de la faute au malade, est inévitable, même si les malades sont considérés comme des victimes. » (*Ibid.*, p. 18).

prioritairement des questions politiques comme en attestent des romans tels que *Le Nain* [*Dvärgen*, 1943] de Lagerkvist ou *I am Legend* (1954) de Richard Matheson¹. En mettant en rapport l'œuvre et son contexte d'écriture, le lecteur serait invité à créer des analogies entre l'imaginaire de l'épidémie et les différents visages que le mal a pu prendre dans l'Histoire pour faire de l'épidémie la métaphore d'un désordre politique et social.

Pensant l'articulation du social et du littéraire, notre travail s'inscrit dans la lignée des travaux de Susan Sontag (*Illness as a metaphor*) et de Sander Gilman (*Disease and Representation, Images of Illness from Madness to AIDS*), et de leurs analyses d'une anthropologie relevant « du domaine de la fantasmagorie, de l'imaginaire, de l'affect, des réactions et des interprétations du sujet dans ce qu'il a de plus irrationnel »². Mais si nous soutenons que la fiction d'épidémie est porteuse d'une vision du monde, d'une connaissance de l'homme, nous n'en oublions pas pour autant la littérarité des textes. En ce sens, notre étude prolonge les perspectives ouvertes par Alexis Nouss et Joseph Lévi qui déploraient chez leurs prédécesseurs un intérêt trop marqué pour les domaines journalistique et médiatique au détriment de l'analyse d'une production littéraire. À la manière de l'essai *Sida-fiction* que les deux auteurs qualifient « d'anthropologie romanesque », nous aspirons donc à mettre au jour « une connaissance anthropologique *par* la littérature et le roman »³. Élargissant le champ de l'anthropologie romanesque jusqu'alors appliqué au sida, nous montrerons qu'il est efficient pour les autres épidémies abordées dans le roman contemporain

La fiction contemporaine et l'héritage camusien

Alors qu'il avait été moins présent dans la production romanesque des années 1960-1970, on note une résurgence du thème de l'épidémie depuis les années 1980. Ce regain d'intérêt pour le récit d'épidémie n'est sans doute pas sans lien avec l'apparition du sida. Comme l'indique William H. Mc Neill, l'Occident a pu croire que « l'un des éléments qui nous sépare de nos ancêtres et rend l'expérience contemporaine profondément différente de celle vécue à d'autres époques est la disparition de la maladie épidémique en tant que grave

¹ L'écrivain suédois récupère la valeur punitive de la peste sophocléenne : sa dénonciation du nazisme passe par la mise en scène d'une épidémie de peste venue punir les intrigues, les péchés et les crimes perpétrés dans une cour italienne à l'époque de la Renaissance. Suivant cette perspective, l'épidémie qui transforme la population en zombies dans *I am Legend* (1954) de Richard Matheson pourrait bien refléter l'angoisse de la propagation du communisme dans une Amérique en pleine Guerre Froide.

² François Laplantine, *Anthropologie de la maladie*, Paris, Payot, 1995, p. 33.

³ Joseph Lévy, Alexis Nouss, *Sida-fiction. Essai d'anthropologie romanesque*, Presses Universitaires de Lyon, 1994, p. 9.

danger pour la vie humaine »¹. Or, l'apparition du VIH a violemment invalidé ces propos : à une époque où la science semblait pouvoir triompher de tous les obstacles, l'hypothèse du châtement divin s'est vue réactivée et la stigmatisation de groupes sociaux ravivée. Parce que tous se croyaient selon la formule cartésienne « maître[s] et possesseur[s] de la nature », la population et les autorités ont réagi à la menace en développant des analyses qui dépassaient le simple cadre biologique « pour devenir paradigmatique d'une crise de société » et « catalyser des questionnements socio-culturels et politiques parcourant l'ensemble social qui se voit concerné et menacé par le fléau »². Dans une modernité qui est « avant toute chose le rêve d'un univers sans risque »³, le sida a mis en faillite la médecine et avec elle, d'un ordre symbolique. De nos jours encore, la possible émergence de nouvelles épidémies et l'éventuelle réapparition de virus sous des formes mutantes dérangent.

Cette décennie marque d'ailleurs le début d'une ère que d'aucuns qualifient de « contemporaine » ou de « postmoderne »⁴. S'efforçant de définir le « contemporain », Bertrand Gervais souligne que le terme peut être pris au sens de « ce qui est du même temps que nous », cette « écume générée par la rencontre du présent et de ses temps limitrophes, l'union de l'actuel, de la potentialité du futur et de la rémanence d'un passé qui s'accroche encore »⁵. Loin de s'en tenir à cette universelle expérience du temps, B. Gervais nous permet d'appréhender la spécificité de notre époque qui constitue « non pas un équilibre mais un moment, celui qui suit le modernisme ». Cette deuxième définition nous autorise à considérer le contemporain comme un moment que nous ferons débiter en 1980, conformément à l'idée de François Hartog d'un nouveau régime d'historicité⁶. Afin de cerner au mieux le renouvellement de la production littéraire contemporaine, il convient d'appréhender la particularité du dialogue entre imaginaires sociaux et littéraires en évaluant la nature de l'héritage sélectionné par les écrivains actuels autant que les transformations qu'ils lui font subir.

¹ « *One of the things that separate us from our ancestors and make contemporary experience profoundly different from that of other ages is the disappearance of epidemic disease as a serious factor in human life* ». Propos tirés du compte-rendu de l'ouvrage *The Black Death: Natural and Human Disaster in Medieval Europe* de Robert S. Gottfried, par William H. Mc Neill, *The New York Review of Books*, 21.07.1983. La traduction correspond à la note de bas de page n° 1, Susan Sontag, *Le Sida et ses métaphores*, op.cit., p. 74).

² Alexis Nouss, Joseph Lévy, *Sida-fiction*, op.cit., p. 81.

³ Jean Lombard, Bernard Vandewalle, *Philosophie de l'épidémie. Le temps de l'émergence*, op.cit., p. 74.

⁴ Nous reviendrons ultérieurement sur la définition problématique de ce terme que nous tâcherons d'employer avec prudence et parcimonie.

⁵ Bertrand Gervais, « Éléments pour une compréhension de l'imaginaire contemporain », Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire. Montréal, Laboratoire NT2, 19 janvier 2011. Document audio. [en ligne] URL – <http://oic.uqam.ca/en/conferences/elements-pour-une-comprehension-de-limaginaire-contemporain>. [consulté le 24 août 2013].

⁶ François Hartog, *Régimes d'historicité :Présentisme et expériences du temps*. Paris, Seuil, « La librairie du XX^e siècle », 2003.

Sur le plan du contenu, le renouvellement du traitement de l'épidémie à l'ère contemporaine doit s'envisager à l'aune d'un héritage moderne fondé sur une crise que semble résumer le fameux « Dieu est mort » nietzschéen. Si l'existence de Dieu ne va plus de soi, quel regard porter sur ce déferlement de violence que rien ne semble expliquer ? L'homme peut-il renoncer à interpréter ce phénomène pour s'abandonner au non-sens ? Sans nous prononcer sur la valeur inaugurale de *La Peste*, nous pouvons affirmer que Camus est l'un des premiers à proposer cette mise en fiction de l'épidémie dans un « monde sans Dieu », c'est-à-dire « un monde où les valeurs sur lesquelles reposait le monde “chrétien”, valeurs dont Dieu était la garantie, ne reposaient en fait sur *rien* »¹. En invalidant l'hypothèse du châtement divin, Camus prive l'épidémie de sa principale justification et confronte l'homme à une crise qui lui révèle l'absurdité d'un monde où le sens fait défaut. Mais tout en faisant de l'homme une victime impuissante, l'absence de Dieu atténue la culpabilité qu'imposait la punition divine au profit d'un fardeau plus lourd encore : la responsabilité humaine. Parce que ce surgissement de l'horreur dans un « monde disloqué » (Lukács) est commun à Camus et aux récits contemporains, nous envisagerons une possible continuité dans les questionnements éthiques soulevés par cette mise en scène de l'épidémie.

Sur le plan formel, les romans contemporains s'inscrivent également dans un héritage camusien à travers la présence de « traces génériques »². Depuis Camus, l'imaginaire de l'épidémie semble se déployer dans une mise en scène où s'entrecroisent le romanesque et l'historique. Détectant des allusions au contexte de l'Occupation, le lectorat de 1947 qualifia *La Peste* d'allégorie, au sens de cette « autre manière de dire » qui consiste à exprimer une idée en utilisant une histoire ou une représentation. Une lecture attentive des récits d'épidémie contemporains permet de déceler des rapports analogiques entre le réel et la fiction, que les textes fassent allusion aux drames de l'Histoire ou qu'ils entrent en résonance avec un contexte d'écriture problématique. Toutefois, alors que les allusions à l'Occupation s'avèrent discrètes chez Camus, les romans contemporains tendent à expliciter les références historiques et à souligner leur lien avec l'épidémie par le biais de figures d'analogie ou de montages parallèles. De ces convergences surgit l'hypothèse d'une possible continuité entre *La Peste* et un corpus contemporain qui, déployant un même thème, pourrait avoir trouvé dans l'ouvrage de Camus une intéressante stratégie de représentation de l'Histoire. Cette relecture de *La Peste* invite d'ailleurs à mettre en question l'appellation « allégorie » qui,

¹ Arnaud Corbic, *Camus et l'homme sans Dieu*, Paris, ed. Le Cerf, « La nuit surveillée », 2007, p. 10, note de bas de page n°1.

² Marie-Pascale Huglo, *Le Sens du récit*, Villeneuve d'Ascq, Septentrion, 2007, p. 21.

utilisée par la critique en un sens désuet, a figé le sens de l'œuvre en l'enfermant dans une lecture contextuelle et une approche systématique. D'où la nécessité de repenser la notion suivant des perspectives plus modernes, à commencer par celle de Walter Benjamin qui dans *Origine du drame baroque allemand*¹ en fait une forme ouverte, polysémique, fragmentaire. Quand une certaine tradition la jugeait « utilitaire, conventionnelle et pauvre »², l'allégorie moderne (ou baroque) glorifie l'imperfection pour exprimer le désenchantement du monde. Écriture du montage, de la distanciation, de l'énigme, l'allégorie constitue désormais la « représentation d'un irréprésentable »³.

Cette comparaison entre *La Peste* et des romans contemporains soulève la question des rapports entre littérature « moderne » et production « postmoderne ». Les similitudes entre une œuvre des années 1940 et un corpus étendu sur la période 1983-1998 semblent confirmer le sens généralement attribué au préfixe « post » que l'on a renoncé à considérer comme une rupture radicale. Mais cette continuité n'incite-t-elle pas à valider la proposition de Meschonnic qui, refusant la notion de « postmoderne », argue que nous ne sommes pas sortis de la modernité⁴ ? Tout en dévoilant des traits spécifiques de la littérature contemporaine, notre travail prétend apporter un nouvel éclairage sur un roman que l'on a souvent négligé au profit de *L'Étranger* ou de *La Chute*, « romans plus conformes aux normes de la modernité »⁵. Il s'agira d'évaluer dans quelle mesure *La Peste* est une œuvre fondatrice, un modèle dans la représentation contemporaine de l'épidémie, tant sur le plan esthétique qu'au niveau interprétatif. En ce sens, nous prolongerons les analyses de critiques comme Jeanyves Guérin ou Sylvie Servoise qui ont souligné la modernité de Camus, cet auteur « en avance sur son temps »⁶.

¹ Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand* [1928], chapitre « Allégorie et *Trauerspiel* », trad. de l'allemand par Sibylle Muller, Paris, Flammarion, 1985, pp. 171-255.

² Christine Buci-Glucksmann, *La Folie du voir. Une esthétique du virtuel*, chapitre 1 « Walter Benjamin et la raison baroque », Paris, Galilée, 2002, p.43. Ce jugement dépréciatif découle notamment de la dichotomie établie par Goethe dans son article « Sur les objets des arts figuratifs » (1797) entre allégorie et symbole. Ce dernier lui apparaît comme une pensée inépuisable et infinie. Nous aurons l'occasion de revenir sur les conceptions traditionnelles de l'allégorie et sur le renouveau apporté par la théorie de Benjamin.

³ *Idem.*

⁴ Henri Meschonnic, *Pour sortir du postmoderne*, Paris, Éditions Klincksieck, 2009.

⁵ Jeanyves Guérin, *Albert Camus. Littérature et politique*, Paris, Honoré Champion, collection « Champion Classiques », 2013, pp. 159-160.

⁶ Sylvie Servoise, « Penser l'histoire contre la philosophie de l'histoire : sur *La Peste* et *L'Homme révolté* de Camus », revue *Raison Publique*, 7 novembre 2013 [en ligne].

URL– <http://www.raison-publique.fr/article62.html> [consulté le 19 avril 2014].

La fiction d'épidémie, une « forme-sens »¹ pour un monde en crise ?

Si la fiction contemporaine emprunte à *La Peste* ses jeux analogiques, selon quelles modalités les déploie-t-elle ? Quelle vérité s'exprime à travers cette stratégie d'écriture ? Partant du principe que la mise en scène du passé constitue un moyen de mettre en perspective le présent, nous faisons l'hypothèse que le récit d'épidémie contemporain entre en écho avec le contexte d'écriture, voire le métaphorise. À l'instar de narrateurs ou de personnages qui s'efforcent de recréer du lien passé et présent, le lecteur est invité à établir des analogies entre l'épidémie fictive et les épidémies réelles, entre les ravages du fléau et les drames de l'Histoire mentionnés dans le texte et *in fine*, entre le récit fictionnel et l'ère postmoderne. Créant du lien entre deux temporalités et deux types d'événements, la fiction de crise entre en résonance avec une autre crise, celle du monde contemporain et de notre rapport singulier à l'Histoire. L'imaginaire devient alors « cette faculté à associer ou déformer les images perçues pour ouvrir à l'expérience de la nouveauté, pont tendu entre l'auteur et le lecteur amenés à se rencontrer dans cet espace d'intersubjectivité »². S'écartant des « formes gratuites de l'imaginaire », ces récits favoriseraient une écriture « investigatrice », « marque d'un temps interrogateur », où le thème de la contagion en vient à cristalliser « le souci de notre temps qui pose avec insistance la question de l'autre (Levinas, Ricœur, Todorov) »³.

Supposer que la thématique épidémique puisse être l'index d'une autre forme de crise revient à accorder à la fiction le pouvoir de représenter le réel de façon détournée et de dévoiler les dynamiques et les ombres de ce « présent » dans lequel nous nous inscrivons et qui, par là même, est difficile à appréhender. Ce présent se trouve alors placé sous le signe de la crise, une idée si répandue qu'elle semble échapper à toute mise en question, crise identitaire, crise communautaire, crise des valeurs, crise de la représentation étant autant de facettes de cette déroute auxquelles Bertrand Gervais ajoute, non sans ironie, des crises en tout genre :

¹ Henri Meschonnic. *Pour la poétique*, I. Paris, Gallimard, « Le Chemin », 1970. Par cette expression, le critique désigne la « forme du langage dans un texte (des petites aux grandes unités) spécifique de ce texte en tant que produit de l'homogénéité du dire et du vivre. » (p. 176).

² Myriam Watthee-Delmotte, « Mythe, création et lecture littéraire. Questionnements et enjeux des études sur l'imaginaire » in E. Faivre d'Arcier, J.-P. Madou & L. Van Eynde (dir.), *Mythe et création : théorie, figures*, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 2005, p. 28.

³ Dominique Viart, « Écrire avec le soupçon - Enjeux du roman contemporain », in Michel Braudeau, Lakis Proguidis, Jean-Pierre Salgas, Dominique Viart (dir.), *Le Roman français contemporain*, Paris, ADPF, 2002, p. 146.

crise de tout et de rien (crise du pétrole des années 70, crise de la masculinité des années 80, crise de la fin du livre des années 90, crise du passage à l'an deux mille, crise économique, crise politique – je donne ces exemples pour montrer le spectre très large de son utilisation)..¹.

Mais cette généralisation de l'idée de crise et l'usage proliférant du terme n'invalident-ils pas l'idée même d'une crise ? Dans un même temps, penser la « crise », n'est-ce pas se donner une chance de repenser les fondements et les présupposés pour envisager une reconstruction et une renaissance ? Dans ce travail, nous aurons l'occasion de revenir sur cette notion que l'on a peut-être trop vite érigée en grille de lecture de la modernité.

Hantée par ces « vieilles images du fléau » (P, 48) qui relèvent de discours d'un autre temps ou d'un héritage littéraire, la fiction les remodèle au gré d'un « imaginaire contemporain » correspondant - pour le définir brièvement - à un regard sur le monde propre à notre époque, et dont la prise en charge serait assurée par des modalités esthétiques singulières. Si la crise de l'ère contemporaine est spécifique, l'épidémie qui la métaphorise exige une écriture nouvelle, susceptible d'en adopter les formes. Dans quelle mesure peut-on parler d'une « écriture postmoderne » de l'épidémie ? On peut ici convoquer la notion de « forme-sens » (Meschonnic) pour cristalliser l'idée d'un texte travaillé, rongé, hanté par le mal qu'il tente d'exprimer. Mais parce que l'adhésion à l'objet se double nécessairement d'un jeu, d'un écart, notre corpus relève de cette littérature exigeante analysée par Dominique Viart, une littérature qui « se voit attribuer une double fonction, réflexive et esthétique, où chaque élément corrobore à l'affirmation de l'autre : le choix esthétique lui-même étant déjà l'adoption d'une position critique [...] »². En procédant au renouvellement esthétique et herméneutique d'un imaginaire pluriséculaire, il nous semble que le récit d'épidémie contemporain inaugure un nouveau territoire de fiction.

Finalement, ce travail doit être envisagé comme un dialogue entre des œuvres mais aussi entre la littérature et les sciences humaines. On s'y interrogera notamment sur les interactions entre la fiction et le réel : comment le roman contemporain récupère-t-il l'héritage camusien en vue d'exprimer une vérité sur le monde actuel et sur nos rapports à l'Histoire, à la Nature et à la littérature ? Si le traitement allégorique de l'épidémie dévoile les manques et

¹Bertrand Gervais, « Le contemporain et la crise : une relation nécessaire ? » in *Réflexions sur le contemporain*. Carnet de recherche. Site de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain. 13 mai 2011 [En ligne] URL– <http://oic.uqam.ca/fr/carnets/reflexions-sur-le-contemporain/le-contemporain-et-la-crise-une-relation-necessaire>. [Consulté le 3 mars 2014].

² Dominique Viart, « Écrire avec le soupçon - Enjeux du roman contemporain », in Michel Braudeau [et al.], *Le Roman français contemporain*, Paris, ADFP, 2002, p. 156.

les dysfonctionnements de notre civilisation, dans quelle mesure cette littérature peut-elle prétendre y remédier ?

Un corpus d'épidémies fictives mais vraisemblables

Le roman est vite apparu comme le genre le plus adapté pour analyser le dialogue des imaginaires sociaux, littéraires et historiques. Si l'imaginaire de l'épidémie y acquiert une amplitude singulière, c'est d'abord parce que l'écriture romanesque permet l'oscillation entre l'individuel et le collectif, ainsi que la prise en compte de personnages variés qui sont autant de positions dans l'espace-temps et de regards sur le monde. Étudiant ce genre impur capable de se laisser contaminer par les discours du monde, Bakhtine a fait du roman l'espace privilégié du dialogisme, avant que Barthes, Kristeva ou Sollers n'en fassent un trait spécifique et définitoire du littéraire. À cela s'ajoute la possible insertion d' « îlots référentiels »¹ (Searle) au sein d'un univers fictionnel dont Thomas Pavel a montré qu'il est toujours un « monde possible »², à la fois semblable et différent du nôtre, exigeant dans le même temps identification et mise à distance.

Si l'on considère la crise comme un moment décisif où la situation bascule³, le roman permet d'en rendre compte. D'une part, la spécificité de la temporalité romanesque, telle que l'a analysée Ricœur, permettrait au roman de refléter l'évolution de la crise – sa naissance, ses phases, sa disparition –, de dépeindre un présent oscillant entre urgence et attente, mais aussi de rendre compte d'un rapport nouveau au passé et à l'avenir. Il se pourrait que « contrairement à la poésie qui croit n'avoir de comptes à rendre qu'à elle-même et toujours au présent, le roman [sache] avoir affaire à Autrui et au temps dans ses trois composantes : présent, passé, futur »⁴. D'autre part, si l'on en croit Lukács, « la problématique qui concerne la forme romanesque est le reflet d'un monde disloqué »⁵ : la prose libérée, éclatée, fragmentée du roman permettrait de retranscrire au mieux l'expérience d'une crise qui brouille les repères et nuit à la lecture du monde. C'est pourquoi la question se posera de savoir si l'écriture contemporaine de l'épidémie ne se trouve pas contaminée par son objet.

1 John R. Searle, *Sens et expression : Études de théorie des actes de langage* [1979], Trad. de l'anglais par Joëlle Proust, Paris, Minuit, 1982, p. 62.

2 Thomas Pavel, *L'Univers de la fiction* [1986], Paris, Seuil, Coll. « Poétique », 1988.

3 Notons que la crise est un terme médical désignant le « changement subit, souvent décisif, favorable ou défavorable, du cours d'une maladie ». (Dictionnaire *Larousse*).

4 Jean-Claude Montel, *La Littérature pour mémoire*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2000, p. 17.

5 Georg Lukács, *La Théorie du roman* [1920], Trad. de l'allemand par Jean Clairevoye et suivi par « Introduction aux premiers écrits de Georg Lukács par Lucien Goldmann », Paris, Denoël, 1968, p. 12.

Quant au choix d'un corpus contemporain, il découle d'une fréquentation des œuvres, et non d'un découpage établi *a priori*. Alors que nous avons initialement envisagé un corpus de récits d'épidémie couvrant toute la seconde moitié du XX^e siècle, la production de la période 1960-1980 nous a semblé relativement maigre. Si dans les décennies 1940-1950, on recense plusieurs romans consacrés à l'épidémie - *Le Hussard sur le toit*, *La peste*, *I am Legend*, *Le Nain*¹ - les décennies 1960-1970, à notre connaissance, n'ont donné naissance qu'à deux récits d'épidémie : *Le Sixième Jour* d'Andrée Chédid (1960) et *La Caverne des pestiférés* (1978-1979) de Jean Carrière, ce dernier s'intéressant à l'épidémie de choléra qui frappa la France en 1835. Dans cette même décennie, deux romans paraissent sous le titre *L'Épidémie* : l'un d'eux du grec Andreas Frangias (1972), l'autre du québécois André Major (1975), roman sous-titré « Histoire de déserteurs ». Ces deux romans ne parlent pas d'épidémie au sens propre mais celui de Frangias n'est pas sans lien avec notre étude puisque le titre renvoie au nom donné à l'ensemble des structures concentrationnaires, cadre fictif qui fait écho aux camps situés sur les îles grecques où furent déportés les démocrates et autres opposants au régime des colonels.

Nous avons donc envisagé de fixer le seuil du corpus en 1980, date qui s'avère d'autant plus pertinente qu'elle coïncide avec l'un des événements marquants de la décennie : l'apparition de l'épidémie du sida². Nous verrons par la suite que la littérature qui en découle ne s'inscrit pas dans notre corpus principal mais que tout récit d'épidémie – de ces épidémies qui semblent désormais d'un autre temps – prend nécessairement pour arrière-plan cette crise nosologique inédite. En outre, un tel découpage rejoint les théories littéraires qui fixent en 1980 la naissance d'une littérature dite « postmoderne », un terme qui, selon Philippe Merlo-Morat, englobe « toute expression culturelle qui traduit la crise des valeurs de la modernité »³. On comprendra aisément l'intérêt de cette définition pour notre étude qui interroge les rapports entre la crise épidémique fictive, les crises du passé et la possible crise du contemporain.

Afin que les œuvres du corpus rendent compte d'un imaginaire de l'épidémie à la fois social et littéraire, nous avons mis de côté les épidémies trop réalistes ou trop invraisemblables pour nous focaliser sur les épidémies fictives et vraisemblables. Aussi avons-nous

¹ Notons que Camus connaît et apprécie ce roman, comme il l'affirme lors de la conférence de presse à Stockholm en 1957 : « Je me pense assez près, non seulement des œuvres, mais de l'expérience de l'un de vos écrivains, je veux dire Lagerkvist » (Albert Camus, « Appendices au *Discours de Suède* », OC III, p. 277).

² À titre indicatif, rappelons avec A. Nouss et J. Lévy que le sida n'est pas une maladie, mais un syndrome. Or la désignation du sida comme maladie « concourt à la mise en récit et à l'intelligibilité du phénomène. La notion de maladie entre en effet plus aisément dans le champ du connu, du symbolisable et du communicable que celle de syndrome dont la signification et l'origine demeurent obscures ». (*Sida-fiction, op.cit.*, p. 23).

³ Philippe Merlo-Morat, *La Littérature espagnole contemporaine*, PUF, coll. « Licence Langues », 2009, p. 257.

écarté de notre corpus principal trois types d'ouvrages : les romans de science-fiction, les romans traitant d'une épidémie historique et la littérature du sida.

À n'en pas douter, l'épidémie est un thème de prédilection pour la science-fiction et les romans qui mettent en scène ces virus inconnus capables de transformer les humains en zombies abondent. Néanmoins, nous avons pris le parti de ne pas les retenir et ce, pour diverses raisons : tout d'abord, la trop grande quantité de titres aurait rendu complexe la gestion du corpus. En outre, il nous semblait important, pour des raisons que nous développerons ultérieurement, que les « éléments saillants » du récit apparaissent comme « une modélisation acceptable d'événements et d'individus qui pourraient trouver place dans un récit historique situé dans le même univers »¹. Même si nous ne doutons pas que les univers virtuels puissent constituer une transposition de notre monde, notre corpus privilégiera les épidémies « naturelles » qui se veulent soit réelles (scientifiquement reconnues), soit vraisemblables. Ces épidémies d'origine naturelle s'opposent alors aux virus de la science-fiction cultivés en laboratoire ou créés dans des centrales nucléaires et dont la propagation relève soit d'une erreur humaine, soit d'une guerre chimique et biologique. Alors que la science-fiction nous plonge d'emblée dans la fiction, les récits d'épidémie du corpus prétendent immerger le lecteur dans un espace situé entre univers romanesque et ancrage référentiel. Ce souci de l'entre-deux justifie la deuxième restriction du corpus : celle des romans historiques consacrés à une épidémie réelle.

Bien que les écrivains de fiction s'inspirent toujours, de près ou de loin, de faits historiques, nous n'intégrerons au corpus que les œuvres qui ne mentionnent aucune date ou dont le cadre ne renvoie à aucun épisode épidémique identifiable. Ceci explique la mise à l'écart d'ouvrages tels que *La Caverne des Pestiférés* (écrit en 1978-1979, il est proche du « seuil » du corpus) ou *L'Été de l'Île de Grâce* (1993) dans lequel Madeleine Ouellette-Michalska retrace l'épidémie de typhus qui frappa en 1847 les migrants irlandais venus s'installer au Québec. Parce que toute entreprise historiographique doit s'imposer le respect des faits établis, la fiction d'épidémie semble plus libre et donc plus pleinement signifiante pour notre propos. Un travail de comparaison entre ce roman historique et le récit fictif sera toutefois mené afin d'établir la spécificité de la stratégie allégorisante.

Enfin, nous avons décidé d'exclure la littérature du sida en raison de la valeur référentielle de récits qui relèvent bien souvent du témoignage ou de l'autofiction, comme chez Hervé Guibert. Il s'ensuit que le sida est plus souvent présenté comme une maladie indivi-

¹ Jean-Pierre Esquenazi, *La Vérité de la fiction : comment peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité ?*, Paris, Hermès Science Lavoisier, 2009, p. 124.

duelle que comme une épreuve collective d'épidémie¹. De plus, s'il est pertinent de mettre au jour l'imaginaire qu'a suscité le sida, n'est-il pas inconvenant, comme le souligne S. Sontag, de traiter le sida comme une maladie suffisamment abstraite pour qu'elle devienne le signe d'autre chose, l'image de quelque chose qui ne relève plus seulement du domaine pathologique ? Pourtant, notre corpus inclut un roman de Juan Goytisolo qui traite du sida tout en échappant aux limites que nous avons établies. Parce qu'en tant qu'homosexuel il fut perçu comme un membre des « groupes à risque », l'écrivain espagnol nous parle du sida comme d'une épreuve personnelle qui frappa des gens qui étaient de ses amis². Mais dans *Las virtudes del pájaro solitario*, le sida apparaît véritablement comme une épreuve collective. En outre, la dimension référentielle de l'épidémie – jamais nommée – est mise à mal par la démesure et l'extravagance des symptômes qui ne coïncident pas avec la réalité de la maladie, autorisant une lecture figurale, métaphorique des faits.

Au fait que notre corpus principal ne puisse inclure que des romans consacrés en majeure partie à une épidémie s'est ajoutée la contrainte de la compétence linguistique qui limite notre champ d'étude aux domaines francophones, hispanophones, anglophones et lusophones. D'où un corpus principal composé des œuvres suivantes :

- *El amor en los tiempos del cólera* (1985) du colombien Gabriel García Márquez.
- *Las virtudes del pájaro solitario* (1988) de l'écrivain espagnol Juan Goytisolo³.
- *Ensaio sobre a cegueira* (1995) du portugais José Saramago⁴.
- *La Quarantaine* (1995) de Jean-Marie Gustave Le Clézio⁵.
- *A Prayer for the Dying* (1998) de l'américain Stewart O'Nan⁶.

¹ Alexis Nouss et Joseph Lévy dégagent deux grandes tendances dans la littérature du sida, que les romans sacrifient à une inspiration intimiste ou à une préoccupation davantage socio-politique. Le corpus français coïncide avec la première catégorie quand la deuxième regroupe des romans américains tels que *Plague* d'Edwin Clark Johnson, *Eighty-Sixed* de David Feinberg, *Gentle Warriors* de Geoffrey Mains ou *Afterlife* de Paul Monette.

² Le « *pájaro* » renvoie au terme cubain pour désigner les homosexuels qui, comme le rappelle le roman, subirent de violentes persécutions : « celui [cet oiseau] que le gouverneur de notre très fidèle île de Cuba a ordonné récemment d'arrêter et d'encager à La Havane »² (103).

³ Particulièrement complexe, le roman ne se laisse pas aisément résumer. On pourrait toutefois y voir l'histoire d'hommes accusés d'être porteurs d'un virus (le sida est évoqué mais l'épidémie présente de multiples visages) et obligés par le gouvernement de se déguiser en oiseaux avant d'être mis en cage et soumis au regard moqueur de la foule.

⁴ Si le titre signifie *Essai sur l'aveuglement*, il a été traduit en français par *L'Aveuglement*. Le roman met en scène une ville affectée par une épidémie de cécité, à l'exception de la femme d'un ophtalmologiste.

⁵ Le roman retrace l'histoire de deux frères qui voguent en direction de leur terre natale, l'île Maurice. Mais des cas de variole se déclarent et les passagers du bateau, à savoir des Européens et des esclaves indiens, se retrouvent bloqués sur une île. Au cours de cette quarantaine, l'un des frères tombe amoureux d'une jeune Indienne.

⁶ Il s'agit d'un récit à la deuxième personne qui nous plonge dans la conscience d'un ancien soldat de la guerre de Sécession. Reconverti en pasteur, shérif et embaumeur d'une petite ville américaine, Jacob Hansen est un homme

L'épidémie y occupe une place variable : ce thème prédomine chez Le Clézio, Saramago et O'Nan, devenant l'événement autour duquel se déploient les autres thèmes tels que l'amour, la politique, le rapport à autrui. En revanche, l'épidémie est un motif secondaire chez Goytisolo et García Márquez où elle apparaît comme une menace sourde qui contamine l'intrigue.

Bien qu'ils ne répondent pas aux critères du corpus principal, trois romans feront l'objet d'une analyse détaillée tant ils éclairent le sens des œuvres du corpus. Parce que nous faisons l'hypothèse qu'il constitue un modèle esthétique et éthique pour les contemporains, nous ne pourrions nous dispenser d'une étude approfondie de *La Peste* (1947) de Camus. Dans la première partie de ce travail, nous expliquerons notamment en quoi ce roman peut être considéré comme un intertexte privilégié pour des auteurs qui sont tous des lecteurs, voire des admirateurs, de Camus.

Même si le roman ne présente qu'un épisode de « peste del olvido » et de « peste del insomnio », *Cien años de soledad* (1967) de García Márquez permettra un éclairage sur *El amor en los tiempos del cólera*¹ : l'épidémie hautement symbolique d'endormissement et de perte de mémoire ainsi que les nombreuses références historiques tendent à expliciter les enjeux d'une épidémie de choléra qui, bien qu'annoncée dans le titre, s'avère étrangement discrète. En outre, *Cien años de soledad* pourra apporter un éclairage sur *Ensaio sobre a Cegueira*, dans la mesure où l'épisode de « peste de l'oubli » s'inscrit dans le « réalisme magique »² dont Saramago, inventeur de l'épidémie de cécité, se veut l'héritier.

très pieux qui se présente de prime abord comme un vétéran ayant réussi à se réintégrer dans la société. Cependant, la ville est frappée par la diphtérie et la violence de l'épidémie fait renaître tous les souvenirs de guerre. Le lecteur découvre alors que cet homme a commis un acte de cannibalisme pendant la guerre. Le retour du refoulé finit par lui faire perdre la raison, le poussant même à avoir des relations sexuelles avec le cadavre de sa femme.

¹ Caroline Lepage confirme cette filiation entre les deux romans. Faisant de *Cien años de soledad* la matrice de l'œuvre de García Márquez, elle estime qu'après 1967, les discours (souvenirs familiaux, légendes régionales, obsessions personnelles, fantaisies créatives) qui irriguaient *Cien años de soledad* « perdurent dans des motifs, des thèmes et des figures identiques, qu'il faudra lire comme des variantes à peine modifiées pour que Macondo survive, malgré l'apocalypse des dernières pages ». (Caroline Lepage et James Cortès Tique, *Lire Cien años de soledad, voyage au pays macondien*. Paris, PUF, coll. « CNED », 2008, p. 9)

² Pour Angel Flores, le « *realismo mágico* » désigne un courant littéraire caractéristique de la nouvelle littérature hispano-américaine. Il correspond à un refus du réalisme au profit d'un amalgame entre la réalité et la « *fantasía* » (terme que l'on peut traduire par « fantaisie » mais aussi par « imagination »). La notion pose encore problème en raison des liens étroits qu'elle entretient avec « *lo real maravilloso* » et le fantastique européen. Il faut toutefois reconnaître l'originalité de ce courant qui met en jeu l'identité hispano-américaine et interroge les liens du continent avec les États-Unis et l'Europe. En outre, Alicia Larena insiste sur le socle mythique et sur l'auto-reflexivité à l'œuvre dans les textes. Enfin, contrairement au fantastique, la coexistence de la réalité et de la fantaisie se veut non-conflictuelle, les auteurs parvenant à rendre crédible l'invraisemblable (A. Larena parle d'un « *proceso sistemático de verosimilización* »). Alicia Larena, « Un balance crítico: la polémica del realismo mágico y lo real maravilloso americano (1955-1993) », *Anales de literatura hispanoamericana*. 1997, N° 26, 1, pp. 107-118. [en ligne]

URL– revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/viewFile/ALHI9797120107A/23089 [consulté le 15 mars 2014].

Enfin, l'analyse de *The Wall of the Plague* (1984) de l'auteur sud-africain André Brink¹ s'avèrera pertinente pour notre étude puisque l'analogie présente une logique inverse à celle du corpus : intervertissant le comparé et le comparant, le récit se focalise principalement sur les événements de l'apartheid, mais le titre et les analogies créées entre la situation sud-africaine et la peste provençale de 1720 soulignent la valeur métaphorique de l'épidémie. Notons que l'ouvrage a initialement été écrit en afrikaans, langue que nous ne parlons pas. Néanmoins, en assurant lui-même la traduction anglaise de son roman, Brink offre une œuvre qui se veut plus qu'une simple transcription. Comme il l'explique dans son essai *Sur un banc du Luxembourg*, chaque langue impose sa logique, sa capacité à prendre en charge l'émotion de façon plus ou moins convaincante, si bien que l'exercice de l'auto-traduction exige de « repenser [l'œuvre] dans le cadre d'une nouvelle langue ; et, ce qui est peut-être plus important, de l'éprouver à nouveau »². Parce qu'elle implique des changements de formes, de structures et la modification de certains épisodes qui ne « marchent pas »³ en anglais, nous considérerons donc la version anglaise – qui nous est accessible – comme une œuvre à part entière.

Nous l'avons indiqué : nous souhaitons que le récit fictif apparaisse comme une « modélisation acceptable d'événements et d'individus », ce qui revenait à privilégier la vraisemblance, interne certes, mais aussi externe. Or, sur ce plan, toutes les fictions du corpus ne se valent pas, du moins de prime abord. Le corpus présente en effet des épidémies de natures variées que l'on pourrait classer en fonction de leur dimension réaliste ou fantaisiste. Les épidémies réalistes correspondent à la peste (Camus, Brink), la variole (Le Clézio), la diphtérie (O'Nan), le choléra (García Márquez) et dans une certaine mesure, au sida (Goytisolo). Dans *Ensaio sobre a Cegueira*, Saramago met en scène une épidémie de cécité blanche tout aussi fantaisiste et signifiante que l'épidémie d'insomnie et d'oubli qui frappe Macondo dans *Cien años de soledad*. Néanmoins, l'opposition entre réalisme et fantastique tend à se dissiper puisque le réalisme des symptômes est contrebalancé par une esthétique singulière tandis que les maladies invraisemblables acquièrent consistance et crédibilité au fil du récit. L'analyse qui va suivre vise à justifier l'intégration des deux œuvres relevant du « réalisme magique ».

¹ *The Wall of the Plague* met en scène une jeune femme noire à l'époque de l'apartheid. Multipliant les conquêtes, elle fréquente notamment un homme Blanc nommé Paul. Ce dernier prépare un reportage sur la peste qui frappa la Provence en 1720.

² André Brink, *Sur un banc du Luxembourg, Essais sur l'écrivain dans un pays en état de siège* [1982], Paris, Stock, Trad. de l'anglais par Jean Guiloineau, 1983, p.115.

³ *Ibid.*, p.116.

Le traitement de la peste chez Camus confirme cette hypothèse. Pour mettre en scène cette épidémie fictive de peste bubonique qui dégénère en peste pulmonaire, Camus affirme s'être « fait une documentation assez sérieuse, historique et médicale, pour qu'on y trouve des "prétextes" »¹. Bien que « certaines modifications spécifiques du microbe ne coïncident pas avec la description classique » (42), on note dans *La Peste* un souci du détail dans la description des diverses manifestations et des différentes formes de la maladie : « fièvres avec inflammations locales », « ganglions très enflammés », « bouche tapissée de fongosités », « verdâtres, les lèvres cireuses, les paupières plombées, le souffle saccadé et court » (21), « vomissant avec de grands arrachements une bile rosâtre », « deux taches noirâtres s'élargissaient à son flanc » (19). En outre, l'écrivain s'est inspiré de l'épidémie de typhus qui fit rage en 1941-1942 en Algérie, mais aussi et surtout des travaux d'Adrien Proust sur l'épidémie. Comme le montre Marie-Thérèse Blondeau dans son article consacré à la « Genèse de *La Peste* »², c'est dans *Défense de l'Europe contre la peste* (1897) d'Adrien Proust que Camus trouve la mention des rats, des prémices de la maladie en avril, des malades qui ouvrent eux-mêmes leur bubon ainsi que l'histoire du laveur de morts qui échappa à la contamination³.

Mais à bien y réfléchir, le « réalisme » de la peste camusienne est discutable, non seulement parce que Camus refuse cette étiquette, mais aussi parce que la maladie va bien au-delà des simples données médicales. Perçue comme ce qui échappe à toute rationalité, la peste incarne l'incompréhensible, l'inacceptable et correspond en cela à une forme d'absolu dans le mal dont la représentation glisse vers le fantastique. Dans *La Peste*, le chroniqueur utilise l'ancrage réaliste et les données cliniques comme autant de préparations à l'apparition progressive de l'étrange : « Le fléau n'est pas à la mesure de l'homme, on se dit donc que le fléau est irréel, c'est un mauvais rêve qui va passer. » (40). La tension vers le fantastique passe également par la description des intempéries qui accompagnent les agonies, suggérant que les

¹ Albert Camus, Lettre du 15 octobre 1942 à Jean Grenier (lettre 65), *Correspondance 1932-1960*, p. 80, citée par J. Lévi-Valensi dans son commentaire de *La Peste* d'Albert Camus, Paris, Gallimard, « Foliothèque », 1991, p. 29.

² Marie-Thérèse Blondeau, « La Genèse de *La Peste* », Actes du colloque de Bordeaux « Il y a 50 ans, *La Peste* de Camus », publiés dans *Les Cahiers de Malagar*, XIII, Automne 1999, Centre François Mauriac de Malagar.

³ D'ailleurs, le romancier n'a pas hésité à recopier des passages entiers de ce traité médical. Ainsi quand Adrien Proust écrit « Avant le début de l'épidémie, l'animal sort de son trou sur le plancher ou le sol de la maison. Il vacille, tourne sur lui-même, rejette du sang et succombe », Camus insiste davantage sur les atermoiements de la mort et sur la lutte de l'animal contre une mort inéluctable, comme si cette chorégraphie tragique annonçait la lutte acharnée, mais stérile des hommes contre la peste : « La bête s'arrêta, sembla chercher un équilibre, prit sa course vers le docteur, s'arrêta encore, tourna sur elle-même avec un petit cri et tomba enfin en rejetant du sang par les babines entrouvertes » (16). De l'essai scientifique au roman, l'écriture se charge donc d'une esthétique tragique où la vie, confrontée à son inexorable finitude, oscille entre sublime et grotesque.

puissances cosmiques se déchaînent contre l'homme au point que l'on parle du « vent de la peste » et des « eaux de la peste ». Avec l'épidémie, ce sont également des forces souterraines qui semblent s'éveiller, confrontant les Oranais à des peurs primitives, à un retour monstrueux du refoulé : « On eût dit que la terre même où étaient plantées nos maisons se purgeait de son chargement d'humeurs, qu'elle laissait monter à la surface des furoncles et des sanies qui, jusqu'ici, la travaillaient intérieurement » (20), « comme si quelque chose, venu du fond de la terre, l'appelait sans répit » (27). Ce monstre vient-il mettre à mal une société occidentale « aseptisée » dans un combat manichéen ? À moins que, né des profondeurs de la civilisation, il ne soit le signe d'une pourriture au royaume de l'Occident. À l'instar de *La Peste*, tous les récits du corpus mettant en scène des épidémies réalistes s'orientent vers le fantastique, transformant la maladie en une force destructrice qui prend le contrôle de la ville. Rien d'étonnant à cela puisque, avec l'épidémie, ce qui nous était proche et familier devient inquiétant dans la mesure où notre environnement peut devenir source de contamination. Déjà Thucydide dans les récits épiques de *La Guerre du Péloponnèse* présentait la peste comme une rupture dans l'ordre habituel des choses, une véritable intrusion surnaturelle dans le quotidien des habitants.

Malgré le choix de symptômes aussi invraisemblables que signifiants, *Ensaio sobre a Cegueira* présente cet entrelacement du réalisme et du fantastique. Saramago opte en effet pour une représentation sinon « réaliste » du moins vraisemblable de la maladie, et parvient *in fine* à rendre crédible l'idée d'une cécité contagieuse. La maladie fait ainsi l'objet de descriptions nombreuses : « C'est comme si j'étais en plein brouillard, comme si j'étais tombé dans une mer de lait [...] » (13), « Les aveugles étaient toujours entourés d'une blancheur resplendissante, comme le soleil dans le brouillard. Pour eux, la cécité ne consistait pas à vivre banalement enveloppés de ténèbres mais à l'intérieur d'une gloire lumineuse. »¹ (80). Cette épidémie de cécité se caractérise par une blancheur laiteuse qui ne peut être appréhendée que par le biais de comparaisons. Mimant le sérieux pour accréditer ces symptômes originaux, le texte donne la parole à un ophtalmologiste méthodique qui tâche de cerner ce mal inconnu en déterminant d'abord ce qu'il n'est pas². Ayant constaté que la maladie n'est mentionnée dans

¹ ESC : « é como se estivesse no meio de um nevoeiro, é como se tivesse caído num mar de blancura » (p. 14) ; « os cogos sempre estavam rodeados duma resplandecente brancura, como o sol dentro do nevoeiro. Para estes, a cegueira não era viver banalmente rodeado de trevas, mas no interior de uma glória luminosa. » (p. 93).

² « Je vais jeter un coup d'œil dans mes livres, je trouverai peut-être une piste, oui, je sais bien, l'agnosie, la cécité psychique, c'est une possibilité, mais alors il s'agirait du premier cas avec ces caractéristiques, car il n'y a pas de doute que l'homme est vraiment aveugle, l'agnosie, on le sait, est l'incapacité de reconnaître ce que l'on voit, oui j'ai aussi pensé à ça, au fait qu'il s'agit peut-être d'une amaurose, mais souviens-toi que j'ai commencé

aucun livre de médecine, les ophtalmologistes s'accordent sur l'appellation « mal blanc ». Une fois le mal identifié et nommé, des mesures prophylactiques sont prises par le gouvernement pour gérer la crise. Saramago emprunte d'ailleurs à Camus les cinq étapes de la chronique, à savoir l'apparition des symptômes de la maladie et son identification, la mise en quarantaine, le paroxysme de la crise, l'accalmie et la fin de l'épidémie. L'écrivain prend soin d'imaginer tous les bouleversements que cette maladie génère dans la vie privée et dans l'espace social, réussissant le tour de force de nous faire oublier son invraisemblance. Ainsi, on pourrait appliquer à *Ensaio sobre a Cegueira* les propos de Saramago sur son roman *Ensaio sobre a Lucidez* : « une fois le point de départ imaginaire admis, tout s'enchaîne avec rigueur, selon une logique de cause à effet, comme un mouvement d'horlogerie »¹.

Fasciné par un tel tour de passe-passe, le critique Gonçalo M. Tavares confirme la stratégie de l'auteur : « Le développement de ce genre de réalité parallèle est si minutieux et détaillé qu'à un moment donné, le lecteur oublie que tout est parti d'une hypothèse invraisemblable et il lui semble être face à quelque chose qui a toujours existé »². On reconnaît ici l'influence du « *realismo mágico* » qui consiste à faire surgir des éléments perçus comme magiques, surnaturels et irrationnels dans un environnement défini comme réaliste, à savoir un cadre historique, géographique, culturel et linguistique vraisemblable et ancré dans une réalité reconnaissable. Dans *Cien años de soledad*, García Márquez accomplissait déjà la prouesse de faire passer pour plausible ce qui relevait de la pure fiction. Quand surviennent *la peste del insomnio* et *la peste del olvido*, l'adjectif le plus adéquat pour qualifier ces épisodes pourrait être « fantaisiste » si l'auteur lui-même ne récusait cette fantaisie : « La fantaisie, c'est Walt Disney. Cela ne m'intéresse absolument pas. Si l'on me dit que j'ai un gramme de fantaisie, j'ai honte »³. Une telle réticence est légitime : en dépit de leur caractère saugrenu, les symptômes de la maladie se présentent comme cohérents, rationalisés, García Márquez adoptant lui aussi la démarche de Camus en décrivant les cinq phases de l'épidémie.

par te dire que cette cécité est blanche, précisément le contraire de l'amaurose qui est un obscurcissement total, sauf s'il existe une amaurose blanche [...] » (*L'Aveuglement*, p. 32).

¹ Entretien avec José Saramago, Propos recueillis par Alain Nicolas. *L'Humanité*, 17 mars 2010. [en ligne] URL – <http://socio13.wordpress.com/2010/06/20/apres-le-deces-de-jose-saramago-retour-sur-une-interview-accordee-par-lecrivain-a-lhumanite-autour-de-sa-fable-politique-la-lucidite/> [consulté le 21 mars 2010].

² « *desenvolvimento desta espécie de realidade paralela é de tal forma minucioso e pormenorizado, que a certo momento o leitor esquece que se partiu de uma hipótese inverosímil e parece estar perante algo que sempre foi assim.* » (nous traduisons). Cité dans Isabel Coutinho « Saramago », *Público*, 23.04. 2008. [en ligne] URL – <http://www.publico.pt/temas/jornal/saramago-258228> [consulté le 17 février 2009].

³ « Dix mille ans de littérature : entretien avec García Márquez », propos recueillis par Manuel Pereira, 1979 pour la revue cubaine *Bohemia*, traduits par Albert Bensoussan, in *Magazine Littéraire* n°178, dossier consacré à García Márquez, novembre 1982, p. 25.

Chroniques sérieuses d'une maladie imaginaire ou chroniques fantastiques d'un fléau vraisemblable, les récits du corpus n'accordent en réalité qu'une place limitée au discours médical. On supposera donc que l'essentiel réside moins dans l'exposé des symptômes que dans les conséquences de ce fléau sur l'individu et la société, ou dans les événements susceptibles d'entrer en résonance avec la force dévastatrice de la maladie. En ce sens, la crise pathologique peut faire écho à des crises d'une autre nature.

Pour un dialogue des imaginaires

Dans ce travail, nous tâcherons d'analyser les formes et les enjeux d'une écriture de l'épidémie, ainsi que les modalités et la valeur de la lecture de ces fictions. Pour ce faire, nous évaluerons les interactions, unilatérales ou réciproques, entre les imaginaires mis en œuvre par notre corpus. Regards du médecin et du patient, discours sociaux et littéraires, imaginaire de l'auteur et du lecteur sont autant de galaxies vouées à entrer en contact, que ce contact soit collision ou fusion. Dans un souci de clarté, cette étude s'organisera autour de trois questions.

Comment écrire l'épidémie ? La première étape de notre travail consistera à démontrer qu'il existe bien une écriture de l'épidémie. Motif littéraire qui a traversé les genres et les siècles, l'épidémie génère dans son sillon des discours pluriels que le roman, genre du dialogisme, se propose d'intégrer pour les remanier ou les mettre à distance. La fréquentation d'une « bibliothèque de l'épidémie » permet de dégager des scénarios et des motifs récurrents qui participent d'un « imaginaire de l'épidémie » dont s'inspirent Camus et les contemporains. Remodelant ce matériau, Camus écrit la peste loin de Dieu et près des hommes. Alors que les intellectuels de gauche ont amplement discrédité une stratégie allégorique qu'ils jugeaient bancal, incohérente, voire inopérante, nous souhaiterions la penser non plus suivant un modèle archaïque et sclérosant mais à l'aune de la conception moderne et libérée qu'en propose Walter Benjamin.

Ponctué d'îlots référentiels, la fiction contemporaine récupère et déploie ce jeu analogique dont Camus était à l'origine, éclairant dans un même mouvement une situation historique et la condition humaine. Mais par-delà les convergences entre *La Peste* et les récits contemporains, des traits singuliers émergent des œuvres du corpus. Aussi mettrons-nous en concurrence la conception de Benjamin et « l'allégorie postmoderne » telle que l'a théorisée Brian McHale afin de déterminer s'il s'agit là de caractéristiques d'une écriture postmoderne ou d'un prolongement de ce qui se trouvait en germes dans le roman de Camus.

Pourquoi écrire ainsi l'épidémie ? En tant qu'œuvre du langage, l'allégorie exhibe sa fictionnalité en passant le réel au filtre de l'imagination. Du premier chapitre découle l'idée que les récits d'épidémie du corpus esquissent, *via* le processus analogique, une certaine conception de l'Histoire en tant que faits et discours. L'intégration des discours sur l'Histoire dans le discours de la fiction signale, comme par contamination, un état préexistant mais impensé, à savoir la nature fictionnelle de la philosophie du Progrès et des mythes nationaux qui s'exhibent ici en tant que construction intellectuelle et idéologique.

Mettant en crise le discours sur le passé, les récits élaborent un discours sur le présent placé sous le sceau de la crise. Crise du rapport à l'autre et à la nature, crise des valeurs morales, crise de la démocratie surgissent de la confrontation entre la (post)modernité et une épidémie qui en ébranle les fondements. Mais nous montrerons, à la suite de Bertrand Gervais, que cette idée de « crise » relève moins du factuel que de l'imaginaire, questionnant les présupposés de cette étiquette vite associée à l'ère contemporaine.

Comment et pourquoi lire des fictions d'épidémie ? Parce que le terme « crise » implique un bouleversement qui peut engendrer une renaissance, le roman d'épidémie propose d'associer la déconstruction des certitudes sur le passé et le présent à une reconstruction. Au sein de l'intrigue, les personnages sont invités à repenser ce présent frappé par l'absurde comme un lieu à conquérir pour l'individu et la communauté. Aussi peut-on lire ces fictions comme une mise en images et une mise en perspective de la révolte camusienne, qu'elle soit solitaire ou solidaire.

Élargissant le domaine d'application de la métaphore épidémique, nous envisagerons l'écriture comme un phénomène de contagion qui transforme le récit en forme-sens. Contaminé par d'autres textes, d'autres langues, d'autres cultures, le texte offre une esthétique impure, a-normale. L'écrivain fait alors de la littérature un « *pharmakon* »¹, à la fois poison et antidote, à même de contrecarrer cette haine de l'Autre qui a occasionné les drames de l'Histoire et que l'ère contemporaine entretient. Si le corps du texte se laisse contaminer par la crise, c'est pour mieux l'appréhender et la dépasser dans un style en adéquation avec une éthique.

Mais ce remède ne s'actualise que dans l'acte de lecture. Dès lors que le lecteur accepte de se confronter à l'espace contaminant du roman, l'allégorie implique un processus

¹ Nous nous appuyons ici sur la définition du *pharmakos* telle que Jacques Derrida l'expose dans « La Pharmacie de Platon », in Platon, *Phèdre*, traduit et annoté par Luc Brisson, Paris, Flammarion, coll « GF Philosophie », 2006 [1989], pp.339-340.

de contagion. Endossant d'abord le rôle du « pestiféré » tel que le dépeint Tarrou, il peut tirer de sa lecture le souci de devenir « médecin », au sens que Camus donne à ce terme : « celui qui fait son métier d'homme ».

- PREMIÈRE PARTIE -

LA PESTE : UNE ŒUVRE FONDATRICE POUR LA FICTION D'ÉPIDÉMIE CONTEMPORAINE

Marcher tout seul/courir/s'enfuir /
raser les murs/s'enfermer/monter la garde
/garder sa porte/ fermer sa porte/faire une
conférence/parler tout seul/ne plus s'arrêter
de parler/se parler de loin/se taire/boucher
tous les orifices de la maison/se boucher
tous les orifices (yeux, nez, oreilles)/avoir
les yeux bandés/se vêtir de toile cirée/se
faire des cataplasmes/se poser des ventouses
/ marcher sans toucher le sol/sur des échasses
/ monter sur des échelles/faire un feu /
fumer la pipe/enfumer/user du tabac sous
toutes ses formes/se déshabiller et brûler
ses vêtements/être dans le noir/être seul /
être dans la nuit/se convertir/faire pénitence
/ être un héros/être un saint/se prendre
pour le pape/faire un sermon/avoir des
visions/étudier la rhétorique/retrouver le
geste vengeur du prophète/regarder le ciel /
épier le ciel/être en colère/invectiver le ciel
/ insulter Dieu et ses saints/jurer/maudire
/ devenir fanatique/dogmatique/se flageller
/ tomber comme une mouche/avoir la
diarrhée/être en état d'ivresse /

Georges Didi-Huberman, *Mémoire de la peste*

Comme nous l'avons signalé en introduction, notre travail se propose de démontrer la valeur fondatrice de *La Peste*, récit dans lequel Camus repense une tradition littéraire au point de constituer une référence incontournable pour les fictions contemporaines.

Remarquons d'abord que la fréquentation des récits d'épidémie laisse percevoir des traits et des scénarios récurrents qui appuient l'hypothèse d'un genre à part entière. Sans prétendre assimiler toutes les épidémies et toutes les époques¹, notre travail visera à dégager un socle commun de représentations et de situations comme autant d'invariants. Par-delà les siècles, l'imaginaire de l'épidémie alimente une certaine vision de l'homme entre rationalité et déraison, nous rappelant le possible retour de la sauvagerie au cœur de la civilisation.

Camus, nous semble-t-il, soumet cette tradition à une double transformation. Tout d'abord, il l'inscrit dans un monde sans Dieu, invalidant l'interprétation chrétienne qui fait de l'épidémie un châtement divin. Dans *La Peste*, pas d'échappatoire possible : l'épidémie est un non-sens auquel l'homme doit faire face. En outre, Camus déploie un subtil jeu d'analogies qui autorise à y voir une écriture indirecte de l'Histoire, plus particulièrement de l'Occupation. Parce que la critique a quelque peu figé cette « allégorie » dans une tradition archaïque, nous souhaitons redonner à l'écriture camusienne toute sa vigueur, sa complexité et son ambiguïté. D'où le choix de repenser la stratégie camusienne à l'aune de la conception que Walter Benjamin propose dans *Origine du drame baroque allemand*.

Cet outil nous sera précieux pour l'analyse des structures et des figures présentes dans les récits contemporains. Si l'on peut parler d'allégorie, notre époque imprime-t-elle sa marque sur une forme qui a toujours existé ? Réinvestissant un imaginaire pluriséculaire et la stratégie analogique de Camus, la fiction contemporaine n'en présente pas moins des traits singuliers. Il s'agira de déterminer si ces aspects relèvent d'une écriture dite « postmoderne » ou s'ils ne sont que le développement de ce qui restait informulé dans *La Peste*.

¹ Joël Coste le rappelle clairement : « cette diversité interdit aujourd'hui d'aborder de la même manière – par exemple – une épidémie anglaise du XVII^e siècle, une épidémie italienne du XVI^e et la peste noire en Allemagne ». (*Représentations et comportements en temps d'épidémie dans la littérature imprimée de peste (1490-1725)*, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 14).

CHAPITRE I

LE RÉCIT D'ÉPIDÉMIE COMME GENRE : DES INVARIANTS AU TOPOS

Penser *La Peste* comme un hypotexte privilégié pour le récit contemporain exige de cerner la spécificité et les enjeux de l'écriture chez cet auteur. Mais pour évaluer au mieux l'originalité de son projet, encore faut-il connaître la teneur de la tradition que Camus a remaniée. La lecture d'œuvres abordant cette thématique permet de dégager des invariants et des motifs récurrents, autant d'éléments qui parcouraient la fiction d'épidémie avant 1947 et qui continuent à la traverser après 1980.

Né d'un entrelacement des données biologiques, des constructions sociales et des écrits littéraires, l'imaginaire de l'épidémie se veut à la fois porteur d'une part de réalité (celle de la maladie, de ses symptômes, de son évolution et des statistiques) et d'une part de fiction (à travers les extrapolations et propositions saugrenues, la personnification de la maladie et le retour d'une pensée « prélogique », voire magique). L'épidémie fait en effet l'objet d'une spiritualisation, la désignation de la maladie ne convoquant « pas seulement ce que la science voulait bien y mettre, mais une longue suite d'images extraordinaires » (P, 47). Ainsi, tout roman d'épidémie se nourrit d'un matériau commun, à la croisée des réalités factuelles et de la pensée mythique, sans que l'on puisse toujours distinguer les faits de leur interprétation.

De l'enchevêtrement des étapes attendues et des motifs récurrents naît un squelette narratif que nous croyons propre à ce genre de récit. Aussi devient-il possible de dégager « une série de “cas”, à savoir le nombre d'acteurs, les instruments, les types d'action, les propos »¹. Puisqu'à notre connaissance, aucune théorie ne confère au récit d'épidémie une cohérence digne des schémas du roman policier ou une structure fonctionnelle similaire à la fable, notre travail se propose d'établir les règles du genre.

¹ Umberto Eco, *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs* [1979], Trad. de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, Livre de Poche, « Biblio essais », 1995, p. 107.

1) L'épidémie comme incarnation de l'horreur

Réelle ou fictive, l'épidémie se présente comme un événement en tant qu'elle « déroute, surprend et suspend le sens »¹ : impossible à circonscrire pleinement par la logique, elle se définit par son aspect spectaculaire et son caractère fondateur. Étant à la fois ce qui s'inscrit dans une continuité historique et ce qui s'en écarte, l'événement constitue un objet herméneutique complexe qui exige une interprétation visant à l'intégrer dans un schéma explicatif, dans un mouvement historique qui fasse sens². Il demande donc à être pensé comme une rupture, avant que n'en soient dégagés les signes annonciateurs. Selon Gaëlle Clavandier, cette pensée de la *catastrophe* – terme dont l'étymologie renvoie au renversement (qu'il soit social ou dramatique, réel ou fictionnel) – doit permettre une emprise humaine : « la catastrophe c'est la menace, c'est l'incertitude, c'est la gestion des risques qui vise à sa maîtrise mais surtout à sa non-répétition »³. Or, l'épidémie dans sa mise en scène romanesque, se révèle aussi imprévisible qu'incompréhensible. Ébranlant le collectif, suspendant le temps, elle oppose à toute quête herméneutique son sens fuyant. En somme, les fictions d'épidémie invalident la possibilité de maîtriser le mal pour conclure à la fatalité de sa résurgence.

Partant, la maladie représente « l'Horreur, avec un grand H »⁴ (VPS, 17) et, tout comme le Nouveau Monde analysé par Lauric Guillaud, elle « suscite des reviviscences d'émotions archétypiques, sédimentées au fond des êtres par-delà les générations ». Les hommes y « redécouvrent les peurs primitives » et « l'imaginaire fait le reste, ouvrant à la démesure et aux sollicitations du "mystérieux" et de "l'énigmatique" »⁵. Possédant sa propre logique qu'elle impose aux hommes sans qu'ils puissent véritablement infléchir son cours, l'épidémie cristallise toutes les peurs au point d'incarner le Mal absolu, et ce pour une triple raison : son origine est indéfinissable, son développement incontrôlable et sa disparition indépendante de la volonté humaine.

¹ Amélie Brito, « Obscur événement », in P. Glaudes & H. Meter (dir.), *Le Sens de l'événement dans la littérature des XIX^e et XX^e siècles*, Actes du colloque international de Klagenfurt, 1er-3 juin 2005, Peter Lang, 2008. URL – <http://www.fabula.org/revue/document3841.php> [consulté le 3 mars 2010].

² Selon Amélie Brito, l'événement se distingue de l'incident dans la mesure où son sens est ouvert, où sa signification se fait *a posteriori*, en regard de ses répercussions pas toujours immédiatement visibles : « Deux dynamiques sont alors à l'œuvre dans l'événement : il doit s'intégrer dans un sens, s'inscrire dans le déroulement de l'Histoire, même si sa signification ne peut se définir qu'*a posteriori*, à la vue tout autant de ses conséquences que de sa manifestation première, et, dans le même temps, par son ouverture, par l'ampleur des forces qu'il met en jeu et des conséquences qu'il est susceptible de susciter, il résiste à la saisie explicative. » (*Ibid.*)

³ Gaëlle Clavandier, *La Mort collective : Pour une sociologie des catastrophes*, Paris, CNRS Editions, 2004, p. 16.

⁴ VPS, p. 14 : « *El Horror, así con mayúscula y hache* ».

⁵ Lauric Guillaud, *La Terreur et le sacré : la nuit gothique américaine*. Paris, ed. Michel Houdiard, 2003, p. 9.

1.1) Un nouvel ordre : celui du désordre

Mettant en déroute la science par son origine problématique et mystérieuse, l'épidémie apparaît soudainement, sans explication logique. Dans *Las virtudes del pájaro solitario*, l'épidémie est « celle qui n'annonce jamais sa venue »¹ (37), à l'instar du choléra marquézien qui réapparaît sans crier gare, si tant est qu'il ait un jour disparu. En tant que rupture (d'un ordre social, d'une temporalité, d'une routine), l'épidémie constitue toujours un choc. Goytisolo dépeint un « monde à jamais divisé en deux, avant et après la condamnation »² (23), puisque la maladie « interrompait le cycle du calendrier solaire » et « anéantissait la théogonie sur laquelle reposait la maison »³ (16). De la même façon, le personnage de Le Clézio perçoit la quarantaine comme « une scène de naufrage » (Q, 63) qui interrompt sa quête du bonheur.

D'où la multiplication des rumeurs sur une origine attribuée à l'Autre, cet étranger venu de loin pour menacer l'intégrité du territoire. Dès les premières lignes, *A Journal of the Year Plague* de Defoe rend compte de la pluralité des hypothèses : « Elle fut alors apportée avec certaines marchandises, d'aucuns disent d'Italie, d'autres du Levant, par leur flotte de Turquie ; ou encore de Candie, ou de Chypre [...] »⁴. André Brink rappelle dans *The Wall of the Plague* que lors de la Peste Noire, on attribua une origine orientale à ce fléau qui ravagea l'Occident :

Depuis 1345 ou 1346, ils entendaient des histoires épouvantables sur une peste incroyable qui ravageait l'Orient (...) Puis, vers la fin de 1347, une petite flotte d'une douzaine de galères est arrivée en Sicile venant de très loin, peut-être de Crimée, et en quelques jours les habitants de Messine ont commencé à mourir par centaines.⁵ (46)

Dans *La Quarantaine*, Le Clézio récupère cette tradition puisque ses personnages imputent l'épidémie de variole à un navire indien. Mais cette hypothèse se double d'une seconde explication : l'écart adultérin du capitaine qui a bravé la quarantaine de Zanzibar pour voir sa maîtresse. Signalons d'emblée qu'il n'est pas anodin que la contagion relève non seulement de la responsabilité humaine mais aussi de l'insouciance d'un Européen.

¹ *VPS*, p. 34 : « aquella que no anuncia jamás la visita ».

² *Ibid.*, p. 19 : « el mundo para siempre dividido en dos, antes y después de la condenación »

³ *Ibid.*, p. 12 : « la intrusa que irrumpía el cíclico calendario solar y desbarataba de rondón nuestras vidas exigía la aniquilación prioritaria de la teogonía que sustentaba la casa ».

⁴ Daniel Defoe, *Journal de l'Année de la Peste* [1665], Trad. de l'anglais par Francis Ledoux, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 1959, p. 30.

⁵ *WP*, p. 40 : « Ever since 1345 or 1346, they'd been hearing wild tales of an incredible Plague raging in the Far East (...) Then, towards the end of 1347, a small fleet of about a dozen Genoan galleys arrived in Sicily from somewhere far away, perhaps the Crimea, and within a few days the people of Messina began to die in their hundreds ».

L'horreur de l'épidémie est renforcée par son incontrôlable propagation. La Fontaine disait la peste « capable d'enrichir en un jour l'Achéron » (v.5), proposant dans sa fable une hyperbole proche d'une formule d'*Œdipe Roi* de Sophocle : « Hadès est enrichi de nos gémissements et de nos pleurs »¹. Outre qu'elle répond aux goûts du siècle classique, l'intertextualité sophocléenne convoque un univers tragique proprement effrayant et suggère l'impuissance humaine face au fléau. Mais afin de comprendre l'angoisse qu'elle suscite, on peut la comparer à une autre catastrophe naturelle : la crue de Paris, évoquée dans *Mythologies* de Barthes. Cette crue y est présentée comme une fête, un événement qui « dépayse, rafraîchit la perception du monde, comme un trucage réussi mais connu ». Bien qu'elle bouleverse le quotidien des habitants, elle ne susciterait pas d'angoisse car

Les hommes ont eu le plaisir de voir des formes modifiées, mais somme toute naturelles [...] Leur esprit a pu rester fixé sur l'effet sans régresser dans l'angoisse vers l'obscurité des causes. La crue a bouleversé l'optique quotidienne, sans pourtant la faire dériver vers le fantastique. [...] Le spectacle a été singulier mais raisonnable. [...] la rupture du visuel quotidien n'est pas de l'ordre du tumulte : c'est une mutation dont on ne voit que le caractère accompli, ce qui en éloigne l'horreur.²

Parce que la crue se donne comme achevée, la vision de Paris sous les eaux a pu être perçue comme un spectacle, comme un décor dépayasant mais stable. Ce désordre ordonné de la crue s'oppose au mouvement désordonné de l'épidémie qui semble sans fin et laisse imaginer le pire. Ce qui angoisse, c'est l'instabilité du phénomène épidémique, sa dimension évolutive qui ne s'offre jamais comme une totalité que l'on peut embrasser et dont on pourrait saisir le sens. Le mystère des origines se double ainsi du mystère de son évolution, source d'incertitude et d'angoisse.

Le caractère imprévisible de l'épidémie se vérifie également dans sa disparition inexplicable, comme indépendante de l'action humaine. Le narrateur de *La Quarantaine* manifeste sa surprise : « Shitala, la déesse froide a quitté les îles. Peut-être qu'elle n'avait plus rien à manger » (441). Chez Saramago et O'Nan également, l'épidémie laisse la population exsangue au point que son action ravageuse semble ne cesser qu'en raison du manque de victimes possibles. Dans *Cien años de soledad*, seule la potion magique de Melquíades – figure du Sage et du Savant revenu d'entre les morts – permet une reconstruction de la mémoire après la peste de l'oubli, les souvenirs faisant retour du passé proche au passé lointain, du matériel au spirituel, du collectif à l'intime. Les effets de ce breuvage échappant à toute rationalité, l'intervention de Melquíades fait office de *deus ex-machina* et en cela, elle pourrait témoigner de l'impuissance humaine face à l'épidémie. D'ailleurs, la guérison n'est

¹ Vincent Jouve rapproche ces deux textes dans *La Lecture*, Paris, Hachette, « Contours littéraires », 1993, p. 93.

² Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 57.

qu'éphémère. S'étant crus vainqueurs de la peste de l'oubli, les habitants de Macondo découvriront, mais un peu tard, qu'elle continuait à agir en sourdine et travaillait à l'anéantissement de la Cité. Dans ses différents récits, García Márquez joue de cette présence en demi-teinte : la *peste del olvido* et le choléra agissent par ruse, se faisant oublier pendant un temps avant de réapparaître de plus belle.

Achevée ou non, la menace de l'épidémie perdure : comme dans ces films d'horreur dont la dernière image suggère la possible renaissance du mal, les romans du corpus mettent en garde contre une éventuelle résurgence de l'épidémie. *La Peste* s'achève sur un avertissement : « le bacille de la peste ne meurt ni ne disparaît jamais » (310), ce que confirme Brink qui fait dire à l'un de ses personnages : « Sais-tu que, jusqu'à l'époque actuelle, il n'y a que cinq ou six endroits dans le monde d'où la peste repart régulièrement – et que l'un d'eux est l'Afrique du Sud ? »¹ (47). De fait, la peste est l'ennemi sans visage qui échappe à la logique de la science puisqu'elle a frappé au XX^e siècle, notamment à Madagascar en 2013.

Confrontant l'homme à un monde qui lui résiste, l'épidémie sème le désordre dans les corps et les esprits et révèle la fragilité de l'ordre social non seulement en tant qu'organisation visant au bien-être de l'individu, mais surtout en tant qu'organisation reposant sur des hiérarchies.

1.2) « Ils ne mouraient pas tous mais tous étaient frappés »²

Avec la Peste Noire est née une nouvelle conception de l'existence et de la mort puisqu'« on passe d'une mort idéalisée, celle du XIII^e siècle, à une mort réaliste d'où naît la figure du gisant ; d'une représentation sereine du mort, où le corps mortel et l'âme immortelle ne font qu'un, au cadavre décomposé ou desséché, momifié, effrayant en tout cas, qui n'est plus que le corps mort, qui a laissé échapper l'âme »³. Les danses macabres représentent alors toutes les catégories sociales – pauvres et riches, hommes et femmes, ecclésiastiques et laïques – atteintes par des flèches aux endroits où apparaissaient les bubons. De Boccace à Camus, tous les auteurs ont insisté sur la fatalité de l'épidémie qui nie les distinctions sociales

¹ *WP*, p. 41: « Do you realize that up to the present time there are all still only five or six areas in the world from which the Plague regularly starts all over again - and that one of them is South Africa ? »

² Il s'agit du vers 7 de la fable « Les Animaux malades de la peste » de La Fontaine.

³ Alain Démurger, *Temps de crises, temps d'espoirs*, Paris, Seuil, 1990, coll. « Points », p. 18.

et rappelle à tous leur finitude, transformant les récits du corpus en autant de « danses macabres romanesques »¹.

Certes, certains groupes sont plus vulnérables que d'autres, notamment les pauvres. Ainsi, le choléra marquézien frappe essentiellement dans des quartiers excentrés, « s'acharn[ant] plus encore sur la population noire car elle était la plus nombreuse et la plus pauvre »² (146). Si les problèmes de ravitaillement causés par la quarantaine creusent les écarts entre les pauvres et les riches, l'épidémie n'épargne guère les classes aisées. Découvrant des rats dans son établissement, le directeur de l'hôtel qui s'était cru privilégié s'offusque de la propagation de la peste dans les quartiers chics d'Oran et doit conclure à regret : « nous sommes maintenant comme tout le monde » (36). L'épidémie ravive donc l'angoisse de la préservation des frontières, des limites, des différences en faisant sombrer l'organisation sociale dans l'indistinction, le mélange, le chaos. C'est précisément cette menace de l'indifférenciation qui mène, selon René Girard, à la stigmatisation de boucs émissaires, comme en témoigne *La Quarantaine* où « les passagers de la première se mêl[ent] aux immigrants et dans le trouble de la tempête on ne distingu[e] plus les races ni les privilèges » (63). D'une certaine façon, en faisant fi des considérations sociales et morales, l'épidémie impose à la fois l'égalité extrême et l'injustice absolue.

Bien que la mort frappe au hasard, certains tentent d'élaborer des règles sur le fonctionnement de l'épidémie, toujours invalidées par la réalité. Dans *La Peste*, Grand se souvient « d'avoir lu que la peste épargnait les constitutions faibles et détruisait surtout les complexions vigoureuses » (52). À l'inverse, dans *A Prayer for the Dying*, une femme affirme que l'épidémie « prend d'abord les petits »³ (30). En vérité, l'épidémie ne répond à aucune logique, épargnant parfois ceux qui s'étaient fortement exposés à la contamination. Camus et Brink évoquent à ce titre la miraculeuse survie de fossoyeurs en contact permanent avec les cadavres de pestiférés quand des bourgeois, croyant échapper à la peste en fuyant le pays, avaient succombé malgré tout. Dans *A Prayer for the Dying*, le lecteur sera sensible à l'ironie du sort qui permet au protagoniste, embaumeur de son état, de sortir indemne de cette épreuve quand l'ultime victime de la diphtérie est un ermite vivant dans les bois. Une même ironie est à l'œuvre chez Saramago qui fait de l'ophtalmologiste l'une des premières victimes de la cécité comme pour désamorcer la figure héroïque du médecin. En revanche, la femme de ce

¹ Nous empruntons cette formule à Jeanyves Guérin qui qualifie de « danse macabre » le roman de Giono *Le Hussard sur le toit* dans *Albert Camus, Littérature et politique, op.cit.*, p. 171.

² CAS, p. 164 : « *El cólera fue mucho más encarnizado con la población negra, por ser la más numerosa y pobre* ».

³ PFD, p. 19 : « *He takes the little ones first* ».

médecin se voit épargnée sans raison apparente, alors même qu'elle partage les conditions de vie des aveugles. Quant au sida goytisolien, il choisit ses victimes selon son bon plaisir, épargnant certaines prostituées pour mieux s'acharner sur d'autres représentantes de la gent féminine, notamment « toutes celles qui avaient appartenu à la société des femmes savantes »¹ (28). Chacun est donc susceptible d'être atteint et les mieux protégés ne sont pas ceux que l'on croit. Cette absence de logique confine d'ailleurs à l'injustice lorsque Camus et O'Nan mettent en scène la mort de l'enfant, tout en sauvant des personnages à la moralité douteuse.

Le romancier trouve dans la thématique épidémique une liberté créative qui l'autorise à mettre en question les valeurs morales : parce que l'épidémie frappe les hommes sans considération du Bien et du Mal, elle ramène l'individu au désordre et au non-sens de son existence.

1.3) « La mort au cœur de la vie »²

En invitant la mort dans la rue, l'épidémie confronte les hommes à leur finitude à travers un spectacle apocalyptique qui provoque l'effroi tout en engendrant paradoxalement une certaine banalisation de la mort. Jean Delumeau évoque le cas d'infirmières qui en 1722, en Avignon, furent renvoyées pour leur inconduite « parce qu'elles avaient joué à saute-mouton avec des cadavres de pestiférés »³. Si de tels gestes sacrilèges furent rares, fréquents en revanche furent l'abandon des corps et le renoncement aux sépultures individuelles : « ils mouraient pêle-mêle et les cadavres s'entassaient les uns sur les autres ; on les voyait, moribonds, se rouler au milieu des rues et autour de toutes les fontaines pour s'y désaltérer. Les lieux sacrés où ils campaient étaient pleins de cadavres qu'on n'enlevait pas »⁴. Le témoignage de Thucydide insiste ici sur l'omniprésence des cadavres dans les lieux publics

¹ VPS, p. 25 : « genialidad que, por cierto, no le había servido de nada, pues la Neutrona, como todas las de su peña de científicas, estaba desde hacía meses en New Calvary o Mount Olivet criando malvas ».

² Nous reprenons ici le titre d'un sous-chapitre d'Alain Demurger dans *Temps de crises, temps d'espoirs, XIV-XX^e siècle*, op.cit., p. 18. L'historien y explique comment la Peste Noire a bouleversé le rapport à la mort, d'une part en transformant la représentation idéalisée et sereine de la mort en une obsession macabre ; d'autre part, en favorisant l'interruption du rituel funéraire, c'est-à-dire en brisant la solidarité entre les vivants et les morts.

³ Jean Delumeau, *La Peur en Occident, XVI^e - XVIII^e siècles*, [1970], Paris, Fayard, 1978, p. 158 – Anecdote tirée de Jean-Noël Biraben, « La peste », *Le Concours médical*, 1963, p.789.

⁴ Thucydide, *Histoire de la Guerre du Péloponnèse*, Livre II, LII, Trad. du grec par Jean Voilquin. Paris, Garnier Flammarion, 1993.

mais aussi sur la négligence des rituels funéraires, une négligence qui selon Montaigne, poussa certains à s'enterrer vivants afin de ne pas servir de pâture aux animaux¹.

Ce bouleversement du rapport aux morts et à la mort hante le roman de Camus qui évoque la suppression des veilles, puis la réutilisation des cercueils pour les va-et-vient entre l'hôpital et le cimetière avant le recours aux fosses communes dans lesquelles la séparation homme/femme est abolie : « on enterra pêle-mêle, les uns sur les autres, hommes et femmes, sans souci de la décence » (181). Les vivants se préoccupent avant tout d'assurer leur propre survie : « absorbés par les queues à faire, les démarches à accomplir et les formalités à remplir s'ils voulaient manger, les gens n'eurent pas le temps de songer à la façon dont on mourait autour d'eux et dont ils mourraient un jour » (180). Entre survivre et s'occuper de leurs morts, les Oranais ont fait un choix. Pour autant, ce choix fait-il l'objet d'une critique de la part du narrateur ou s'explique-t-il par un souci pragmatique légitime ? Alors que rien ne permet de trancher la question chez Camus, la condamnation semble évidente dans *Ensaio sobre a Cegueira* où le narrateur, tout en reconnaissant la pénibilité de cette tâche pour des aveugles, condamne l'égoïsme de ceux qui sont prêts à renoncer à cet effort au profit de leur bien-être personnel : « Quand le médecin [...] dit, mal à l'aise, Allons donc enterrer ces malheureux, pas un seul volontaire ne se présenta. Étendus sur leur lit, tout ce que voulaient les aveugles c'était de pouvoir mener à bon terme leur brève digestion [...] »² (108). Le moment de l'inhumation est donc conditionné par l'heure du déjeuner et sans cesse différé, si bien que sans l'obstination de la femme, les morts seraient probablement restés au soleil. Avec cette négligence du rituel funéraire, c'est la transmission d'un héritage, d'une parole, d'une histoire qui est abandonnée. Michel de Certeau montre bien que la gestion des corps et la mise en place des rites funéraires participe d'une nécessaire séparation entre le monde des morts et celui des vivants³. Dénigrant leurs morts, les prisonniers de l'épidémie prennent le risque de saper les fondements de la communauté en brisant une tradition qui pourrait amputer leur avenir.

À l'inverse, malgré l'interdiction du médecin qui lui demande de renoncer à préparer les cadavres, Jacob ne peut s'empêcher d'accomplir sa tâche avec application :

¹ Montaigne évoque ainsi des paysans menacés par la peste qui creusaient leur propre tombe et rabattaient la terre sur eux : « Tel sain, faisait déjà sa fosse ; d'autres s'y couchaient encore vivants ; et un manœuvre des miens avec ses mains et ses pieds, attira sur soi sa terre en mourant. » (*Les Essais*, III, chap XII, texte établi par Pierre Michel et Albert Thibaudet, Paris, Folio Classique, pp. 290-291)

² ESC, p. 93 : « Quando o médico [...] disse pouco à vontade, Itamos lá então enterrar aqueles, não se apresentou um só voluntário. Estendidos nas camas, os cegos o que queriam era que os deixassem lesar a bom termo a breve digestão. »

³ Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire* [1975], Paris, Gallimard, « Folio Histoire », 2002.

Tu sais bien que tu n'es pas censé le faire, mais tu trouves un fût vide, tu déroules un tuyau, tu pratiques une incision derrière la cheville et tu tournes la manivelle pour incliner la table. Tu prendras tes précautions ; Doc n'en saura rien.¹ (87)

Prenant le contrepied de la traditionnelle négligence envers les morts, O'Nan joue avec l'imaginaire de l'épidémie. Si un tel respect des morts paraît admirable, le lecteur finit malgré tout par s'interroger sur cette obsession des cadavres dès lors que Jacob passe outre les mesures d'hygiène et oublie l'urgence d'une action pour les vivants. Dans les dernières pages, le lecteur découvrira que la noblesse du geste cache en réalité la culpabilité et la folie.

2) La recherche de solutions pragmatiques

Si l'incompréhension qui entoure toute épidémie laisse souvent place à la résurgence des peurs archaïques et aux dérives subséquentes, certaines actions prétendent lutter rationnellement contre la maladie. Analysant la gestion de l'événement, Gaëlle Clavandier distingue deux types de « régimes » de prise en charge de la catastrophe : un régime fataliste qu'elle associe à la masse des individus, et un régime plus pragmatique dont relèverait l'action institutionnelle². La première opération d'objectivation du mal, aussi simple soit-elle, consiste à le nommer.

2.1) « La peste (puisque'il faut l'appeler par son nom) »³

Depuis la Fontaine et sa fameuse périphrase « un mal qui répand la terreur », la désignation de l'épidémie pose problème, comme si la nomination se faisait invocation. Même les personnages du roman contemporain sont en proie à de telles angoisses, réactivant les vieilles croyances qui interdisaient de prononcer le nom du Malin de peur qu'il n'apparaisse. Comme l'explique Marthe Robert dans *Livre de lectures*, « le mot, investi magiquement du même pouvoir que son contenu, reste pour nous l'objet d'un culte superstitieux : nous le croyons toujours capable de déchaîner ou, s'il est invoqué spécialement à cet effet, de conjurer les forces actives dont il est le signe indifférent »⁴. Or cette

¹ PFD, p. 62: « You know you're not supposed to, but you find an empty cask and run a hose to it, make a slit behind her ankle and crank the table so it tilts. You'll be careful; Doc won't know. »

² Gaëlle Clavandier. *La Mort collective : Pour une sociologie des catastrophes*, op.cit.

³ Dans « Les Animaux malades de la peste », La Fontaine consacre les quatre premiers vers de sa fable au tableau d'un inexorable fléau de dimension cosmique. Toutefois, l'identification de la peste se fait attendre et ce n'est qu'après une périphrase que le mot est prononcé, comme à regret : « La Peste, (puisque'il faut l'appeler par son nom) » (v.4).

⁴ Marthe Robert, *Livre de lectures*, Paris, Grasset, 1977, p. 124.

désignation, aussi pénible soit-elle, est nécessaire à l'établissement d'un diagnostic et à la mise en place de mesures efficaces.

Cette difficulté à nommer l'innommable s'avère commune aux œuvres du corpus, posant la question des liens entre l'épidémie et le langage. Rieux a sans doute raison de rappeler que la peste n'est pas une affaire de mot : « Ce n'est pas une question de vocabulaire, mais de temps » (59). Rien ne sert de parler, il faut agir à temps. Pourtant, la lutte contre l'épidémie ne saurait se passer de cet acte de reconnaissance permettant une emprise, même minimale, sur la maladie. Ce décalage entre les premiers ravages de la maladie et son identification s'exprime, dans *Las virtudes del pájaro solitario*, à travers la métaphore de « la femme dont on entend le pas lourd avant de voir son visage »¹ (14). D'ailleurs, l'épidémie n'est jamais nommée, uniquement désignée par des périphrases : si celles-ci permettent de ne pas dénaturer une maladie aux multiples facettes, elles interdisent une appréhension globale du phénomène et entravent la guérison. Cette désignation devient également problématique chez Saramago où le nom de la maladie n'est pas seulement à dévoiler mais à inventer.

Si par temps de crise, le premier acte efficace et courageux consiste à nommer le mal, on comprend que le médecin puisse prétendre, au sein de l'univers diégétique, à un statut sinon héroïque du moins honorable. Nous verrons toutefois qu'il n'en va pas toujours ainsi dans le roman contemporain qui se propose de reconsidérer cette figure.

2.2) La nécessité d'informer la population

Une fois l'épidémie identifiée par les médecins et les autorités, les textes montrent que la communication avec le public constitue un véritable problème en raison de la volonté gouvernementale de ne pas informer la population par crainte des mouvements de panique. À la manière d'un traité politique, le narrateur du *Hussard sur le toit* énonce la maxime suivante : « Le principal était de ne rien ébruiter avant d'être sûr. La raison est qu'il ne faut jamais affoler une population quelle qu'elle soit »². Ce précepte trouve des illustrations dans l'Histoire, notamment lorsque le prévôt, durant la peste à Paris en 1500, refusa de publier la nouvelle et interdit qu'il en soit question dans les conversations. L'épidémie soulève donc la question de la responsabilité du gouvernement dans la (dés)information du public.

¹ VPS, p. 9 : « *vimos surgir sus piernas zancudas e interminables* ».

² Jean Giono, *Le Hussard sur le Toit* [1951], Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1972, p. 34.

Les autorités ont en effet tout intérêt à cacher l'épidémie pour des raisons politiques et économiques. Dans *La Quarantaine*, Julius V éran, qui a pris la tête du groupe, refuse de parler de l'épidémie pour éviter la panique et c'est lui qui décide de brûler les corps pendant la nuit pour ne pas mettre la réalité sous les yeux des vivants. De même, alors que l'ophtalmologiste souhaite avertir le public, le ministre préfère jouer la carte de la prudence, craignant que son pouvoir ne soit mis à mal par cette épidémie. En outre, la panique générale et la quarantaine qui suivent l'annonce mettent en branle l'économie, à commencer par celle des lupanars goytisoliens : « la panique dévastait nos abris déjà moribonds par manque de clientèle »¹ (20). Si les romans contemporains tendent à blâmer les gouvernants qui hésitent à informer la population, la population n'est guère épargnée par la critique tant elle s'adonne à des pratiques et des croyances d'un autre âge.

Force est de reconnaître que l'annonce d'une épidémie s'accompagne de mouvements de panique, chez les hommes du Moyen Âge face à la Peste Noire comme chez les hommes du XX^e siècle face au sida ou à la grippe aviaire. Dans son effort pour cerner les spécificités du mal à l'ère contemporaine, le philosophe Michel Lacroix formule l'hypothèse que « la crise qui a frappé la providence, le sens de l'Histoire, la totalité, le progrès, la finalité, l'espérance révolutionnaire a déclenché, par contrecoup, une resubstantialisation et une redivinisation du mal, qui aboutissent au désarroi actuel »². C'est dire que le mal contemporain, dans son scandaleux non-sens, ravive les peurs ancestrales et les superstitions archaïques, faisant douter du triomphe de la raison.

2.3) La mise en place de mesures prophylactiques

Les différentes épidémies du corpus se transmettent selon des modalités variées : l'eau et les aliments, la salive, les puces et les rats. Une fois l'épidémie annoncée au public, une solution s'impose, commune à tous les récits : la mise en quarantaine. Dans l'histoire des épidémies, le conflit a longtemps opposé aéristes et contagionnistes, les uns soutenant que la maladie se transmet par une corruption de l'air quand les autres prétendent qu'elle naît du contact avec une personne infectée. Il s'ensuit deux types d'action : la purification de l'air (par des parfums et par le rejet des immondices hors de la ville³) et la quarantaine. Les

¹ *VPS*, p. 16 : « *el pánico asolaba nuestras querencias ya moribundas por falta de clientela* ».

² Michel Lacroix, *Le Mal*, Paris, Flammarion, coll. « Dominos », 1998, p. 68.

³ Dans *Le Décaméron*, on trouve une référence à ce souci de purifier l'air : « Or, comme nulle mesure de sagesse ou de précaution humaine n'était efficace pour la combattre et ce ne fut pas faute de faire purger la ville d'une

progrès de la science ayant révélé l'existence de germes et le phénomène de contagion, seule la deuxième option a été maintenue. Bien qu'il s'agisse en apparence d'une réponse institutionnelle et médicale, la quarantaine présente un fondement religieux puisqu'il s'agit d'éloigner les personnes porteuses de souillure physique et morale pendant une durée qui évoque le séjour du Christ dans le désert. Mise en place dans tous les récits à l'exception d'*El amor en los tiempos del cólera*, cette solution favorise, sur le plan narratologique, l'emprisonnement et la solitude des personnages. Créant un huis-clos, la quarantaine soulève avec intensité la question des relations humaines et de la possibilité d'une communauté dans un monde en crise.

En réalité, la quarantaine se présente comme une mesure ambiguë, entre souci d'efficacité et volonté d'éloigner, voire de cacher, le mal qui bouleverse l'ordre établi. À l'instar de Camus qui insiste sur le sentiment d'exil et d'emprisonnement des Oranais, Goytisolo confère à la ville en quarantaine un « aspect fantasmagorique et hostile, portes barricadées, magasins ou boutiques fermées par les autorités sanitaires... »¹ (29) qui donne au personnage « le sens de l'exil »² (25). Quant aux prostituées mises en quarantaine, elles bénéficient d'une protection toute illusoire dans une « prison inquisitoriale avec des allures et des luxes de clinique »³ (78), la mesure prophylactique n'ayant d'autre dessein que de les placer sous le contrôle du gouvernement qui veut les rééduquer. De même, le choix d'enfermer les aveugles dans un ancien asile, et non dans un hôpital, suggère le désir du gouvernement de les marginaliser sans souci de leur guérison. Même chez Camus où la quarantaine semble efficace, les malades sont parqués dans des camps et dans des stades qui appelleront chez le lecteur contemporain l'image du Vel d'Hiv.

L'idée que la quarantaine soit une technique du pouvoir a intéressé Foucault dans son essai *Surveiller et punir*⁴. Tandis que la lèpre provoquait une exclusion hors de la ville et de la communauté, la quarantaine a permis aux pestiférés de rester dans l'espace urbain, bien que cet espace soit désormais quadrillé, subdivisé et contrôlé à tous les échelons. Renonçant à l'ostracisme, le pouvoir préfère appliquer sa puissance normative sur les individus. Il en découle d'importants recoupements entre mesures de prophylaxie et dispositifs de répression pénale puisque les règlements de la peste préfigurent l'exercice d'un pouvoir disciplinaire

multitude d'immondices par des officiers désignés à cet effet, d'y interdire l'entrée à tout malade, [...]» (Jean Boccace, *Le Décaméron*, « Première journée, introduction », Trad. de l'italien par Giovanni Clerico, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 2006, p. 33.

¹ *VPS*, p. 26 : « *el barrio ofrecía un aspecto hostil y fantasmagórico, viviendas atrancadas, locales y tiendas clausuradas por las autoridades sanitarias* ».

² *Ibid.*, p. 20 : « *la conciencia de nuestro exilio* ».

³ *Ibid.*, p. 78 : « *una cárcel inquisitorial con fachas y lujos de clínica* ».

⁴ Michel Foucault, *Surveiller et punir, Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.

sans faille. Concrétisant le rêve politique des gouvernants, les institutions de réclusion et d'isolement (lazarets, hôpitaux, asiles, prisons) permettent de tenir à distance le mal tout en prenant le risque que la promiscuité n'aggrave sa prolifération. Chez Saramago, le gouvernement prolonge d'ailleurs les réflexions de Foucault en divisant l'asile en deux ailes, l'une pour les aveugles, l'autre pour les suspects :

Nous allons être obligés d'y installer du personnel pour orienter les transferts, or je ne crois pas que nous puissions compter sur des volontaires, Je ne pense pas que cela sera nécessaire, monsieur le ministre, Expliquez-vous, Au cas où l'une des personnes soupçonnées de contamination deviendrait aveugle, comme cela arrivera tôt ou tard naturellement, vous pouvez être sûr, monsieur le ministre, que les autres, ceux qui conserveront encore la vue, la flanqueront dehors sur-le-champ.¹ (53)

Dans la version originale « *põem-no de lá para fora* », le verbe « *pôr* » (« mettre »), d'ordinaire appliqué à des objets, rend compte de la violence de l'expulsion. Par cette répartition des espaces, les autorités font le pari que la méfiance au sein des internés instaurera un système d'auto-gestion et d'auto-régulation.

À cette méthode de la quarantaine s'ajoutent des mesures prophylactiques propres à chaque récit. Alors que Defoe déployait tout un attirail de méthodes (lazarets, marquages des rues et des maisons, « règlement de la peste », billets de santé exigés des voyageurs), les contemporains se limitent à quelques dispositifs : O'Nan reprend l'idée du marquage des maisons, Goytisolo se joue des mesures traditionnelles en faisant porter des scaphandres aux infirmières tandis que chez García Márquez, le docteur Urbino tente de prendre le problème à la racine en faisant construire des égouts et des latrines.

Même si cette affirmation sera ultérieurement nuancée, notons que les récits d'épidémie confortent les analyses de Gaëlle Clavandier sur la dichotomie entre l'action des institutions politiques et celle de la population. Contrairement à la gestion rationnelle des autorités « compétentes », les mesures inventées par les citoyens donnent libre cours à l'*hybris* dans la débauche, la superstition ou les manifestations de la foi.

¹ ESC, pp. 45-46 : « *Vamos ser obrigados a pôr lá pessoal para orientar as transferências, e não acredito que possamos contar com voluntários, Não creio que seja necessário, senhor ministro, Explique lá, No caso de um dos sus peitos de infecção cegar, como é natural que lhe suceda mais cedo ou mais tarde, tenha o senhor ministro por certo que os outros, os que ainda conservarem a vista, põem-no de lá para fora no mesmo instante* ».

3) « Fonction d'énigme »¹ et tentation de l'irrationnel

Selon Grégory Quenet, les désastres sont des événements historiques « incomplets »² sortis tout droits du répertoire répétitif des causes naturelles. La recherche d'un sens à leur donner ou d'un enseignement à en tirer milite activement pour que l'événement ait des causes et des conséquences, un avant et un après, un « plus jamais ça » ou un « rien ne sera plus comme avant ». Comme l'explique Claudine Herzlich, « la maladie exige toujours une interprétation qui dépasse le corps individuel et l'étiologie spécifique. Elle entraîne toujours la formulation de questions ayant trait à ses causes (...) et plus encore à son sens : “pourquoi moi”, “pourquoi lui”, “pourquoi ici”, “pourquoi maintenant” »³. Plus qu'un phénomène naturel, l'épidémie est cette énigme qu'il faut lire et interpréter : aux yeux des victimes potentielles, nommer le mal et saisir son sens constitue le seul moyen de le mettre à distance. Néanmoins, parce que le sens de l'épidémie se veut fuyant, la tentation de l'irrationnel grandit chez certains individus ou groupes confrontés à l'indétermination menaçante du signe. Le quotidien s'en trouve allégorisé, perçu comme un univers de hiéroglyphes et de signes opaques dont le déchiffrement n'échappe pas toujours à la surinterprétation ou la mésinterprétation.

3.1) « On ne pensait qu'à jouir et à jouir vite »⁴

Avant d'aborder ces erreurs d'interprétation, évoquons le cas de ceux qui semblent renoncer à toute quête de sens et qui, prenant acte de l'absurdité de l'existence et de l'arbitraire des valeurs, optent pour le nihilisme. Car c'est bien le nihilisme qui explique le développement de pratiques transgressives : indécence, luxure, débauche. Alors que la mort peut les frapper à tout moment, certains sombrent dans l'excès et la folie, faisant fi de la décence et de l'ordre. Cet état d'anarchie est mentionné dans les écrits historiques et fictifs, chez Thucydide comme chez Manzoni : Athéniens et Milanais ayant pris conscience du caractère éphémère de la vie, ils ne jugent plus utile de craindre les dieux ni de respecter les lois. Comme l'épidémie frappe les bons autant que les mauvais, on en vient à douter de

¹ Nous empruntons cette expression à Jean Lombard et Bernard Vandewalle, *Philosophie de l'épidémie. Le temps de l'émergence*, op.cit., p. 29.

² Grégory Quenet, 2009. Cité par Nicolas Journet, « Catastrophes et ordre du monde », *Terrain* n° 54 « Les catastrophes », éd. Maison des sciences de l'homme, mars 2010, p. 8.

³ Marc Augé et Claudine Herzlich (dir.), *Le Sens du mal. Anthropologie, histoire, sociologie de la maladie* [1984], Edition des archives contemporaines, Coll. « Ordres sociaux », 1986, p. 201.

⁴ Thucydide, *Histoire de la Guerre du Péloponnèse*, cité par Camus dans ses *Carnets*.

l'intérêt de poursuivre des buts honnêtes. La chronique de l'épidémie de peste à Athènes au V^e siècle en témoigne :

Chacun se livra à la poursuite du plaisir avec une audace qu'il cachait auparavant. À la vue de ces brusques changements, des riches qui mouraient subitement et des pauvres qui s'enrichissaient tout à coup des biens des morts, on chercha les profits et les jouissances rapides, puisque la vie et les richesses étaient également éphémères.¹

La langue elle-même renvoie au désordre suscité par l'épidémie puisque le terme anglais « *pestilent* » signifie « nuisible à la religion, à la morale, à la paix publique »². Comme l'écrit André Brink, ce qu'il y a de pire que l'épidémie, c'est « ce qu'elle faisait à l'esprit, la façon dont elle pervertissait et déformait le cerveau, les émotions, la dignité de quelqu'un »³ (49).

La peste suscite des comportements nouveaux et, renvoyant les hommes à leur vacuité intérieure, elle métamorphose Oran en une « cité en fête » (87). Au paroxysme de l'épidémie, les Oranais se livrent sans retenue et sans souci du regard d'autrui aux plaisirs qu'ils prenaient jusqu'alors en cachette. Alors que la méfiance est à son comble, « l'appétit de chaleur humaine [...] pousse cependant les hommes les uns vers les autres les coudes vers les coudes et les sexes vers les sexes » (199). Comme ils affichent leur richesse, leur luxe et leurs liaisons, Tarrou craint qu'on ne revoie « les saturnales milanaises au bord des tombes » (127). Les lois de la cité ne faisant plus autorité, les habitants se livrent à des incendies et des pillages, méfaits également évoqués par Goytisolo et Le Clézio. Brink rappelle, quant à lui, les excès frénétiques des festins et de la fornication : citant Pétrarque, il signale qu'à Avignon, du temps de la Peste Noire, « on méprise Dieu, on adore l'argent, on foule au pied la loi divine et les lois humaines »⁴ (203). Cette débauche n'est que le reflet de celle qui se déploya pendant les épidémies du XVI^e au XVIII^e siècle : condamnée par les ecclésiastes, la sexualité le fut aussi par les médecins qui, à l'instar d'Ambroise Paré, jugeaient le coït susceptible de diminuer les forces du corps et d'affaiblir les esprits⁵. Toutefois, le sociologue Gérard Fabre n'écarte pas l'hypothèse que ces récits de débauches, orgies et beuveries aient pu être « grossis ou inventés par les chroniqueurs, souvent gens d'Église : ces derniers n'avaient-ils pas intérêt à forcer les traits, à enfler le phénomène, à exagérer son ampleur de manière à

¹ Thucydide, *Histoire de la Guerre du Péloponnèse*, op.cit. livre II, LIII.

² John Simpson et Edmund Weiner (ed.), *The Oxford English Dictionary*, Clarendon Press, 1884. Cité par Susan Sontag, *La Maladie comme métaphore*, op.cit., p. 72.

³ WP, p. 42 : « *not the spitting of blood or the spasms of an horrible death (...) but what it did to the mind. The way it warped and distorted the brain, the emotions, one's whole dignity* ».

⁴ *Ibid.*, p. 168 : « *God is held in contempt, money is reverded, both Divine Providence and human laws are trampled underfoot* ».

⁵ Ambroise Paré, *Œuvres* [d'après l'édition de 1585], Paris : éd. de P. Tartas, 1969, III, p. VIIIICXLIV – XLV. [en ligne] URL – <http://archive.nlm.nih.gov/proj/ttp/flash/pare/pare.html> [consulté le 7 juillet 2013].

stigmatiser un foyer du mal, à créer un repoussoir dont se démarqueraient les vrais fidèles ? »¹.

L'impuissance des hommes face au fléau suscite panique, excès et transgression. Mettre en scène l'épidémie, c'est donc ranimer des peurs ancestrales et rappeler que la folie point sous la raison, la violence sous l'urbanité, la sauvagerie sous la civilisation. Favorisant l'abandon des valeurs, l'épidémie révèle *in fine* la fragilité de l'édifice social autant que les limites de la foi dans le progrès.

3.2) « On ne pouvait rencontrer que l'Effroi, la Terreur et la Superstition »²

L'épidémie devient bientôt un « signe » dont la sémiotisation incomplète creuse un manque que l'homme se met en devoir de combler. Parmi les solutions envisagées pour résoudre cette énigme, la superstition occupe une place de choix en tant que fabulation permettant de se prémunir contre les intolérables vérités de la raison et de la science. Dans *Les Deux sources de la morale et de la religion*, Bergson rappelle que le sujet ne peut s'empêcher de produire des fabulations qui lui donnent l'impression de pouvoir contrecarrer l'expérience : « Une fiction, si l'image est vive et obsédante, pourra précisément imiter la perception et, par là, empêcher ou modifier l'action »³. Reliquat d'une pensée primitive, la superstition donne à entendre la persistance de croyances magiques et absurdes⁴, amorçant un questionnement que nous mènerons ultérieurement sur la notion de Progrès et d'une nature humaine.

Pour se protéger de l'épidémie, les personnages conçoivent des remèdes souvent saugrenus. Chez Defoe et Camus, c'est le vin qui acquiert des vertus curatives : « À vrai dire, on buvait beaucoup. Un café ayant affiché que "le vin probe tue le microbe", l'idée déjà naturelle au public que l'alcool préservait des maladies infectieuses se fortifia dans l'opinion » (88). Cette solution est également évoquée chez Goytisolo qui y ajoute « les

¹ Gérard Fabre, « La question des mœurs en temps d'épidémie », *Bulletins et Mémoires de la Société d'anthropologie de Paris*, Volume 10, Numéro 10-1-2, 1998, p. 122.

URL– http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/bmsap_0037-8984_1998_num_10_1_2506 [consulté le 6 mars 2013].

² Phrase tirée d'E. A. Poe, *Le Roi Peste* [1835], in *Nouvelles Histoires extraordinaires*, trad. de l'américain par Charles Baudelaire, Paris, Le Livre de Poche, 1972.

³ Henri Bergson, *Les Deux sources de la morale et de la religion*, chapitre II « La religion statique ».

⁴ Dans la préface du *Dictionnaire des superstitions*, Hubert Laurioz explique que le terme superstition provient du latin « *superstitio* » de « *superstite* » désignant le soldat resté debout après le combat. Par analogie, la superstition correspond à ces croyances ayant survécu aux religions, aux révolutions, à la modernité, à la physique ou à la médecine, à l'oubli et à l'outrage du temps.

graines de lupin et de tournesol (quelqu'un a répandu la rumeur extravagante qu'elles sont un remède efficace contre la propagation du fléau) »¹ (108). Quant à Brink, il rappelle que les gens « portaient des masques avec de longs becs qui les faisaient ressembler à d'inquiétants oiseaux, avec de grands yeux ronds de cristal », et mentionne les aspersions d'eau de rose, de vinaigre, les baumes ou les mixtures à base de soupçon de serpent séché. Mais les plus imaginatifs, convaincus que l'inhalation de mauvaises odeurs écartait la peste, « restaient accroupis sur leurs latrines pendant des jours et des jours, la tête entre les genoux »² (48). Enfin, le narrateur marquézien ne manque pas une occasion de se moquer de ses concitoyens dont l'attrait pour la superstition confine au grotesque. Le docteur Juvenal Urbino peine à imposer le savoir qu'il a acquis à Paris auprès de Charcot et Trousseau, en raison de la survivance des « superstitions ataviques telles que mettre les pieds des lits dans des récipients remplis d'eau afin d'empêcher les maladies de grimper, ou exiger la tenue de soirée et les gants de peau dans la salle de chirurgie car on tenait pour acquis que l'élégance était une condition essentielle de l'asepsie »³ (142).

Portée par le peuple, cette superstition est relayée par des prédicateurs qui dégagent *a posteriori* des signes annonciateurs : éclipses, tremblements de terre, nuées d'insectes et comètes deviennent autant de présages funestes (en 1532, le Pape Clément VII alla jusqu'à déclarer l'excommunication d'une comète jugée responsable de la peste). Thucydide évoquait déjà avec ironie ces oracles véhiculés par les vieillards et modifiés en fonction des circonstances pour que la prédiction coïncide avec les faits. Il en va de même dans les romans du XX^e siècle où sont mis en scène des orateurs qui fascinent le peuple autant qu'ils déconcertent le narrateur. Chez Camus, l'assemblée est clairsemée lors du deuxième sermon du prêtre Paneloux car la foule est davantage attirée par les prophéties des mages et les oracles des numérologues. Comprenant que seul l'irrationnel paraît digne de foi, les journalistes s'improvisent prophètes : « Certaines de ces prophéties paraissaient même en feuilleton dans les journaux et n'étaient pas lues avec moins d'avidité que les histoires sentimentales qu'on pouvait y trouver au temps de la santé » (224).

Exception notable : le personnage du prédicateur dans *A Prayer for the Dying* emporte l'admiration du narrateur qui voit en lui un double héroïque. Lorsque la diphtérie se

¹ VPS, p. 104 : « *La lenta masticación de altramuces y pipas de girasol (alguien ha difundido el extravagante rumor de que son un remedio eficaz contra la propagación de la plaga.* »

² WP, p. 35 : « *Some apparently squatted on their latrines for days, head tucked between their knees.* »

³ ATC, p. 159 : « *la rancia casa de salud se empeñaba en sus supersticiones atávicas, como la de poner las patas de las camas en potes con agua para impedir que se subieran las enfermedades, o la de exigir ropa de etiqueta y guantes de gamuza en la sala de cirugía, porque se daba por sentado que la elegancia era una condición esencial de la asepsia.* »

déclare, le prédicateur Chase annonce l'imminence de la fin des temps et invite ses fidèles à embrasser les malades pour contracter la maladie et accepter une mort commune. Loin de condamner l'imprudence et l'aveuglement des membres de « la Colonie », Jacob envie ces individus qui savent pourquoi ils meurent : « Ils vont rester et mourir ensemble, payer le prix de ce en quoi ils ont cru, le payer de leur plein gré, et cela, tu le comprends parfaitement »¹ (225). Indice supplémentaire du malaise de ce vétéran qui depuis son retour du front, peine à trouver sa place dans la cité des hommes.

Combinant l'idée d'une punition divine, la méfiance envers certains groupes et la croyance en une possible résorption du mal par des moyens magiques, la recherche de boucs émissaires resurgit lors des épidémies. « La peur du mal, explique Gérard Fabre, trouve un exutoire dans l'explication irrationnelle. Elle provoque un déchaînement de violence contre les groupes les plus vulnérables ». Relevant d'un « fantasme égocentrique et ethnocentrique »², elle génère une véritable psychose et fait renaître les vieux préjugés entre classes sociales ou entre nations. C'est précisément ce qu'explique René Girard dans *Le Bouc émissaire*, lorsqu'il interprète le besoin de désigner un coupable comme une volonté de polariser la violence et de résoudre une crise sociale en détournant l'attention sur lui. Le sacrifice d'une victime jugée « responsable de crimes qui ne font qu'un avec la désintégration de la communauté »³ est présenté comme le moyen de résoudre la violence et de ramener l'ordre. Détournant la violence suivant un principe de substitution, « le bouc émissaire n'agit que sur les rapports humains détraqués par la crise mais il donnera l'impression d'agir également sur les causes extérieures »⁴. Si le sacrifice prétend assurer une catharsis, on ne saurait être dupe de la dimension fantasmagique de ce rituel. La Peste Noire exacerba au Moyen-âge le rejet de tous ceux qui n'intégraient pas l'ordre hiérarchique divin : mendiants, vagabonds, juifs, jongleurs, prostituées. Chez La Fontaine, le bouc émissaire devient – comme par nécessité – l'âne, « ce maudit animal,/Ce pelé, ce galeux, d'où venait tout leur mal » (v.58), pauvre hère incarnant le peuple dans une société aristocratique. Dans une analyse qui rejoint les théories de Girard, le narrateur gionien confirme qu'il ne s'agit pourtant que d'une stratégie d'évitement : « pendant qu'ils tuent, ils ne pensent pas à leur frousse »⁵. Autant de situations, réelles ou fictives, qui

¹ PFD, p. 171 : « *They're going to stay and die together, pay the price for what they believe in, willingly, and this, this you completely understand* ».

² Gérard Fabre, *Epidémies et contagions. L'imaginaire du mal en Occident*, Paris, PUF, 1998, p. 27.

³ René Girard, *Des Choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris, Grasset, 1978, p. 57.

⁴ René Girard, *Le Bouc émissaire*, Paris, Grasset, coll. « Le Livre de Poche », 1982, p. 68.

⁵ Jean Giono, *Le Hussard sur le Toit*, op. cit., p. 330.

confirment que l'épidémie génère une crise mimétique favorisant une autre maladie : celle du suivisme.

Parce qu'elle s'inscrit dans la morale religieuse comme dans la morale laïque, cette recherche du bouc émissaire se lit dans les romans contemporains, notamment chez Brink qui compare la stigmatisation des victimes de l'apartheid à celle des Juifs dont on justifia l'extermination au Moyen Âge en les accusant d'avoir empoisonné les puits. Cette recherche d'un responsable génère un cycle de la violence qui semble sans limites : « Ils en accusaient les juifs, ou les hérétiques, ou n'importe quel étranger qui se trouvait parmi eux »¹ (47). Consciente de cette tendance, la femme du médecin dans *Ensaio sobre a Cegueira* hésite à dévoiler son secret de peur d'être non seulement accusée de tout le mal, mais aussi de devenir esclave à la solde des aveugles. De fait, dans *Ensaio sobre a Lucidez* (2004) – qui apparaît à maints égards comme une suite du roman *Ensaio sobre a Cegueira* bien que l'auteur récuse cette hypothèse² – cette femme est dénoncée, traquée par les autorités et jugée responsable de l'épidémie de cécité, du seul fait qu'elle n'ait pas été contaminée.

Face au mystère de l'épidémie, les hommes tentent de désigner un coupable, de prêter un visage humain à un mal invisible mais bien réel. Rumeurs et superstitions se propagent plus rapidement que la maladie, deux phénomènes que la sociologie analyse d'ailleurs en termes épidémiologiques comme en atteste le titre de l'ouvrage du baron d'Holbach : *La Contagion sacrée. Histoire naturelle de la superstition* (1768). Pour ne pas céder au désespoir, les hommes confèrent du sens au chaos en moralisant l'épidémie, chose d'autant plus aisée que l'infection de l'atmosphère soulignée par la théorie des miasmes peut métaphoriser la corruption de la cité. Si cette « déviation du sentiment religieux »³ qu'est la superstition se propage comme la maladie, l'épidémie favorise également un regain de la foi.

¹ WP, p. 34 : « Or otherwise they blamed the Jews for it, or heretics, or any stranger who unexpectedly happened to turn up in their midst. »

² José Saramago se défend d'avoir voulu écrire une suite : « Ce n'était pas mon intention de départ. *La Lucidité* n'est pas une suite à *L'Aveuglement*, qui se situe quatre ans avant l'action, et montre une épidémie d'aveuglement politique. J'y prends au pied de la lettre une cécité sur les causes des maux dont la société est victime. L'épidémie de "lucidité" en est un peu la contrepartie. Il n'y a pas de lien organique entre les deux récits, mais il y avait une connexion inévitable. Il fallait faire un sort à un personnage du premier, celui d'une femme, la seule à ne pas avoir été aveugle, qui avait en quelque sorte pris en charge le sort du monde, et qu'on retrouve au centre du roman aujourd'hui. » (Entretien avec José Saramago, Propos recueillis par Alain Nicolas. *L'Humanité*, 17 mars 2010). [en ligne]

URL – <http://socio13.wordpress.com/2010/06/20/apres-le-deces-de-jose-saramago-retour-sur-une-interview-accordee-par-lecrivain-a-lhumanite-autour-de-sa-fable-politique-la-lucidite/> [consulté le 12 décembre 2010]

³ Entrée « superstition » dans le Dictionnaire Larousse.

3.3) « Mes frères, vous êtes dans le malheur, mes frères, vous l'avez mérité »¹

Ce renouveau de la foi répond à une nécessité anthropologique que Philippe Forest formule en ces termes :

Plus la société est impuissante à soulager la souffrance, plus elle est désireuse de l'interpréter, c'est-à-dire de lui trouver une signification et une explication, de lui inventer une justification et une valeur au sein d'un discours prétendument rationnel qui en dissipe la force mystérieuse de scandale.²

Suivant ce principe, l'épidémie doit sa première valeur symbolique à la religion qui l'a érigée en punition pour un monde jugé décadent et corrompu. De catastrophe naturelle, l'épidémie devient un événement d'ordre moral et métaphysique. Dans l'Antiquité, la maladie est châtiement divin chez Ovide et Homère³, manifestation du Destin chez Sénèque et Lucain. Qu'elle soit perçue comme la punition d'une faute individuelle, d'une transgression collective ou d'un crime commis par les ancêtres de la victime, l'épidémie est justifiée. Cette explication permet d'atténuer le scandale du mal en lui assignant une place au sein d'une vision totalisante du monde.

À l'ère chrétienne, l'épidémie est associée à l'Apocalypse et s'y trouve présentée sous les traits de l'un des quatre Cavaliers : « *a fame, a peste, a bello, libera nos, domine* ». Comme l'explique Jean Delumeau :

Parce que, dans une cité attaquée par l'épidémie on pouvait craindre n'importe qui et n'importe quoi, parce que le mal demeurait mystérieux sans céder devant la médecine et les mesures de prophylaxie, toute parade semblait bonne. Le temps de « pestilence » voyait donc se multiplier les charlatans et les vendeurs d'amulettes, de talismans et de philtres-miracles [...] Alors, à qui se vouer ? Restait la médecine et la religion. De façon constante, l'Église, se référant aux épisodes de l'Ancien Testament et notamment à l'histoire de Ninive, présentait les calamités comme des punitions voulues par le Très Haut courroucé. Cette doctrine fut longtemps acceptée à la fois par la partie éclairée de l'opinion et par la masse des gens. Beaucoup de civilisations ont spontanément établi ce lien entre calamité terrestre et colère divine.⁴

Dans *The Wall of the Plague*, ce regain de foi attise la curiosité de Paul. C'est la surprise qui prédomine lorsqu'il apprend que la population se pressait pour chercher refuge dans les cathédrales et implorer l'intercession de Saint Sébastien et de Saint Roch⁵. Mais il se montre bien plus critique quand il s'agit des processions de flagellants. Affirmant que le mouvement

¹ P, p. 101.

² Philippe Forest, *Le Roman, le réel et autres essais*, Nantes, éd. Cécile Defaut, 2007, p. 204.

³ Dans le Livre I de *l'Illiade*, Apollon inflige la peste aux Achéens pour punir Agamemnon d'avoir séduit la fille de Chrysès.

⁴ Jean Delumeau, *La Peur en Occident, op.cit.*, pp. 179-180.

⁵ Criblé des flèches de l'épidémie, Saint Sébastien est le saint protecteur quand Saint Roch, qu'on représente montrant son bubon, est le saint guérisseur.

devait durer trente-trois ans et ne finir qu'avec la rédemption de la chrétienté, ces armées de saints se déplaçaient d'un centre de peste à un autre, apportant bien souvent la maladie à ceux qu'ils prétendaient secourir.

Si l'épidémie autorise une lecture profondément chrétienne, elle peut également constituer un indice de l'absence de Dieu et, en cela, favoriser l'agnosticisme ou l'athéisme. Par sa peinture de la peste d'Athènes, Lucrèce tentait de démontrer l'inutilité des dieux et de la religion dans ces situations-limites. Au XVIII^e siècle, alors qu'on voulait croire que les épidémies étaient révolues, le retour de la peste a été lu comme une manifestation de la colère divine tout en alimentant une certaine déchristianisation liée à un sentiment d'abandon. Par la suite, l'interprétation religieuse tend à s'effacer derrière une explication scientifique, laissant émerger une morale laïque qui concurrence la morale religieuse. Notons toutefois que cette morale laïque se charge d'une forme de stigmatisation, comme en témoignent les propos d'un journaliste dans le *New York Times* du 22 avril 1866 : « Le choléra punit surtout ceux qui négligent les lois de l'hygiène : c'est la malédiction des êtres sales, intempérants et vils ». Présentée comme « une malédiction », la maladie dévoilerait la dépravation morale derrière la saleté physique. Inéluctablement moralisée, l'épidémie reste ce qui révèle le mal avant de le punir. Nous verrons par la suite que les auteurs contemporains jouent sur ce double plan, l'épidémie se développant dans un monde privé de Dieu mais animé par la ségrégation et le rejet de l'autre.

Fruit d'un travail qui relève à la fois de la combinaison et de l'invention, le récit d'épidémie construit un espace dialogique qui impose une lecture active en mobilisant différentes mémoires, à la fois païenne et chrétienne, historique et littéraire. Entremêlant angoisses individuelles et collectives, l'imaginaire de l'épidémie placé sous le signe de la démesure et de l'excès tend à amplifier le drame. Néanmoins, il favorise l'élaboration d'un savoir sur le mal puisqu'il faut d'abord concevoir mentalement la maladie pour l'appréhender. Parce que l'épidémie est à la fois un « prisme social » et un « objet anthropologique privilégié »¹, les récits du corpus permettent de mettre en perspective un contexte particulier, mais aussi d'esquisser une image de l'humanité oscillant toujours entre raison et folie.

¹ Dominique Chevé et Michel Signoli « Les corps de la contagion corps atteints, corps souffrants, corps inquiétants, corps exclus ? », *Revue Corps*, n°5, 2008, p. 11.

Rendant compte de la présence d'un imaginaire commun chez des écrivains de quatre continents différents, notre corpus donnerait non seulement consistance à l'hypothèse anthropologique d'une « nature humaine », mais aussi à l'hypothèse contemporaine d'une « littérature mondiale ». Ces propositions faisant l'objet de développements ultérieurs, soulignons pour l'heure que le récit d'épidémie présente bien ce qu'Umberto Eco nomme des « scénarios intertextuels » proches « des *topoi* de la rhétorique classique et des *motifs* dont on a parlé de Veselovskij à nos jours »¹. Parce qu'il répond à un modèle sinon figé, du moins repérable, le récit d'épidémie peut être classifié comme un genre avec ses codes et ses motifs singuliers. Mais le *topos*, une fois figé, appelle son remaniement voire son détournement. Camus est précisément de ceux qui proposent de repenser les lois du genre.

¹ Umberto Eco, *Lector in fabula ou La Coopération interprétative dans les textes narratifs*, op.cit., p. 105.

CHAPITRE II

L'IMAGINAIRE CAMUSIEN AUX PRISES AVEC L'IMAGINAIRE TRADITIONNEL DE L'ÉPIDÉMIE

Le XX^e siècle est marqué par un renouvellement de cet imaginaire qui passe par la mise à distance de l'idée du châtement divin. Ainsi remodelé, l'imaginaire littéraire de l'épidémie coïncide avec une certaine réalité, celle d'une mise en question de l'existence de Dieu déjà amorcée au XVIII^e siècle, renforcée au XIX^e siècle par le positivisme et devenue effective au siècle suivant. Marcel Gauchet a souligné la complexité du rapport moderne à la religion : si l'ancrage subjectif à l'esprit de religion perdure et si les membres de la Cité continuent à croire, la foi chrétienne a perdu la fonction que la civilisation lui avait attribuée : celle de pilier social qui « informait de part en part l'habitation du monde et l'ordonnance des êtres »¹. Camus semble ainsi être l'un des premiers – sinon le premier – à invalider l'hypothèse du châtement divin. Quand Lucrèce, en son temps, manifestait un certain scepticisme face au lien trop vite établi entre l'épidémie et la colère des dieux, *La Peste* ne se contente pas de mettre en doute l'idée d'une manifestation de l'ire divine : sous la plume de Camus, c'est l'existence même de Dieu qui est mise en question. Dès lors, l'avènement de la peste dans « un monde absurde et sans Dieu »² donne tout son sens à la sentence nietzschéenne « Dieu est mort », une formule quelque peu galvaudée dont nous étudierons les résonances dans le roman de 1947. Posant la question du sens du mal en des termes neufs, *La Peste* en propose une double approche conformément à la vision du monde de l'auteur : d'une part, il s'agit de déconstruire l'imaginaire traditionnel de la peste pour donner corps à l'absurde, point nodal de la philosophie de Camus ; d'autre part, l'épidémie est soumise à un nouveau traitement fictionnel, relevant de ce qu'Emmanuel Bouju nomme « une transcription de l'histoire »³.

¹ Marcel Gauchet, *Le Désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*. Paris, Gallimard, 1985, p. IV.

² Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, OC I, p. 282.

³ Emmanuel Bouju, *La Transcription de l'histoire. Essai sur le roman européen de la fin du XX^e siècle*, Presses Universitaires de Rennes, collection " Interférences ", 2006.

1) Une épidémie dans un « monde absurde et sans Dieu » (Camus)

L'épidémie soulève inéluctablement le problème du mal subi et du rôle de Dieu dans l'avènement et la gestion de ce mal. Véritable pierre d'achoppement pour la philosophie comme pour la religion, le Mal a donné lieu à de nombreux systèmes de pensée qui témoignent de la difficulté à l'intégrer dans un monde que l'on souhaiterait harmonieux et cohérent. D'après Freud dans *L'Avenir d'une illusion*¹, la religion propose moins une défense contre la souffrance qu'une acceptation du mal en tant que nécessité inhérente à l'existence terrestre. Seule la perspective d'une Providence divine récompensant les bons et punissant les méchants nous dédommagerait et nous apporterait quelque consolation. Pourtant, si l'on veut sauvegarder la bonté et la toute-puissance de Dieu, comment rendre compte de la souffrance et de la violence infligées aux hommes par la catastrophe naturelle ?

1.1) Le mal, pierre d'achoppement du discours philosophique et théologique

Les philosophes grecs ont parfois esquivé la question, privilégiant l'idée d'une irresponsabilité des dieux à l'égard du mal qui frappe les hommes. Considérant les dieux exempts de toute affection et de toute passion, donc de toute malveillance, les stoïciens n'apportent pas de réponse satisfaisante à la question de l'origine des maux. Épicure, soucieux de supprimer la crainte des hommes, croit en l'indifférence des dieux à l'égard du monde, seule à même de leur garantir béatitude et immortalité. Face à ces deux hypothèses, Lactance ravive dans son *De ira Dei* le lien entre l'avènement du mal et l'action divine. Mais si le mal sur Terre est bien le fruit de la colère divine, celle-ci est moins une passion ou une perturbation qu'un instrument de justice permettant de punir les méchants. C'est dire que le mal est nécessaire en tant que manifestation de l'existence et de la toute-puissance de dieux qui se soucient pleinement des êtres qu'ils ont créés. Quant à la théodicée de Leibniz, elle nie (de manière relative) l'existence du mal subi pour le transformer en manifestation d'une intention dont la compréhension dépasse l'entendement humain. Cette théorie explique comment Dieu « a pu permettre le péché et la misère, et y concourir même et y contribuer, sans préjudice de sa sainteté

¹ « Le bien trouve toujours en fin de compte sa récompense, le mal son châtement, si ce n'est dans cette vie-ci, du moins dans les existences ultérieures qui commencent après la mort. Ainsi, toutes les terreurs, souffrances, cruautés de la vie seront effacées ». (Sigmund Freud, *L'Avenir d'une illusion* [1927], trad. de l'allemand par Marie Bonaparte, Paris, PUF, 1971, p. 27).

et de sa suprême bonté »¹. De manière générale, les théodicées postulent que les souffrances d'aujourd'hui participent de la construction d'un progrès et d'un bonheur à venir, le mal partiel contribuant à l'harmonie et la beauté du Tout. On comprend que de telles théories, refusant que le mal soit le simple fruit de l'ire divine, cherchent à confirmer Sa substance et à sauver Sa grandeur.

Pour l'écrivain qui envisage la religion avec un regard critique, le motif littéraire de l'épidémie permet de questionner la bienveillance (Dieu peut supprimer les maux mais ne le veut pas) ou l'omnipotence de Dieu (Il veut supprimer les maux mais ne le peut pas). Une tension que Camus ressaisit dans la formule : « un être puissant et malfaisant ou bienfaisant et stérile »². Mais dès que l'on s'autorise à franchir le pas qui sépare la mise en doute des qualités divines de la mise en question de l'existence de Dieu, la conscience de l'indépassable souffrance risque de susciter un certain pessimisme qui, dans sa version radicale, confine au nihilisme de Schopenhauer. La révocation de toute transcendance et l'absence de justification peuvent en effet conduire à « cette conviction que, par nature, la vie n'admet point de félicité vraie, qu'elle est foncièrement une souffrance aux aspects divers, un état de malheur radical »³. Chez le philosophe, la souffrance est à ce point existentielle qu'elle interdit même la solution du suicide : « notre état est si malheureux qu'un absolu non-être serait préférable [...] seulement, en nous quelque chose nous dit qu'il n'en est rien : que le suicide ne dénoue rien, la mort n'étant pas un absolu anéantissement »⁴. Le mal étant injustifiable et consubstantiel, il ne reste plus qu'à l'accepter, c'est-à-dire à prendre conscience du fait que la douleur n'est pas accidentelle mais qu'elle constitue l'essence même de notre vie. Reste à évaluer comment Camus dose espoir, doute et refus de Dieu, perspectives eschatologiques et tentation du nihilisme.

Interpréter l'épidémie comme un juste châtiment revient à imputer à chacun la responsabilité de son sort à partir d'une logique de rétribution qui fait de tout mal subi la punition d'un mal commis. Pour Camus, l'idée est problématique : non seulement elle explique rationnellement le malheur qui s'abat sur une communauté, mais elle occulte la souffrance des innocents que la maladie n'épargne guère. Afin de faire face à cette aporie, la religion chrétienne leur promet le Paradis mais si Dieu n'existe pas, l'homme qui croit ne prend-il pas le risque d'oublier ce qu'il vaut pour se soumettre à une entité illusoire ? Pour l'auteur du *Mythe*

¹ Gottfried Wilhelm Leibniz, *Essais de Théodicée : sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal* [1734]. Trad. de l'allemand par Jacques Brunschwig, Paris, Garnier Flammarion, 1969, p. 38.

² Albert Camus, *L'Homme révolté*, OC III, p. 307.

³ Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation* [1818 et 1844], trad. de l'allemand par A. Burdeau, revue et corrigée par R. Roos, tome I, Paris, PUF, 1966, p. 360.

⁴ *Ibid.*, p. 322.

de *Sisyphes*, cette volonté de donner du sens à la douleur est aussi néfaste que vaine. Rien ne justifie l'existence du mal et rien ne saurait la justifier. Aussi peut-il affirmer : « Je ne crois pas en Dieu, c'est vrai »¹.

La religion a cela de dommageable qu'elle retire toute valeur à ce qui est provisoire, relatif, mortel : l'Absolu menace le monde terrestre, méprise la chair et nie le présent. C'est pourquoi Paneloux appelle à une foi inconditionnée : « il fallait admettre le scandale parce qu'il [...] fallait choisir de haïr Dieu ou de l'aimer » (230). Dans ses *Essais*, Camus dévoile le revers de cette formule : dès lors qu'on renverse les perspectives, l'homme doit choisir « la solitude avec Dieu ou l'histoire avec les hommes »². Cette tension entre religion et histoire rejoint les enjeux de l'idée nietzschéenne dont Jean-Paul Engélibert nous dit qu'elle « laissait aux hommes l'horizon d'une histoire dont il leur incombait d'inventer les valeurs »³. Tout se passe alors comme si la naissance de l'homme libre devait se payer de la mort de Dieu. Pour autant, des questions subsistent : Camus considère-t-il l'Histoire comme un lieu d'épanouissement pour la liberté humaine ? Peut-on réellement espérer le bonheur quand on a choisi de placer sa foi en l'homme ? Avant d'évoquer les implications d'une telle position, nous analyserons les stratégies dont use l'écrivain pour déconstruire une idée ancrée de longue date dans l'imaginaire social et littéraire de l'épidémie. Pour ce faire, Camus multiplie les angles d'attaque, jouant des registres satirique, polémique et pathétique afin de souligner le scandale d'une conception qu'il juge contestable, voire ridicule.

1.2) Un discours religieux mis à mal par l'humour et le tragique

Dans ce qu'il considère comme son livre le plus anti-chrétien⁴, Camus met en scène un prêtre qui tente de persuader les Oranais de leur culpabilité pour qu'ils se repentent et s'en remettent à Dieu :

Dieu qui, pendant si longtemps, a penché sur les hommes de cette ville son visage de pitié, lassé d'attendre, déçu dans son éternel espoir, vient de détourner son regard. Privés de la lumière de Dieu, nous voici pour longtemps dans les ténèbres de la peste ! (103)

Récupérant l'image du Dieu Vengeur de l'Ancien Testament, Paneloux développe un plaidoyer grandiloquent pour inciter les fidèles à s'abandonner à Dieu et à accepter l'existence du

¹ Interview publiée dans *Le Monde* du 31 août 1956, OC III, p. 846.

² Albert Camus, *Essais*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 1670.

³ Jean-Paul Engélibert, *Apocalypses sans royaume - Politique des fictions de la fin du monde, XX^e-XXI^e siècles*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Littérature, histoire, politique », 2013, p. 10.

⁴ En 1948, dans une interview à Claudine Cholez, Camus avait confié que *La Peste* était son roman « le plus anti-chrétien » en insistant sur « une autre possibilité humaine, strictement humaine ».

Mal sur Terre. Toutefois, la rhétorique qu'il déploie afin de séduire son auditoire est discrètement raillée par le narrateur qui en suggère l'artificialité. Tandis que l'orage gronde au-dehors, Paneloux semble jouer des coups de tonnerre pour ponctuer son sermon qui devient alors une orchestration de la parole trop parfaite pour être sincère, trop évidente pour être prise au sérieux. Comme l'explique François-Charles Gaudard, « les pauses permettent un discours critique à destination du lecteur sous couvert de mise en scène dramatique »¹. Dévoilant les ficelles d'un discours qui cherche à effrayer et à accabler les hommes, le narrateur révèle les excès de la forme pour suggérer la démesure des propos. À cette théâtralisation de la parole religieuse répond la mécanisation des réactions de l'auditoire qui rend la scène cocasse. Impressionnés par ce discours tonitruant, les Oranais s'agenouillent comme par mimétisme : « D'autres crurent qu'il fallait suivre leur exemple, si bien que de proche en proche, sans un autre bruit que le craquement des chaises, tout l'auditoire se trouve bientôt à genoux » (102). Loin d'être un signe de ferveur, cet instinct grégaire ne fait que mettre à mal l'efficacité du sermon. Ce versant satirique n'a pas manqué de déchaîner les critiques, certains jugeant que le personnage du prêtre est réduit à une caricature. Jean Sarocchi déplore qu'« à la vieille, lucide et patiente sagesse du médecin rationaliste et laïque n'ait pas répondu – car il vaut mieux deux poumons, n'est-ce pas, pour respirer – une générosité et une théodicée religieuses de même envergure » au lieu de cette « rude véhémence »². Il blâme alors « l'anticléricalisme bête » de Camus, quand d'Astorg parle de « hargne »³ dans le portrait du prêtre. Camus s'en défend toutefois en affirmant que dans ce roman, il a rendu justice à ses amis chrétiens⁴. Mais s'il juge l'hypothèse du châtement divin si problématique, c'est qu'elle revient à accepter le mal. Atteint par la maladie, Paneloux refusera d'appeler un médecin et répliquera à Rieux qui propose de le veiller : « [...] les religieux n'ont pas d'amis. Ils ont tout placé en Dieu » (235). Or, ce que Camus refuse, c'est précisément ce que le personnage d'Ivan condamne dans *Les Frères Karamazov* de Dostoïevski, à savoir la dépendance profonde que le christianisme a introduite entre souffrance et vérité.

Cette légitimation du mal est plus scandaleuse encore lorsque la victime est un innocent. Dans une formule qui fait écho aux propos d'Ivan Karamazov⁵, Rieux affirme : « Je refuserai jusqu'à la mort d'aimer cette création où des enfants sont torturés » (221). Aussi la

¹ François-Charles Gaudard, « Le discours oblique dans l'argumentaire de Paneloux », *Cahiers de Malagar : Il y a 50 ans, « La Peste » de Camus, op.cit.*, p. 77.

² Jean Sarocchi, « Paneloux, pour et contre, contre et pour », *Cahiers de Malagar, op.cit.*, p. 110.

³ *Ibid.*, p. 100.

⁴ Albert Camus, « Pourquoi l'Espagne ? (Réponse à Gabriel Marcel) », *Actuelles*, OC II, p. 486.

⁵ « [...] si la souffrance des enfants sert à parfaire la somme des douleurs nécessaires à l'acquisition de la vérité, j'affirme d'ores et déjà que cette vérité ne vaut pas un tel prix » (Fiodor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov I*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1979, p. 336).

mort du fils Othon achève-t-elle de discréditer l'idée d'un châtement divin. Sous la plume de Camus, le corps de l'enfant se trouve privé de toute idéalisation : il n'est rien de plus qu'une « frêle carcasse » qui exhale « une odeur de laine et d'aigre sueur » avant d'être figé dans « une pose de crucifié grotesque » (217-218). Mais il n'en est pas moins un corps souffrant, ce qui suffit à exhiber le scandale de cette agonie. À supposer que la peste exprime la colère de Dieu, la souffrance de l'enfant – excluant précisément la notion de faute qui pourrait justifier une condamnation morale – dépasse la compréhension humaine. Paneloux lui-même se montre sensible à cette souffrance au point de céder provisoirement au doute : « Il lui aurait été aisé de dire que l'éternité des délices qui attendaient l'enfant pouvait compenser sa souffrance mais, en vérité, il n'en savait rien. Qui pouvait affirmer en effet que l'éternité d'une joie pouvait compenser un instant de la douleur humaine ? » (227). Toutefois, il se reprend avant la fin de ce deuxième sermon pour réaffirmer une foi sans limites : « Certes, la souffrance d'un enfant était humiliante pour l'esprit et le cœur. [...] Mais c'est pourquoi, et Paneloux assura son auditoire que ce qu'il allait dire n'était pas facile à dire, il fallait la vouloir parce que Dieu la voulait » (228). Le lecteur gardera toutefois l'image d'un « cas douteux », d'un homme ébranlé par cette preuve accablante de l'irrationalité de la religion qui, pour masquer ses contradictions, est forcée de cautionner l'agonie de l'innocent.

Bien que Camus discrédite la rhétorique religieuse, la question d'un Dieu absent ou inexistant s'avère complexe, comme elle a pu l'être pour l'auteur du *Crépuscule des Idoles*. La « mort de Dieu » diagnostiquée par Nietzsche était moins une déclaration d'athéisme qu'une annonce faite comme un médecin prononce la mort du patient : « Nietzsche n'a pas formé le projet de tuer DIEU. Il l'a trouvé mort dans l'âme de son temps »¹. Ce Dieu auquel on renonce est d'ailleurs le Dieu métaphysique, Dieu-juge et Dieu moral qui condamne la vie, ce qui n'exclut pas une aspiration au sacré. Nous reviendrons plus tard sur cette question épineuse. Retenons pour l'instant la volonté de Camus d'amputer l'imaginaire de l'épidémie de l'une de ses composantes majeures. En invalidant l'herméneutique chrétienne, l'écrivain repense la nature du mal car si l'épidémie n'est plus à interpréter comme un châtement divin, rien ne justifie l'apparition du fléau. Partant, l'épidémie prend place dans un monde absurde, ce qui autorise Camus à faire de son récit un laboratoire pour mettre en images et en question sa vision du monde.

¹ Albert Camus, *L'Homme révolté*, OC III, p. 310.

1.3) *La Peste*, roman de l'absurde

Comparant *La Peste* et le roman *La Maladie Blanche* (*Bílá nemoc*, 1937) de Karel Čapek, Susan Sontag met en exergue un renouveau dans l'écriture de la peste lorsqu'elle oppose la « lourdeur » didactique du romancier tchécoslovaque à « l'utilisation beaucoup moins littérale de la peste » chez Camus :

Cette peste n'est pas vengeresse, Camus ne s'élève contre aucun mal, ni la corruption, ni la tyrannie, même pas le caractère mortel de l'être humain. Cette peste n'est ni plus ni moins qu'un événement exemplaire, l'irruption de la mort qui donne tout son sérieux à la vie. L'utilisation de la peste par Camus, davantage épitomé que métaphore, est détachée, stoïque, lucide – libre de tout jugement moral.¹

Plus question d'incriminer Dieu ou d'estimer que la société a favorisé l'avènement du mal : l'épidémie n'est qu'un des visages de la mort, à laquelle tous les hommes sont voués. Et si l'explication religieuse et morale est déconstruite, S. Sontag laisse entendre qu'elle n'ouvre pas la voie à d'autres interprétations. La peste n'est pas un signe, elle ne dévoile rien d'autre que la finitude de l'homme, contre laquelle il serait vain de s'élever. Ces propos demanderaient à être nuancés dans la mesure où S. Sontag récuse la dimension métaphorique et argumentative de l'œuvre². Mais son analyse permet de comprendre en quoi la mise en scène d'une épidémie convient parfaitement à l'illustration de la philosophie de l'Absurde.

Comme le soulignait notre premier chapitre, l'épidémie constitue une énigme et, à ce titre, elle active chez l'individu une quête herméneutique. Néanmoins, parce que rien ne vient justifier un tel déchaînement de violence et que la peste interdit toute emprise, l'épidémie fait surgir cette « confrontation entre l'appel humain et le silence déraisonnable du monde »³ que Camus nomme « sentiment de l'absurde ». L'homme qui demande raison au monde se heurte nécessairement à son non-sens radical éprouvant alors un sentiment d'« étrangeté ». Aussi n'est-il pas anodin que l'adjectif « grotesque » soit utilisé pour qualifier les deux victimes de l'épidémie : l'enfant du juge Othon et le chanteur d'opéra. Bien que les deux scènes d'agonie se distinguent par leur ton, le corps du pestiféré se trouve en quelque sorte privé de son humanité. D'après Wolfgang Iser,

¹ Susan Sontag, *Le Sida et ses métaphores* [1978], trad. de l'anglais par Brice Matthieussent, Paris, Christian Bourgeois, 1988, pp. 76-77.

² Nous reviendrons sur la pensée de Susan Sontag dans la partie II.

³ Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, OC I, p. 238.

Le monde du grotesque est - et n'est pas - notre propre monde. La façon ambiguë dont il nous atteint vient du fait que nous sommes conscients que le monde familier en apparence harmonieux est rendu étranger sous l'effet de forces abyssales qui le brisent et font voler en éclats sa cohérence.¹

Qualifier le corps agonisant de « grotesque », c'est dévoiler son inquiétante étrangeté, révéler cet écart béant entre l'homme et le monde. Les deux corps frappés par la peste se figent dans une distorsion déconcertante, presque ridicule, suggérant que l'épidémie crée une expression unique par-delà la diversité des êtres et des circonstances. Loin d'être une victoire sur la peur cosmique comme l'était la carnavalisation étudiée par Bakhtine, l'aspect carnavalesque des corps fait éclater le caractère dérisoire de la condition humaine.

Dès lors, comment vivre « sans appel »² ? L'absence de fondement risque de rendre les conduites équivalentes et les valeurs inutiles au point qu'il devienne indifférent de « tisonner les crématoires ou de se dévouer à soigner les lépreux »³. Pouvant mener au repli sur soi et au nihilisme, ce divorce avec le monde risque également de générer des « esquives »⁴ telles que le suicide, l'espoir ou la religion. Or, l'homme qui peut encore croire en Dieu après avoir été saisi par le silence du monde se berce dangereusement d'illusions : « La pensée est toujours en avant. Elle voit trop loin, plus loin que le corps qui est dans le présent. Supprimer l'espérance, c'est ramener la pensée au corps »⁵. Puisque le monde n'offre pas de fondement, l'homme doit le trouver en lui-même et en lui seul. Loin d'une vision chrétienne transcendantale, la conception moderne immanentiste réinscrit l'existence humaine dans le monde terrestre. Dès lors, la thématique épidémique fait sens : faire de l'homme un pestiféré, c'est rendre au corps une place primordiale dans l'expérience existentielle.

Pourtant, l'absurde peut ne pas être perçu tant sa découverte implique que l'homme soit sensible à l'absence de réponse :

Lever, tramway, quatre heures de bureau ou d'usine, repas, tramway, quatre heures de travail, repas, sommeil et lundi mardi mercredi jeudi vendredi et samedi sur le même rythme, cette route se suit aisément la plupart du temps. Un jour seulement, le "pourquoi" s'élève et tout commence dans cette lassitude teintée d'étonnement.⁶

Ces Oranais « sans soupçons » (12) sont-ils des individus qui n'ont pas encore entrepris une quête de sens ou des êtres qui, ayant été confrontés à l'obscurité du monde, font le choix du

¹ Wolfgang Iser, *The Grotesque in Art and Literature*, trad. de l'anglais par Ulrich Weisstein, Gloucester, Mass: Pater Smith, 1968, p. 37. Cité dans Béatrice Bonhomme, *La Mort grotesque chez Giono*, Paris, Nizet, 1996, p. 37.

² Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, OC I, p. 255.

³ Albert Camus, *L'Homme révolté*, OC III, p. 65.

⁴ Albert Camus les expose dans le chapitre « L'Homme absurde » du *Mythe de Sisyphe*, OC I, pp. 265-282.

⁵ Albert Camus, *Carnets 1935 – 1948*, OC II, p. 863.

⁶ Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, OC I, p. 227.

déni et de l'aveuglement, préférant se mentir pour ne pas envisager la révolte ? Une chose est sûre : l'épidémie est le visage que choisit l'absurde pour s'imposer à eux. Cette « abstraction » génère une routine cyclique et morose qui exhibe la misère de la condition humaine : comme l'absurde, « la peste, ça consiste à recommencer » (167). Omniprésente et omnipotente, envahissante et incontrôlable, la peste soumet les hommes au châtement de Sisyphe en qui Camus voit l'incarnation de l'homme pris dans les rouages du destin. De la répétition des habitudes naît la lassitude qui apparaît à la fois comme l'aboutissement d'une vie machinale et l'aube d'une lucidité nouvelle. Reconnaître la vanité de notre existence, c'est dans un même mouvement accéder à la conscience tragique et à la sagesse.

Face à la peste-absurde, l'humanité dépeinte dans *La Peste* est à la fois victime et responsable, à défaut d'être coupable. Relativisant le poids de la culpabilité qui pèse sur le monde chrétien, Camus ébauche l'image nuancée d'un homme à la fois faillible et perfectible, capable de lucidité comme d'aveuglement. À l'ancien régime du mal (homme fautif, Dieu vengeur, monde mauvais)¹, Camus substitue donc un nouveau régime : homme responsable, Dieu silencieux, monde à construire. Permettant de penser la condition humaine, *La Peste* se présente également comme un regard sur les années d'Occupation. Si le XX^e siècle a vu se multiplier les représentations cryptées d'une réalité socio-politique problématique, aucun romancier avant Camus (à notre connaissance du moins) n'avait mené un tel projet allégorique².

2) *La Peste*, une « transcription de l'histoire » (E. Bouju)

Pour le lectorat de 1947, cette histoire de peste est vite apparue comme un prétexte pour évoquer autre chose, à savoir la période d'Occupation. Aussi peut-on parler à la suite d'Emmanuel Bouju d'une « transcription de l'Histoire », et non d'une écriture de l'Histoire, au sens où Camus passe par un autre événement pour tenter d'approcher l'événement historique. Se référant au modèle d'« une musique de l'expérience transcrite dans l'instrumentalité de l'écriture romanesque », « le roman réplique à l'expérience dans son langage propre, par

¹ Nous nous référons ici à l'analyse de Françoise Hildesheimer dans *Fléaux et société : de la Grande Peste au choléra. XIV^e – XIX^e siècle*, Paris, Hachette, 1993.

² Dans notre introduction, nous évoquons quelques œuvres susceptibles d'évoquer leur contexte d'écriture mais toutes sont postérieures à 1942.

harmonie moins imitative que transfiguratrice »¹. L'expression convient particulièrement pour définir ce travail de transfiguration de l'expérience historique auquel procède la fiction qui en accueille les traces : « déplacement » et « nouvelle coordination » caractérisent ce processus d'« adaptation d'une architecture à une autre »² qui relève chez Camus d'une opération de cryptage des données historiques. Pour assurer cette transposition, le récit est sous-tendu par un jeu analogique qui associe fiction et réel par le biais d'un entrelacement de l'épidémie et des traces d'une histoire récente qui coïncide avec le temps de l'écriture. Dès lors, la lecture s'apparente à « une remontée, un retour sur les temps et le lieu de l'histoire, refigurés »³.

2.1) Une image cryptée des années 1940

Si le terme « occupation » n'est jamais employé dans le roman, on trouve quelques références à la guerre, intégré dans des jeux analogiques qui rapprochent ces deux réalités :

Il y a eu dans le monde autant de pestes que de guerres. Et pourtant pestes et guerres trouvent les gens toujours aussi dépourvus. (45)
Et si on leur annonçait un résultat, ils [les bénévoles des formations sanitaires] faisaient mine de s'y intéresser avec cette indifférence discrète qu'on imagine aux combattants des grandes guerres, épuisés de travaux, appliqués seulement à ne pas défaillir dans leur devoir quotidien et n'espérant plus ni l'opération décisive, ni le jour de l'armistice. (194)

Quand le propos se voudrait général, le lecteur de 1947 n'a pas manqué de percevoir dans l'épidémie un écho aux S.S., aussi connus sous le nom de « peste brune ». Par ailleurs, le jeu d'équivalence et de substitution naît d'allusions parsemées dans le texte, certaines situations propres à la quarantaine pouvant être transposées dans un contexte de guerre. L'usage du téléphone et l'échange épistolaire sont presque impossibles, comme c'était le cas pendant la guerre pour toute communication en direction de la zone libre. Dans la ville en quarantaine, le marché noir se développe, le couvre-feu est instauré, les tentatives d'évasion se multiplient. Quant à la libération de la ville le 25 janvier, elle évoque la liesse populaire du 25 août 1944. Enfin, l'attentisme des Oranais pourrait être à l'image de la naïveté des humanistes occidentaux qui ont laissé la situation internationale se dégrader dans les années 30 : « Quand la guerre éclate, les gens disent : “Ça ne durera pas, c'est trop bête”. Et sans doute une guerre est certainement trop bête, mais cela ne l'empêche pas de durer. » (45). Tout porte à croire que derrière la généralité des propos, c'est l'atmosphère de la « drôle de guerre » qui est dépeinte.

¹ Emmanuel Bouju, *La Transcription de l'histoire, Essai sur le roman européen de la fin du XXe siècle, op.cit.*, p. 15.

² *Idem.*

³ *Ibid.*, p. 17.

Cette première lecture de l'œuvre mérite une attention particulière, conformément aux théories de H.R. Jauss qui trouve dans l'étude de « l'horizon d'attente de son premier public »¹ un moyen efficace de juger de la nouveauté, de l'importance et de l'impact d'une œuvre au moment de sa parution. D'après Camus lui-même, « le contenu évident de *La Peste* est la lutte de la résistance européenne contre le nazisme »². Dès lors, les formations sanitaires volontaires créées par Tarrou seraient à l'image de la résistance : pour pallier l'inefficacité des autorités officielles, les bénévoles font le choix de combattre le fléau car à leurs yeux, « il faut être fou, aveugle ou lâche pour se résigner à la peste » (132). Si la « collaboration » active n'est pas vraiment présente dans le roman, on peut néanmoins voir en Cottard une figure du profiteuse, lui qui, sous le coup d'une inculpation (Grand le soupçonne d'avoir quelque chose à se reprocher), se réjouit du surgissement du fléau. Son arrestation finale constitue un possible reflet de certains épisodes de l'épuration.

Insistant sur la responsabilité du gouvernement de Vichy dans l'Occupation, Jennifer Stafford Brown interprète le choix de la peste – maladie médiévale par excellence – comme une volonté de la part de Camus de dénoncer « l'esprit médiéval »³ promu par le régime pétainiste. Camus reprendrait l'imaginaire politique de cet « idéal d'une France néo-médiévale » pour le détourner et en dénoncer le caractère obscurantiste et archaïque, comme en témoignent ces propos de 1942 :

L'intelligence moderne est en plein désarroi. La connaissance s'est distendue à ce point que le monde et l'esprit ont perdu tout point d'appui. C'est un fait que nous souffrons de nihilisme. Mais le plus admirable ce sont les prêches sur les "retours". Retour au Moyen Âge, à la mentalité primitive, à la terre, à la religion, à l'arsenal des vieilles solutions.⁴

Aux discours promouvant un passé glorifié et des valeurs traditionnelles (Travail, Famille, Patrie), Camus répond par un inquiétant tableau du retour de ces valeurs désuètes. En ce sens, « *La Peste*, en tant que dystopie médiévale, représente un prolongement ironique de la politique de Vichy : Camus a exploré ce qui pourrait arriver si le retour prôné par Pétain se con-

¹ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, trad. de l'allemand par Claude Maillard, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1978, p. 49.

² Albert Camus, « Lettre à Roland Barthes sur *La Peste* », 11 janvier 1955, dans « Appendices à *La Peste* », OC II, p. 286.

³ « *Reasons behind Camus's choice of this particular imagery for contemporary, war-torn France have to do with his reactions to the political realities he saw around him, but perhaps even more with his reactions to fascist and Vichy use of the medieval trope* ». (nous traduisons). Jennifer Stafford Brown, « Prison, Plague, and Piety : Medieval Dystopia in Albert Camus's *La Peste* », Emmanuelle Anne Vanborre (dir.), *The Complexity of Camus's Writing*, Palgrave Macmillan (USA), 2012, p. 137.

⁴ Albert Camus, *Carnets 1935-1948*, OC II, p. 948. Cité par Jennifer Stafford, *art.cit.*, pp. 137-138.

crétisait, en dépeignant l’incursion du médiéval dans une cité moderne »¹. En ce sens, le sermon de Paneloux fait écho aux discours de Pétain sur les raisons de la défaite française :

L’Église a rejoint Pétain dans l’idée que la défaite française contre les Allemands était une punition contre les péchés collectifs du pays. Cependant, les dirigeants de l’Église considéraient cette défaite moins comme la conséquence d’un refus du sacrifice, que comme une punition pour l’agnosticisme de la nation.²

Paneloux représenterait donc ces évêques qui en 1940 culpabilisaient la population et invitaient à la pénitence. Confirmant l’idée d’une représentation du régime de Vichy, Jeanyves Guérin souligne que l’inertie administrative à Oran est à l’image de l’effondrement de la Troisième République puisque l’État bureaucratique, enclin à l’obéissance jusqu’à l’aberration et la bêtise, illustre bien ce « culte de la fonction publique », cette élévation de « la discipline au rang d’une véritable mystique »³. Parce que l’État prend des mesures pour empêcher que la population n’incrimine l’administration, Jeanyves Guérin associe *La Peste* à un roman qui, quelques années plus tard, poussera plus loin la mise en scène de la politique totalitaire : *1984* de George Orwell. En privilégiant le principe d’humanité, Joseph Grand apparaît alors comme ce fonctionnaire exemplaire, ce « héros » – pour reprendre les termes de Rieux – encore soucieux d’agir pour le bien commun. Par le jeu de l’analogie, il incarnerait alors « ceux qui, dans l’administration, enterrèrent des dossiers, fabriquèrent des faux papiers, prévinrent des Juifs ou des résistants menacés »⁴.

Finalement, la guerre s’inscrit non pas dans le « non-représentatif » mais dans le « non-linguistique. Ou plus exactement, dans le non-énonçable quoique virtuellement énonçable »⁵. Reposant sur une figure *in absentia* qui émerge au gré des substitutions, *La Peste* porte en germe des énoncés virtuels dont l’actualisation requiert la coopération du lecteur. Le texte pourrait n’être que le récit d’une épidémie dans les années 1940 : seule la perception de ces indices par un lecteur avisé capable d’y reconnaître une réécriture codée de l’Histoire peut conférer à l’œuvre toute sa portée argumentative.

¹ « *La peste, as a medieval dystopia, represents an ironic extension of Vichy politics: Camus explored what might happen if the “return” preached by Pétain actually took place, and wrote his vision of a medieval incursion into a modern city* » (nous traduisons). *Ibid.*, p. 152.

² « *The church joined Pétain in the belief that France’s defeat by the Germans was a punishment for the country’s collective sins. Church leaders saw the defeat less as a result of French repugnance for self-sacrifice, however, and more as a punishment for French agnosticism as a nation.* » (nous traduisons). *Ibid.*, p. 144.

³ Jeanyves Guérin, *Albert Camus. Littérature et politique, op.cit.*, p. 173.

⁴ *Idem.*

⁵ Catherine Dana, *Fictions pour mémoire. Camus, Perec et l’écriture de la Shoah*, Paris, L’Harmattan, 1998, p. 34.

2.2) Camus et Giono : regards croisés sur l'Histoire

Également inscrit dans le contexte de la Seconde Guerre Mondiale, *Le Hussard sur le Toit* (dont la rédaction débute en 1946) partage avec *La Peste* la thématique épidémique et l'évocation plus ou moins discrète de la guerre. Dans leur récit d'épidémie, les deux écrivains mettent en scène un médecin, figure de mentor (Rieux/le Petit Français), un personnage audacieux, frondeur (Tarrou/Angelo), et un personnage dévoué à la cause commune (Grand/Giuseppe). Aussi nous paraît-il judicieux de comparer les stratégies d'écriture des deux romanciers afin de cerner au mieux la singularité de la transcription camusienne de l'Histoire.

À en croire JY Guérin, la principale divergence réside dans les contraintes qui président à l'écriture : d'un côté un « roman libre », de l'autre la volonté auctoriale de « combiner une stratégie argumentative et une stratégie narrative »¹. Pourtant, c'est dans le roman gionien que la dimension métaphorique – et donc argumentative – lui semble la plus évidente : « Il est clair qu'il [le choléra] figure la guerre. N'est-il pas un moment représenté comme un tireur ? Les patrouilles, les barrages étaient mentionnés dans *La Peste*. Ici, ils sont montrés sans cesse. Angelo se heurte à eux ou doit les contourner »². Il semble qu'Angelo redoute moins le choléra que les gendarmes qui bloquent le passage des frontières. Censés assurer la protection de la population, ces gendarmes en deviennent les ennemis puisqu'ils dépouillent les voyageurs de leurs biens avant de les mettre en quarantaine, et souhaitent leur mort afin de conserver les objets perquisitionnés. Aussi le narrateur peut-il affirmer que ces soldats sont « comme une maladie plus terrible encore que la contagion mais dont on voyait clairement l'injustice et contre laquelle on avait cette fois des armes »³. Dans la perspective d'une transposition analogique, faut-il y voir une figure des profiteurs de guerre ?

Contrairement à JY Guérin, nous sommes loin de considérer que la dimension métaphorique du choléra aille de soi. Complots, pièges, négociations d'informations sont les ingrédients du roman d'aventure autant que les indices de la guerre. Le mot « guerre » est quasiment absent et si le titre évoque un soldat (Angelo est un hussard piémontais), le lecteur non-averti peine à saisir les enjeux de la « révolution » et de la « liberté » qui obsèdent Angelo et ses amis carbonaro. Si l'on comprend que la situation politique entre la France et l'Italie

¹ *Ibid.*, p. 171.

² *Ibid.*, p. 169.

³ Jean Giono, *Le Hussard sur le toit*, *op. cit.*, p. 357.

est problématique, les propos volontairement flous et l'argot militaire brouillent les repères¹. On trouve toutefois quelques analogies pour conférer au choléra une portée métaphorique : « Mais la révolution et le choléra peuvent également te tromper comme les femmes si tu n'es pas habile ! »², « Les hommes sont bien malheureux, se disait Angelo. Tout le beau se fait sans eux. Le choléra et les mots d'ordre sont de leur fabrication »³. À travers ces combinaisons, le choléra se présente à la fois comme le fruit de l'action humaine et comme une force indépendante, confirmant cette nature énigmatique que l'imaginaire populaire prête à l'épidémie. Plus intéressant encore, le mal épidémique se trouve associé au pouvoir autoritaire comme à l'entreprise révolutionnaire. Ce faisant, Giono laisse entendre les possibles dérives de toute révolution non maîtrisée, de toute action politique effectuée au nom d'idéaux qui peuvent biaiser la perception de la réalité.

Angelo semble justement victime d'une idéalisation de la cause révolutionnaire. Menant ce combat dans le respect de l'ennemi, le jeune hussard présente la guerre comme une lutte juste et noble, sans que l'on sache si le narrateur aux accents stendhaliens adhère véritablement à cette conception. Dès lors, peut-il être pertinent d'ériger Angelo en figure du résistant ? Rien n'est moins sûr, si l'on considère que cette volonté de s'en sortir et ce souci d'aller au-devant des dangers relèvent davantage du défi personnel que du combat collectif. Tout se passe comme si Angelo cherchait à éprouver sa valeur dans une guerre devenue l'occasion rêvée de se mettre en scène. Le leitmotiv des bottes est alors significatif : tout en signalant son statut militaire, le soin qu'il leur accorde suggère son goût de l'éclat et symbolise la posture esthétisante qu'Angelo adopte volontiers dans sa quête de Liberté. Des éclairs de lucidité ponctuent toutefois son discours, lui faisant se demander « si en réalité il n'aimait pas le peuple comme on aime le poulet »⁴. Parce qu'on peut douter qu'Angelo envisage réellement un « nous », le récit semble inviter à un déplacement : le vrai héros du collectif serait alors Giuseppe, frère de lait d'Angelo et véritable homme du peuple⁵. À supposer que le choléra soit métaphorique, le lecteur peine non seulement à définir des équivalences entre épidémie et

¹ À titre d'exemple, citons ce passage : « Ces Français, poursuivit-il, ne digèreront jamais Napoléon. Mais maintenant qu'il n'y a plus à se battre que contre des tisserands qui réclament le droit de manger de la viande une fois par semaine, ni vu ni connu, je t'embrouille, ils vont rêver à Austerlitz dans les bois plutôt que de chanter "Vive Louis-Philippe" sur le dos des ouvriers. Cet homme sans chemise n'attend qu'une occasion pour être roi de Naples. Voilà ce qui fait la différence des deux côtés des Alpes. Nous n'avons pas d'antécédent et cela nous rend timides ». (*Ibid.*, p. 19).

² *Ibid.*, p. 173.

³ *Ibid.*, p. 136.

⁴ *Ibid.*, p. 295.

⁵ Giono insiste dans une note sur l'origine aristocrate d'Angelo : « C'est un aristocrate, quoique carbonaro, qui parle, et d'ailleurs fort jeune [Note de l'auteur.] », (*Ibid.*, note p.129).

guerre, mais aussi à dégager une vision cohérente de la guerre qui semble ici réduite à un combat personnel, à une lutte du héros contre lui-même.

Si le roman de Giono exige, nous semble-t-il, plus de recul que *La Peste*, c'est probablement parce qu'il présente moins d'images susceptibles d'entrer en résonance avec l'imaginaire historique du lecteur. La chose est quelque peu paradoxale si l'on considère que dans *Le Hussard sur le toit*, la guerre bénéficie à la fois d'une présence narrative (dans l'intrigue en tant qu'arrière-plan) et discursive (dans quelques comparaisons opérées par le narrateur). Pourtant, la coprésence des éléments ne permet pas d'établir une réelle cohérence tandis que chez Camus, l'interprétation s'est imposée comme une évidence au lectorat de 1947 malgré les rares mentions de la guerre. Chez Camus, les files d'attente, le couvre-feu, les stades transformés en camps peuvent interpeler le lecteur de 1947 comme celui d'aujourd'hui. *Le Hussard sur le Toit* n'est pas véritablement jalonné de tels échos. Néanmoins, une scène s'avère hautement significative : l'épisode du corbeau.

Alors qu'Angelo s'est éloigné, Pauline de Theus est attirée par le chant d'un corbeau qu'elle qualifie ainsi : « C'était répugnant mais séduisant à un point que vous n'imaginez pas. C'était horrible. Je comprenais tout, et je me rendais compte que j'acceptais, que j'étais d'accord »¹. Se sentant « sucrée de la tête aux pieds » par ce discours qui « s'adresse » à elle, ce n'est qu'une fois agressée par l'oiseau qu'elle retrouve ses esprits et le tue à coup de fusil. La scène prend des allures fantastiques tant cet oiseau, symbole de la Mort, fait l'objet d'une personnification pour devenir – c'est là notre hypothèse de lecture – une figure de l'orateur capable d'envoûter son public malgré l'horreur de son chant. Parce que la « chanson endormeuse » a provisoirement dissimulé le fait que l'oiseau « avait certainement du choléra plein le bec »², le lecteur pourrait y voir la mise en scène métaphorique d'un chant aussi séduisant que dangereux, aussi lénifiant que mortifère : l'idéologie. Définissant le terme comme « une construction *a priori* qui, au mépris des faits, propose une interprétation systématique du monde, de l'histoire et de la société [qui] entend tout savoir et tout expliquer »³, JY Guérin perçoit une possible réflexion sur l'idéologie dans les propos du vieux médecin, figure d'intellectuel légèrement en proie au délire : « le choléra se transmet non par contagion, mais par *prosélytisme* »⁴. Nous pensons qu'avec l'épisode du corbeau, Giono dénonce métaphoriquement la fascination exercée par ce discours qui inhibe l'esprit critique. Ainsi, le roman de Giono évoquerait les effets sociaux du discours politique et idéologique,

¹ *Ibid.*, p. 318.

² *Ibid.*, p. 317.

³ Jeanyves Guérin, *Albert Camus : Littérature et politique, op.cit.*, p. 355.

⁴ *Ibid.*, p. 170. La citation se trouve pp. 471-472 du *Hussard sur le toit*. Les italiques sont de Giono.

critiquant les discours qui rendent l'Autre suspect, sans manquer d'égratigner les discours révolutionnaires qui subliment le réel et déforment la réalité.

En somme, si ces deux romans d'épidémie constituent une métaphore de la guerre, le choléra symboliserait l'effet néfaste de l'idéologie et de l'instinct grégaire quand la peste représenterait davantage la privation de liberté physique et psychologique. Pour le dire avec JY Guérin, chez l'un, le mot-clé est « la peur », chez l'autre « l'abstraction »¹. C'est dire que Giono insiste sur les relations interhumaines et les phénomènes de foule quand Camus s'interroge sur la nature de notre être-au-monde. D'un côté, il s'agit de montrer comment les discours sociaux contaminent l'existence des uns et des autres, de l'autre comment l'absurde peut s'imposer à chacun. Évidemment, rien n'empêche de considérer que la peste – abstraction puissante et envahissante – incarne l'idéologie dont la propagation biaise les rapports humains et met à mal le langage. Mais alors que Giono écrit un roman du héros et de la foule, Camus multiplie les protagonistes. Chez Giono, on est lâche ou courageux, superbe ou médiocre. Chez Camus, on reste humain et chacun s'efforce de développer une action face à l'absurde, sans qu'une solution unique s'impose.

Tandis que Giono réfléchit à la psychologie des foules par temps de crise, *La Peste* apparaît comme un roman de la Seconde Guerre Mondiale tant le récit entre en résonance avec les conditions sociales, morales et politiques de son temps. Quelque chose se joue donc dans l'implicite et dans la construction du récit pour suggérer une voie/voix autre. Cet agencement particulier du récit s'est vu attribuer le nom d'allégorie, sans que le terme soit toujours expliqué ou questionné, ce que nous nous proposons de faire dans le chapitre suivant.

3) L'allégorie camusienne : entre tradition et modernité

Cherchant à illustrer le « privilège métaphorique de la fiction », Dominique Viart cite en exemple la « démarche allégorique du *Procès*, de *La Peste* ou même du *Rivage des Syrtes* »², comme si le roman de Camus constituait une illustration canonique du genre. Sans nommer le procédé employé, Camus n'avait pas manqué d'explicitier son projet :

Je veux exprimer *au moyen de la peste* l'étouffement dont nous avons tous souffert et l'atmosphère de menace et d'exil dans laquelle nous avons vécu. Je veux du même coup étendre cette interprétation à la notion d'existence en général. La peste donnera *l'image*

¹ *Ibid.*, p. 169 et 174.

² Dominique Viart, « Écrire avec le soupçon », in Michel Braudeau [et.al.], *Le Roman français contemporain*, *op.cit.*, p.156.

*de ceux qui, dans cette guerre, ont eu la part de la réflexion, du silence et celle de la souffrance morale.*¹

Il n'en fallait pas plus pour que les critiques nomment « allégorie » ce recours à un motif au moyen duquel l'écrivain donne l'image d'une situation réelle. L'idée mérite toutefois d'être repensée afin de saisir la singularité d'une allégorie qui prend des libertés avec la tradition.

Le terme ne laisse pas d'être problématique en raison d'une définition que les critiques peinent à établir et qui semble avoir fortement évolué depuis l'Antiquité. Néanmoins, le terme a quelque chose de désuet, connotant le figement et l'hermétisme. À cette difficulté s'ajoute la tension entre « allégorisme » et « allégorèse », c'est-à-dire entre écriture et lecture, cryptage et déchiffrement, tension qu'explore Rabelais dans le prologue de *Gargantua*, étant bien conscient que l'allégorèse échappe difficilement à l'écueil d'une surinterprétation du texte² ou à ce qu'Umberto Eco nomme « libre utilisation du texte en tant que stimulus de l'imagination »³. Pour évaluer les rapports entre intention d'auteur et réception, nous étudierons les procédures opératoires qui orientent le lecteur vers un sens. Ces indices sont établis par Henri Morier dans la définition qu'il donne de l'allégorie comme « un récit de caractère symbolique ou allusif. En tant que narration, elle est un enchaînement d'actes ; elle met en scène des personnages (êtres humains, animaux, abstractions personnifiées), dont les attributs et le costume, dont les faits et gestes ont valeur de signe, et qui se meuvent dans un lieu et dans un temps qui sont eux-mêmes des symboles »⁴.

Précisons qu'à l'instar de Morier et de Patrick Labarthe, nous concevons l'allégorie, non pas comme la simple métaphore filée que décrivait Cicéron lorsqu'il parlait de « transpositions et de mutations verbales » qui « au fil du texte, constituaient une suite de métaphores », mais comme un récit et un dispositif narratif⁵. Ce postulat nous permet d'écarter l'appellation « métaphore » qui renvoie à une figure analogique ponctuelle et fonctionne selon Michel Murat comme un énoncé, c'est-à-dire une « structure linguistique déclenchée par une impertinence prédicative qui rend inadéquat le sens littéral et qui en

¹ Albert Camus, *Carnets 1935-1948*, OC II, p. 979. (nous soulignons)

² Sur le plan de la réception, l'allégorèse correspondait à l'origine à une interprétation des textes par une « conscience chrétienne, habituée à chercher la vérité au-delà de la lettre, imprégnée d'une représentation du monde où s'affrontent Bien et Mal ». (Patrick Labarthe, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Genève, Droz, 1999, p. 15) Mais les lectures chrétiennes d'Ovide et d'Homère laissent penser que cette modalité de lecture ne craint pas l'anachronisme.

³ Umberto Eco, *Lector in fabula*, *op.cit.*, p. 73.

⁴ Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 1961.

⁵ En cela, nous nous opposons à Michel Le Guern qui considère que « l'allégorie n'est pas nécessairement narrative alors que la parabole ne s'applique qu'à des structures narratives ». (Michel Le Guern, « Parabole, allégorie et métaphore » in Jean Delorme (dir.), *Parole-Figure-Parabole*, Presses Universitaires de Lyon, 1987, p. 34.). Il s'oppose ainsi à de nombreux théoriciens – notamment Patrick Labarthe – qui font de l'allégorie une manifestation discursive, contrairement au symbole).

commande la réévaluation analogique »¹. Or dans *La Peste*, la représentation « vériste »² est parfaitement cohérente : le récit n'est pas appauvri quand on met l'accent sur l'épidémie.

Si l'approche allégorique de *La Peste* en est venue à faire l'objet d'un quasi-consensus, c'est que le récit en présente les soubassements traditionnels : en vue d'assurer un système de cryptage, le récit élabore « une forme d'imagination expressive qui contient et véhicule une vision du monde fondée sur un principe d'analogie »³. Cadre-spatio temporel symbolique, système de personnages binaire, paratexte éclairant : autant d'indices qui participent de la construction d'un sens cohérent et énonçable. Pourtant, le récit n'est pas dénué d'effets de brouillage et de dysfonctionnements qui parasitent l'univocité de l'allégorie traditionnelle. Découlant de la nature du langage qui dévie le projet de l'auteur ou des zones d'ombre que le lecteur peut investir, ces écarts interprétatifs posent la question de la nature du phénomène allégorique. Aussi verrons-nous comment la conception de Walter Benjamin, sans prétendre à une parfaite correspondance, éclaire l'allégorie camusienne, notamment par l'ouverture du sens et l'impossible synthèse qu'elle implique.

3.1) Les indices traditionnels de l'allégorie

Michel Murat définit l'allégorie comme « un discours à double sens, littéral et figuré, et qui n'est donné que dans sa lettre (éventuellement assortie d'instructions de lecture) »⁴. Contre l'idée d'un sens allégorique né d'une possible surinterprétation, cette définition accorde la primauté à un ancrage textuel dont Morier a précisé les modalités. Bien que le sens allégorique émerge de la lecture du texte, certains éléments paratextuels peuvent préparer (ou confirmer *a posteriori*) cette hypothèse, assurant le rôle de « consignes »⁵.

¹ Michel Murat, « La peste comme analogie », Colloque « Albert Camus : littérature, morale, philosophie », ENS ULM, 12 novembre 2007. Conférence en ligne sur le site Canal U, 2007 – URL– http://www.canal-u.tv/video/ens_paris/la_pestes_comme_analogie.3135 [consulté le 08 Mars 2012]

² *Ibid.*

³ Présentation de la journée d'études consacrée à l'allégorie à l'Université de Haute-Alsace, 29 et 30 septembre 2010. [en ligne]. URL– <http://www.ille.uha.fr/colloques-seminaires/Colloques-passes/Journee-etude-allegorie/> [Consulté le 20 avril 2014].

⁴ Michel Murat, *Poétique de l'analogie*, chapitre 1 « La métaphore nominale », Paris, José Corti, 1983, p. 95, note de bas de page n° 31.

⁵ Le terme est employé par Vincent Jouve dans *La Lecture*, *op.cit.*, p. 16.

a- Un paratexte qui interroge les pouvoirs de la fiction

Avant de pénétrer dans l'univers diégétique du récit, le lecteur est confronté au « paratexte »¹ qui participe à l'établissement du pacte de lecture. Dans *Seconde Main*, Antoine Compagnon décrit le paratexte – qu'il nomme « périgraphie » – comme une « zone intermédiaire entre texte et hors-texte »² qu'elle protège, défend, empêche de déborder et de se répandre. Premier de ces indices paratextuels susceptibles de fournir des « devoirs philologiques »³ au lecteur : le titre. Les hésitations de Camus quant au choix du titre témoignent de l'importance de cet élément qui fonctionne comme un premier « seuil »⁴ de l'œuvre capable d'enclencher le processus herméneutique et de déployer des horizons d'attente. De fait, « si le titre tend à unifier le texte, le texte doit tendre à diversifier le titre »⁵. Les *Carnets* rendent compte de la difficulté qu'il eut à nommer son récit, envisageant différentes titres thématiques (*Les Exilés dans la peste*, *Les Séparés*, *Les Prisonniers*) ou rhématiques (*Les Archives de la peste*, *Exhortations aux médecins de la peste*). On y lit le souci de lier la peste à la condition des victimes (« prisonnier », « exil »), mais aussi la volonté de dévoiler une certaine vérité (« archives »), de la mettre au jour et d'avertir (« exhortation »). Entre la volonté de dire la souffrance présente, le souci de fouiller dans le passé et la nécessité d'agir pour l'avenir, les titres soulignent les contradictions d'une œuvre qui se veut à la fois circonstanciée et universelle. Quant au titre « Les Séparés », il fait évidemment écho à la situation de couples ou de familles brisés par la scission entre la Zone Libre et la Zone occupée (expérience vécue par Camus lui-même), mais se charge également d'une référence à Orphée et Eurydice, mythe qui hante le roman⁶. En fin de compte, le titre « La Peste » a le mérite de contenir à la fois la réalité de la maladie, les images apocalyptiques qui l'accompagnent ainsi que les échos de la « peste brune ». Comme l'affirme Camille Tarot : « Chacun a sa définition de la peste et ça aussi, c'est la peste »⁷. Présentant le flou et

¹ Dans *Seuils*, Gérard Genette range sous le mot « paratexte » ce qui relève du péri-texte, « autour du texte, dans le même volume », et ce qui relève de l'épi-texte, c'est-à-dire « tous les messages qui se situent, au moins à l'origine, à l'extérieur du livre » : péri-texte éditorial, titres, dédicaces et épigraphes, préfaces, commentaires privés (dans le journal ou la correspondance, confidences orales) ou publics (articles de journaux, interviews, réponses aux critiques, commentaires dans des revues, lors de colloques, etc.).

² Antoine Compagnon, *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 328.

³ Umberto Eco, *Lector in fabula*, op.cit., p. 78.

⁴ Selon le titre du célèbre essai de Genette : *Seuils* (1987).

⁵ Jean Ricardou, *Nouveaux Problèmes du roman*, Paris, Seuil, 1978, p. 146.

⁶ Outre la référence explicite au mythe dans la scène de l'Opéra, Monique Crochet a repéré les nombreuses allusions qui jalonnent le texte dans le chapitre « Le mythe des exilés de la Peste et l'allégorie de la peste » (*Les Mythes dans l'œuvre de Camus*, Paris, Editions Universitaires, 1973).

⁷ Camille Tarot, *La Violence et la mémoire : Un témoignage sur la crise algérienne*, Caen, co-édition Démosthène et C.R.I., 1994. Cité par Christine Chaulet-Achour, « Oran dans *La Peste* », *Les Cahiers de Malagar*, op.cit., p. 15.

l'abstraction nécessaires au travail de la métaphore, le titre inviterait à dépasser la simple chronique pour lire le texte suivant une portée symbolique, critique et imaginaire.

Parce que l'épigraphe introduit un principe d'interprétation orientée du récit et nous livre les références de l'auteur, elle permet de compléter l'horizon d'attente construit par le titre. L'épigraphe de *La Peste* assure cette fonction de seuil en ouvrant la voie de l'allégorie : « Il est aussi raisonnable de représenter une espèce d'emprisonnement par une autre que de représenter n'importe quelle chose qui existe réellement par quelque chose qui n'existe pas ». Citant Daniel Defoe, Camus rend hommage à l'auteur du *Journal de l'année de la peste*, chronique de la peste de Londres considérée par certains comme le premier roman moderne et dont maints critiques apprécient l'écriture quasi journalistique. Mais la citation est aussi là pour annoncer au lecteur l'analogie qui sous-tend le récit. Par cette formule issue de la préface au troisième volume de *Robinson Crusoé* intitulé « Sérieuses réflexions durant la vie et les surprenantes aventures de Robinson Crusoé », Defoe suggérait qu'il s'agissait d'un roman à la fois « allégorique » et « historique ». « Représenter n'importe quelle chose qui existe réellement par quelque chose qui n'existe pas » revient à masquer le réel sous des apparences inédites, à le déformer pour lui conférer une représentation nouvelle : c'est dire que l'écrivain a non seulement le droit d'évoquer le réel dans sa création, mais qu'il a en outre le droit de transformer ce réel, de le réinventer. Comme l'indique Mériam Korichi, le récit de la peste doit autoriser une lecture littérale car « ce quelque chose qui "n'existe pas", pour exister à sa manière fictionnelle, doit être construit comme un monde à part entière »¹. Le choix d'une telle épigraphe chez Camus indiquerait dans un même temps la liberté pour l'écrivain de prendre en charge un référent historique et l'intérêt de renoncer à une représentation réaliste pour lui préférer une figuration symbolique ou métaphorique.

b- Un système de personnages construit sur des oppositions

Parce que le récit allégorique vise à transmettre une vision du monde, on comprend qu'il use d'une stratégie de « binarisation » qui permet de « réduire ses complexités à de simples dichotomies »². La représentation de valeurs et actions jugées désirables ou condamnables le rapproche des romans à thèse dont la dimension argumentative et didactique repose sur une structure antagonique que S.R. Suleiman définit comme « l'affrontement, ou la série d'affrontements, entre deux adversaires qui ne sont pas égaux du point de vue éthique et mo-

¹ Mériam Korichi, dossier *La Peste*, *op.cit.*, p. 344.

² *Ibid.*, p. 145.

ral »¹. Usant de ce schéma binaire, *La Peste* érige les personnages en vecteur privilégié d'une philosophie morale, à mi-chemin entre le conceptuel et l'individuel².

D'emblée, le récit d'épidémie impose une structure manichéenne en raison du nécessaire combat entre les hommes et la peste. Loin de faire l'objet d'une décision héroïque, cette lutte n'est rien d'autre que l'expression de l'instinct de survie qui gagne, tôt ou tard, chaque individu. Le combat prend bientôt des allures fantastiques lorsque l'épidémie devient un « Ange de la mort » qui poursuit de son fléau les Oranais. L'épidémie est alors métamorphosée en une entité diabolique capable de déjouer les pièges afin d'instaurer un nouvel ordre : « Une fois de plus, elle s'appliquait à dérouter les stratégies dressées contre elle, elle apparaissait aux lieux où on ne l'attendait pas pour disparaître de ceux où elle semblait déjà installée. Elle s'appliquait à étonner » (258). Confrontés à une épidémie dramatisée par sa personnalisation effrayante et sa dimension cosmique, les Oranais deviennent acteurs sur une scène allégorique dont on ne saurait nier la construction binaire.

Barthes refusait le statut de héros et de résistant à des êtres pour qui le choix de lutter n'avait fait l'objet d'aucun dilemme³. Néanmoins, force est de constater que tous les personnages de *La Peste* ne luttent pas contre le mal, que leur passivité favorise la contagion ou qu'ils participent, par leur action ou leur désir, à sa propagation. Face à la négligence de certains, on comprendra qu'en temps d'épidémie, le personnage du médecin accède au statut de héros, bien que Camus ait affirmé que « *La Peste* [décrit] l'équivalence profonde des points de vue individuels en face du même absurde »⁴. Pour Sylvie Servoise, Rieux incarne le héros antagonique par excellence, celui qui est d'emblée sur la bonne voie. Pour preuve, le fait qu'il n'évolue pas au cours du récit, étant immédiatement conscient que la responsabilité s'impose à lui comme une évidence, comme un impératif catégorique :

En cela, il est bien un héros antagonique, puisque « le héros antagonique ne devient pas. Cela ne veut pas dire, bien entendu, que rien ne lui arrive – en ce cas il n'y aurait pas d'histoire et *il* n'aurait pas d'histoire. Mais cela veut dire que le personnage ne subit aucune transformation dans sa façon de voir le monde. S'il se pose des questions, ce sont des questions portant sur les moyens de son action, non sur sa nature ou sur ses fins ».⁵

Capable de prendre le pouls des hommes comme celui du monde, le médecin devient par son entreprise sémiotique⁶ ce grand médiateur entre la vie et la mort qui doit composer avec la

¹ Susan Rubin Suleiman, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*. Paris, PUF, « Écriture », 1983, p.127.

² Sur ce sujet voir les travaux de Martine de Gaudemar, *La Voix des personnages*, Paris, Éditions du Cerf, 2011.

³ Roland Barthes, « *La Peste* – Annales d'une épidémie ou roman de la solitude ? », *Œuvres complètes*, tome I, *Livres, textes, entretiens. 1942-1965*, Seuil, 1993, p. 455.

⁴ Albert Camus, *Carnets 1935-1948*, OC II, p. 955.

⁵ Susan Rubin Suleiman, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive. op.cit.*, p. 133.

⁶ Le terme « *semiotique* » est à l'origine un terme médical désignant la lecture des signes sur le corps des hommes, avant d'être la lecture des signes textuels.

raison comme avec la folie. Dans les premières lignes de son article « La Promotion de l'esthétique au rang d'Éthique », Marc-Mathieu Münch place Rieux aux côtés de ces « héros parfaits » que sont Achille, le Cid, Hernani, Antigone, Lucrèce, Juliette et Chimène, affirmant : « parmi les modernes, le docteur Rieux de *La Peste* en est peut-être le plus bel exemple »¹. Si cette liste confirme la dimension axiologique de l'œuvre, elle invite également à se demander si le modèle tragique ne serait pas un filtre pertinent pour la lecture du roman. Dans son analyse du « personnage allégorique »², Michel Erman réserve lui aussi une place de choix à Rieux. Classant les êtres allégoriques en fonction du monde dans lequel ils se meuvent, le critique inscrit les personnages de *La Peste* dans une réalité concrète, par opposition à Don Quichotte et son univers qui n'existe plus, ou Joseph K. qui évolue du côté de l'insolite. En somme, les personnages de Camus accomplissent des actions vraisemblables, tout en étant soumis à la peste qui en tant qu'expérience du mal, les transforme en personnages allégoriques : « Dans ce contexte, le docteur Rieux symbolise la vertu camusienne qui veut que l'on ne se résigne pas au malheur et que l'on fasse "son métier d'homme" tandis que le personnage de Cottard incarne, certes de façon relative, la défaite de l'humanité dans la manière dont il s'accommode du mal et de la souffrance »³. La remarque autorise alors à reconnaître des structures duelles au sein du système de personnages : par-delà l'équivalence des opinions au sein des personnages valorisés (qui a raison de Rieux, Tarrou ou Rambert ?), la mise à distance de Cottard et de Paneloux suggère une hiérarchie.

Toutes les conduites ne se valant pas, le récit esquisse une polarisation entre des attitudes recommandées voire exemplaires, et des actions blâmables ou discutables. Pour s'en convaincre, on notera la triste fin de Paneloux qui meurt seul, le dos tourné au monde, replié sur des certitudes qu'il a vu vaciller. Par cette scène, Camus met en place le projet qu'il formulait dans ses *Carnets* : « Un des thèmes possibles : lutte entre la médecine et la religion, les puissances du relatif (et quel relatif !) contre celles de l'absolu. C'est le relatif qui triomphe ou plus exactement qui ne perd pas »⁴. De la même façon, Cottard est rattrapé par son passé et subit l'arrestation qu'il redoutait tant. Mais si Camus discrédite ces deux hommes qui acquiescent au mal, nous hésitons à parler de « châtement » ou de « punition » tant ces deux « fins » sont le fruit de la volonté des personnages : c'est Paneloux qui refuse toute compagnie quand Cottard favorise son arrestation en tirant sur la foule.

¹ Marc-Mathieu Münch, « La Promotion de l'esthétique au rang d'Éthique », in Éléonore Roy-Reverzy et Gisèle Séginger (dir.), *Éthique et littérature XIX-XX^e siècles*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2000, p. 29.

² Michel Erman, *Poétique du personnage de roman*, Paris, Ellipses, 2006, p. 113.

³ *Ibid.*, p. 114.

⁴ Albert Camus, *Carnets 1935-1948*, OC II, p. 977.

En somme, ces couples antithétiques rendent le marquage des rôles facile à détecter et guident le lecteur vers les personnages valorisés. Bien que notre entreprise ne vise pas à plaquer la définition médiévale de l'allégorie sur ce texte du XX^e siècle, le roman autorise, de prime abord du moins, à dégager une prise de position assez nette.

c- Du référentiel à l'universel

D'après la définition de Morier, les personnages se meuvent dans un espace-temps symbolique. Si le récit prétend dépasser le microcosme diégétique au profit d'une réflexion à la fois plus large (sur la condition humaine) et plus circonstanciée (sur la période d'Occupation), commençons par identifier les éléments référentiels qui jalonnent le texte.

Christine Chaulet-Achour a étudié les effets de réel dans la peinture d'Oran : halls administratifs, préaux d'école, terrasses des cafés, gare, promenade du Front de mer, rue Faidherbe, village nègre, place d'Armes, statue de la République, poudreuse et sale, « casque de Jeanne d'Arc entièrement dorée qui garnit la place »¹. Il est également fait mention de l'hispanité de l'Algérie (restaurant espagnol, vieille Espagnole) et du quartier nègre. Autant d'éléments que Camus pouvait aisément intégrer au récit, ayant séjourné à Oran de janvier 1941 à l'été 1942. À l'instar du cadre spatial, les données temporelles participent de la construction allégorique. D'emblée, la mention « 194. » fonctionne comme un indice référentiel tout en affichant le refus d'une datation trop précise. Les manuscrits reflètent d'ailleurs le souci qu'a eu Camus de gommer tout ce qui évoquait trop directement le conflit, comme en témoigne la suppression de l'expression « en 1941, exactement pendant la Seconde Guerre Mondiale ». Paradoxalement, ce souci de présenter la date comme négligeable attire l'attention du lecteur : masquant partiellement la date, Camus parvient à en faire tout à la fois un « effet de réel » et un indice de fictionnalité.

Parce qu'un ancrage trop réaliste ne permettrait pas de transfert de signes et gèlerait le sens dans des limites spatiales précises, ces notations restent parsemées pour mieux insister sur le huis-clos qu'est devenue la ville. Alors qu'Oran se présentait comme une ville « sans soupçons » (12) que l'on n'envisageait pas de quitter, le lieu familier révèle son étrangeté et l'on y éprouve désormais un sentiment d'exil. Néanmoins, la quarantaine ne fait que révéler la fermeture intrinsèque à cet espace. Dès l'incipit, Oran est une ville caractérisée par ses manques, « ville sans pigeons, sans arbres et sans jardins, où l'on ne rencontre ni battements d'ailes ni froissements de feuilles, un lieu neutre pour tout dire » (11). Étant « bâtie en

¹ Christine Chaulet-Achour, « Oran dans *La Peste* de Camus », *Cahiers de Malagar*, *op.cit.*, p. 148.

escargot sur son plateau, à peine ouverte sur la mer » (39), Oran est en quelque sorte une ville vouée au malheur. L'opposant à Alger, ville de lumière, Camus a pu écrire : « Mais on tourne en rond dans les rues fauves et oppressantes, et, à la fin, le minotaure dévore les Oranais : c'est l'ennui. Depuis longtemps, les Oranais n'errant plus. Ils ont accepté d'être mangés »¹. La peste exhibe l'aspect insulaire d'Oran, la transformant en « cette ville déserte, blanchie de poussière, saturée d'odeurs marines, toute sonore des cris du vent » qui « gémissait comme une île malheureuse » (174). En somme, la quarantaine n'est que la matérialisation d'un état de clôture préexistant dans une ville de l'absurde, véritable labyrinthe cauchemardesque qui ne peut offrir qu'une vie sans surprise ni passion.

Soucieuse d'ancrer le roman dans son contexte, Jennifer Stafford Brown prouve qu'Oran permet bien de « représenter une espèce d'emprisonnement par une autre ». Par ses murs d'enceinte, la ville favorise des dichotomies significatives (le dedans et le dehors, le même et l'autre), et s'impose comme une évidente métaphore de la France occupée puisque les fortifications qui entourent Oran font écho à l'esprit médiéval que promeut le régime de Vichy. La présence de la statue de Jeanne d'Arc dans le square en face de la cathédrale d'Oran renforce cette hypothèse. Or « la société moderne ne devrait pas être entourée de murs médiévaux, même résistants »². Paradoxalement, alors que les murs visent à protéger la ville du danger, la peste ne semble pas être venue de l'extérieur. Née à l'intérieur de la cité, « la plus grande menace vient des structures originellement conçues pour la protéger »³. Autrement dit, la cité protégée des menaces extérieures aurait secrété ses propres monstres : une métaphore particulièrement adaptée pour la collaboration de Vichy.

Plus largement, Oran devient un miroir de la condition humaine et fait office de laboratoire pour une expérience de l'absurde. Cette ville aux portes fermées (comme les cités de la tragédie antique) constitue un microcosme où tout devient signifiant, un huis-clos pour une tragédie moderne. Camus mêle d'ailleurs la puissance solennelle et dramatique du « soleil de la peste » qui irradiait *L'Étranger* au « couvercle du ciel » (107) baudelairien du ciel pour rendre compte du malheur des Oranais. L'apparition discrète mais récurrente de la figure d'Orphée est alors significative. En des temps troublés, la représentation de *l'Orphée* de Gluck, image de la descente aux enfers des Oranais, constitue une mise en abyme de la réalité

¹ Dans un texte intitulé « le Minotaure ou la halte d'Oran », Camus insiste sur la pierre, l'ennui, l'excès, la poussière, le dos tourné à la mer, la laideur des monuments (La Pléiade, *Les Essais*, p. 818).

² « *Modern society is not meant to be surrounded by medieval walls, however strong* » (nous traduisons). Jennifer Stafford Brown, « Prison, Plague, and Piety : Medieval Dystopia in Albert Camus's *La Peste* », *art.cit.*, p. 137.

³ « *The greatest threat comes from the structures originally designed to protect* » (nous traduisons). *Idem*.

vécue. La peste transforme Oran en une scène de théâtre où les hommes vont se révéler tels qu'ils sont et prendre conscience de leur véritable relation au monde.

Du titre à l'épigraphe en passant par le cadre spatio-temporel et le système des personnages, tout semble inviter à une lecture allégorique. Plus qu'une maladie, la peste incarne différents visages du Mal. Plus que des êtres de papier, les personnages sont le support d'une vision du monde. Plus qu'une ville algérienne, Oran symbolise l'Europe des années 1940 et la condition humaine. Pourtant, le récit camusien interroge la tradition de l'allégorie. Contrairement à une certaine conception de l'allégorie – qui est notamment celle de Michel Le Guern – le texte ne saurait être réduit à une coquille une fois le sens révélé¹ : *La Peste* maintient la coexistence de deux niveaux de lecture sans que l'un puisse éclipser l'autre. En outre, l'analogie entre un phénomène naturel et un drame humain exige qu'on en évalue la pertinence et la légitimité. Enfin, alors qu'on a longtemps prêté à l'allégorie un pouvoir de clarification (avant que cette vertu ne revienne au symbole à partir du XVIII^e siècle), nous allons voir que le roman génère un foisonnement de sens. L'allégorie traditionnelle impliquant un sens univoque, peut-il exister une forme contemporaine de l'allégorie qui se caractérise par son ouverture et sa polysémie ? À cette réponse, Walter Benjamin répond par l'affirmative.

3.2) Vers un brouillage des repères : une conception benjaminienne de l'allégorie

Dans son essai *Origine du drame baroque allemand*, Walter Benjamin procède à « une réévaluation de l'allégorie dans le contexte du drame baroque allemand, mais qui vise en réalité la littérature moderne »². Il y stipule que l'allégorie « sépare l'image de la signification », impliquant selon Jacques-Olivier Bégot que :

D'un côté, l'allégorie s'oppose à l'instantanéité du symbole et se présente comme une figure dont le déchiffrement s'inscrit dans la temporalité : tandis que le symbole fait coïncider l'image avec sa signification dans l'éclair d'une révélation fulgurante, le sens

¹ Michel Le Guern réduit l'allégorie à sa finalité didactique et renvoie la forme à une simple coquille, à un réceptacle vidé par la mise au jour du sens : « L'allégorie n'est vraie que par le rapport à ce qu'elle représente alors que la parabole est vraie par elle-même, indépendamment des vérités qu'elle sert à signifier ». (Michel Le Guern, « Parabole, allégorie et métaphore », *art.cit.*, p. 30).

² Vangelis Athanassopoulos, *La Publicité dans l'art contemporain : Esthétique et postmodernisme*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 129.

de l'allégorie ne se délivre qu'à travers le jeu de renvois indéfinis qu'il faut parcourir sans jamais être certain d'en épuiser la série.¹

À la différence du symbole qui relève de l'unité, de la perfection et de l'harmonie, l'allégorie moderne renvoie au fragment, à la ruine, à l'inachèvement. Benjamin repense alors la fonction édifianche de cette écriture fondamentalement énigmatique : contre la clarté du symbole, l'allégorie privilégie la dialectique qui met en question la certitude du sens et de la connaissance. Patrick Labarthe confirme ce refus de toute systématisation dans l'allégorie moderne : « Empressons-nous d'ajouter que c'est le propre même de l'allégorie d'ouvrir sur une béance, de ne pouvoir se résorber en un sens pleinement satisfaisant »². Dès lors que rien ne vient garantir l'objectivité des significations, la subjectivité du lecteur est engagée. Sans en faire pour autant « le règne de l'arbitraire subjectif le plus déchaîné »³, nous allons voir que la lecture allégorique de *La Peste* ne va pas de soi.

a- La mise en branle de la structure antagonique

Malgré la structure antagonique apparente, une lecture minutieuse laisse apparaître des chassés-croisés et des interactions entre les personnages qui interdisent une catégorisation trop nette⁴. Dans cette optique, Tarrou rejoint Paneloux par son questionnement sur la sainteté, Cottard par son statut de marginal et Rieux par sa volonté de lutter contre le mal. Comme nous le verrons plus tard, les figures de scripteurs se multiplient dans *La Peste* : outre la chronique de Rieux et les notes de Tarrou, le roman évoque l'incipit éternellement remanié de Grand, les articles de Rambert mais aussi les prêches de Paneloux, véritable érudit qui est l'auteur d'un ouvrage sur Saint Augustin. L'exemple le plus frappant de ce brouillage des frontières entre un personnage valorisé et un personnage déprécié réside dans les nombreux rapprochements entre Rieux et Paneloux : « Nous travaillons ensemble pour quelque chose qui nous réunit au-delà des blasphèmes et des prières. Cela seul est important ». (222) Si Camus souhaitait mettre en scène « la lutte entre la médecine et la religion »⁵, il faut avouer que le médecin et le prêtre poursuivent un même objectif avec des moyens différents.

Plus encore, tous les personnages partagent une même condition de « pestiféré ». Les travaux de Philippe Dufour prouvent que la symbolisation de la maladie n'est pas une

¹ Jacques-Olivier Bégot, « Sous le signe de l'allégorie. Benjamin aux sources de la Théorie critique ? », *Astériorion*, n°7, 2010 [en ligne]. URL : <http://asterion.revues.org/1573> [consulté le 29 novembre 2013].

² Patrick Labarthe, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, op.cit., p. 59.

³ *Idem*.

⁴ Ces chassés-croisés ont été mis en évidence par David H. Walker dans son intervention « Camus et le point de vue esthétique » au colloque de Cerisy la Salle, « Camus l'artiste », août 2013.

⁵ Albert Camus, *Carnets 1935-1948*, OC II, p. 977.

stratégie nouvelle. Le critique postule ainsi une concomitance entre la mort de Nana et l'effondrement du Second Empire : « Dans cette sociologie imaginaire du physique se glisse une pensée de l'Histoire », « un corps et une société se décomposent. Telle est l'idée esthétique : le corps de l'individu donne à penser le corps social »¹. De la même façon, la figure du malade se présente chez Camus comme un « motif chronosomatique », image d'une réalité à la fois historique et ontologique. Mais l'originalité de Camus réside probablement dans la portée ambiguë qu'il confère au pestiféré, symbole qui ne recouvre pas la même réalité dans la bouche de Tarrou et sous la plume de Camus.

Faisant du pestiféré une figure symbolique, Tarrou envisage le déplacement de la maladie du corps vers l'âme : « Je sais de science certaine (oui, Rieux, je sais tout de la vie, vous le voyez bien) que chacun la porte en soi, la peste, parce que personne, non, personne au monde n'en est indemne » (255). La métaphore ici déployée permet d'envisager le mal commis par l'homme dans un roman où il apparaît avant tout comme subi, assurant en filigrane le passage de la catastrophe naturelle aux drames de l'histoire. Présentant le mal comme inhérent à la vie en société, Tarrou soulève la question de la nature humaine, déjà posée par Rousseau, Voltaire ou Freud. Cette nature humaine est-elle foncièrement malade ou initialement bonne ? Corrompue ou guérissable ? Les présupposés de la pensée de Tarrou ne sont pas clairs, si bien que l'on oscille entre l'idée d'une essence malade et la possibilité que l'homme contracte cette maladie dans le contact avec l'autre. D'un côté, il faudrait comprendre que « l'homme n'est point né méchant mais qu'il le devient, comme il devient malade »² et qu'au contact d'autrui il peut se trouver « infesté par la peste de la méchanceté » avant de la transmettre lui-même. La rencontre avec l'autre engendrerait le vice, faisant de la vie sociale une source de contamination et de souillure. Développant un réquisitoire aux accents rousseauistes, Tarrou justifierait son choix de la solitude et de la marginalité. Mais il est possible que l'on naisse malade et qu'on le reste. Si la maladie est « la norme » – comme l'a soutenu Canguilhem³ –, l'homme peut désirer ardemment la santé sans pouvoir prétendre à la guérison : « ce qui est naturel, c'est le microbe. Le reste, la santé, l'intégrité, la pureté, c'est un effet de la volonté et d'une volonté qui ne doit jamais s'arrêter » (255). Considérer la peste comme ontologique, c'est faire de la santé un état impossible dont Tarrou laisse penser qu'il est plus à conquérir qu'à regagner. Dans une société où chacun est contagieux, le moins pestiféré de tous est celui qui est conscient des germes qu'il risque de transmettre. Au mieux, pour-

¹ Philippe Dufour, *Le Roman est un songe*, Paris, Seuil, « Poétiques », 2010, pp. 158-159.

² Nous reprenons ici les considérations de Voltaire sur la méchanceté telles qu'il les expose dans l'article « Méchant » dans le *Dictionnaire philosophique portatif*.

³ Georges Canguilhem, *Le Normal et le pathologique* [1943], Paris, PUF, 2005.

ra-t-on espérer que le mal n'empire pas et considérer, comme Platon, que celui dont le mal est guérissable est celui qui manifeste la volonté de se corriger et de se perfectionner¹. Selon cette hypothèse, la confession de Tarrou serait moins un réquisitoire contre la société qu'un plaidoyer en faveur de la vigilance. Pourtant le pessimisme du personnage ne semble laisser que peu de place à la possibilité d'une guérison.

On peut se demander dans quelle mesure le narrateur, et Camus lui-même, donne du crédit à cette conception de la nature humaine. Les propos de Tarrou laissent transparaître une arrogance qui contraste avec l'humilité et le doute prônés par Camus, toujours soucieux d'adopter des perspectives plurielles et nuancées. Dès lors, il conviendrait de mettre à distance cette conception de la nature humaine trop « noire » et trop catégorique pour coïncider avec les vues d'un écrivain qu'il faut moins considérer comme un moraliste que comme un penseur. Bien que Rieux tisse lui aussi des liens entre la peste et la vie, il s'agit d'une ressemblance qui ne se réduit jamais à une correspondance et qui ménage une place pour l'espérance. Certes, on peut considérer à la suite du vieil asthmatique que « les hommes étaient toujours les mêmes » (309), c'est-à-dire insouciantes et enclins à l'oubli. Mais il n'est pas anodin que le roman s'achève sur la considération suivante : « Il y a dans les hommes plus de choses à admirer que de choses à mépriser » (310). Suggérant que l'individu peut se donner les moyens d'être sain et bon, cette sentence fait primer l'existence sur une éventuelle essence, conformément à une logique existentialiste. Point de dissension avec Sartre, l'idée d'une nature humaine n'est pas complètement invalidée chez Camus : « L'analyse de la révolte conduit au moins au soupçon qu'il y a une nature humaine, comme le pensaient les Grecs, et contrairement aux postulats de la pensée contemporaine »². Comme l'explique A. Corbic, cette « nature humaine » correspond à la part irréductible d'humanité qui rend chaque individu digne de respect³. Notons toutefois que Camus se montre hésitant dans sa terminologie, parlant d'un « soupçon » postulable mais indémontrable.

Tandis que Tarrou déploie un versant ontologique en rendant le pestiféré responsable d'un mal qu'il porte et transmet, le narrateur confère à cette figure une dimension historique en insistant sur la dimension corporelle et charnelle qu'implique un tel état. Pour l'écrivain des années 1940, le pestiféré est l'homme qui, éprouvant un mal violent et concret, prend pleinement conscience de son corps. Comme le rappelle Hans Castorp dans *La Montagne magique* de Thomas Mann, « la maladie rend l'homme plus corporel, elle le fait entièrement

¹ Platon, *Les Lois*, 731 c-d, trad. du grec par L. Robin, Gallimard, 1950, p. 783.

² Albert Camus, *L'Homme révolté*, OC III, p. 73.

³ Pour de plus amples explications, voir Arnaud Corbic, *Camus et l'homme sans Dieu*, *op.cit.*, pp. 78-79.

charnel »¹. Or, ce retour au corps s'avère primordial face au nazisme qui transforme l'individu en « une abstraction, c'est-à-dire le représentant d'une idéologie »². Avec la peste se voit donc rappelée la primauté de la santé sur le salut et de l'action sur la pensée conceptuelle. Certes, le pestiféré présente un corps malade mais ce corps qui souffre est un corps inscrit dans le présent, seul temps sur lequel l'homme révolté doit tâcher d'avoir prise. Tout en se donnant les apparences de la santé, l'abstraction sacrifie le présent au nom de l'avenir. Aussi est-il préférable d'être un pestiféré : vulnérable mais humain.

En somme, la peste favorise la prise de conscience de l'absurde chez les Oranais, tout en permettant à Camus d'inscrire la révolte dans la présence même du corps malade. Quand le marginal conçoit une nature humaine foncièrement mauvaise, le romancier revendique une condition de pestiféré, proclamant sa volonté d'être un corps et de résister dans sa chair aux attaques de l'abstraction. Cet exemple nous confronte à la profonde ambivalence des symboles dans un roman qui, sous une apparente clarté, brouille toute dichotomie et refuse tout système. Avant de tenir compte des critiques auxquelles Camus fut confronté, nous nous proposons de légitimer l'analogie entre épidémie et guerre. Précisons d'ailleurs qu'au sens strict, l'analogie établit des relations de proportionnalité similaires entre des éléments distincts : « la ressemblance structurelle d'ensembles ou de systèmes, cette ressemblance reposant sur le caractère isomorphe ou homomorphe des relations entre les éléments de ces ensembles ou les parties de ces systèmes, et sur l'isomorphie ou l'homomorphie des propriétés fondée par ces relations »³. Néanmoins, Michel Murat distingue analogie « formelle » et analogie « substantielle »⁴, la deuxième se focalisant non pas sur une identité de relations entre des éléments mais sur des propriétés communes à des objets disparates : c'est à ce sens que nous ferons référence lorsque nous parlerons d'analogie.

¹ Thomas Mann, *La Montagne magique*, Trad. de l'allemand par Maurice Betz, Paris, Fayard, 1991, (1ère éd. 1961), pp. 199-200.

² Albert Camus, « Ni victimes ni bourreaux », *OC II*, p. 437.

³ Izidora Dambak, « Modèle et objet de la connaissance », *Revue internationale de philosophie*, n° 67, Bruxelles, 1967, p. 35. Cité dans Philibert Secretan, *L'Analogie*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », p. 96.

⁴ Michel Murat, « *Le Rivage des Syrtes* » de Julien Gracq, *étude de style : poétique de l'analogie*, tome 2, Paris, José Corti, 1983, pp. 4-5.

b- Une analogie légitime, inspirée de la réalité et des discours sociaux

L'épidémie comme la guerre sont des catastrophes, au sens qu'Abigail Solomon Godeau donne à ce terme : « événement dont l'épisode déclencheur est bref mais les conséquences durables »¹. La catastrophe peut donc désigner « un cataclysme naturel (tremblement de terre, sécheresse) et une tragédie provoquée par la main de l'homme (guerre, génocide) »². Si le rapprochement entre événement épidémique et guerre est légitime, c'est d'abord qu'il correspond à une réalité factuelle dans la mesure où l'épidémie est souvent la conséquence d'un trouble : crise économique, instabilité politique ou guerre. L'idée est esquissée dans *Le Hussard sur le toit* où le choléra découle d'une situation de crise (la guerre d'Indépendance), et Maupassant l'avait déjà formulée dans son article « La Guerre », publié dans le *Gil Blas* du 11 décembre 1883 :

Entrer dans un pays, égorger l'homme qui défend sa maison parce qu'il est vêtu d'une blouse et n'a pas de képi sur la tête, brûler les habitations de misérables gens qui n'ont plus de pain, casser des meubles, en voler d'autres, boire le vin trouvé dans les caves, violer les femmes trouvées dans les rues, brûler des millions de francs en poudre, et laisser derrière soi la misère et le choléra.

Pourtant, on se trouve ici à mi-chemin entre les faits et les représentations mentales. Bien que César Morin ait écrit un *Traité de la peste* dans lequel il montre « comment la peste suit ordinairement les grandes famines », Jean Delumeau rappelle qu'il s'agit davantage d'une théorie que d'une réalité, cette hypothèse étant partagée par « ceux qui accouplent crises de subsistance et cycles pesteux »³. Ce lien avec la famine ou la guerre autorise à faire de l'épidémie un fléau comparable aux plaies d'Égypte, ce qui n'est pas sans conséquences sur les discours sociaux et religieux. Delumeau reconnaît malgré tout des similitudes entre épidémie et guerre, dans la mesure où « en période de peste, comme à la guerre, la fin des hommes se déroulait dans des conditions insoutenables d'horreur, d'anarchie et d'abandon des coutumes les plus profondément enracinées dans l'inconscient collectif. C'était d'abord l'abolition de la mort personnalisée »⁴. Pour résumer cette situation de crise de l'individu et de la collectivité, Delumeau parle d'une mise en péril de trois facteurs de cohésion sociale : « dignité, sécurité et identité »⁵.

Cette contiguïté entre peste et guerre est également véhiculée par les discours mythologiques, sociaux et politiques. Paul Mazon rappelle que bien avant leur association

¹ Abigail Solomon Godeau, « Photographier la catastrophe », *Terrain* n° 54, mars 2010, p. 57.

² *Idem.*

³ Jean Delumeau, *La Peur en Occident*, *op.cit.*, p. 138.

⁴ *Ibid.*, p. 153.

⁵ *Ibid.*, p. 155.

dans l'Apocalypse, les deux fléaux trouvaient un point de convergence dans la figure d'Arès, « dieu de la guerre, dieu de la peste, exécuteur de la vengeance divine »¹. De nos jours, l'épidémie est souvent pensée en termes guerriers ou militaires puisqu'elle « envahit », « colonise », met à mal les « défenses » du corps et de la communauté. Dans *La Peste*, elle se présente comme une figure autoritaire ou guerrière qui oblige l'homme à combattre, à résister aux assauts de la maladie, chargeant le récit d'un vocabulaire militaire. Source de désordre dans les corps et dans les mœurs, la maladie impose un nouvel ordre, celui de son empire et de sa toute-puissance. Bien que S. Sontag déplore qu'une telle métaphore fasse du malade un ennemi et transforme le sida en crise totale quand il faudrait y voir « juste une maladie »², cette tension entre ordre et désordre a favorisé le passage du champ médical à sa lecture politique en termes de système et de pouvoir.

Le XIX^e siècle, marqué par une tendance à « biologiser » l'Histoire, a autorisé le glissement du désordre pathologique au désordre social et politique, si bien qu'au début du XX^e siècle, la peste est devenue la métaphore consacrée de la pensée de droite, des politiques antisémites et des adversaires de la démocratie. Maurras et Daudet parlent de « peste bolchevique » ou de « peste juive », instrumentalisant les incertitudes médicales à des fins discriminatoires. Le but : jouer des peurs ancestrales associées à la maladie pour justifier l'établissement d'une politique de contrôle social et de répression. Se prétendre sain, c'est lutter contre l'instauration d'un nouvel ordre avant qu'il ne contamine le monde et ne fasse passer sa prédominance pour « normale ». Reste à savoir si le discours socio-politique qui s'empare de ce vocabulaire ne déforme pas la notion de « santé », qualifiant un peu vite de « désordre » et de « peste » un état de fait qui ne lui convient pas. C'est sans doute pour contrecarrer ce discours xénophobe et antisémite que l'image de la peste a été récupérée par les défenseurs de la liberté et de la démocratie dans la seconde moitié du XX^e siècle, notamment à travers l'expression « peste brune ». Expression que l'on retrouvera quelques décennies plus tard sous la plume de journalistes, notamment dans *L'Humanité*, pour parler du Front National.

Enfin, l'analogie entre l'Histoire et les phénomènes naturels n'est pas neuve puisque cette conception a été réactivée dans la littérature du XIX^e siècle, comme le signale J.-F. Hamel : « Contre toute attente, la modernité aura vu resurgir une narrativité que l'on croyait depuis longtemps révolue, celle des éternelles révolutions des astres et des volutes

¹ Paul Mazon dans sa traduction des *Suppliantes* d'Eschyle, *Œuvres*, t. I, p. 28, note 3. Cité par Monique Crochet, *Les Mythes dans l'œuvre de Camus*, *op.cit.*, p. 164.

² Susan Sontag, *Le Sida et ses métaphores*, *op.cit.*, p. 21.

d'une histoire cyclique qui se reprend jusqu'à intervertir passé et avenir, jusqu'à confondre morts et vivants »¹. L'Histoire s'est vue métaphorisée, la foule en action devenant tonnerre ou marée montante. Cette association de la terre et la guerre s'illustre largement au XX^e siècle, notamment dans *Les Géorgiques* de Claude Simon :

L'histoire, selon Claude Simon, n'est rien d'autre que la somme infiniment ouverte des effets de ces deux puissances cosmiques ni opposées, ni concourantes, mais simplement coagissantes de manière anarchique, chacune infiltrant ses pouvoirs en l'autre et emplissant de ses pleins le creux que celle-ci laisse se former.²

Dès lors, abolissant toute perspective de progrès moral, l'Histoire « divisée non en siècles mais en courtes périodes d'une vingtaine d'années » se répète, séparant le retour récurrent d'un « état de choses normal : la guerre »³.

Une fois repérée l'association entre les motifs, il est donc possible de dégager des points de convergence entre guerre et épidémie justifiant l'analogie à l'œuvre dans le roman. Commentant le choix de Camus, Marie-Thérèse Blondeau écrit : « Pourquoi avoir choisi la peste ? Parce que c'est la seule maladie épidémique ayant des conséquences sur toute une ville, la seule qui touche tous les domaines de la société et désorganise la vie de la cité, la seule qui mette les cadavres dans la rue, qui change à ce point les mentalités »⁴. De fait, les conséquences de la peste sont les mêmes que celles de la Seconde Guerre Mondiale : les victimes en masse, le sentiment d'exil en son pays, la séparation, la peur. Entre l'épidémie et la guerre, les mécanismes restent, seul le décor change. Pourtant, le lecteur n'est pas à l'abri du doute : l'entre-deux que nous avons dégagé peut-il être commun à tous les lecteurs ? Est-il exhaustif ? Comme l'indique Mary Hesse, chaque discours analogique implique « une analogie positive (traits communs aux deux termes dans un état de connaissance donné), une analogie négative (traits présents dans un des termes et incompatibles avec ceux de l'autre) et une analogie neutre (traits dont on ne sait s'ils sont ou non communs aux deux termes) »⁵. Surgit alors une zone de flottement dans l'élaboration du sens qui dépend des compétences du lecteur, de son attention au texte et de sa connaissance des propriétés des deux motifs.

¹ Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire : répétition, narrativité, modernité*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 2006, p. 8.

² François Chatelet, « Une vision de l'Histoire » dans *Critique* « La terre et la guerre dans l'œuvre de Claude Simon », n°414, 1981, p.1223. Cité par Jean-François Hamel, *op.cit.*, p.187, note de bas de page n° 28.

³ Claude Simon, *Les Géorgiques*, Paris, Minuit 1981, 121.

⁴ Marie-Thérèse Blondeau, « Notes pour une édition critique de *La Peste* », *Roman 20-50*, n°2, décembre 1986, pp. 69-90.

⁵ Mary Hesse, « Problèmes de la métaphore », dans J. Molino, F. Soublin, J.Tamine (dir.), *Langages*, n° 54, p. 30. Cité par Michel Murat, *Poétique de l'analogie, op.cit.*, p. 5.

c- Une stratégie contestée

Autorisant des avis divergents sur le sens de l'œuvre et des doutes quant à la légitimité du procédé, ce flottement au cœur du système analogique légitime une lecture benjaminienne de *La Peste*. Reformulant la théorie du philosophe allemand, Roméo Gongora insiste sur l'impossible résolution des conflits d'interprétation et la nécessaire dispersion du lectorat face à un texte allégorique dont le sens échappe :

Avec notre volonté de pénétrer la nature de l'image, l'allégorie se dérobe en glissant de l'image à son prétendu sens. Elle met, par conséquent, l'accent sur la constante interaction entre le sujet et son sens. Ce dispositif perturbateur apporte une dimension éthique au discours, car il inverse une lecture traditionnelle (littérale) et réprime ainsi le désir de transcendance et de synthèse en restant mécanique et sans résolution. L'allégorie se trouve, alors, être une forme de dissidence interrogeant si le sens peut comporter une objectivité et une signification collective.¹

L'allégorie benjaminienne entre en conflit avec la définition de Joseph Courtès qui, dans le tome II de *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, décrit l'allégorie comme une « relation de ressemblance entre les éléments discrets d'isotopies figurative et thématique mises en parallèle » quand la parabole repose sur une ressemblance « partielle » qui « à la différence de l'allégorie, n'implique pas la correspondance terme à terme des éléments discrets relevant de l'une ou l'autre isotopie »². Alors que la parabole établirait des analogies plus souples et plus discrètes, la tradition conçoit l'allégorie comme un strict jeu de correspondances. Toutefois, il est clair que Camus récuse une telle conception : analysant l'œuvre allégorique de Kafka, il souligne qu'« on aurait tort de vouloir tout interpréter dans le détail [...]. Un symbole est toujours dans le général et l'artiste en donne une traduction en gros. Il n'y a pas de mot à mot. Le mouvement seul est restitué. Et pour le reste il faut faire la part du hasard qui est grande chez tout créateur »³. Si l'on confère une portée allégorique au récit, il convient d'éviter deux écueils dans lesquels la critique n'a pas manqué de tomber : un sens trop restreint et un sens trop large, respectivement associés à la recherche d'une correspondance terme à terme ou à la prise en compte de correspondances trop vagues.

Camus a maintes fois rappelé son attachement à la polysémie : « *La Peste*, dont j'ai voulu qu'elle se lise sur plusieurs portées, a cependant comme contenu évident la lutte de la

¹ Roméo Gongora, « Allégorie », Revue *ITEM*, février 2003. [en ligne].

URL– http://www.item.uqam.ca/files/archives/fev2003/gongora_fev2003.htm [consulté le 15 janvier 2009].

² A.J Greimas et Joseph Courtès, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome 2, Paris, Hachette, 1986, p. 161. Cité par Michel le Guern, « Parabole, allégorie et métaphore », *op.cit.*, p. 25.

³ Albert Camus, *Carnets 1935-1948*, OC II, p. 969.

résistance européenne contre le nazisme [...] »¹. Les *Carnets* rendent compte de l'élagage des versions initiales et si des phrases comme « L'aérodrome est trop loin de la ville pour établir un service régulier. On envoie seulement des paquets parachutés »² ont été supprimées, c'est sans doute qu'elles risquaient d'amoindrir la portée universelle que Camus voulait donner à son récit. En dépit de ces précautions, une certaine critique française s'est focalisée sur le sens le plus restreint.

Sartre a vilipendé celui qui ose « faire tenir le rôle des Allemands par des microbes sans que nul s'avisât de la mystification »³. Représenter le mal sous la forme d'une épidémie, c'est confesser la peur d'un pouvoir invisible et incontrôlable, et supposer que la guerre et l'épidémie sont deux fléaux que l'homme ne peut maîtriser. Or, peut-on assimiler un fléau purement humain sous-tendu par une intention et une volonté, à un phénomène naturel qui répond certes à des contraintes naturelles mais dont l'apparition reste contingente ? Quand l'origine de l'épidémie est indéfinissable, peut-on vraiment refuser de cibler l'origine d'un problème politique ? Tandis que philosophie et théologie pensent le mal comme racine commune du péché (mal commis) et de la souffrance (mal subi)⁴, Michel Lacroix insiste sur les limites à établir entre ce qui relève de l'inévitable et ce qui relève de l'inacceptable, ce qui est de l'ordre de la fatalité et ce qui résulte de l'intention de nuire⁵. La polysémie de la peste nous confronte alors à ce que René-Marill Albérès nomme « les ambiguïtés de la révolte »⁶, dans la mesure où Camus se révolte à la fois sur le plan politique, contre les erreurs imputables à l'homme (maintien de la peine de mort, usage de la torture), mais aussi, sur un plan métaphysique, contre le mal, la souffrance ou la mort dont l'humanité n'est pas responsable. Ainsi, l'amalgame entre drame historique et épidémie a fait l'objet d'une véritable controverse dont témoigne la lettre que Barthes adressa à Camus en janvier 1955. Le critique reproche à l'écrivain d'avoir négligé les conditions réelles de la Seconde Guerre Mondiale au profit de généralités qui atténuent la spécificité de cette guerre. Estimant que la lutte contre l'épidémie se présente comme une évidence pour tout homme, Barthes déplore que *La Peste* ne rende pas

¹ Albert Camus, « Lettre à Roland Barthes sur *La Peste* », 11 janvier 1955, dans « Appendices de *La Peste* », OC II, p. 286.

² Albert Camus, *Carnets 1935-1948*, OC II, p. 1039.

³ Jean-Paul Sartre, « Réponse à Albert Camus », *Les Temps modernes*, n°82, août 1952.

⁴ Paul Ricœur, *Le Mal, un défi à la philosophie et la théologie*, Genève, édition Labor et Fides, 2004. Cité par Michel Lacroix, *Le Mal, op.cit.*, p. 9.

⁵ Michel Lacroix, *Le Mal, op.cit.*, p. 7. Cette nécessaire distinction entre le mal que l'homme subit et le mal que l'homme commet est d'ailleurs soulignée dans *A Prayer for the Dying* lorsque Jacob s'exclame : « Dans tout cela –après tout cela– le Seigneur nous soutiendra-t-il ? ». Si Dieu peut, à la limite, soutenir les hommes dans l'épreuve « naturelle », c'est-à-dire l'épidémie et l'incendie, pourra-t-il les sauver après une crise d'un autre ordre, celle de la guerre ? Autrement dit, si le Seigneur peut aider l'homme à supporter l'épidémie, il semble présomptueux d'attendre de Lui le pardon suite à la guerre dont l'homme est entièrement responsable.

⁶ René-Marill Albérès, « Ambiguïté de la révolte », *La Revue de Paris*, juin 1953, pp. 57-66.

compte de ce que le choix de la Résistance avait d'héroïque. De plus, les mesures prises contre l'épidémie limitent son action sans pour autant en triompher, rendant l'extermination de la maladie indépendante de l'action humaine. Là encore, l'analogie pose problème : la guerre et l'oppression seraient-elles aussi naturelles et aussi imprévisibles qu'une catastrophe naturelle ? La révolte et la solidarité seraient-elles inefficaces face à l'opresseur ?

Mais le problème est le suivant : d'après le projet de Camus, les formations sanitaires ne représentent nullement la Résistance. Comme l'explique Michel Murat, « l'intégration au chronotope du roman imposait la nécessité que ce soit une organisation civile et légale même si elle est distincte de l'administration. Or la Résistance fut armée et clandestine »¹. Il s'agit plutôt d'illustrer un éventail de conduites positives, ce qui explique le refus du narrateur de « donner à ces formations sanitaires plus d'importance qu'elles n'en eurent », bien conscient qu'à sa place, « beaucoup de nos concitoyens céderaient aujourd'hui à la tentation d'en exagérer le rôle » (138). Rambert peut alors affirmer : « je ne crois pas à l'héroïsme, je sais que c'est facile et j'ai appris que c'était meurtrier » (153). Car dire que l'épidémie – et par extension, la guerre – est l'occasion de révéler des héros, c'est prendre le risque de légitimer le mal, de lui trouver une place dans l'ordre du monde, voire de l'exalter. Néanmoins, la période d'après-guerre est marquée par la promotion d'un schéma binaire qui ne laisse pas de place à ces « comportements ordinaires » dont Camus souhaite rappeler l'existence. Cette vérité étant impossible à entendre en 1947, « l'analogie est bloquée par les automatismes idéologiques qui constituent l'horizon d'attente des lecteurs contemporains »². Par l'allégorie, Camus se propose de dire *ce qui ne peut être dit*, au double sens d'ineffable (l'horreur de la Seconde Guerre Mondiale) et de tabou (la France pétainiste). On comprend donc que *La Peste* a été soumis à une réception d'après-guerre animée par un souci de glorifier la Résistance et qui ne pouvait donc se satisfaire d'un roman égratignant cette mythification abusive³.

La critique semble donc attendre de l'allégorie – terme que Camus n'a d'ailleurs pas employé – une adéquation globale, une correspondance terme à terme autorisant à attribuer à chaque élément du récit un équivalent dans l'isotopie référentielle. Mais à rechercher une correspondance si précise, on peine à dégager un sens global cohérent. Certains éléments posent

¹ Michel Murat, conférence « La peste comme analogie ».

² *Ibid.*

³ Voir à ce sujet *Batailles pour la mémoire. La commémoration en France de 1945 à nos jours* (1983) de Gérard Namer qui montre que le premier intérêt de la politique française était de donner l'image d'une France résistante occultant la collaboration et la déportation.

problème, comme le statut des rats dont on ne sait s'ils correspondent à une image des nazis¹. Agents du mal, ils n'en sont pas à l'origine, ne faisant que véhiculer la maladie. Là encore, l'analogie atteint ses limites, à moins d'accepter que les S.S. et autres partisans du nazisme n'aient été que les agents d'un projet qui les dépassait. Si la littérature – de Robert Merle à Jonathan Littell – prend en charge cette question, elle est loin d'y apporter une réponse définitive. En réalité, quand Sartre blâme la naturalisation de l'injustice des Allemands assimilés à des microbes, il opère, comme l'explique Michel Murat, un raisonnement absent du roman : « Chez Camus, la lutte contre la peste symbolise la résistance à l'occupant et pas le contraire. Sartre effectue un paralogisme en déduisant une inclusion catégorielle de la co-procession d'un prédicat ». Pour le dire autrement, l'allégorie ne saurait s'appliquer à tous les éléments du texte et si Camus se focalise sur les « victimes saines » de la peste plus que sur la maladie elle-même ou sur la communauté contagieuse², c'est justement parce qu'il ne souhaite pas rendre son récit réversible. Par conséquent, il faut renoncer à l'équivalence terme à terme qu'impose l'allégorie traditionnelle au profit d'une analogie dont la portée est établie par le texte, quitte à n'éclairer que partiellement les drames de l'histoire. L'analogie se distingue précisément de la correspondance par cette incomplétude qui l'autorise à n'établir qu'une ressemblance partielle entre des éléments sélectionnés³. Si ce processus fait sens pour Camus, c'est que l'écrivain néglige la question de l'origine et l'issue des fléaux pour mieux évaluer ce qu'ils nous apprennent sur la nature humaine et sur le fonctionnement social, notamment dans le difficile rapport à l'autre. Ne prétendant nullement à une représentation exhaustive de l'événement, le roman se propose surtout d'offrir « un équivalent de l'espace mental de la France occupée »⁴.

Michel Murat remarque d'ailleurs que Camus met en abyme le fonctionnement de l'analogie, distinguant l'usage qu'en fait Paneloux de celui que proposent Rieux et Tarrou. Par l'exploitation de la polysémie du terme « fléau » – à la fois instrument de travail et catastrophe – Paneloux érige cet objet en véritable figure. À l'instar de l'outil qui sépare le grain et la paille, l'épidémie assurera le Jugement Dernier et le sermon de Paneloux, reposant sur cette analogie, présente « toutes les caractéristiques de l'allégorie traditionnelle : la visée moralisa-

¹ Comme l'indique Michel Murat, « le récit n'est pas protégé de l'arbitraire de l'interprétation car les analogies partielles ne sont pas dépendantes de la structure globale, n'entrent pas en contradiction. Mais au niveau global, des variations minimales peuvent entraîner des divergences importantes ». (« La peste comme analogie »).

² Michel Murat souligne que le récit « s'interdit de mettre au premier plan la communauté contagieuse. Où en est-il question ? Pas dans le récit, mais dans le discours de Tarrou ». (*Ibid.*)

³ Philibert Secretan, *L'Analogie, op.cit.*, p. 98.

⁴ Michel Murat, « la peste comme analogie ».

trice, la figuration par emblème, la structure de métaphore filée »¹. Néanmoins, le prêtre se heurte au problème des victimes innocentes qui invalide sa justification du Mal. La rationalité de l'analogie ne peut qu'en pâtir et Paneloux en tient compte pour son deuxième sermon où il en appelle à une conception mystique qui risque de dérouter son auditoire.

Par la suite, le chroniqueur reprend l'image du fléau mais en dissocie les éléments. Le discours de Rieux rend au fléau « sa propriété matérielle indépendamment de tout procès de symbolisation », le sifflement du fléau dans le ciel alourdi devant être compris comme « une figure hyperlittérale qui tend vers le fantastique ou l'hallucination mentale »². Quant à l'aspect symbolique du fléau, il est récupéré par Tarrou qui modifie sa structure et son sens. S'extrayant de la pensée religieuse, la réflexion se tourne vers l'éthique puisque « le fléau » devient « les fléaux », n'engendrant plus une séparation entre les hommes, mais favorisant l'union de toutes les victimes : « Je dis seulement qu'il y a sur cette terre des fléaux et des victimes et qu'il faut, autant qu'il est possible, refuser d'être avec le fléau » (256). Michel Murat voit dans cette complexe mise en scène de l'analogie une « méthode de lecture », Camus plaidant ainsi pour « une dissociation, une autonomie des images et des arguments » : en tant que « supports d'émotion diffuse, parfois de fantasme », les images se trouveraient « au-dessus de la narration », tandis que les arguments seraient relégués dans la narration et les dialogues. Les images, chargées d'une puissance qui est celle de l'imaginaire, n'exigent pas d'être reliées à un argumentaire. De la sorte, Camus accorde à l'image une puissance poétique et une condensation qui s'opposent au déploiement du discours argumentatif dans la tirade de Tarrou comme dans les justifications de Rieux. Tout se passe comme si l'écrivain, par une mise en abyme malicieuse et subtile, anticipait les propos de ses futurs détracteurs pour leur signaler le nécessaire dysfonctionnement d'une allégorie envisagée comme un système d'équivalences trop rigide. Suggérant que les combinaisons analogiques ne font pas toujours sens, il promeut la force de l'imaginaire qui échappe aux opérations rationnelles et permet d'accéder à un indicible. On peut donc reprocher à Camus que sa fiction n'offre qu'une représentation partielle et sommaire de la guerre. Mais il ne faudrait pas être dupe de la stratégie allégorique : avant tout, *La Peste* est une fiction.

d- Une stratégie contestable ?

Alors que l'allégorie de l'Occupation s'est imposée au public d'après-guerre, cette lecture fait-elle encore sens pour les lecteurs contemporains ? Hors de tout paratexte éclairant,

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

ce lecteur est-il capable de percevoir les allusions historiques ? Camus l'a affirmé : il souhaitait cristalliser dans la peste différents visages du mal, qu'ils soient historiques ou métaphysiques. Par-delà la représentation cryptée de l'Occupation, la peste serait donc le symbole de l'oppression, de la violence organisée et institutionnalisée. Partant, toute lecture historique est-elle acceptable ? Y a-t-il des limites à l'interprétation ?

De fait, les interprétations historiques se sont multipliées. Quelques années après la parution du roman, les communistes en firent une nouvelle lecture qui consistait à enfermer l'œuvre dans un nouveau sens clos en prétendant que « l'indignation et le moralisme de Camus étaient sélectifs : tout sur l'URSS, rien sur Hiroshima, rien sur le colonialisme »¹. Catherine Dana – dont l'essai *Fictions pour mémoire* a suscité des polémiques – voit dans *La Peste* une représentation du génocide juif². En imaginant un « camp d'isolement » dans le stade d'Oran, Camus ferait référence à tous les camps d'internement organisés par les nazis, à commencer par le vélodrome d'hiver en 1942. L'hypothèse est corroborée par Jeanyves Guérin qui dénonce un État bureaucratique inerte face à la propagation de la peste mais efficace pour en éliminer les victimes à grands renforts de convois et de crémations. Au paroxysme de la crise, les cadavres sont évacués par tramways aux confins de la cité et brûlés dans des fours d'incinération, répandant sur la ville une odeur de mort. Comme Rieux mentionne les dix mille morts que la peste causa en un jour à Constantinople, JY Guérin conclut que ces morts pourraient désigner, par déplacement et condensation, les ravages d'une autre peste : celle de Treblinka³. Lisant elle aussi *La Peste* comme une « chronique de l'extermination », Nelly Wolf prolonge l'analogie et fait des formations sanitaires, ces équipes constituées d'hommes qui transportent les malades et enterrent les morts, « l'image des commandos spéciaux des camps de mise à mort, qui étaient chargés d'extraire les cadavres des chambres à gaz et de les introduire dans les fours crématoires »⁴. Outre que ces interprétations tendent à diaboliser les formations sanitaires, on peut se demander si Camus, qui connaissait l'existence des camps avant 1947 (Jeanyves Guérin signale qu'il avait lu

¹ Sylvie Servoise, *L'Engagement du roman à l'épreuve de l'histoire en France et en Italie au milieu et à la fin du XXème siècle*, Thèse de Littératures comparées. Rennes : Université de Rennes 2, 2007, 2 vol., p. 521. Elle résume ici les propos de Pierre Hervé dans son article « La révolte camuse », *La Nouvelle critique*, n°35, avril 1952, pp. 66-76.

² Cette perspective avait été envisagée, sans être développée, par Jacqueline Lévi-Valensi, « Temps et récit dans *La Peste* » in *Roman 20-50*, 2, 1986, pp.27-46, par Jeanyves Guérin, *Camus, portrait de l'artiste en citoyen*, François Bourin, 1993 ; ou encore par Shoshana Felman, « The Plague », Shoshana Felman and Dori Laub (ed.), *Testimony : Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York & London, Routledge, 1992, pp. 93-119.

³ Jeanyves Guérin, *Albert Camus Littérature et politique, op.cit.*, p. 177.

⁴ Nelly Wolf, *Le Roman de la démocratie*, Presses Universitaires de Vincennes, 2003, p. 225.

L'Univers concentrationnaire de David Rousset en 1946¹), a voulu exprimer en creux l'indicible de la Shoah. Même si *Les Carnets* mentionnent la déportation, Camus s'interdit de parler d'une expérience dont les seuls témoins autorisés sont les victimes : « Ce qui me ferme la bouche, c'est que je n'ai pas été déporté. Mais je sais quel cri j'étouffe en disant ceci »². Quelle valeur accorder à l'interprétation de C. Dana sachant qu'elle ne correspond pas aux intentions de Camus et, pis encore, qu'elle va à l'encontre de son éthique ? Devient-elle acceptable à condition que la critique renonce à attribuer ce sens à l'auteur ? Nous reviendrons dans un prochain chapitre sur ces rapports problématiques entre hypothèses de lecteur et intentions d'auteur.

En réalité, il est possible de désamorcer la teneur analogique du récit si l'on considère que les réalités dépeintes sont celles de la Seconde Guerre Mondiale autant que celles d'une épidémie de peste, comme en témoignent les convergences avec *A Journal of the Plague Year* de Daniel Defoe. Soulignant quelques dysfonctionnements du système analogique, Dominique Rabaté aboutit à la conclusion que « l'interprétation historique de la peste – qui en fait l'image du nazisme – n'appartient pas au texte. Rien d'explicite ne permet en effet au lecteur de se dire : la peste, c'est le nazisme »³. Si le texte porte des traces de l'histoire, discrètes et ambiguës, il revient au lecteur de les relever ou de les ignorer, faisant de la lecture allégorique un possible parmi d'autres. La lecture de C. Dana peut alors être battue en brèche car si l'allusion aux fours crématoires rappelle la Shoah, ces fours sont employés comme mesure prophylactique par les bénévoles des services sanitaires. Aussi Dominique Rabaté considère-t-il cet indice comme un signe ambigu :

Ce décodage se complique, dès lors que les fours de *la Peste* servent, à l'intérieur de la diégèse, à des mesures sanitaires indispensables. Certes la critique de la machine bureaucratique mise en place contre le fléau est perceptible, mais l'incinération des cadavres est dictée par la simple raison et des impératifs de prophylaxie. L'image reste donc pour le moins ambiguë.⁴

En fin de compte, le processus herméneutique est à la fois ouvert et entravé. La lecture de *La Peste* s'est trouvée cloisonnée, non seulement par sa réception immédiate mais aussi en raison des déclarations de Camus dans ses *Carnets* et ses réponses aux critiques. Dans « La peste comme analogie », Michel Murat rappelle que cette lecture est avant tout une réponse aux intellectuels français et qu'il faut la prendre comme telle. On aurait donc tort de considérer ces citations comme la parole ultime de l'auteur sur son œuvre, tant elles sont loin d'en épuiser

¹ *Ibid.*, p. 176.

² Albert Camus, *Carnets 1935-1948*, OC II, p. 1107.

³ Dominique Rabaté, « Simplicité et simplification dans *La Peste* », *Cahiers de Malagar*, *op.cit.*, p. 75.

⁴ *Ibid.*

ser le sens. Pourtant, une ouverture trop large du sens – telle que l’envisage Catherine Dana – apparaît comme une trahison de l’œuvre. *In fine*, le contexte historique, bien qu’éclairant, ne réduit nullement le mystère du texte.

Par ce chapitre, nous avons montré que le flou référentiel ménage une zone de flottement à la fois stimulante et problématique. Le terme « allégorie » appelle probablement de tels désaccords, dans la mesure où il reste associé tantôt à un schématisme qui appauvrit l’écriture, tantôt à une surinterprétation qui risque de dénaturer le texte. Rachel Bepaloff rejette cette désignation, arguant que *La Peste* ne relève pas seulement d’un discours à double entente :

La multiplicité des significations et des interprétations que [le roman] suggère, le déchiffrement qu’il exige l’éloignent de l’allégorie qui déguise toujours quelque objet précis. Rien de tel dans *La Peste*, où le fléau désigne tantôt l’événement, tantôt la condition humaine, tantôt le péché, tantôt le malheur...¹.

Avec la définition de Walter Benjamin, ce sens pluriel et indécidable devient assumé, voire désiré, autorisant à conclure que loin de rechercher l’unité d’un sens perdu, « l’allégorie assume pour elle-même la richesse fourmillante des significations [...] ce qui nous permet d’affirmer que l’allégorie a pour trait fondamental l’ambiguïté et l’équivoque »². Prise dans le réseau de la fiction, l’analogie transcende son statut de procédé rhétorique local, de figure de style pour devenir une figure de pensée, un principe global de composition, « une matrice imaginaire, symbolique et ontologique »³. Le rapprochement entre les deux formes de crises joue alors de « l’ambivalence entre l’extrême monstration et le cryptique »⁴, entre le caché et le montré pour dévoiler la beauté de l’inachèvement et de la brisure. Conformément à la nature de l’analogie, il convient de percevoir les incohérences non comme des échecs mais comme « le moteur de possibles aventures anti-représentatives »⁵, des dérapages de l’imagination, des micro-ruptures qui, loin d’être des fautes d’inadvertance, constituent une promotion de l’imaginaire reprenant ses droits pour offrir une échappée hors du réel ou ouvrir la voie à de nouvelles possibilités de sens.

¹ Propos de Rachel Bepaloff cités dans Mériam Korichi, *La Peste*, « Dossier », *op.cit.*, p. 348.

² Bruno Tackels, *Petite introduction à Walter Benjamin*, Paris, L’Harmattan, « Esthétiques », p. 89.

³ Expression tirée de l’appel à contribution pour le colloque « Le démon de l’analogie », organisé par Christian Michel à l’Université de Picardie-Jules-Verne, 11-12 décembre 2012 [en ligne]
URL – http://www.fabula.org/actualites/le-demon-de-l-39-analogieroman-theatre-poesie_51300.php [consulté le 8 novembre 2012]

⁴ Patrick Labarthe, *Baudelaire et la tradition de l’allégorie*, *op.cit.*, p. 14.

⁵ Jan Baetens. Murat (Michel). « *Le Rivage des Syrtes* » de Julien Gracq., *Revue belge de philologie et d’histoire*, 1986, vol. 64, n° 3, pp. 685-686. [en ligne]
URL http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rbph_0035_0818_1986_num_64_3_5609_t1_0685_0000_2 [Consulté le 18 juin 2012]

CHAPITRE III

DES RÉCITS CONTEMPORAINS CONTAMINÉS PAR LE MODÈLE CAMUSIEN

La lecture benjaminienne de *La Peste* ayant permis d'en établir la modernité, notre objectif est désormais d'évaluer l'influence de ce « modèle » sur la production contemporaine. Envisager un héritage, une filiation revient alors à se demander dans quelle mesure le roman postmoderne réinvestit les remaniements de l'imaginaire épidémique qui faisaient l'originalité de l'œuvre de Camus. Présentant les indices traditionnels d'une narration à double sens, les fictions contemporaines intègrent de nombreuses références historiques pour brouiller les repères et ouvrir une béance. Tout en soulignant ce qu'elles lui empruntent, nous prendrons soin d'analyser les écarts par rapport au modèle camusien ainsi que les dissemblances au sein du corpus. Cette confrontation entre le récit de 1947 et des écrits de la fin du XX^e siècle nous permettra de mettre au jour des traits postmodernes, tels que les a définis Linda Hutcheon. Plus que *La Peste*, ces allégories rejoignent la théorie benjaminienne dans sa quête d'un vertige interprétatif, source de jubilation et de mélancolie.

1) L'entrelacement de l'épidémie et de l'Histoire dans le roman contemporain

Le roman contemporain partage avec *La Peste* l'entremêlement de l'imaginaire épidémique et d'« îlots référentiels », selon l'expression de Searle qui désigne par là le surgissement du réel au milieu d'éléments fictionnels. Si les récits du corpus se distinguent par la nature de cette intégration et par l'importance variable qu'ils lui accordent, tous jouent de ce rapprochement plus ou moins explicite entre épidémie et traces de l'histoire. Ces traces, bien qu'identifiables, échappent à toute datation : le lecteur se doit alors d'être réceptif aux résonances, aux allusions, aux circonstances. À ce titre, nous allons voir que les récits contemporains présentent une grande diversité de situations, mêlant figures analogiques ponctuelles (métaphore, comparaison, personnification) et analogies globales, exploitant des figures symboliques qui demandent à être déchiffrées aussi bien que des comparaisons visant à clarifier le sens.

1.1) Des maladies symboliques

Le récit contemporain confère très vite une portée symbolique à la maladie : les écrivains font subir à la réalité médicale des transformations significatives qui orientent vers un sens métaphorique ; le choix d'une écriture fantastique met en déroute la description réaliste, suggérant que les mots manquent pour exprimer l'horreur ; les « blancs » du récit chargent le mal d'une part d'indicible et ménagent un espace de liberté pour le lecteur soucieux de recréer un lien avec le réel. À maladie emblématique, victime symbolique : dans les récits du corpus, la figure du malade appelle une activité herméneutique et demande à être analysée comme le représentant d'un groupe ou d'une époque dont il porte les symptômes.

a- Une représentation de l'épidémie qui excède le réalisme

Évaluons d'abord dans quelle mesure les épidémies « réalistes » présentent des symptômes conformes à ceux que décrivent les documents scientifiques et historiques. Le choix d'être fidèle ou non à la réalité médicale permet de mieux cerner l'esthétique de chaque auteur ainsi que la signification qu'il accorde à l'épidémie.

Stewart O'Nan s'est inspiré du livre de l'historien Michael Lesy : *Wisconsin Death Trip*, chronique de Black River Falls, une petite bourgade du comté de Jackson, dans l'État du Wisconsin, entre 1890 et 1910. Après avoir trié vingt années de documents et d'archives, l'historien révèle, photographies à l'appui, que ce cadre rural est un enfer marqué par la folie, la désolation et les épidémies de diphtérie, de variole et de typhoïde. À onze ans, O'Nan fut choqué par cette violence qui pousse les mères à noyer leurs enfants dans la rivière, « celles qui leur donnent de l'arsenic et de la strychnine pour que, s'ils doivent mourir, au moins, ce ne soit pas d'une épidémie »¹. À son tour, il propose avec *A Prayer for the Dying* la chronique d'une petite ville du Wisconsin affectée par la diphtérie, en respectant les symptômes – le sang qui s'écoule du nez, la gorge atteinte, la respiration difficile, le coryza, la fièvre – sans s'appesantir sur leur description. Cependant, O'Nan ajoute à cette liste les accès de folie (« cette sorte de démence qui doit sans doute accompagner la maladie »²), introduisant un thème qui prendra toute son importance à la fin d'un roman où le fou n'est pas toujours celui que l'on croit.

¹ Natalie Levisalles, « Moisson noire », *Libération*, 20.12.2001 [en ligne]
URL – http://www.liberation.fr/livres/2001/12/20/moisson-noire_388033 [consulté le 5 octobre 2011]

² *PF*, p. 48 : « *And you think of the woman in the field, how some form of madness must accompany the sickness* » ; p. 68 pour la traduction française.

À l'instar de Stewart O'Nan, la plupart des auteurs font le choix de modifier la réalité médicale de l'épidémie. Ainsi, Le Clézio modifie les symptômes de la variole. Alors qu'elle se caractérise par l'apparition de pustules purulentes, la variole dans *La Quarantaine* se limite à « une fièvre qui sèche leurs yeux et leurs lèvres » (87) et à un affaiblissement des corps : « en quelques jours, cet homme athlétique, au teint rougeaud, est devenu un corps sans force, le teint jaune, les lèvres gercées, portant un hématome au front » (100). Les symptômes se font toutefois plus terrifiants lorsque John Metcalfe présente « sur son front, sur sa poitrine, sur ses mains », une peau « arrachée par plaques » (250). Tandis que la plupart des Européens affichent ce corps déshydraté et meurent dignement, le seul personnage présentant un visage marqué par cette épidémie aussi appelée « petite vérole » est un Indien. Nous tirerons les conséquences de cette remarque plus tard. Notons seulement que si l'Indien présente les disgracieuses séquelles de la variole, il est aussi le seul des personnages à y avoir survécu.

Bien que le titre suggère la prégnance du motif épidémique, *El amor en los tiempos del cólera* décrit fort peu les symptômes et les étapes de la maladie. Insistant sur les diarrhées que provoquent le choléra et la passion amoureuse, l'écrivain évoque également la « drôle de coloration bleue sur la peau »¹ (149) présentant comme saugrenu ce qui correspond à la réalité médicale de la cyanose. Quant au « vomissement blanc et granuleux »² (150), il caractérise bien le choléra³ mais l'image n'est pas sans lien avec le « riz au lait » de Giono, cette métaphore de l'abjection qu'il déploie dans *Le Hussard sur le toit*. Gageons que l'écrivain colombien rend ici hommage à la littérature capable de faire oublier la réalité scientifique et d'imposer des images expressionnistes. Cette complexité des rapports entre littérature et science semble cristallisée dans la mention d'Adrien Proust, à la fois présenté comme le mentor du Dr Urbino et le père du romancier. En outre, les symptômes du choléra sont identiques à ceux de la passion amoureuse : « Mais lorsqu'il commença à attendre la réponse à sa première lettre, son anxiété se compliqua de diarrhées et de vomissements verts, il perdit le sens de l'orientation, souffrant d'évanouissements subits, et sa mère fut terrorisée parce que son état ne ressemblait pas aux désordres de l'amour mais aux ravages du choléra », « le pouls était faible, la respiration sableuse et il avait la sueur blafarde des moribonds » et le médecin

¹ *ATC*, p.168 : « una rara coloración azul en todo el cuerpo »

² *Ibid.*, p. 169 : « un vómito blanco y granuloso ».

³ Voir la brochure de F. Martin *Du choléra épidémique dit asiatique observé dans la ville d'Arles*, source de Giono d'après l'étude de Jean-Yves Laurichesse, « Imaginaire et savoir : le savoir du choléra dans *Le Hussard sur le toit* de Jean Giono » In journée d'études "Littérature et inscription des savoirs" organisées par l'Équipe Littérature et Herméneutique du laboratoire Patrimoine Littérature Histoire (PLH) de l'Université Toulouse II-Le Mirail, 30 mars 2012. [en ligne] http://www.canalu.tv/video/universite_toulouse_ii_le_mirail/imaginaire_et_medecine_le_savoir_du_cholera_dans_le_hussard_sur_le_toit_de_jean_giono_jean_yves_laurichesse.9911 [consulté le 28 juillet 2013].

constata « une fois de plus que les symptômes de l'amour sont identiques à ceux du choléra »¹ (84). Dans *El amor en los tiempos del cólera*, l'épidémie n'impose pas un imaginaire apocalyptique mais relève d'une présence insidieuse. Loin de n'être qu'un épisode clos et datable, le choléra se présente comme une menace diffuse qui ressurgit ponctuellement sans qu'on puisse l'identifier de façon certaine. Fantôme aux multiples facettes, la maladie hante le texte, se faisant oublier avant de réaffirmer violemment sa puissance.

Enfin, si Goytisolo évoque le sida, le lecteur ne le comprend qu'au prix d'un travail de déchiffrement. Jamais nommée, la maladie est surtout désignée à travers des périphrases telles que « oiseau de malheur » ou « serpent de mer venimeux »² (22-23). Seules les expressions « la Dame aux deux syllabes » et « maudit épouvantail en quatre lettres »³ ainsi que le nom du personnage arabe – Ben Sida – suggèrent la nature de cette épidémie qui provoque une fulgurante déliquescence. À la fin du roman, la mention de tests sanguins et d'analyses sérologiques alimentent cette hypothèse. La première victime de l'épidémie assiste à la décomposition de son corps : devenue une « créature gélatineuse et méduséenne », il ne reste que « la prothèse dentaire d'une blancheur parfaite » et la « rayonnante perruque d'amazone », « seuls éléments sauvés du naufrage »⁴ (16). Bien que présentée sur le mode hyperbolique, la désintégration du corps rappelle l'action du sida qui prive le malade de son système immuno-défensif. En outre, l'idée d'une maladie qui fait irruption dans une maison close et « s'enfonce [...] dans l'ancre obscur de nos hymens »⁵ (17) rappelle la transmission par voie sexuelle. Cependant, certains éléments pourraient aussi nous orienter vers la syphilis (les érythèmes, les pustules) ou le cancer (« on reçoit une irradiation de deux cent millirads et on ne l'apprend, pour ainsi dire, que le jour où on casse la pipe ! »⁶). L'épidémie semble adopter différents visages pour mieux métaphoriser l'épidémie d'intolérance véhiculée par l'Inquisition ou l'épidémie d'intérêt pour le monde oriental que le gouvernement tente d'endiguer.

¹ ATC, p. 95 : « Pero cuando empezó a esperar la respuesta a su primera carta, la ansiedad se le complicó con cangantinas y vómitos verdes, perdió el sentido de la orientación y sufría desmayos repentinos, y su madre se aterrorizó porque su estado no se parecía a los desórdenes del amor sino a los estragos del cólera ». « Tenía el pulso tenue, la respiración arenosa y los sudores pálidos de los moribundos ». « [...] comprobar una vez más que los síntomas del amor son los mismos del cólera. »

² VPS, p. 19 : « serpiente de verano »

³ Ibid. : « la Dama de las dos sílabas », p. 22 ; « el maldito adefesio de las dos sílabas », p. 34.

⁴ Ibid., p.13 : « criatura gelatinosa y medusea », « su prótesis dental de blancura perfecta », « su radiante peluca de amazona » « únicos elementos salvados del naufragio ».

⁵ Ibid., p.14 : « se internaba en la oscuridad subterránea de las taquillas y el aposento nocturno de nuestros himeneos ».

⁶ Ibid., p. 34 : « te irradian un buen día con doscientos mil milirads y tú no te enteras como quien dice hasta que estires la pata ! ».

Finalement, si Camus insiste largement sur les symptômes de la peste en multipliant les précisions médicales, il n'en va pas de même pour les auteurs contemporains. En choisissant de mentionner les symptômes avec parcimonie ou de les modifier, les auteurs laissent entendre qu'ils veulent privilégier d'autres aspects de l'épidémie.

Outre les entorses à la réalité médicale, les auteurs confèrent à leurs épidémies une dimension cosmique et fantastique qui invite le lecteur à soupçonner un au-delà du texte, un surplus de sens. À la fois naturelle et surnaturelle, physique et métaphysique, l'épidémie ouvre à la démesure et réinscrit l'homme dans un entre-deux où se combinent la terreur et le sacré. Chez Goytisolo, l'une des prostituées accusée d'être porteuse du sida a l'impression de lutter contre la fureur d'un vent déchaîné, comme si les éléments cherchaient à favoriser la « chasse aux pestiférées » menée par les habitants. Dans *A Prayer for the Dying*, le fléau d'ampleur cosmique donne à Jacob l'impression que Dieu mobilise toute sa puissance pour détruire sa communauté : « Il te semble que l'incendie s'est lancé à votre poursuite, le ciel violent, éclairé par derrière, miroitant comme une vision de l'enfer représentée sur la toile d'un peintre »¹ (235). L'expression suggère à la fois la malveillance des éléments personnifiés qui soumettent Jacob à une réalité apocalyptique, et l'idée que la catastrophe – par son horreur – devient un tableau, une vision artistique tant elle semble irréaliste.

Au-delà de la dimension cosmique, l'écriture présente une portée fantastique à mesure que l'épidémie est personnifiée. Tandis que le discours rationaliste, de la Renaissance au XIX^e siècle, chercha à conceptualiser philosophiquement et scientifiquement le rapport à la mort, la personnification de l'épidémie peut être interprétée comme une résurgence des images médiévales ou comme un héritage du romantisme qui réintroduisit les représentations fantasmagoriques de la mort². Prenant les traits d'une femme ou d'un monstre, l'épidémie se fait plus concrète : elle est l'ennemi à qui l'on prête un visage ou un masque, pour mieux le visualiser et l'appréhender. Dans le même temps, dès qu'elle devient allégorie de la Mort, l'épidémie ne se réduit plus à ses symptômes et ses manifestations : gagnant en abstraction, elle semble échapper à toute prise. On touche ici aux enjeux paradoxaux d'un imaginaire de l'épidémie qui permet d'appréhender la maladie tout en la dématérialisant pour la parer d'une toute-puissance proprement effrayante et désespérante.

¹ PFD, p. 179 : « *It seems the fire's pursuing you, the sky violent and backlit, shimmering like some artist's vision of Hell.* »

² Sur ce sujet, on pourra consulter l'ouvrage de Michel Vovelle, *La Mort et l'Occident : de 1300 à nos jours*, Paris, Gallimard, 1983.

L'exemple le plus marquant de cette convocation d'une pensée magique ou primitive se trouve chez Goytisolo qui, par la description crue et hyperbolique des symptômes du sida, cherche à frapper les esprits. L'épidémie y apparaît sous les traits d'une femme aux cheveux roux¹, au regard scrutateur et vorace, aux chaussures lourdes et aux jambes sinistrement maigres. Combinaison de différentes figures allégoriques médiévales, elle est à la fois le squelette et l'ange exterminateur. Accompagnée de corbeaux, cette femme fatale sème la mort en jetant les poupons placés dans ses poches, comme si son action mortifère relevait de la magie noire ou du vaudou. Outre ses traits féminins, le sida présente des ailes semblables à celles d'un vampire et des doigts de fileuse. En convoquant des images aussi hétéroclites, Goytisolo touche à l'irreprésentable du mal, nous laissant l'impression d'une figure cauchemardesque, d'une horreur indicible. Chez Le Clézio aussi, l'épidémie prend les traits féminins de Shitala, la déesse de la mort qui, dans le panthéisme hindouiste, se nourrit de chair humaine. Par ailleurs, le roman fait mention d'une femme qui porte sur son dos un enfant mort, couvert de pustules. Qu'elle incarne la Mort ou qu'elle représente plus particulièrement la variole, elle est celle qu'il faut fuir. Dans une moindre mesure, on trouvait aussi chez Camus une figure féminine de la peste lorsque dans la rue, « une femme qui hurlait à la mort, les aines ensanglantées » (59) se tourne vers Rieux.

En raison de cette dimension fantastique, on peut affirmer que l'épidémie vaut moins pour ses symptômes que pour ses conséquences sur la psyché humaine et sur les rapports sociaux. Cet éclairage sur les moteurs de l'action humaine est renforcé par la figure symbolique du malade : interrogeant le couple normal/pathologique, les auteurs suggèrent la « santé » de celui que la société qualifie de « malade » pour mieux le rejeter.

b- Un personnel romanesque symbolique : la « santé » du malade

Comme le souligne Philippe Dufour, le roman donne à penser parce qu'il présente des « formes pensantes »² capables de porter l'idée esthétique : la composition de l'œuvre, le cadre spatio-temporel et le personnel romanesque. À la suite de Camus qui érigeait le pestiféré en « image-idée », les écrivains contemporains déploient la polysémie de cette figure symbolique. Alors que *La Peste* se focalisait sur la communauté des « victimes saines », les fictions du corpus font la part belle aux êtres défigurés, aux corps déliquescents et aux victimes

¹ Cette figure n'est pas sans rappeler la femme aux cheveux roux qui s'invite au bal pour priver Lol V. Stein de son fiancé et avec lui, de la lucidité et de la parole. Cette femme plus âgée est à la fois fascinante et effrayante : véritable incarnation de la Mort, elle est aussi une sorte de figure sculpturale de la Beauté. (Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard, 1964, pp. 15-17)

² Notion qu'il développe dans son essai *Le Roman est un songe*.

agonisantes. La primauté accordée au corps malade dans le roman contemporain coïncide d'une certaine façon avec la valorisation du fragment, du morcellement, de la ruine dont Walter Benjamin voit une parfaite illustration dans le torse de l'Hercule du Belvédère à Rome. Fasciné par l'analyse de Winckelmann qui explore « pièce par pièce, membre par membre, dans un sens non classique »¹ ce corps incomplet, Benjamin y perçoit la splendeur de l'inachevé et du brisé caractéristique de l'allégorie moderne. Les récits du corpus procèdent à une même valorisation de l'imparfait et du dysharmonieux : le malade étant cette victime que la société bien-pensante rejette, la fiction tente d'en réhabiliter la figure, qu'elle lui donne la parole ou qu'elle mette en doute la distinction entre porteurs du virus et communauté saine.

Commençons par les récits qui explicitent la symbolique du malade. Brink reprend la métaphore des « exilés de la peste », titre initial du roman de Camus, pour exprimer le drame de la ségrégation. L'expression désigne les Sud-Africains qu'Andrea rencontre à Londres et qui la choquent en faisant « étalage de leurs blessures les plus intimes » « comme des putains ; comme des malades qui exposent aux passants leurs ulcères, leurs plaies, leurs boutons et leur chair noire et gangrenée »² (426). Notons que la traduction passe sous silence l'idée de malades « en phase terminale » (« *terminally ill patients* »). Les images de sexe et de mort s'entremêlent pour souligner ce qu'Andrea juge indécent dans cette exposition pourtant nécessaire des blessures, qu'elles soient concrètes ou qu'elles relèvent du témoignage. Mais la jeune femme finit par comprendre qu'en fuyant ceux qu'elle juge pestiférés, c'est elle qui est porteuse de la peste car « on peut considérer sa bonne santé comme allant de soi. Jusqu'à ce soir, tout à fait par hasard, on jette un coup d'œil dans un miroir, et on s'arrête pour se regarder, étonné et curieux, nu, et on découvre le furoncle dans l'aine »³ (15). Ainsi, le pestiféré est non seulement celui que la société ségrégationniste malmène mais aussi celui qui veut étouffer la parole et masquer les corps des victimes.

Dans la lignée de Camus, les personnages de Saramago élaborent un discours sur leur condition d'aveugles. Le récit se ponctue de maximes à mesure que les malades prennent conscience que, comme la peste, l'aveuglement est inhérent à la condition humaine. Enclins à la mauvaise foi, à l'idolâtrie envers « le Dieu de l'Argent »⁴ et à la fascination pour une rhétorique fallacieuse, ceux que la cécité a frappé finissent par se dire : « nous étions des

¹ Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, op.cit., p. 189.

² WP, p. 350 : « *They were flaunting their most private hurt : like whores, like terminally ill patients exposing their sores and running wounds and boils and blackened gangrenous flesh to passers-by.* »

³ *Ibid.*, p. 14 : « *One may take one's health for granted. Until, one evening, quite by accident, stepping from a bath, one glances at a mirror, and stops to gaze, surprised and curious, naked, at oneself, to discover the boil in one's groin.* »

⁴ Nous reprenons ici une expression présente dans *Voyage au bout de la Nuit* de Louis-Ferdinand Céline.

aveugles, Des aveugles qui voient, Des aveugles qui, voyant, ne voient pas »¹ (365). Cette cécité est aussi l'attitude qui, pour Sartre, consiste à être indifférent au regard de l'Autre et à faire de lui un objet en niant sa liberté². En somme, la volonté de guérir de la peste ou de l'aveuglement entraîne une prise de conscience : la maladie préexistait à cette crise sous des formes ontologiques ou sociales. Pour reprendre une formule de Silvia Amorim, « d'une façon quelque peu paradoxale, le chaos provoqué par l'épidémie de cécité sert de révélateur à la situation inquiétante dans laquelle se trouve la société. Ainsi, étrangement, l'aveuglement est à la fois ce qui est révélé et ce qui permet la révélation »³. En cela, nos écrivains récupèrent la notion de « signe » telle que la développaient les Grecs qui considéraient l'épidémie non comme le châtement d'une faute commise mais comme l'indice d'un malaise.

Néanmoins, la valeur symbolique de l'épidémie ne fait pas toujours l'objet d'une explicitation. Dans ce cas, c'est l'appui sur une tradition établie ou sur des convergences intertextuelles qui permet de limiter l'arbitraire de l'interprétation. À un premier niveau, l'omniprésence de corps malades, agonisants, grotesques interroge la notion d'humanité. Analysant le corps souffrant, Gérard Danou indique que dans le faciès lépreux, les altérations du visage les plus redoutées « sont celles qui évoquent une mutation vers l'animalité ou une sorte de pourriture [...] parce que devant un tel visage, je ne me reconnais plus, alors qu'il faut retrouver son proche dans le visage de l'autre pour l'accepter dans son altérité humaine : le faciès interdit le face à face »⁴. L'idée est confirmée par S. Sontag qui explique la faible métaphorisation de la polio par le fait qu'elle épargne le visage. C'est dire que la dichotomie entre l'esprit et le corps persiste, la ruine de ce dernier n'entamant pas la dignité de l'être tant que le visage est intact⁵. Le corps agonisant nous confronterait donc à l'altérité suprême, à l'indifférenciation, à l'abject, favorisant le rejet du malade à qui l'on ne conçoit plus d'accorder le statut d'être humain.

¹ ESC, p. 310 : « *Penso que não cegamos, penso que estamos cegos, Cegos que vêem, Cegos que, vendo, não vêem* ».

² « [...] je peux, dans mon surgissement au monde, me choisir comme regardant le regard de l'autre et bâtir ma subjectivité sur l'effondrement de celle de l'autre. C'est cette attitude que nous nommerons l'indifférence envers autrui. Il s'agit alors d'une cécité vis-à-vis des autres. Mais le terme de "cécité" ne doit pas nous induire en erreur : je ne subis pas cette cécité comme un état ; je suis ma propre cécité à l'égard des autres. » (Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*. Paris, Gallimard, « Tel », 1943, p. 420).

³ Silvia Amorim, *José Saramago, Art, théorie et éthique du roman*, Paris, L'Harmattan, « Classiques pour demain », 2010, p.111.

⁴ Gérard Danou, *Le Corps souffrant : littérature et médecine*, Paris, Editions Champ Vallon, coll. « L'or d'Atalante », 1994, P. 94. Cité par Denis Labouret, « Contagion et abjection dans *Le Hussard sur le toit* », *Le Hussard sur le toit de Jean Giono*. Actes du colloque d'Arras, 1995, p. 77.

⁵ Susan Sontag, *Le Sida et ses métaphores, op.cit.*, p. 54.

Le bouleversement des notions de « santé » et de « maladie » se vérifie tout particulièrement dans la figure littéraire du lépreux¹. Associé à la corruption, la luxure et la pourriture, le lépreux offre par son rictus une image de la folie, si bien que Foucault en fait celui qui « rit par avance du rire de la mort »². Alors que la société tend à culpabiliser celui qui est puni pour ses vices, la littérature renverse les discours sociaux, faisant de la laideur du corps malade un miroir tendu à la laideur d'âme des bien-portants : la grimace du lépreux donne alors à voir le « visage grimaçant de l'univers »³. Dans *La Quarantaine*, la lèpre affecte un esclave noir qui travaille dans les plantations du Patriarce. Figure de la misère dans le monde du faste, figure de l'impuissance dans le monde du pouvoir, le visage du lépreux devient le miroir tendu à un univers rongé par la pourriture. Aussi n'est-il pas anodin que les jardins du palais présidentiel dans *El Otoño del Patriarca* et les buissons près de l'Ambassade de France aux Indes dans *Le Vice Consul* soient envahis par les lépreux. Chez García Márquez, les lépreux dans les rosiers sont le reflet d'une maladie du pouvoir. Colosse aux pieds d'argile, le dictateur masque tant bien que mal son illettrisme, son incontinence et son incapacité à gouverner le pays. Chez Duras, le Vice Consul contemple, sans chercher à les faire fuir, les lépreux qui vivent sous ses fenêtres. Etant lui-même au bord de la folie, se sentant en exil dans ce pays et dans son corps, il voit en eux des doubles ou une projection physique de son état moral. Plus largement, ces malades incarnent le malaise d'une société coloniale qui s'efforce de donner le change par des mondanités. Bien que vivant, le lépreux est « la présence même de la mort »⁴, la pourriture qui ronge l'individu et le système.

À titre de comparaison, la figure du cholérique semble s'écarter de cette interprétation socio-politique pour devenir le symbole d'un amour impossible, comme c'est le cas dans *El amor en los tiempos del cólera*, mais aussi dans *Mort à Venise* (1913) de Thomas Mann et *Le Hussard sur le toit* de Giono. Bien qu'une lecture politique de ces œuvres ne soit pas exclue, le problème fondamental semble d'ordre moral puisque le choléra est mis en relation avec des amours marginales, atypiques ou impossibles. Chez Florentino Ariza, le choléra se

¹ La symbolique du lépreux semble ancrée dans une tradition littéraire : C'est notamment l'apparence que prend Tristan pour transgresser les règles au nom de son amour pour Iseult. En outre, Tristan parle de l'amour comme de la lèpre et présente son amour comme brûlure, soif dévorante. Le philtre devient le symbole du désir et permet d'évoquer les pulsions sexuelles. Mais le déguisement de lépreux est aussi un moyen de souligner que le vice et la folie sont au cœur de la société. La figure du malade constitue un reproche envers une société aux règles figées, insensible à l'amour et à la souffrance. (Sur ce point, lire l'article de Jean Dufournet, « Présence et fonction de la lèpre dans le *Tristan* de Béroul », *Mélanges de linguistique, de littérature et de philologie médiévales offerts à Jean-Robert Smeets*, éd. Q. I. M. Mok, I. I. Spiele and P. E. R. Verhuycck, Leiden, s. n., 1982, pp. 87-101).

² Michel Foucault, *Histoire de la Folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, « Tel », 1972, p. 26.

³ Denis Labouret, *art.cit.*, p. 77.

⁴ « Le rituel d'exclusion du lépreux montrait qu'il était vivant, la présence même de la mort » (Michel Foucault *Histoire de la Folie à l'âge classique*, *op.cit.*, p. 26, note de bas de page n°2.)

confond avec l'amour pur et platonique qu'il porte à Fermina, amour qui ne peut se concrétiser puisque la jeune femme l'a repoussé et a épousé le docteur Urbino. *Mort à Venise* met en scène la tentation pédérastique du vieil écrivain Gustav Aschenbach envers Tadzio, un garçon androgyne de treize ans. Malgré l'approche de la première Guerre Mondiale, l'angoisse du personnage face à la maladie semble davantage motivée par la crainte de voir disparaître l'objet de son amour. Le choléra, dont Aschenbach sera victime, reflète le dilemme qui le ronge entre la raison et la passion, ce qui permet à Thomas Mann de mettre au jour une décadence de l'art. Enfin, s'il donne à lire en filigrane les guerres d'indépendance italiennes et s'il pose la question de l'action ou de la fuite, *Le Hussard sur le toit* s'attache à l'amour impossible entre Angelo Pardi et Pauline, femme du marquis de Théus. Tirillés entre l'attraction et l'affrontement, les personnages se donnent la preuve de leur amour sans jamais basculer dans un aveu mutuel. Dès lors, la scène où Angelo sauve la jeune femme du choléra représente peut-être le paroxysme de leur relation, une relation à la fois chaste et physique, morbide et érotique, où l'amour prend les apparences d'un souci de protection.

Par contraste avec ces différentes figures, le personnage de vérolé est plus complexe dans la mesure où il tend à inspirer au lecteur une certaine méfiance. Portant sur son visage les traces de son mal, le vérolé se présente comme un individu malsain plus qu'une victime, comme en témoignent *Le Sixième jour* d'Andrée Chédid et *Les Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos¹. C'est aussi le cas du « vieil Indien au visage troué par la variole et au regard d'aveugle » (72) dont l'austérité est intimidante. Figure silencieuse qui hante *La Quarantaine*, il refuse de remplacer le cuisinier absent et laisse les Européens livrés à eux-mêmes. Assurant le trajet entre l'Île Plate et l'île où sont reclus les malades, cet homme au visage impassible et au regard laiteux apparaît alors comme un double de Charon, passeur des Enfers. Malveillant, il agit en toute impunité comme si le fait d'avoir survécu à la maladie lui conférait la supériorité de ceux qui ne redoutent plus la mort.

En conférant une charge métaphorique à la figure du malade, nos romans pourraient bien s'opposer à la thèse défendue par Susan Sontag dans *La Maladie comme métaphore* : une maladie n'est ni une malédiction, ni une punition, ni une honte, simplement une entité dépourvue de sens. Toute valeur métaphorique serait donc erronée, abusive et préjudiciable pour les malades, non seulement dans la réalité, mais aussi dans la fiction. Parce que le récit

¹ Dans *Les Liaisons dangereuses*, le visage grêlé de la Marquise de Merteuil se donne à lire comme la concrétisation physique de ses vices moraux. Avec cette variole qui la défigure, la coquette se trouve déçue et atteinte dans sa féminité, comme si la maladie avait dévoilé le vrai visage de la manipulatrice. Dans *Le Sixième jour* d'Andrée Chédid, l'homme au visage marqué par une ancienne variole apparaît également comme une figure menaçante pour la vieille femme qui cherche à protéger son petit-fils atteint du choléra.

d'épidémie donne précisément du sens à ce qui ne devrait pas en avoir dans la réalité, on peut se demander si la littérature, récupérant un procédé récurrent des discours conservateurs, ne favorise pas cette tentation de la métaphore. D'une certaine façon, Susan Sontag somme l'auteur de justifier une stratégie analogique qui excède la réalité médicale. D'ailleurs, force est de reconnaître que notre étude n'échappe pas aux écueils soulignés par l'auteur de cet essai : non seulement, nous conférons une portée symbolique à l'épidémie et aux personnages qu'elle frappe, mais l'étiquette « épidémie » tend à brouiller la spécificité de maladies aussi diverses que la peste, le choléra, la variole et la diphtérie. Invalidant un tel débat, Gregory Kolovakos estime que la position de Sontag nie la liberté artistique et la puissance créatrice à l'œuvre dans la métaphorisation littéraire de la maladie¹.

Tâchons toutefois d'expliquer l'omniprésence du corps malade en formulant des hypothèses sur lesquelles nous reviendrons dans les chapitres suivants. Tout d'abord, l'omniprésence de la figure du malade pourrait être symptomatique d'une ère marquée par la crise du sujet et du rapport à l'altérité, conformément aux analyses de Marc Gontard sur « la crise post-moderne »². En ce sens, les auteurs du corpus tentent comme S. Sontag de démystifier les fantasmes idéologiques qui démonisent certaines maladies et de mettre le lecteur en garde contre la propension de l'homme à raviver les vieux démons, à stigmatiser des groupes jugés déviants ; en un mot : à régresser. De plus, insister sur les malades, c'est prendre le parti des victimes pour écrire une Histoire des vaincus, l'histoire de « ces crimes qu'il ne faut pas oublier, des victimes dont la souffrance crie moins vengeance que récit »³. Enfin, adopter le point de vue du malade, c'est poser la question de l'altérité (car le malade est toujours « autre ») en s'interrogeant sur ce que signifie l'état « sain » par lequel nous nous empressons, à tort ou à raison, de nous définir.

L'imaginaire du corps sain, tel qu'il s'esquisse dans les différents récits, permet de repenser le normal et le pathologique. Le corps sain, c'est le corps bronzé, jeune et musclé de Léon, sorte de « Vendredi » contemporain. On serait alors tenté d'adhérer aux propos de Miriam Stendhal Boulos qui dégage une binarité de plus en plus nette dans l'œuvre de Le Clézio au point que ses personnages jouent le rôle de porte-parole :

¹ Gregory Kolovakos, « AIDS Words », in *The Nation*, 01.05.1989, pp. 598-602.

² Marc Gontard, *Écrire la crise : l'esthétique post-moderne*, Presses Universitaires de Rennes, 2011.

³ Nous reprenons ici les mots de Ricoeur dans *Temps et Récit III*. La notion « d'histoire des vaincus » doit toutefois être utilisée avec précaution puisque s'il faut témoigner de l'existence des oubliés de l'histoire, les historiens contemporains comme Pierre Nora mettent en garde contre une « histoire des victimes », dénonçant une certaine dérive de la mémoire qui aurait mué en « instrument de revendication identitaire » - *Le Magazine littéraire*, n°477, 2008, p. 17.

Ils [les personnages] ne sont pas construits pour évoluer selon les critères du roman d'apprentissage ou de l'autobiographie, mais destinés à véhiculer une conception du monde. Pour ce faire, Le Clézio pratique une technique directe, utilisant les discours des personnages comme reflet de ses conceptions existentielles [...] La disparition progressive du discours "philosophique" au profit d'une mise en scène allégorique est caractéristique de l'évolution de l'œuvre leclézienne.¹

Autrement dit, les échanges que propose la fiction viseraient essentiellement à mettre en valeur une philosophie qui trouve dans le roman une mise en images dynamique. De la même façon, le narrateur goytisolien vante la beauté des corps bronzés, huilés et musclés des athlètes qui combattent dans l'arène et suscitent en lui un désir homo-érotique². Autant de corps vigoureux qui rappellent ceux que Camus dépeint dans *Noces*, célébrant les vertus dionysiaques comme le faisait Nietzsche :

La course des jeunes gens sur les plages de la Méditerranée rejoint les gestes magnifiques des athlètes de Délos. Et à vivre ainsi près des corps et par le corps, on s'aperçoit qu'il a ses nuances, sa vie et, pour hasarder un non-sens, une psychologie qui lui est propre.³

Mais il arrive que le corps sain soit un corps atteint par la maladie et qui reconquiert sa « santé » dans le plaisir retrouvé d'être attentif aux sensations. Il en va ainsi des deux femmes aveugles qui éprouvent le plaisir de la pluie sur leurs visages et le plaisir d'une caresse sur leurs épaules. Contrecarrant un discours religieux jugé oppressif et culpabilisant, la fiction d'épidémie rend au corps sa valeur, non seulement dans une douleur qui exige d'être apaisée, mais aussi dans des plaisirs qu'il ne faut pas boudier. Le corps sain est celui qui agit pour accéder à liberté, pour que la vie ait un sens. Face à un salut de l'âme tout hypothétique, la santé devient primordiale et la voie intramondaine du bonheur est celle qui autorise la jouissance et l'exaltation des sens. À l'inverse, le corps « malade » est celui qui n'a plus de désir et qui a perdu l'envie de se battre contre les obstacles qui l'empêchent d'être heureux. S'esquissent ici les enjeux de la fiction d'épidémie qui brouille les catégories du normal et du pathologique, du sain et du malade pour inviter le lecteur à dépasser les clivages et les apparences⁴.

¹ Miriam Stendhal Boulos, *Chemins pour une approche poétique du monde : le roman selon J.M.G Le Clézio*, chapitre « Transparence et poésie du personnage leclézien », Copenhague, Museum Tusulanum press, coll. « Etudes romanes », 1999, p.72.

² *VPS*, p. 44 : « *comban los músculos con fuerza envolvente, parecen copular y mutuamente devorarse* ». Ces gladiateurs font d'ailleurs écho aux corps des homosexuels dans le 16^e chant de l'Enfer de *La Divine comédie*, condamnés à marcher en subissant des tortures et comparés à « des athlètes nus et frottés d'huile » (Dante, *La Divine comédie*, Trad de l'italien par Alexandre Masseron, Paris, éd. Albin Michel, 1995, p.167. Cité par Yannick Llored, *Juan Goytisolo, le soi, le monde et la création littéraire, op.cit.*, p. 65)

³ Albert Camus, *Noces*, OC I, p. 119. Pour une comparaison de l'appréhension du corps chez Camus et chez Nietzsche, voir l'article « Corps » de François Noudelmann dans *Dictionnaire Albert Camus*, pp. 180-181.

⁴ Sur cette réappropriation du corps malade qui affiche un désir de dignité et une lutte pour la reconnaissance, on pourra lire le roman *Salón de Belleza* de Mario Bellatin. Le narrateur a converti son salon de coiffure en un mouiroir et n'y accepte que les corps atteints du sida (bien que la maladie ne soit pas nommée) voués à la déliquescence et à une mort certaine. On saisit ici la volonté de mourir dignement quand tout est joué, mais aussi la jouissance du corps mourant qui s'exhibe, se donne à voir au point qu'il n'y ait rien d'autre à faire que de le contem-

1.2) Une représentation spectrale de l'Histoire

Comme *La Peste*, le récit d'épidémie contemporain présente « l'entrecroisement d'une histoire fictionnalisée et d'une fiction historicisée »¹. Cette présence de l'histoire au cœur de récits d'épidémies fictives charge le texte d'un sens second, susceptible d'éclairer notre rapport au monde. Si Saramago refuse toute allusion référentielle pour des raisons que nous étudierons dans un prochain chapitre, les autres récits déploient des spectres historiques plus ou moins larges, de l'événement unique à l'Histoire mondiale. L'analyse qui suit est établie en fonction de l'échelle des événements historiques soumis à l'analogie.

a- La référence à un événement unique

Dans *A Prayer for the Dying*, une équivalence se crée entre épidémie et guerre puisque la diphtérie force Jacob à se remémorer l'expérience de la guerre de Sécession. De manière significative, la première victime de l'épidémie est un jeune soldat, probablement un de ces « nombreux soldats [qui] ne sont jamais rentrés chez eux. Six ans, et ils continuent à bivouaquer chaque nuit, repartant à l'aube »² (15). Ce garçon – dont le cadavre brûlé laisse d'abord penser qu'il a été tué par un habitant de Friendship – a le même âge, la même tunique bleue, le même ceinturon et la même casquette que Jacob pendant la guerre. Saisi d'angoisse, ce dernier comprend dans cette épreuve du miroir que « c'est l'uniforme, la conscience que ce pourrait être toi »³ (19). Jacob peut se rassurer de n'être pas mort au combat et d'avoir su réintégrer une communauté dont il est à la fois le pasteur, l'embaumeur et le shérif. Mais ce soldat devient aussi un double de Jacob qui trouble sa tranquillité et le force à régler ses comptes avec le passé. Comme l'explique Julia Kristeva dans son essai sur l'abjection, le cadavre « bouleverse l'identité de celui qui s'y confronte » : « dans cette chose qui ne démarque plus et donc ne signifie plus rien, je contemple l'effondrement d'un monde qui a effacé ses limites »⁴. Alors que Jacob s'accrochait désespérément à un présent qu'il pensait étanche au passé, les ravages de l'épidémie provoquent une résurgence des souvenirs de guerre – les tranchées, la boue, la saleté – ce qui lui fait dire : « C'est à nouveau comme la

pler. Par l'exhibition du corps « anormal », loin des structures étatiques ou médicales, le narrateur met en place une forme de lutte contre la norme pour mieux faire entendre les revendications de la communauté gay. Dans cette réappropriation du corps par le malade, il y a probablement un affront envers le pouvoir oppressif et normatif de l'État, voire envers les valeurs occidentales.

¹ Catherine Dana applique cette expression de Paul Ricoeur à *La Peste* dans *Fictions pour mémoire*, *op.cit.*, p. 19.

² PFD, p. 8 : « *A lot of men never went home. Six years and they're still pitching and striking camp, marching at dawn.* »

³ *Ibid.*, p. 10 : « *It's just the uniform, the recognition that this could be you.* »

⁴ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980, p. 11.

guerre »¹ (165). L'épreuve de l'épidémie rappelle les conditions matérielles et psychologiques de la guerre, à savoir le sentiment d'une omniprésence de l'ennemi et la lutte pour la survie.

Mais si le récit évoque explicitement la guerre civile, Jacob n'est pas sans rappeler ces vétérans du Vietnam que la littérature et le cinéma américains ont fréquemment mis en scène. Confondant la vie et la mort, le passé et le présent, ce vétéran de la Guerre de Sécession présente des symptômes que l'on pourrait apparenter au SSPT (« syndrome de stress post-traumatique ») dont on a beaucoup parlé à propos des soldats enclins à l'anxiété, aux flash-back envahissants, à l'évitement (refus de parler de l'événement, insensibilité émotive), au repli sur soi et à la culpabilité. Respectueux envers les morts, Jacob fait d'eux ses uniques confidentiels et ses principaux « interlocuteurs ». Alors qu'il peine à communiquer avec les vivants, l'embaumeur se plaît à inventer de longues conversations avec les cadavres pendant qu'il les prépare pour la mise en bière, comme en témoigne ce « dialogue » avec la première victime féminine de l'épidémie :

- “Quel effet ça fait de passer ainsi d'un monde à un autre ?
- Etrangeté, peur, béatitude, sécurité. Tu penses à ton retour de la guerre.
- Cela t'a-t-il semblé réel au début ?
- J'ai éprouvé de la reconnaissance, dis-tu.
- Mais non, non, pas réel au début. Plutôt comme un rêve. Comme un rêve que j'aurais fait.
- Et maintenant, que ressens-tu ?
- C'est toujours un rêve.”² (87).

Au fil de cette discussion menée par le seul Jacob, une équivalence se crée entre la mort et le retour de guerre – en tant que passages d'un monde à un autre (« *from one world to another* ») – ainsi qu'entre Jacob et le cadavre dont les rôles deviennent interchangeable dans ce jeu de questions-réponses. Rescapé, Jacob n'en reste pas moins enfermé dans le passé, vivant comme dans un rêve puisque la guerre l'a tué psychologiquement et socialement. Le roman dévoile progressivement le drame d'un difficile retour de guerre pour les combattants et d'un pénible héritage à assumer pour les autres, des thèmes qui traversent l'œuvre de O'Nan³.

¹ PFD, p. 123 : « *It's like the war again* ».

² *Ibid.*, p. 62 : “*What is it like, to go from one world to another like that?*”
Strange, frightening. Blissful. Safe. You think of coming home from the war.
“*Did it seem real to you at first?*”

“*I was grateful*”, you say.

“*But no, not real at first. Like a dream. Like a dream I was having.*”

“*And how does it feel now?*”

“*It's still a dream.* ».

³ La guerre prend des formes différentes chez Stewart O'Nan : guerre de Sécession dans *Un Mal qui répand la terre*; guerre du Pacifique dans *Un Monde ailleurs* (2003); guerre du Vietnam dans *Le Nom des morts* (2001). Mais une constante s'affirme au fil des œuvres : la culpabilité des survivants qui peinent à retrouver un équilibre psychologique et une place dans la société (auprès de leurs concitoyens comme au sein de leur famille).

b– Le tableau d’une Histoire nationale

Sous des apparences uchroniques, le roman *Cien años de soledad* renvoie à l’Histoire de la Colombie, au point qu’on l’ait considéré comme « le meilleur livre d’Histoire de Colombie »¹. On y trouve un florilège d’allusions : méfaits du pirate Francis Drake au XVI^e siècle ; débarquement des nord-américains et création de la *United Fruit* ; allusion au « bogotazo » de 1848 marqué par la mort du leader Jorge Eliécer Gaitán ; lutte entre les libéraux et les conservateurs ; référence à la « *Guerra de los Mil Días* » (1899-1902) à l’issue de laquelle les soldats espéreront en vain une pension ; réécriture de la grève des travailleurs de la Compagnie bananière en Colombie (1928) ayant abouti au massacre de centaines d’ouvriers (massacre nié par le gouvernement). Sur ce point, *Cien años de soledad* se révèle plus explicite que le roman *El amor en los tiempos del cólera* où les références historiques, bien qu’elles ne manquent pas, s’avèrent discrètes. Comme le choléra, les traces de l’Histoire sont placées en arrière-plan, présentes en filigrane. Le lecteur attentif percevra des références à Simon Bolivar, au commerce triangulaire, à la domination espagnole au XIX^e siècle, à la libération du pays assurée avec l’aide des Anglais ainsi qu’à l’installation des compagnies bananières américaines au XX^e siècle. Comme pour signaler l’importance de l’Histoire, le récit s’ouvre sur le suicide d’un réfugié politique dont on ne sait s’il meurt de « gérontophobie » (peur de vieillir) ou des séquelles de la guerre. Traumatisé par son passé, Jeremiah de Saint-Amour reste hanté par les tourments de la mémoire », comme le prouve le malaise qu’il ressent face à un film sur la guerre « à cause des scènes brutales où les blessés agonisaient dans la boue »² (13). Par la suite, le roman se peuple de veuves de guerre, de réfugiés politiques, de civils morts à la guerre, autant d’ombres rappelant le versant obscur de l’Histoire que l’amoureux transi Florentino Ariza semble oublier³.

Le roman met en place un jeu analogique complexe. Nous avons vu que les symptômes du choléra se confondent avec ceux de l’amour. Cette association se double d’une équivalence explicite entre le choléra et la guerre : « Il ne put savoir, parce qu’on ne le savait

¹ « *Se trata del mejor libro de historia de Colombia* » (Jesús María Henao, Gerardo Arrubla, *Compendio de Historia de Colombia para la enseñanza secundaria*, Octava edición, corregida y aumentada, Bogota, Talleres Editoriales de Librería Voluntad, 1967).

² *ATC*, p. 28 : « *ella lo encontró disperso y nostálgico, y pensó que era por las escenas brutales de los heridos moribundos en el fango* ».

³ Un phénomène similaire se produit dans *Cien años de soledad*. Contre l’idée que le roman soit une encyclopédie de l’histoire continentale, Caroline Lepage insiste sur la primauté de la passion. « Il n’est pas sans signification que le conflit soit la plupart du temps repoussé dans les marges, comme si Macondo devait être principalement le théâtre de l’expression des manifestations d’une passion généalogique si intense que rien de trop encombrant ne peut venir la perturber ». (Caroline Lepage et James Cortès Tique, *Lire Cien años de soledad, voyage au pays macondien. op.cit.*, p. 103).

jamais, s'ils avaient été victimes du choléra ou de la guerre »¹ (184). De fait, García Márquez « a toujours assimilé la violence colombienne à une forme de peste »², « peste » étant ici employé comme un terme générique pour « épidémie ». Prolongeant le jeu analogique, la lutte que mène le Dr Juvenal Urbino contre le choléra est pensée comme une guerre, mais une guerre juste, contrairement à celles qui ponctuent l'Histoire des Caraïbes : « son nom demeura en toute justice parmi ceux de héros de bien d'autres guerres moins honorables »³ (147). Pour parfaire cette association triangulaire, l'amour se rapproche de la guerre lorsque la veuve Nazareth décide de mettre fin à son deuil avec Florentino tandis que la guerre civile fait rage : « chacun de ses gestes [ceux de la veuve] semblait célébré par les coups de canon des troupes assaillantes qui au même moment ébranlaient la ville jusque dans ses fondations »⁴ (193). Dans cette scène d'érotisme, l'acte sexuel se transforme en un violent corps-à-corps, la femme dominatrice prenant d'assaut le corps du jeune homme. De ce réseau sémantique naît une forte association entre l'amour, le choléra et la guerre qui éclaire le titre du roman. Le temps de l'invincible épidémie coïncide avec celui de la guerre perpétuelle, lui-même consubstantiel au temps de l'existence humaine qui, selon l'écrivain colombien, doit être le temps de l'amour.

c– Un panorama de l'Histoire mondiale

Alors que Le Clézio a traité de nombreux épisodes historiques dans ses romans précédents (la Première Guerre mondiale dans *Le Chercheur d'or*, la guerre du Biafra dans *Onitsha*, la Guerre du Vietnam dans *La Guerre*), l'importance accordée à l'Histoire semble négligeable dans *La Quarantaine*, roman que la critique a voulu lire comme une autobiographie romancée. Le Clézio se tournerait-il vers son intériorité après avoir exploré le monde et l'altérité ? Rien n'est moins sûr. Bien que l'épidémie de variole ne s'inscrive pas dans une analogie clairement formulée, la quarantaine sur l'île Plate est l'occasion de repenser la ségrégation entre Européens et Indiens et de soulever la question de la colonisation, sujet d'autant plus épineux que Le Clézio est issu d'une famille d'exploitants sucriers et négriers. Alors que la crise imposerait de créer une nouvelle organisation, la société d'avant la

¹ ATC, p. 207 : « *Nunca supo, porque nunca se sabía, si eran víctimas del cólera o de la guerra [...]* ».

² « *Siempre asimiló la violencia colombiana a una forma de peste* » (nous traduisons). Manuel Cabello Pino, *Motivos y tópicos amorios clásicos en « El amor en los tiempos del cólera »*, Universidad de Huelva, « Arias montano », 2010, p. 32.

³ ATC, p. 165 : « [...] *y su nombre quedó con justicia entre los de otros tantos próceres de otras guerras menos honorables* ».

⁴ *Ibid.*, p. 217 : « [...] *cada gesto suyo parecía celebrado por los cañonazos de las tropas de asalto, que estremecían la ciudad hasta los cimientos* ».

quarantaine se reconstitue sur ce caillou de Robinson : les Indiens occupent les basses plaines, vivant dans des paillotes surpeuplées et les Blancs peuplent les hauteurs, plus ou moins soumis à Julius Véran, posté au sommet du volcan, un revolver à portée de main. Le roman fournit même une carte qui permet de visualiser la séparation entre les quartiers des Blancs et ceux des Intouchables, comme pour donner de la consistance à une situation fictive. En somme, le roman se propose de mettre en scène, à l'échelle d'un microcosme, l'Histoire de la France et de ses relations avec l'Afrique et les Mascareignes.

Élargissant le spectre historique convoqué par le roman, Marina Salles propose de « lire les conflits de clan, les programmes d'élimination, la haine et la folie qui se déchaînent entre les prisonniers de l'île Plate comme une représentation parabolique des luttes ethniques, de la "tribalisation sous couvert de nationalisme" qui ont déchiré l'ex-Yougoslavie »¹. En cela, la rivalité entre les clans deviendrait la métaphore de toute guerre civile. Ainsi, *La Quarantaine* trouve sa place dans l'œuvre leclézienne, en confirmant que l'équivalence « 10 000 ans d'Histoire, 10 000 ans de guerre »² n'est pas une aberration. Des affrontements tribaux à la guerre technologique, la guerre se présente de tous temps et en tous lieux comme une « forme de nécessité si vieille qu'elle se confond avec l'Histoire des Hommes et fait de la guerre une des expressions les plus anciennes de l'humaine condition »³. En somme, bien que l'analogie ne soit pas explicitée, *La Quarantaine* présente comme les autres récits du corpus un entrelacement du présent et du passé, de l'épidémie et de l'Histoire.

Mais c'est peut-être sous la plume de Goytisoló que les « pestes de l'Histoire » acquièrent leur plus vaste portée, tant sur le plan spatial que sur le plan temporel. *Las virtudes del pájaro solitario* donne à lire l'Histoire de l'Espagne – celle du Siècle d'Or, de la Guerre Civile et du régime franquiste – sous la forme d'un puzzle qui trouve sa cohérence dans l'idée de violence et de répression. Le projet de Goytisoló est clair : « J'utilise la maladie comme une métaphore. Au cours de l'Histoire, on a traité la différence comme une maladie. Malgré leurs masques divers, les oppressions restent les mêmes »⁴. De même que choléra et peste dévoilaient une intolérance latente que mettait au jour la persécution de boucs émissaires, le sida goytisolien donne au gouvernement l'occasion de stigmatiser ceux qu'il cherche à éliminer. Tandis que la maladie épargne aristocrates et fascistes, les victimes (réelles ou

¹ Marina Salles, *Le Clézio notre contemporain*, Rennes, PUR, 2006, p. 27.

² *Ibid.*, p.61.

³ *Idem.*

⁴ « Empleo la enfermedad como metáfora. A lo largo de la historia se ha tratado lo diferente como una enfermedad. Con distintas máscaras, las opresiones siguen siendo las mismas » (nous traduisons). Cité dans Emilia Rosello, « Entrevista a Juan Goytisoló », *Integral*, n°100, avril 1988, pp. 26-30.

supposées) de cette épidémie sont les Juifs, les Arabes et les homosexuels. Or, il s'agit précisément de ceux que l'Espagne a rejetés pour se construire, « maure, juif, hérétique, bigame ou sodomite »¹, autant de groupes dont Goytisolo se sent solidaire :

Si je ressens une quelconque impulsion de solidarité, ce n'est jamais avec l'image du pays qui émerge à partir des Rois Catholiques, mais avec ses victimes : Juifs, Musulmans, nouveaux Chrétiens, encyclopédistes, libéraux, anarchistes, marxistes (...) Appelons cela (...) fraternité d'outsiders, de parias et de marginaux – de météorites dont la force centrifuge a vaincu l'attraction de notre loi nationale de gravité.²

De catastrophe naturelle, l'épidémie devient ce pouvoir sans visage qui prétend ôter aux dissidents et aux indésirables leur dignité humaine.

Là encore, le récit se charge d'une profondeur temporelle puisque l'épidémie entre en résonance avec divers épisodes de l'Histoire mondiale. Le roman mentionne des événements tels que l'ensevelissement d'Herculanum et Pompéi, Hiroshima, ou la « chasse aux sorcières » menée aux États-Unis à l'époque du maccarthysme. Quant aux malades de l'épidémie, ils sont d'abord « rassemblés dans un stade omnisports comme dans les vieux films sur le Vel d'Hiv »³ (33), associant le sort des victimes de l'épidémie du sida à celles des victimes du nazisme. Yannick Llored souligne d'ailleurs que, par son intégration dans l'espace textuel, le nom du stade rend visible le signe du virus HIV.

Malgré la diversité des épisodes historiques mis en lien avec l'épidémie, on peut dégager trois catégories : les guerres (guerre d'indépendance dans *El amor en los tiempos del cólera*, guerre entre Britanniques et Indiens chez Le Clézio), les guerres civiles (entre républicains et franquistes chez Goytisolo, entre libéraux et conservateurs chez García Márquez, entre nordistes et sudistes chez O'Nan) et les formes d'oppression généralement exercées par une minorité sur une population plus large (colonisation chez Le Clézio, apartheid chez Brink, dictature chez García Márquez). Entrelaçant motif fictionnel et traces d'un passé référentiel, les récits contemporains peuvent être lus comme des « transcriptions de l'Histoire » : de même que la peste devient peste brune chez Camus, l'épidémie goytisolienne (que l'on ne saurait réduire au sida) devient la maladie de tous les groupes marginalisés. Mais si l'analogie entre épidémie et Histoire se veut plus nette dans les romans contemporains, peut-on affirmer que l'interprétation allégorique est plus ancrée dans l'écriture qu'elle ne l'était chez Camus ?

¹ Juan Goytisolo, *Juan sans Terre* [1975], trad. de l'espagnol par Aline Schulman, Paris, Seuil, « Points », 1977.

² Juan Goytisolo, prologue à *Obra inglesa de Blanco White*, ed. Seix Barral, Barcelone, 1972.

³ *VPS*, p. 29 : « nos habían concentrado en el estadio polideportivo, como en los viejos filmes sobre el Vel d'Hiv ».

Quand *La Peste* suscitait débats et polémiques, l'analogie contemporaine est-elle véritablement légitime et limpide ?

1.3) Légitimité de la stratégie analogique

Des épidémies à mi-chemin entre le factuel et le symbolique, une Histoire plurielle et morcelée : à n'en pas douter, le système analogique qui sous-tend les romans contemporains se veut autrement plus complexe que celui qui innerve *La Peste*. Reposant sur des analogies ponctuelles mises au service d'une construction plus large, les récits du corpus accordent au lecteur une certaine liberté dans la définition des points communs entre épidémie et catastrophes humaines. Cette perspective coïncide avec la « parabole signifiante » telle que la définit Jacques Géninasca :

Elle n'est pas décodable, au sens où elle *n'implique nullement une correspondance terme à terme* des grandeurs situées sur chacune des isotopies impliquées. *Affichée pour certaines d'entre elles*, la relation de substitution ne doit pas faire illusion : destinée, à partir d'une *mise en équivalence locale*, à faciliter la construction de la relation globale du « récit » et de son « explication », elle remplit une *fonction d'index*.¹

Mais si les points de convergence se laissent moins aisément appréhender, ils donnent accès à une vérité troublante sur l'homme et l'Histoire. Parce que l'analogie y fonctionne à rebours, l'étude de *The Wall of the Plague* nous sera utile pour cerner au mieux les enjeux de l'allégorie dans le roman contemporain.

a- The Wall of the Plague : un fonctionnement « à rebours »

Le roman d'André Brink présente un jeu temporel complexe fait d'interférences entre le XX^e siècle de l'apartheid et l'épidémie de peste en Provence qui en 1720 avait abouti à la construction du « Mur de la peste ». L'apartheid est notamment évoqué à travers les émeutes de Soweto, événement datant de 1976 qui faisait l'objet d'une enquête dans le roman *A Dry White Season* (1979). Cette mention s'inscrit dans un panorama des violences qui ont ponctué l'Histoire de l'Afrique du Sud : la mort des Xhosas en raison de la famine qui a suivi les prophéties de Nongqawuse, la bataille entre les Boers et les Britanniques, l'assujettissement du peuple Khoikhoi par les Anglais, les événements de Sharpeville. En tant que condensé de l'histoire du pays – dépeinte comme une histoire de la violence –,

¹ Jacques Géninasca, « La semence et le royaume » in Jean Delorme (dir.), *Parole-Figure-Parabole*, Presses Universitaires de Lyon, 1987, p.120. (nous soulignons)

The Wall of the Plague apparaît comme l'équivalent sud-africain de *Cien años de soledad*. Le roman se distingue du reste du corpus dans la mesure où les personnages sont soumis à l'épreuve de l'Histoire, et non à une épidémie susceptible de les rendre malades. L'analogie fonctionne à rebours puisqu'au lieu de se remémorer les drames de l'Histoire face à l'épidémie présente, c'est le drame du présent qui fait rejaillir le souvenir des épidémies passées. Dans une Afrique du Sud écrasée par sa propre peste, les Blancs ont pris le parti de rejeter ceux qu'ils perçoivent comme des pestiférés : les Noirs.

Mais avant que l'apartheid ne devienne clairement cette « peste invisible frappant toute une génération, tout un pays, tout un monde plein de gens »¹ (476), l'analogie s'esquisse au gré d'un montage parallèle qui assure l'alternance des anecdotes sur l'apartheid et des descriptions de la peste en Avignon. En effet, la voix d'Andrea lisant à Mandla des extraits d'ouvrages sur l'épidémie répond à la voix du militant lui racontant sa vie de « pestiféré ». Aux yeux de Paul, figure du Blanc « humaniste » (au sens que Camus donnait à ce terme, c'est-à-dire doué d'une confiance en l'homme qui peut aller jusqu'à la naïveté et l'aveuglement), le racisme constitue la vraie peste de l'Afrique du Sud puisqu'il relève d'une « mentalité médiévale » dont il serait temps de se débarrasser. Si cette métaphore permet à Paul d'envisager une guérison, Mandla se montre plus sceptique et nie la pertinence d'une telle analogie : pour lui, l'oppression de l'homme sombre par le Blanc est « héritée de plusieurs siècles et de plusieurs générations » (« *the habit of generations and centuries* ») si bien que le racisme ne doit pas être considéré comme une maladie curable mais comme un animal sauvage qui, même si l'on parvient à le dompter, un jour « saisira l'occasion de te mettre en morceaux » (« *it sees its chance to tear you to pieces* »). Tout se passe comme si, par un effet de mise en abyme, Brink questionnait la pertinence de la construction analogique qui soutend son récit : revendication d'optimisme ou mise à distance d'un vain espoir ? Regard ironique sur son travail ou anticipation des critiques ?

Comme les autres écrivains du corpus, Brink manifeste une volonté de questionner un état de crise au moyen de la fiction. Bien qu'il entrecroise explicitement les deux éléments de la métaphore comme le font Stewart O'Nan, Goytisolo et García Márquez, l'effet de distanciation s'opère différemment. L'analogie entre peste et apartheid s'impose avec une impression d'évidence avant même que la corrélation ne soit explicitée. Quand le lecteur pourrait déplorer une telle clarté de l'analogie, dont l'évidence est presque une insulte à sa perspicacité, il faut peut-être considérer ce choix de la « transparence » comme un moyen de contre-

¹ WP, p. 423 : « *I wept for a generation and a land and a world full of people, all stricken by an invisible Plague.* »

carrer le discours pernicieux des autorités et l'hypocrisie du système ségrégationniste. Rappelons qu'au XX^e siècle, les autorités sud-africaines jouèrent de la peur des épidémies pour justifier la ségrégation raciale résidentielle dans les deux « *chef cities* » du Cap Colony (Cape Town et Port Elisabeth)¹. La séparation des classes et des races se vit alors justifiée par une imagerie biologique : les Africains « *coloured* » y étaient jugés « dangereux pour la santé publique » (*sic*). Il arrive ainsi que la réalité rejoigne la fiction ou que la fiction, tout en s'orientant vers l'imaginaire, coïncide tragiquement avec la réalité. À n'en pas douter, Brink a été confronté à un tel discours : dès lors, son usage métaphorique de la peste rejoint celui de Camus, l'écrivain récupérant l'imaginaire pathologique qui sous-tend le discours de l'opresseur pour mieux le retourner contre ceux qui se pensent « sains ».

Finalement, l'analyse de *The Wall of the Plague* éclaire la stratégie allégorique des romans du corpus : tout d'abord, elle souligne la réversibilité du motif, l'interchangeabilité du comparant et du comparé permettant dans les deux cas de représenter les formes malades de l'Histoire. De plus, elle rappelle la nécessité d'une écriture consciente de ses implications et de ses limites, à commencer par la question de la curabilité du mal. Enfin, elle invite à réfléchir à la clarté de l'analogie en suggérant les vertus et les écueils d'une certaine facilité. Dans *La Peste*, l'analogie mettait en lumière la puissance d'abstraction du mal que Camus nommait « l'absurde ». Il convient désormais d'identifier les zones de contact entre épidémie et Histoire afin de définir ce que les fictions contemporaines nous apprennent sur l'homme.

b- Une analogie éclairante : de la peur de la contagion à la haine de l'Autre

Malgré la nécessaire distinction des zones géoculturelles et des contextes politiques, des points de convergence émergent. L'analogie repose d'abord sur la nature événementielle des épisodes épidémiques et des drames humains qui constituent des « crises ». Du grec « *krisis* » (« *krinein* » signifie « discerner »), le terme – dont l'étymologie relève du vocabulaire médical – désigne à la fois un changement subit, une situation extrême et ce « moment de vérité où s'éclairaient la signification des hommes et des événements »². En tant que « révélateur actif de ce qui reste caché et occulté, de ce qui est en devenir »³, une crise est susceptible d'ébranler les fondements de la société pour donner à voir ce que la civilisation tente d'édulcorer ou d'étouffer. Tandis que le romancier de 1947 usait de l'analogie pour insister

¹ William Beinart & Sam Dubow, *Segregation and Apartheid in XX^e South Africa*, (Rewriting Histories), chap. « Barbarie plague and urban », London, New York, éd. Routledge, 1995, pp. 26-39.

² Patrick Lagadec, préface à *Crises et facteur humain : les nouvelles frontières mentales des crises*, sous la direction de Thierry Portal, Paris, de Boeck, 2009, p. 16.

³ *Ibid.*, p. 21.

sur l'absurde et les moyens d'y faire face, nous allons voir que le processus analogique permet à la fiction des années 1980 de mettre en exergue la peur et la haine de l'Autre engendrée par la crise. Associé au phénomène épidémique, ce rejet de l'Autre pourrait bien constituer une tendance naturelle, une forme de violence privée de sens dont nous nous demanderons ultérieurement si elle peut être contrôlée, voire supprimée.

Puisque l'épidémie fait ressurgir les peurs ancestrales et laisse place à des comportements irrationnels, l'analogie avec les traces de l'Histoire suggère que les deux motifs trouvent un point de convergence dans les croyances qui les sous-tendent et dans les rapports humains qui en découlent. Nous rappelant la difficulté de vivre en société, l'épidémie génère une certaine méfiance envers cet autre que l'on peine à traiter comme un semblable et que l'on tend à rejeter ou à assujettir. De l'analogie entre épidémie et drames de l'Histoire surgit alors l'idée que l'humanité est hantée par la peur, une peur qui tend à dégénérer en cruauté.

L'épidémie provoque en effet la peur, voire l'angoisse, « cette peur enveloppante dont on ne voit pas l'objet et qui rappelle la présence de la mort [...] le retour de la mort dans la vie quotidienne, dans la vie collective, et même dans les institutions dont le sens normal serait de la contenir sinon de la repousser »¹. On a longtemps cru que la peste s'attaquait d'abord à ceux qui la redoutaient le plus et qu'une imagination produisant des images effrayantes prédisposait à la contagion. Cette conception qui semble héritée de représentations magiques a revêtu un caractère officiel, comme le rappelle l'historienne Françoise Hildesheimer : « La peur était médicalement considérée comme un facteur de propagation de la peste »². Jusqu'au XIX^e siècle, l'hypothèse du « levain de la frayeur »³ a été défendue par de nombreux médecins, d'Avicenne à Philippe Hecquet en passant par Ambroise Paré qui enseigne qu'en période de fièvre pestilente, « il faut se tenir joyeux, en bonne et petite compagnie, et parfois ouïr chantres et instruments de musique, et aucunes fois lire et ouïr quelque lecture plaisante »⁴. La littérature s'est emparée de cette idée d'une épidémie transmise par la peur, à commencer par Defoe qui en faisait une cause de mortalité :

¹ Camille Tarot, *La Violence et la mémoire. Un témoignage sur la crise algérienne*, *op.cit.* Cité par Christine Chaulet-Achour, « Oran dans *La Peste* de Camus », *Cahiers de Malagar*, *op.cit.*, p. 155.

² Françoise Hildesheimer, *La Terre et la pitié. L'Ancien régime à l'épreuve de la peste*, Paris, Publisud, 1990, p. 127

³ Jean Delumeau, *La Peur en Occident*, *op.cit.*, p. 156.

⁴ *Idem.* Avicenne recommande de ne pas craindre la peste car la peur ne fait que l'attirer. Ambroise Paré se fait l'écho de cette double tradition : selon sa théorie de la « perturbation des humeurs », la peur et les troubles psychiques prédisposent à la peste. Dans son traité de la peste (1722), le doyen de la Faculté de Paris, Philippe Hecquet raisonne de la même manière. Affirmer la non-contagiosité de la peste, c'est conjurer la peur et l'extension du mal. Il s'agit d'en minimaliser la portée, pour éviter les paniques, les fuites et les exodes massifs provoqués par des épidémies violentes.

Il était rare que le bulletin parût sans qu'y figurassent deux ou trois décès sous la rubrique "peur" et l'on pouvait dire que ceux-là étaient morts de peur. Mais en dehors de ceux chez qui la peur amenait une mort immédiate, il y en eut beaucoup qu'elle poussa à d'autres extrémités : certains perdaient connaissance, d'autres la mémoire, d'autres encore l'entendement.¹

Il en va de même dans *Le Hussard sur le toit* dont le courageux personnage d'Angelo est épargné par le choléra bien qu'il frictionne les mourants car, d'après ce qu'affirme l'un des personnages : « Vous qui avez peur et vous méfiez de tout, vous mourrez »².

Conformément à cette tradition, les romans du corpus placent la peur au cœur du récit, une peur dont l'objet devient l'Autre en tant qu'il semble devoir me conduire à ma perte. Les récits contemporains font coïncider l'histoire de l'humanité avec celle de la peur, comme en témoigne la citation de Boccace que Brink place en épigraphe :

À cause de toutes ces choses, une grande variété de peurs et d'hallucinations prirent naissance dans l'esprit de ceux qui étaient encore vivants, et presque tous prirent une décision cruelle, celle d'éviter et de fuir les malades et leurs possessions, car chacun pensait ainsi rester en bonne santé.³

Chez Goytisolo, la haine et la peur peintes sur le visage, les passants « se couvrent la bouche avec la main ou condamnent [le malade] d'un mouvement de doigt inquisitorial »⁴ (30). Dans *Ensaio sobre a Cegueira*, les soldats chargés de surveiller l'asile sont effrayés par les aveugles et justifient leur rejet en assimilant les malades à des animaux :

les soldats avaient envie de braquer leur arme et de fusiller délibérément, froidement, ces imbéciles qui se déplaçaient sous leurs yeux comme des crabes boiteux agitant des pinces estropiées à la recherche de la patte qui leur manquait.⁵ (101)

Le discours indirect libre fait ici entendre le dédain des soldats envers ceux qu'ils nomment « ces imbéciles » et que la cécité met dans des postures ou des situations ridicules. Quand on pourrait être tenté de sourire en imaginant ce spectacle grotesque, la critique se déplace vite vers les soldats qui deviennent le principal objet des railleries du narrateur : « Les deux soldats réagirent de manière exemplaire face au danger. Dominant une peur légitime, [...] ils

¹ Daniel Defoe, *Journal de l'Année de la peste*, op. cit., p. 105.

² Jean Giono, *Le Hussard sur le toit*, op.cit., p. 97.

³ WP : « Because of these things...a variety of feats and delusions were born in the minds of those who remained alive, and almost all of them took a single cruel decision, namely to avoid and escape the sick and all their possessions, each thinking thereby to ensure his own health ».

⁴ VPS, pp. 26-27 : « los transeúntes con quienes me cruzaba se cubrían la boca con la mano o me condenaban con un movimiento inquisitorial de los dedos ».

⁵ ESC, p. 104 : « A vontade dos soldados era apontar as armas e fuzilar deliberadamente, friamente, aqueles imbecis que se moviam diante dos seus olhos como caranguejos coxos, agitando as pinças trôpegas à procura da perna que lhes faltava. »

vidèrent leurs chargeurs »¹ (101). L'expression « peur légitime » devient fortement ironique si l'on considère que les soldats sont à l'abri dans leur tour et que leurs armes leur donnent une nette supériorité sur des aveugles vulnérables qui se déplacent à grand-peine. Dans un moment de panique injustifiée, les militaires provoquent une fusillade sanglante, dont certains tirent ensuite une grande fierté : ayant arraché la tête d'un aveugle, l'un d'eux va jusqu'à se réjouir de la précision de son tir. Si l'épidémie ébranle les frontières entre l'humain et l'inhumain, nos récits invitent à se demander si par temps d'épidémie, ceux qui s'estiment bien-portants ne sont pas plus à craindre que les malades.

Récupérant l'idée que la peur favorise la transmission de l'épidémie, les auteurs du corpus laissent entendre que cette peur est également à l'origine des drames de l'Histoire. En temps de crise, la peur est ce qui propage le mal et ce qui tue, comme l'avait compris Camus qui, bien que cet aspect soit peu exploité dans *La Peste*, affirmait dans son essai *Ni victimes ni bourreaux* : « Le XVII^e siècle a été le siècle des mathématiques, le XVIII^e siècle celui des sciences physiques, et le XIX^e siècle celui de la biologie. Notre XX^e siècle est le siècle de la peur »². Ce rejet de l'altérité est à l'origine des guerres et au fondement des régimes autoritaires, comme en atteste l'analyse du *Hussard sur le toit* par Denis Labouret. Le critique affirme que « c'est bien le mimétisme des foules », poussées par la peur de l'ennemi et la soif de cruauté subséquente, « qui conduit à la guerre »³. Sources de panique qui ravivent pulsions destructrices et haine de la différence, les catastrophes naturelles et les catastrophes humaines engendrent des crises mimétiques qui tendent à les aggraver. Pour le dire avec Nancy Huston, « dès qu'un groupe *se sent* menacé, il a tendance à se resserrer, à retrouver ses réflexes grégaires primitifs et à ânonner l'Arché-texte »⁴. Le verbe « se sentir » est employé à dessein : si les périodes de crise révèlent les tensions latentes, ravivent les stéréotypes nationaux et recomposent une vision du monde manichéenne, le sentiment de menace peut tout à fait être erroné, voire fabriqué de toutes pièces.

Cela se vérifie dans *La Quarantaine* où Julius Véran – dont le nom évoque à la fois la stature impériale et le côté « véreux » du personnage – communique aux Européens la peur de l'Indien, « le Véran prétendant que l'épidémie de variole se répandait de l'autre côté de

¹ *Ibid.*, p. 88 : « Os dois soldados da escolta, que esperavam no patamar, reagiram exemplarmente perante o perigo. Dominando, só Deus sabe como e porquê, um legítimo medo, avançaram até ao limiar da porta e despejaram os carregadores. »

² Albert Camus, « Ni victimes ni bourreaux », OC II, p. 436.

³ Denis Labouret, « Contagion et abjection dans *Le Hussard sur le toit* », *art.cit.*, p. 72.

⁴ Nancy Huston, *L'Espèce fabulatrice*, Arles, Actes Sud, coll. « Un endroit où aller », 2008, p. 182. (nous soulignons).

l'île » (96). Figure grotesque et terrible du pouvoir, Julius Vèran utilise si bien la peur pour instaurer une dictature que même le médecin se laisse prendre au piège : « Jacques lui-même a cédé à l'obsession, à l'idée du complot » (132). Plus tard, Léon – seul à avoir du recul sur la situation – conclut que la peur fait plus de dégâts que la maladie. Camus avait théorisé l'idée que tout pouvoir oppressif manipule le groupe par la peur : « Ce qui est en cause, c'est la disposition à la haine qui s'explique par la peur. C'est le jeu, on n'ose dire la dialectique de la peur et de la haine qui, pour moi, nourrit la culture totalitaire »¹. C'est ainsi que l'exclamation « Ni peur ni haine » prononcée par Diego dans *L'État de Siège* – nous reviendrons sur les liens que cette pièce entretient avec *La Peste* – est à comprendre comme un cri de révolte, Diego refusant de voir la communauté se dissoudre face au mal.

Bien que la recherche de boucs émissaires ne soit pas mentionnée dans tous les romans, tous posent la question du rapport à l'autre, rapport complexe que l'épidémie dévoile en devenant l'occasion d'élaborer une frontière, une « ligne imaginaire » (Q, 143) avec l'Autre. D'une certaine façon, ce rejet de l'autre correspond à un refus de l'analogie, l'autre étant perçu comme celui qui exclut le je et que le je exclut, au lieu d'être celui dont je suis également l'autre. Or, d'après Sartre, l'altérité est d'essence dans la mesure où il n'est pas possible d'être homme sinon pour un autre homme. Le discours qui sous-tend les guerres et qui justifie la ségrégation ne saurait correspondre qu'à un rêve d'immunité et de pureté nationaliste que Romain Rolland qualifiait d'« épidémie morale, qui propage dans les peuples la puissante folie des pensées collectives, le souffle de la guerre »². De la même façon, dictatures et régimes autoritaires ne trouvent leur légitimité que dans le rejet d'une altérité qui est celle de la démocratie. En fin de compte, le récit d'épidémie contemporain illustre l'idée que « de toutes les structures de l'imaginaire, l'altérité est la plus courante. *Nous et les Autres* : l'axe qui relie ces termes regroupe l'essentiel des rapports entre les humains et d'une certaine façon, l'histoire elle-même n'est qu'un inventaire des divers discours sur l'Autre et des événements qui en ont découlé »³.

À la fois ancrés dans leur époque et intemporels, ces récits d'épidémie offrent une expérience sensible et intellectuelle de l'Histoire. Pour ce faire, la fiction contemporaine propose une représentation indirecte et déformée du réel suivant un régime allégorique que nous

¹ Albert Camus. Cité par Bernard Cocula, « Mauriac et Camus à l'époque de *La Peste* », *Cahiers de Malagar*, *op.cit.*, p. 141.

² Romain Rolland, *Jean-Christophe* [1909], Paris, Albin Michel, 2007, p. 1001.

³ Lucian Boia, *Pour une histoire de l'imaginaire*, Paris, Les Belles Lettres, 1998. Cité dans l'appel à contribution pour le colloque « Désir/rejet de l'autre », 2012. [en ligne]
URL– http://www.fabula.org/actualites/desir-rejet-de-l-39-autre_51057.php [consulté le 7 mars 2014]

croyons emprunté à *La Peste*. Parce que le fait d'ériger Camus en fondateur d'une tradition questionne le lien entre une œuvre de 1947 et des romans parus après 1980, l'évaluation des écarts et des évolutions pourrait permettre de saisir les caractéristiques d'une littérature dite « postmoderne ». Cette étude de traits proprement contemporains s'effectuera à l'aune des travaux de Linda Hutcheon, auteur de *A Poetics of Postmodernism. History, theory, fiction*, et de Brian McHale, théoricien de « l'allégorie postmoderne ».

2) « L'allégorie postmoderne » (B. McHale), un concept pertinent ?

Dans ce chapitre, il s'agira d'interroger le dépassement du modèle camusien et la pertinence d'une poétique postmoderne. En ce sens, notre étude prolonge les travaux de Linda Hutcheon qui a mis au jour l'autoréflexivité et la parodie inhérentes aux « métafictions historiographiques ». Nous verrons que dans notre corpus, ce sont l'éclatement et le fourmillement du sens qui prédominent. Tout en récupérant certains aspects du traitement camusien de l'épidémie, la production contemporaine s'en détache : la mise à distance de la religion passe par des formes plus subversives tandis que toute structure s'efface au profit de l'hybridité, de la complexité et d'une esthétique du glissement. L'écriture mettant à mal toute pensée analogique rigoureuse au profit d'un sens fuyant, nous nous demanderons si la notion d'« allégorie postmoderne » (Brian McHale) définit le fonctionnement des fictions d'épidémie avec plus de justesse que le modèle benjaminien que nous avons appliqué au récit de Camus.

Néanmoins, une telle comparaison revient à postuler que *La Peste* est une œuvre représentative de son temps, ce qui est loin d'aller de soi. Il nous semble plutôt que les contemporains développent ce qui était en germe chez Camus. Partant, on comprend le profit de cette relecture de *La Peste* pour les études camusiennes comme pour les études contemporaines : à l'aune de la production des années 1980, l'œuvre de 1947 révèle enfin toute sa modernité à mesure que la distinction moderne/postmoderne se fait plus floue.

2.1) Un modèle camusien assumé et dépassé ?

Bien qu'un pan de la critique conçoive l'intertextualité hors de toute intention d'auteur, nous souhaitons interroger les liens que des écrivains de différents horizons entretiennent avec Camus. Notre étude débouchera sur une conclusion paradoxale : alors que les

admirateurs de Camus n'en donnent que peu de preuves dans leurs écrits, le seul écrivain à ne pas revendiquer cet héritage semble offrir une véritable réécriture de *La Peste*.

a- Une influence camusienne plus ou moins reconnue

Les écrivains du corpus manifestent une commune connaissance de Camus qui, pour certains, va jusqu'à l'admiration. En témoignent les références épigraphiques chez Brink et O'Nan qui optent tous deux pour des citations multiples. Brink entremêle les propos de médecins, d'historiens et d'écrivains, entrelaçant d'emblée l'Histoire et la fiction. De *La Peste*, il retient cette phrase de Tarrou : « Je dis seulement qu'il y a sur cette terre des fléaux et des victimes et qu'il faut, autant qu'il est possible, refuser d'être avec le fléau ». Dans la mesure où cette phrase a été analysée dans un précédent chapitre, précisons seulement qu'elle exprime le nécessaire choix entre résistance et passivité, entre lutte et complicité avec le mal. Référence au militantisme de Mandla ou transcription de la prise de conscience d'Andrea, cette épigraphe fait sens dans un roman qui soulève la question de l'engagement face au fléau de l'apartheid. La découverte de Camus, dont Brink a été le traducteur, a été décisive : l'écrivain sud-africain reconnaît être sensible au concept de « l'Homme Révolté » qui lui a permis de comprendre combien il était futile de vouloir fuir la société dont il est issu. Alors que sur le plan moral Sartre le laisse froid, il affirme avoir établi avec Camus un « dialogue émouvant et éclairant » à travers des œuvres qui le « prenaient aux tripes »¹. Notons un fait singulier : alors qu'une citation apparaît en exergue, *La Peste* n'est pas inclus dans la bibliographie fournie par Brink en annexe de son roman². Doit-on croire que Brink ne s'est pas servi du récit de Camus pour écrire son roman et qu'il a trouvé la citation chez Artaud ? R. Fotsing Mangoua est pourtant catégorique : « les emprunts par leur quantité et leur qualité, l'auteur les doit à Camus »³. S'il y a intertextualité camusienne – ce dont nous ne doutons pas –, elle est au cœur du processus d'écriture, pleinement entremêlée à la voix de Brink.

Quant à O'Nan, il cite deux écrivains : Glenway Wescott et Camus, dont les propos interrogent d'une part le rapport de l'individu à la communauté, de l'autre son rapport à Dieu : « Il ne sera jamais dit que mon chagrin m'aura endurci envers les autres », « Il n'est pas d'île

¹ André Brink, « Camus le Juste », *Le Nouvel observateur*, N°2350, 19/11/2009. [en ligne]
URL– <http://bibliobs.nouvelobs.com/essais/20091120.BIB4456/camus-le-juste-par-andre-brink.html> [consulté le 15 mars 2014]

² Liste fournie en annexe du roman, pp. 541-542. Les sources littéraires mentionnées sont les suivantes : Antonin Artaud, Daniel Defoe, Fiodor Dostoïevski (*Crime et châtiment*) et Sophocle.

³ Robert Fotsing Mangoua, « La littérature française dans l'œuvre romanesque d'André Brink », *Éthiopiennes* n°73. Littérature, philosophie et art, 2ème semestre 2004. [en ligne]
URL– http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?page=imprimer-article&id_article=113 [consulté le 15 mars 2014].

dans la peste. Non, il n’y avait pas de milieu. Il fallait admettre le scandale parce qu’il nous fallait choisir de haïr Dieu ou de l’aimer »¹. La maxime tirée de *La Peste* correspond aux propos du prêtre Paneloux dont on a vu la position radicale à l’égard de la foi : malgré le malheur des hommes – notamment la mort de l’enfant –, il faut croire en Dieu coûte que coûte. Cela revient d’une certaine façon à accepter le mal et à embrasser notre condition, quelle qu’elle soit : une position commune à Paneloux et au pasteur Jacob Hansen. Sachant que Camus prend le parti du médecin au détriment du prêtre, cette épigraphe inviterait peut-être à prendre de la distance avec le personnage de Jacob. En ce sens, il n’est pas anodin que la traduction de Stewart O’Nan inverse les termes : « *We must choose to either love or to hate God* ». Quand le propos de Paneloux ouvrait sur l’amour de Dieu, cette nouvelle formulation semble reconsidérer l’issue du dilemme. Pour celui qui a choisi d’aimer Dieu, ce refus du compromis est probablement un moyen de donner un sens à sa vie mais ne perçoit-on pas un danger dans cette absence de souplesse et de modération ? De fait, tout le roman repose sur la possibilité de faire confiance ou non au protagoniste : dans ce récit à la deuxième personne, le lecteur devra jauger les affirmations parfois mensongères du narrateur et évaluer la lucidité parfois douteuse du personnage.

Quant aux autres écrivains, leur admiration pour Camus transparaît dans les interviews et les essais : Gabriel García Márquez ne tarit pas d’éloges sur *La Peste* qu’il considère comme « le paradigme du roman de la violence »² et comme « le livre qu’il aurait aimé écrire »³. *La Peste*, qu’il avait envisagé d’adapter au cinéma, figure ainsi parmi ses neuf « démons culturels » aux côtés de Faulkner, Hemingway, Sophocle, *Les Mille et une nuits*, Borges, Jorge Zalamea et des romans de chevalerie. Dans son article « *Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia* », l’écrivain colombien s’interroge sur ce que signifie « écrire l’horreur ». Il invite ses pairs à réfléchir sur leur rôle et sur la manière dont il faut s’y prendre pour bien représenter l’horreur dans un « roman de la violence ». À ses yeux, Camus fait figure de modèle car il a compris que l’important, ce ne sont pas les morts mais les vivants et

¹ PFD : « *It shall never be said that my sorrow has hardened me toward others* ». « *There is no escape in a time of plague. We must choose to either love or to hate God.* »

² Gabriel García Márquez, « *Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia* » [09.10.1959], *De Europa y América, Obra periodística*, vol. 4, Barcelona, Editorial Bruguera, 1983, pp. 561-565. Si l’on voulait appuyer l’hypothèse d’une intertextualité gionienne, il faudrait se pencher sur *El amor en los tiempos del cólera*, dans lequel García Márquez reprend l’image du « riz au lait » et l’invincibilité d’une maladie qui ne disparaît pas véritablement. Les deux romans du choléra se rejoignent également dans la peinture d’un combat solitaire du héros et dans une écriture du « réalisme magique », terme que Jacques Chabot applique à Giono pour désigner un mélange d’humour rabelaisien et d’angoisse existentielle. (préface à Béatrice Bonhomme, *La Mort grotesque chez Jean Giono*, Paris, Librairie Nizet, 1995.)

³ « *Ese es el libro que a mí me hubiera gustado escribir* ». Cité par Luis Harss, *Los nuestros*, Argentina, Editorial Sudamericana, 1969, p. 411.

qu'il faut moins se focaliser sur la description du carnage que saisir l'atmosphère générale de terreur suscitée par la violence. La remarque est intéressante : alors que Giono prend un plaisir morbide à décrire les faces grimaçantes des agonisants et les corps en putréfaction, Camus n'accorde qu'un intérêt limité à la description des victimes. Tout se joue dans le rapport que les vivants entretiennent avec ceux qui leur furent proches, ceux qui le deviennent, mais aussi et surtout avec eux-mêmes.

Bien que certains auteurs du corpus n'avancent pas le nom de Camus dans les discours qu'ils tiennent sur leur création, les références qu'ils mettent en avant ne sont pas incompatibles avec une possible influence de Camus, bien au contraire. Ainsi, même si « Le Clézio appartient à une génération nourrie de la lecture des œuvres de Camus et Sartre »¹, il affiche plutôt une admiration pour l'existentialisme de Sartre et récupère « l'intentionnalité » de la conscience, la conception de la liberté, le rapport à autrui et l'éthique humaniste². Toutefois, Marina Salles souligne la « distinction fondamentale dans les crises existentielles » des personnages de Sartre et de Le Clézio :

Ce qu'Antoine Roquentin vit strictement sur le mode de l'angoisse se traduit dans les livres de Le Clézio par une tension entre la conscience tragique de la finitude et de la solitude de l'homme au sein d'un cosmos grouillant de forces secrètes, et le consentement à la beauté du monde. L'œuvre semble alors davantage en phase avec la pensée de Camus exaltant, dans *Noces* ou dans *L'Été*, les moments de bonheur qu'offre la vie face à l'absurde de la condition humaine.³

Si la critique ne l'évoque pas, rappelons que ce dépassement de l'absurde⁴ – toujours provisoire – s'illustre dans *La Peste* par l'union des hommes contre l'épidémie, mais aussi et surtout lors du bain de mer que s'octroient Tarrou et Rieux. « Il n'y a qu'une expérience, c'est l'expérience terrestre », écrit-il dans *L'Extase Matérielle*⁵. Comprenons que le bonheur doit avoir lieu ici et maintenant, non dans cette vie future prônée par la religion : en cela, Le Clézio rejoint le choix camusien d'une transcendance dans le monde d'ici-bas.

¹ Marina Salles, *Le Clézio notre contemporain*, *op.cit.*, p. 257.

² Thierry Léger va jusqu'à considérer *Le Procès Verbal* comme une réécriture de *La Nausée* (« La Nausée en procès ou l'intertextualité sartrienne chez Le Clézio », *Lectures d'une œuvre : J.-M. G. Le Clézio*, ouvrage coordonné par Sophie Jollin-Bertocchi et Bruno Thibault, Nantes, Editions du Temps, 2004, pp. 95-103).

³ Marina Salles, *Le Clézio, notre contemporain*, *op.cit.*, pp.260-261.

⁴ En réalité, le terme est inadéquat car l'absurde, bien qu'il constitue un point de départ, est l'horizon ultime et indépassable de la condition humaine. L'homme se doit de faire face lucidement à l'absurde, sans aucune échappatoire. « L'absurde est à la fois au commencement et au terme de l'aventure humaine » (Arnaud Corbic, *Camus et l'homme sans Dieu*, *op.cit.*, p. 40) Si on accepte que l'absurde puisse être dépassé, ce dépassement ne correspond nullement à une disparition de l'absurde.

⁵ Jean-Marie Gustave le Clézio, *L'Extase matérielle*, Paris, Gallimard, « Le Chemin », 1967, p. 25.

En revanche, José Saramago nous apparaît comme un cas problématique : à aucun moment, il ne clame son admiration pour Camus écrivain. S'il y fait mention, c'est en tant qu'homme engagé dans le monde :

Beaucoup d'écrivains affirment sans détour que leur œuvre est leur seule forme d'engagement. Leur importance éventuelle en tant qu'auteurs ne les excuse pas de pareils propos. C'est comme de dire : "Je suis dans le monde, mais je ne lui appartiens pas". Il serait intéressant d'analyser la stratégie idéologique qui a conduit à la disparition systématique de l'engagement. Si j'avais des dons miraculeux, je ressusciterais certains écrivains français, à commencer par Camus ou Sartre.¹

En somme, ce qu'il retient de Camus, c'est son engagement en tant qu'homme et citoyen par-delà son statut d'artiste. Néanmoins, nous voudrions montrer que l'étude approfondie du style et des enjeux de *Ensaio sobre a Cegueira* révèle une proximité avec le roman de 1947, proximité telle que nous parlerons d'une véritable réécriture de *La Peste* sous la plume de Saramago. Partant, on se demandera si les divergences entre les deux romans sont les symptômes de la postmodernité ou si elles ne sont que le déploiement de potentialités romanesques inscrites dans l'œuvre camusienne. Si l'on considère que Saramago revendique plutôt l'héritage du réalisme magique, c'est-à-dire de García Márquez, on serait tenté, à la suite d'Hubert Artus, de considérer *Ensaio sobre a Cegueira* comme « une vision "réalisme magique" de *La Peste* »².

b-Ensaio sobre a Cegueira : une version postmoderne de La Peste

À la mort de Saramago, certains critiques ont fait de lui le « Camus portugais », moins pour son écriture cependant que pour « son goût du politique laïque, son engagement politique et sa littérature faite de colère et de sérénité »³. La comparaison mérite toutefois d'être nuancée tant le militantisme sans relâche du contemporain ne saurait être assimilé au détachement que Camus revendiquait à l'égard des partis. Repensant cette expression de « Camus portugais », nous tenterons de montrer au fil de ce travail que le roman de Saramago dialogue en permanence avec le récit de Camus, développant ce que *La Peste* abordait en filigrane ou tranchant des questions que le roman de 1947 laissait en suspens.

Au sein du corpus, seul Saramago refuse toute allusion référentielle, conférant à *Ensaio sobre a Cegueira* une forme d'abstraction qui le rapproche de *La Peste*, ce roman dont

¹ Arlette Amiel, « J'ai passé ma vie à proclamer que le narrateur n'existait pas », Entretien avec José Saramago, *Le Magazine littéraire*, mars 2010, n°495, p. 98.

² Hubert Artus, « La mort du prix Nobel Saramago, écrivain portugais engagé », *Rue 89*, 18. 06. 2010 [en ligne] URL— <http://www.rue89.com/cabinet-de-lecture/2010/06/18/la-mort-du-prix-nobel-saramago-ecrivain-portugais-engage-155404> [consulté le 14 mars 2014]

³ *Ibid.*

Camus refusait qu'il soit cantonné à un tableau crypté de l'Occupation. Bien que Saramago soit connu pour ses réécritures burlesques de l'Histoire du Portugal, *Ensaio sobre a Cegueira* est dénué de toute référence, créant un univers fictionnel dont le lecteur peut croire qu'il est sans rapport avec notre monde. Le roman renvoie donc le lecteur à sa liberté d'interprétation autant qu'à sa responsabilité puisque ce dernier a le choix de détacher le récit du monde réel ou de l'y inscrire pour rendre au Prix Nobel son souci permanent de questionner le monde. En réalité, le roman se donne à lire comme une parabole ou un conte philosophique, ce que confirme Silvia Amorim qui estime qu'avec *Ensaio sobre a Cegueira*, Saramago passe de « la phase historique » à la « phase allégorique », ce deuxième cycle incluant des œuvres au titre significatif : *Tous les noms*, *La Caverne*, *L'Autre comme moi*, *La Lucidité*, *Les Intermittences de la mort* et *Le Voyage de l'éléphant*. Contre une certaine tradition, Saramago prétend déployer un nouveau type d'allégorie, héritée de Kafka, qu'il nomme « allégorie en situation » :

L'allégorie de situation aura besoin de bien autre chose pour être réellement convaincante et opératoire [...] Dans *L'Aveuglement*, la cécité générale constitue la *situation* à partir de laquelle l'*allégorie* se déduira d'elle-même, sans avoir besoin pour cela de s'appuyer sur quelque réseau que ce soit d'allusions ou de références établies [...] L'histoire racontée sera totalement contraire au sens commun, une histoire qui ne se sera encore jamais produite, mais dans laquelle le lecteur, une fois opérées les abstractions qui s'imposent, reconnaîtra inmanquablement la réalité qu'il vit au quotidien.¹

Refusant les symboles établis, le texte élabore un réseau signifiant de sorte qu'il se suffise à lui-même. Créateur de symboles et de mythes, l'auteur soumet au lecteur un texte polysémique qui ne devrait pourtant le dérouter qu'un temps. De fait, le lecteur d'*Ensaio sobre a Cegueira* ne tarde pas à établir un lien avec une réalité autre, opérant le passage d'un dysfonctionnement physique à un dysfonctionnement social. Se rapprochant de la réflexion camusienne sur l'homme et le mal, Saramago questionne la nature humaine avec cette épidémie qui met en exergue l'égoïsme des hommes, leur attachement au superflu, leur égarement moral. Cet aveuglement est avant tout l'actualisation d'un état préexistant que les personnages n'avaient pas su percevoir : de même que les Oranais ignoraient qu'ils portaient en eux une forme de peste, les personnages de Saramago découvrent qu'ils étaient aveugles depuis toujours. La cécité comme la quarantaine reflètent un enfermement symbolique permettant aux personnages de se percevoir prisonniers de leur routine, de leur cupidité et de l'absurde. Teresa Cristina Cerdeira a souligné le paradoxe inhérent à cette épidémie qui, tout en aveuglant les individus, leur ouvre les yeux sur la situation et favorise la lucidité chez des aveugles qui de-

¹ José Saramago, « De l'allégorie en tant que genre à l'allégorie en tant que nécessité ». Discours prononcé au moment de la remise du titre de docteur *Honoris Causa* de l'Université Lille-3, 5 novembre 2004. Cité par Jean-Paul Engélibert, *Apocalypses sans royaume*, op.cit., p. 154.

viennent alors des visionnaires¹. À ce fonctionnement similaire de l'analogie, s'ajoutent des correspondances stylistiques et symboliques que nous évoquerons dans différents chapitres de ce travail.

Soulignons pour l'heure qu'il s'agit d'une version postmoderne de *La Peste* : alors que la dimension symbolique de cette cécité s'impose, le lecteur d'*Ensaio sobre a Cegueira* est bien en peine de définir le référent. La définition que Brian McHale donne de l'allégorie coïncide avec le fonctionnement du roman de Saramago : « Tandis que dans une métaphore, le cadre de référence métaphorique est absent et le cadre littéral présent, c'est le cadre littéral qui fait défaut dans l'allégorie et doit être dévoilé par le lecteur qui n'a accès qu'au cadre métaphorique »². En d'autres termes, l'allégorie exhibe le niveau métaphorique (le comparant) et c'est au lecteur de retrouver la dimension référentielle du texte, l'objet du monde ainsi représenté. Néanmoins, le manque d'indices explicites ouvre à la pluralité des interprétations, faisant du texte une « allégorie virtuelle » ou « contingente », c'est-à-dire un pur produit de la lecture. Afin d'éviter l'écueil de la surinterprétation, Morier précise que ces allégories virtuelles invitent le lecteur à suppléer l'absence d'indications émanant de l'auteur en analysant l'univers diégétique pour y rechercher des éléments susceptibles de faire sens³. Dans *Ensaio sobre a Cegueira*, le lecteur, à la fois guidé et dérouté par le texte, sait qu'il y a quelque chose à percevoir sans pouvoir anticiper la nature de cette découverte. Embarqué dans une mission herméneutique, il lui arrive, au cours de sa lecture, de ne plus savoir ce qu'il cherche et, à l'issue de la lecture, de ne pas savoir si ce qu'il a trouvé est en accord avec le pacte de lecture. Si le roman est porteur d'une critique politique et sociale, à quels événements, à quel contexte Saramago fait-il référence ? En l'absence de datation, le lecteur contemporain peut tantôt estimer que cet aveuglement relève de la nature humaine, tantôt considérer qu'il est le symptôme de notre postmodernité, cette « ère du vide »⁴ où l'individualisme matérialiste s'est substitué à la quête spirituelle et la solidarité. Suivant cette seconde hypothèse, le roman portugais fonctionnerait comme *La Peste* mais réussirait là où Camus risquait d'échouer : dans l'universalité du propos et la peinture des multiples visages du mal. Oscillant entre des considérations historiques et des perspectives ontologiques, le lecteur exerce sa liberté d'interprétation en choisissant de transférer les caractéristiques de l'épidémie sur le contexte

1 Teresa Cristina Cerdeira, « De cegos e visionários : uma alegoria finissecular de José Saramago », *O Avesso do Bordado*, Lisboa, Caminho, 2000, pp. 253-260.

2 « Where in a metaphor the metaphorical frame of reference is absent, the literal frame present, in allegory it is the literal frame of reference that is missing and must be supplied by the reader – only the metaphorical frame is given. » (nous traduisons). Brian McHale, *Postmodernist fiction*, London and New York, Routledge, 1987, p. 143.

3 Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 1961.

4 Nous empruntons cette expression à Gilles Lipovetsky.

d'écriture ou en envisageant un champ plus large. En contrepartie, aucune « *auctoritas* » ne peut garantir sa lecture.

En outre, *Ensaio sobre a Cegueira* se présente comme une version « réalisme magique » de *La Peste* si bien que la lecture de García Márquez, éminent représentant de ce courant d'écriture, éclaire les enjeux du roman portugais. Dans *Cien años de soledad*, bien que les épidémies de sommeil et d'amnésie soient hautement symboliques, le lecteur peut difficilement les associer à un événement particulier ou à une période précise. García Márquez met-il en perspective les conséquences de l'Indépendance de la Colombie, révélant « l'endormissement » d'une population fraîchement sortie de la soumission ? S'agit-il de dénoncer un phénomène pluriséculaire dans l'Histoire de la Colombie, voire un problème politique et culturel qui concerne toute l'Amérique Latine ? Plus encore, faut-il y voir une image de la condition humaine, encline à mésestimer l'importance des « pestes » qui la rongent ? Le roman de Saramago déploie lui aussi des options de lecture plurielles selon que le lecteur accepte ou non le sens littéral du texte. Mettant en scène des épidémies invraisemblables, ces deux récits permettent de reconsidérer la distinction entre métaphore et allégorie, celle-ci maintenant deux niveaux de lecture en permanence quand celle-là les fait fusionner, rendant inadéquat un sens propre autonome. Ainsi, les lecteurs refusant de croire, dans le temps de la lecture, aux épidémies de cécité et de sommeil privilégieront un mode « métaphorique ». À l'inverse, le régime allégorique conviendra aux lecteurs capables d'accepter une orientation fantastique. Conférant à l'épidémie une certaine vraisemblance dans le temps de la lecture, cette approche allégorique autorise la coexistence des deux niveaux de sens par la mise en suspens du jugement propre au fantastique, conformément à l'idée de Todorov d'une hésitation indépassable entre l'explication rationnelle et le surnaturel¹. En tant qu'œuvre du réalisme magique, *Ensaio sobre a Cegueira* propose un pacte de lecture singulier : soit le lecteur prend ce roman pour une pure fiction qu'il ne tentera nullement de mettre en lien avec la réalité, soit il refuse cette invraisemblance et lui cherche d'emblée une correspondance dans le monde réel. C'est dire que l'allégorie n'est qu'un possible du texte dont l'actualisation repose entièrement sur le choix du lecteur.

¹ Todorov fait d'ailleurs reposer le genre fantastique sur ce geste constitutif du lecteur, libre de le mobiliser ou non, de l'actualiser ou non par la lecture et plus précisément par l'hésitation programmée quant à l'explication des phénomènes qui lui sont rapportés.

c- L'allégorie postmoderne : du modèle camusien vers la quête d'un « vertige »

Brian McHale a théorisé « l'allégorie postmoderne », récupérant un terme déjà porteur d'une histoire et d'un sens précis pour lui assigner une définition nouvelle. Comme nous l'avons vu, une certaine tradition confère à l'allégorie les traits suivants : le texte crée une équivalence entre deux niveaux de réalité (il se peut d'ailleurs que le sens caché devienne plus important que la fiction alors réduite au rang de prétexte) ; le texte est univoque, conformément à la volonté de son auteur¹ ; le texte exige toutefois d'être compris par un lecteur qui peut seul actualiser l'allégorie. Avec l'allégorie postmoderne, on conserve cette idée d'équivalence et d'avènement du sens par la lecture mais l'approche allégorique n'est qu'un possible du texte ; le sens est mouvant, le texte se veut polysémique, il présente des zones d'ombre et des ambiguïtés ; le sens découvert par le lecteur dépasse assurément l'intention auctoriale. Cette « *indeterminate allegory* »² rejoint la conception benjaminienne qui ne serait alors plus seulement « moderne », mais quasiment « postmoderne ». De cette convergence naît l'hypothèse qu'il n'existe pas d'allégorie « postmoderne » à proprement parler puisque les distinctions entre ces deux formes d'allégorie relèvent moins de la rupture que de la variation.

Si la théorie benjaminienne constitue un modèle pertinent pour analyser à la fois *La Peste* et la fiction contemporaine, il convient toutefois de cerner les différences et de souligner que le corpus offre plus nettement une illustration du « vertige » de l'allégorie. De fait, quand la représentation de l'Histoire chez Camus se caractérisait par la rareté et le flou des allusions, les romans contemporains démultiplient les références historiques, les voulant aussi précises qu'hétéroclites. Si le roman de Camus est allégorique, c'est qu'il rend compte, par le jeu analogique, de la situation matérielle et mentale de la population sous l'Occupation. Par contraste, les récits contemporains sont suffisamment précis pour que l'on reconnaisse certains événements, mais suffisamment flous pour que l'on ne se focalise sur aucun d'eux et que le texte puisse être réactualisé. Invité à mobiliser ses connaissances ou à entreprendre les recherches nécessaires à la bonne compréhension des références, le lecteur pénètre dans le chaos de l'Histoire à mesure que les traces du passé s'entremêlent à la violence du fléau. La différence avec Camus est notable : par l'analogie, le récit des années 1980-1990 donnerait

¹ Cette exigence d'univocité est telle que Christine de Pizan reprocha à Jean de Meun l'ambiguïté morale du *Roman de la Rose* qu'elle interprétait comme une incitation à la débauche, observant que « Mieux puet estre appellee droicte oysiveté que oeuvre utile ». Subordonnant le champ littéraire à celui de la morale, elle prenait en exemple la clarté qu'affichait Dante dans sa prise de position morale, et qui rendait la lecture « plus profitable », (Éric Hicks, *Le Débat sur le roman de la rose, Christine de Pizan, Jean Gerson, Jean de Montreuil*, Genève, Gontier et Pierre Col, ed critique, Slatkine Reprints, 1996, p.12).

² Expression tirée de *Postmodernist fiction* de Brian McHale.

accès à une vision plus globale de l'Histoire et permettrait au lecteur de cerner toute une époque, voire d'appréhender l'Histoire d'une nation, c'est-à-dire les faits mais aussi les discours essentialistes qui rendent compte de traits identitaires et d'un certain rapport avec le reste du monde. Multipliant effets de montage et jeux analogiques, les fictions d'épidémie osent une « rencontre d'images hétérogènes dont le choc révèle un entre-images, élément dont émergent d'autres significations irréductibles à la seule addition des éléments originels »¹. Les textes du corpus déploient ainsi un tableau plus large dont l'agencement laisse entrevoir des échappées, des fuites, des possibles irréalisés et des réalités tombées dans l'oubli. Ce brouillage des références qui confine au vertige correspond bien à l'approche benjaminienne de l'allégorie : outre l'importance accordée à l'image, elle infirme l'unicité du sens et signe sa perte, participant d'un travail de déconstruction des perceptions et des catégories du réel.

Dans *El amor en los tiempos del cólera*, García Márquez s'ingénie à brouiller les pistes au point que l'on ne puisse plus situer l'action, dans la mesure où elle se décline toujours par rapport à une épidémie – « les années du choléra » (65) –, à une guerre civile ou à la domination espagnole – « au temps de la colonie et durant les premières années de la république » (76). De nombreuses mentions nous rappellent que cette romance a pour toile de fond les multiples guerres civiles qui animèrent l'Amérique Latine : « en août de la même année, une nouvelle guerre civile, parmi les nombreuses qui ravageaient le pays depuis plus d'un demi-siècle »² (95), « une nouvelle guerre civile, qui avait éclaté dans l'État andin du Cauca, se ramifiait dans les provinces des Caraïbes » (128). La situation est telle que le narrateur finit par se demander s'il ne faut pas parler d'une seule et même guerre civile, transformant le temps de l'Histoire en une guerre permanente. C'est pourquoi, la proposition d'attendre la fin de la guerre pour le mariage entre Florentino et la jeune fille est insatisfaisante : « le terme fixé lui sembla irréel car, en plus d'un demi-siècle d'indépendance, le pays n'avait pas connu un seul jour de paix »³ (99). Si une recherche historique permet de définir grossièrement « les années du choléra » (on note cinq vagues de choléra entre 1829 et 1896⁴) et plus précisément « les premières années de la république » (la naissance de la République de Colombie date de

¹ Jérémy Hamers, « Un art joyeux ? Représentation spectaculaire et critique politique dans *Der Kandidat* d'Alexander Kluge », Revue *Ad Hoc*, n°1, « Le Spectaculaire », publié le 02/07/2012, p. 2. [en ligne] URL– <http://www.cellam.fr/?p=3166> [consulté le 14 mars 2014]

² ATC, p. 108 : « *En agosto de este año, una nueva guerra civil de las tantas que asolaban el país desde hacía más de medio siglo* ».

³ *Ibid.*, p. 112 : « [...] *el término le pareció irreal, pues en más de medio siglo de vida independiente no había tenido el país ni un día de paz civil* ».

⁴ Données mises en ligne : http://www.amicale-genealogie.org/Histoires_temps-passe/Epidemies/chol01.htm

1886), on ne peut en dire autant de la mention d'une guerre, tant l'écrivain parvient à nous persuader que la Colombie a été en proie à une interminable guerre civile.

Mais c'est probablement *Las virtudes del pájaro solitario* qui présente la plus exemplaire illustration de l'allégorie benjaminienne. Le terme d'allégorie est employé par Goytisolo lui-même dans un de ces chapitres où il commente le sens de son propre texte : « était-il possible de déchiffrer les obscurités du texte, trouver une clef explicative univoque, démêler son sens caché par le biais de l'allégorie [...] »¹ (64). La formulation ne manque pas d'ambiguïté puisqu'on ne sait s'il faut démêler le sens en ayant recours à une lecture allégorique (« démêler par le biais de ») ou si le sens a volontairement été crypté par l'auteur à travers une écriture allégorique (« caché par le biais de »). D'un côté, les éléments textuels allégoriques ont été produits dans le temps de la rédaction, de l'autre ils constituent le fruit d'interprétations dispersées dans le temps. De même que les « réactions psychosomatiques [du narrateur] au cours des différentes phases du traitement » lui font l'effet « d'un rêve à l'intérieur d'un rêve mais tout à fait éveillé »² (83), le récit joue des différents paliers qui existent entre le réel et le rêve jusqu'à sombrer dans les limbes de l'inconscient. Néanmoins, à force de délirer, le narrateur – et avec lui, le lecteur – en vient à confondre les différents niveaux. Le réel contaminant le rêve et inversement, les différentes époques convoquées aboutissent au carambolage ou au télescopage tant leur entrelacement s'inscrit dans une certaine fluidité.

Alors que l'auteur fait tout pour que nous recherchions dans cet univers diégétique les traces de notre monde, le lecteur attentif et soucieux d'établir la référentialité du récit se heurte à un véritable casse-tête. S'il est fait mention de lieux ancrés dans la référentialité, l'auteur pratique un art de la périphrase qui rend problématique leur identification. La détermination du cadre spatial exige du lecteur une certaine culture : « elle désigna du doigt la frange de mer à peine visible derrière la verdure touffue des pins l'Hellespont, dit-elle, n'est-ce pas ici que l'empereur envoya Ovide en exil ? »³ (61). Alors que le narrateur ignorait jusqu'alors où il se trouvait, la première phrase de la page suivante confirme qu'il s'agit là d'un indice précieux : « son observation nous offrait enfin une piste », le pronom « nous » désignant le narrateur autant que le lecteur. Par la suite, la présentation des lieux reste allusive : « climat typiquement méridional », « platanes, pins, cyprès », « les principautés du

¹ *VPS*, p. 59 : « Era posible descifrar las oscuridades del texto, hallar una clave explicativa unívoca, desentrañar su sentido oculto mediante el recurso a la alegoría ».

² *Ibid.*, p. 77 : « como en un sueño dentro de un sueño dentro de un sueño pero enteramente despierto ».

³ *Ibid.*, p. 55 : « y apuntó a la franja de mar apenas visible tras el arracimado verdor de los pinos. / El Hellesponto, dijo, no fue acá adonde el emperador envió castigado a Ovidio ? ».

nord sont la Valachie et la Moldavie »¹ (62). Autant d'indices qui nous permettent de déduire que l'action principale – la réunion des spécialistes de l'œuvre de San Juan de la Cruz – se déroule sur la côte roumaine d'où l'on aperçoit le détroit des Dardanelles qui relie l'Europe et la Turquie. Néanmoins, le décor semble évoluer au cours du récit puisqu'il est bientôt question d'un « long voyage épuisant vers le froid depuis l'autre bout du continent »² (122), voyage qui entraînera chez le narrateur une certaine désaffection pour un pays qu'il avait jusqu'alors idéalisé : « le voyage au pays de ses rêves à l'époque des plus durs procès avait-il détruit sa foi et refroidi son enthousiasme ? »³ (124). Une image s'impose alors au lecteur : celle de ces écrivains qui, comme Gide, Orwell ou Malraux, firent le voyage en URSS et en revinrent pleins de désillusion à l'égard d'un communisme qu'ils avaient érigé en idéal. Quant aux procès, s'agit-il des Grandes Purges staliniennes de 1936-1938 ? Le lecteur perd ses repères à mesure que le cadre spatio-temporel se démultiplie sans coïncider avec aucun ancrage fixe. *A posteriori*, on se demande si les effets de réel assurés par la mention de certains faits historiques (Le Vel d'Hiv, l'ensevelissement de Pompéi et d'Herculanum,...) n'agissent pas comme des leurres, nous prenant au piège de la référentialité quand il faudrait appréhender le récit comme un univers purement fictionnel. Plus précisément, il faudrait que le lecteur renonce à ses repères et se laisse happer par ce récit poétique avant de déterminer, une fois le livre fermé, dans quelle mesure il nous dit quelque chose sur notre monde.

À l'instar de son ancrage géographique, l'ancrage historique de ce roman sollicite le lecteur. Certaines références sont allusives au point qu'une même phrase puisse convoquer différents épisodes historiques : « [...] à présent que notre patrie a recouvré son éclat et sa grandeur, vaincu ses ennemis séculaires au-dedans et au-dehors, fait le nettoyage sur son illustre territoire, extirpé les graines de zizanie et d'impiété semées par des doctrines funestes »⁴ (70). Mention de l'époque franquiste ou du Siècle d'Or ? Le lecteur hésite entre deux périodes qui ont mis la puissance de l'Espagne et le rejet de l'autre au cœur de leurs discours. Toute la difficulté d'interpréter ce texte réside dans la légitimité ou non d'une lecture référentielle. Invité à se l'approprier selon ses compétences personnelles, le lecteur peut n'y voir qu'un discours fictionnel, que les connaissances lui fassent défaut ou qu'il choisisse volontairement de lire le roman selon ce mode. Dans ce cas, le temps de l'histoire ne

¹ *Ibid.*, p. 57 : « *su observación nos procuraba al fin una pista* », « *su clima era típicamente meridional* », « *plátanos, pinos, cipreses* », « *los principados del norte son Valaquia y Moldavia* ».

² *Ibid.*, p. 110 : « *tu largo y agotador viaje al frío desde el otro extremo del continente* ».

³ *Ibid.*, p. 113 : « *el viaje a la patria de sus sueños en lo más crudo de los procesos había apagado su fe o enfriado su entusiasmo ?* »

⁴ *Ibid.*, p. 66 : « *ahora que nuestra patria ha recobrado brío y grandeza, vencido a sus enemigos seculares de dentro y de fuera, barrido a escobaza su ilustre solar, extirpado las semillas de desunión e impiedad sembradas por doctrinas funestas.* »

coïncide nullement avec des temps définis et identifiables de l'Histoire. Mais si le lecteur envisage une dimension référentielle, il peut trancher en faveur d'une hypothèse ou maintenir l'effet de superposition. Quoi qu'il en soit, il lui faudra accepter que les échos de l'Histoire soient disparates, entremêlés, allusifs, en tant que produits des hallucinations d'un narrateur soumis à la torture et en proie à la fièvre.

Par-delà l'apparente linéarité des récits, leur mode narratif brouille l'historicité au profit d'une construction temporelle qui s'ouvre aux aiguillages les plus divers et aux réminiscences les plus choquantes. Le récit crée des réseaux signifiants, des constellations de sens, entre concrétion et dispersion, générant cet « effet de vertige » que W. Benjamin associe à l'allégorie. Comme chez Camus, c'est au lecteur de définir le degré de fictionnalité de l'œuvre ainsi que l'ampleur du réel évoqué dans le roman. Ce flou qui entoure la référence devient alors propice à la constitution de communautés interprétatives et à la rencontre de lectorats divers.

À des degrés divers, les auteurs du corpus sont donc des héritiers de Camus. Paradoxalement, ceux qui clament leur admiration pour *La Peste* n'y font pas nécessairement allusion dans leurs écrits quand celui qui réécrit l'œuvre tait la référence. On l'aura compris, les textes contemporains empruntent à *La Peste* le procédé analogique avec cette particularité toutefois que là où Camus effaçait toute référence historique explicite, les récits du corpus mentionnent des événements qui se trouvent associés au motif de l'épidémie dans des figures identifiables. Ces références plurielles, hétéroclites, parfois éloignées du contexte d'écriture favorisent une expérience de lecture à la fois proche et différente de celle que nous propose le récit de Camus. Dans la suite de ce chapitre, nous tenterons de cerner la singularité d'une littérature postmoderne qui coïncide plus pleinement que *La Peste* avec l'expérience allégorique telle que la conçoit Walter Benjamin.

2.2) De la mise à distance de la religion au détournement blasphématoire

Héritiers de la pensée moderne de Camus, les écrivains contemporains inscrivent leur épidémie dans « un monde sans Dieu » où la maladie n'est plus à lire comme une punition divine. Certes, l'idée de châtement divin est toujours reprise mais cette tradition est mise à distance, étant incarnée par un personnage que le récit discrédite et qui finit souvent par douter de sa foi. Que l'on ne s'étonne pas de la quasi-absence de Le Clézio dans ce chapitre.

Des récits du corpus, *La Quarantaine* est assurément celui qui s'intéresse le moins à la religion chrétienne. Ni débauche, ni regain de foi : condamnant les Européens à être prisonniers de l'île Plate, l'épidémie les contraint plutôt à l'ascétisme. La religion chrétienne n'y est mentionnée que de manière subreptice à travers les lectures de la Bible auxquelles procède le protestant John Metcalfe et, sur le mode parodique, à travers les patenôtres imposés par le tyran Julius Véran. Pour Le Clézio, la religion chrétienne ne saurait concurrencer la spiritualité indienne. Les autres écrivains choisissent en revanche de prolonger la mise à mal de la lecture chrétienne, principal axe de renouvellement de l'imaginaire épidémique, en récupérant les arguments et les stratégies qui étaient ceux de Rieux dans *La Peste*. Allant plus loin encore dans la subversion, ces récits procèdent – et nous faisons l'hypothèse qu'il s'agit là d'un trait postmoderne – à des réécritures sinon parodiques, du moins désacralisantes, des textes sacrés.

a- Une reprise des stratégies camusiennes pour discréditer le discours religieux

De même que le narrateur camusien raillait discrètement les procédés rhétoriques de Paneloux, García Márquez joue de cette moquerie légère pour mettre en doute l'existence de Dieu. Dans *Cien años de soledad*, la mention « Dieu existe » (56) inscrite sur un panneau pour faire face à la peste de l'oubli semble porteuse d'une critique de la religion. En présentant l'existence de Dieu comme une vérité objective, le narrateur marquézien transforme la croyance en fait : cet exemple de prosélytisme grossier dénoncerait alors une certaine oppression spirituelle. Mais la religion se trouve surtout discréditée par la présence de cette pancarte au milieu d'indications plus basiques (« ceci est une poule. »), créant alors des associations cocasses. D'ailleurs, le retour de la mémoire fait naître le doute chez José Arcadio qui emprunte à Melquiades son daguerréotype afin d'apporter la preuve de l'existence de Dieu. Il s'agit alors de déterminer « s'il existait, ou de mettre fin une fois pour toutes aux hypothèses favorables à son existence »¹ (62) en remplaçant la preuve rationnelle de Descartes ou le pari pascalien par la quête insensée d'une preuve matérielle, partant du principe qu'avec la photographie, « nous sommes obligés de croire en l'existence de l'objet représenté, effectivement représenté, c'est-à-dire rendu présent dans le temps et dans l'espace »². En revanche, dans *El amor en los tiempos del cólera*, le problème est plus complexe. Dénué de toute figure ecclésiastique, le roman présente quelques allusions à Dieu et à la possibilité que le choléra – tout

¹ CAS, p. 24 : « *estaba seguro de hacer tarde o temprano el daguerrotipo de Dios, si existía, o poner término de una vez por todas a la suposición de su existencia.* »

² André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, 1958.

comme l'amour – soient des pièges de Dieu, des châtements divins. Se pose alors la question de l'adhésion du narrateur aux propos des personnages et aux superstitions locales. Quoi qu'il en soit, si Dieu existe, il cautionne la souffrance et le malheur humains, ce qui suffit à le discréditer.

Le traitement humoristique du dogme a valu un procès à Saramago, dont l'hostilité envers la religion n'est plus à démontrer¹. Dans son très iconoclaste *Évangile selon Jésus-Christ* (1992), il raille les fondements de la chrétienté : pour cela, il dépeint le Christ perdant sa virginité auprès de Marie-Madeleine et servant les desseins d'un Dieu frustré et assoiffé de pouvoir. L'ouvrage a été fustigé par l'organe de presse du Vatican et par le Portugal, profondément catholique, qui l'a accusé de porter atteinte au patrimoine religieux national. Dans *Ensaio sobre a cegueira*, l'auteur renonce à l'humour au profit d'une scène qui dénonce violemment le silence de Dieu face au scandale du mal. Bien que la possibilité d'un châtement divin ne soit évoquée par aucun des protagonistes, la femme du médecin pénètre un jour dans une église où les statues ont les yeux bandés. Cet acte de vandalisme résonne comme une accusation contre Dieu et ses saints qui ferment les yeux sur la misère du monde et n'agissent nullement en faveur de l'homme. Là encore, si Dieu existe, c'est un Dieu qui laisse le mal se répandre sur Terre. Quant au prêtre qui a procédé à cet acte de vandalisme, il est à la fois « le plus sacrilège de tous les temps et de toutes les religions » mais aussi « le plus fondamentalement humain » (356)². Suggérant cela, Saramago confirme le choix qu'énonçait Camus : « la solitude avec Dieu ou l'histoire avec les hommes »³.

Rieux se méfiait de la foi chrétienne en tant qu'elle supposait une justification du mal au nom de la vérité associée à la souffrance. Comme Paneloux, Jacob s'interdit de lutter contre la maladie, privilégiant son rôle de pasteur au détriment de sa mission de shérif. Obnubilé par son aspiration à la sainteté, Jacob finit par « laisser la foi prendre la place de la raison »⁴ (59). Sa confiance dans la bienveillance divine le dissuade de mettre en garde les habitants contre l'épidémie et de mettre sa famille à l'abri, refusant d'accorder l'exil à sa femme et

¹ Les propos de l'écrivain sont clairs :

« Vous êtes profondément athée ?

- Oui, profondément athée, et pour mille raisons. Je rappellerai seulement l'une d'entre elles. Pendant l'éternité qui a précédé la création de l'univers, Dieu n'a rien fait. Ensuite, on ne sait pas pourquoi, il a pris la décision de le créer. Il l'a fait en six jours, le septième, il s'est reposé. Et il a continué à se reposer jusqu'à maintenant, et il continuera à se reposer pour l'éternité. Comment peut-on croire en lui ? » (Entretien avec José Saramago, *Le Magazine littéraire*, mars 2010, *art.cit.*)

² ESC, p. 301 : « esse padre deve ter sido o maior sacrilégio de todos os tempos e de todas as religiões, o mais justo, o mais radicalmente humano ».

³ Albert Camus, *Essais*, édition de R. Quilliot, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 1670.

⁴ PFD, p. 41 : « He means people who let their faith take the place of their reason, people who believe this world is just a prelude to another, more glorious life. He means people like you ».

sa fille afin d'affronter cette épreuve divine en famille. Même lorsqu'il recommande à sa femme de rester cloîtrée pendant la journée pour éviter la contagion, il estime que « c'est une perte, une trahison de [s]a foi »¹ (73). Parce que se plaindre, c'est toujours se plaindre du sort que Dieu nous a réservé, Jacob considère la colère comme un égarement, un moment de folie qu'il ne s'autorise pas. Symboliquement, lorsqu'ils apprennent que leur fille est touchée par la diphtérie, « Oui est le premier mot que tu prononces, le premier mot de Marta est Non. »² (121). La structure en chiasme et l'antithèse entre « *yes* » et « *no* » opposent ces deux êtres pourtant unis. Jacob est celui qui acquiesce, qui refuse la révolte, qui se résigne, quand Marta est la *mater dolorosa* et plus simplement, la créature humaine (trop humaine, selon Jacob) qui refuse l'injustice du sort. Ce que le lecteur considèrera comme une inadmissible froideur trouve une explication : Jacob a la certitude que la mort de l'enfant s'inscrit dans un plan de Dieu, un plan certes indéfinissable mais « vous accepterez Sa volonté quelle qu'elle soit parce que vous êtes Ses serviteurs »³ (104). Néanmoins, le personnage est conscient que ce refus du compromis et de la nuance n'est guère adapté à une situation de crise : « tu regrettes qu'elle ne se soit pas battue avec plus de force, qu'elle ne t'ait pas empêché d'agir ainsi. Car tu sais que tu as tort »⁴ (50). Alors que Camus nous refusait l'accès aux pensées intimes de Paneloux, O'Nan nous plonge dans la conscience d'un croyant confronté au mal. Le choix du « *you* » place le lecteur dans un rapport de proximité avec ce personnage pour mieux souligner la ferveur de sa foi autant que les limites de la religion.

À la suite de Camus, O'Nan s'empare du scandale que constitue la mort de l'enfant pour rendre compte des apories de la religion devant l'énigme du mal⁵. De même que la mort du fils Othon avait bouleversé le prêtre et le juge⁶, la mort d'Amelia ébranle les certitudes de celui qui représente la loi divine et la loi humaine. Ayant perdu sa fille, Jacob recouvre, bien que temporairement, sa lucidité et son pragmatisme. De fanatique béat, il devient un homme d'action pragmatique au regard dur, « ce regard, trop dur, souvenir d'une guerre depuis long-

¹ *Ibid.*, p. 52 : « *it's a loss, a betrayal of your faith* ».

² *Ibid.*, p. 88 : « *"Yes" is your first word, just as Marta's is "No".* »

³ *Ibid.*, p. 76 : « *[...] you'll accept His will regardless because you're His servants.* »

⁴ *Ibid.*, p. 35 : « *and you wish she'd fought harder, that she'd stopped you. Because you know you're wrong.* »

⁵ Dans *Terra do pecado* (1947), Saramago a usé de la même stratégie en mettant en scène un prêtre qui doute et pleure face à la mort d'un homme, puis tente de se convaincre que, même s'il n'y a pas d'explication, « Dieu doit avoir raison ». Dans ce roman, la figure du médecin athée Viegas, enclin à critiquer une morale chrétienne qui enchaîne l'homme, n'est pas sans rappeler Rieux.

⁶ Refusant d'abord de se protéger et de protéger sa famille de la peste, le Juge Othon, persuadé d'être intouchable, ne change d'attitude que le jour où son propre fils succombe à l'épidémie. Non seulement il se range définitivement du côté des combattants de la peste, mais il va jusqu'à demander de réintégrer le camp d'internement après sa quarantaine pour aider les volontaires.

temps finie »¹ (149). Symboliquement, la renaissance de l'ancien Jacob se traduit par un juron qu'il n'aurait jamais toléré auparavant. Deux hommes semblent habiter le corps de Jacob et si le terme de schizophrénie est peut-être excessif, il est clair que Jacob est un être déchiré, torturé. Ainsi, le pasteur ne manque pas de demander pardon pour les actions de son double, même s'il en apprécie le pragmatisme. Après avoir interdit à une troupe de cirque de traverser la ville, il réagit ainsi :

Tu éclates de rire, mais tu te demandes pourquoi tu as menacé cet homme, ce qui t'a poussé à le faire. Tout à la fois, penses-tu. C'était une attitude raisonnable, tout bien considéré, mais tu demandes quand même pardon, tu promets que tu prendras garde à ton humeur.² (175)

La tension entre Rieux et Paneloux semble ici transposée au sein d'un même personnage tiraillé entre son devoir de shérif protecteur des corps et son statut de pasteur, gardien des âmes. Comme dans *La Peste*, l'épidémie prend moins place dans un monde sans Dieu que dans un monde où l'on doute de la présence de Dieu : si Dieu existe, c'est au mieux sur le mode de l'absence, en fermant les yeux sur le malheur des hommes.

b- Récupération et mise à mal de l'intertexte biblique

Cette remise en question de l'existence de Dieu passe également par des allusions aux textes sacrés. Outre les références attendues à l'Apocalypse et au Déluge, mythes de destruction issus de l'Ancien Testament, on note la récupération d'épisodes bibliques variés dont la nature et le traitement singulier nous permettent de mieux cerner les spécificités des textes. Camus plaçait dans la bouche de Paneloux des références à l'Exode, au Lévitique³ (comme en témoignent les *Carnets II*) ainsi qu'à l'épisode des plaies d'Égypte. Dans son sermon, le prêtre filait la métaphore du bon grain et de l'ivraie en jouant sur la polysémie du terme « fléau ». Par ce biais, il parvenait à apprivoiser les éléments traditionnels du mythe, à renouveler et à actualiser leur sens en les adaptant aux circonstances. On a déjà vu comment ces allusions participent de l'argumentaire religieux, tout en faisant l'objet de commentaires du narrateur visant à dégrader cette parole. Cependant, l'écart entre Camus et les auteurs « postmodernes » se creuse dans cette réécriture de la Bible, ces derniers exploitant plus amplement les références qu'ils remodelent ou recontextualisent. Par ce détournement

¹ PFD, p. 111: « *that look, too hard, part of a long-gone war.* »

² *Ibid.*, p. 132 : « *You laugh at him, but wonder why you threatened the man, what made you do it. It's everything, you think. It's reasonable, considering, but still you ask forgiveness, promise to stay on guard against your temper.* »

³ Les *Carnets II* consignent la liste suivante : « Bible : Deutéronome, XXVIII, 21 ; XXXII, 24. Lévitique, XXVI, 25. Amos, IV, 10. Exode, IX, 4 ; IX, 15 ; XII, 29. Jérémie, XXIV, 10 ; XIV, 12 ; VI, 19 ; XXI, 7 et 9. Ezéchiel, V, 1 ; VII, 153 » (Camus, *Carnets 1935-1948*, OC II, p. 975).

subversif, l'intertextualité biblique ouvre l'espace d'une parole éclairante sur le sens de l'œuvre et la vision du monde qui la sous-tend.

Goytisolo réécrit des épisodes bibliques en les chargeant d'une dimension érotique. Avant la venue de l'épidémie, la maison close est présentée comme un véritable Paradis : la maison de passe devient une « Tour de Babel du plaisir » (« *aquella babilonia* ») tandis que la tenancière que l'on nomme « la Patronne » (« *la Doña* ») est assimilée à la Vierge. Dans ce texte subversif où les références bibliques croisent les allusions païennes, les douches des prostituées deviennent analogues au rite lustral des Vestales, rapprochement profondément ironique si l'on se souvient que les Vestales incarnaient la virginité. Avec l'arrivée de l'épidémie, véritable « Déluge de cendres et de lave », la scène prend des allures grotesques dès lors que les Vestales en slip rejouent l'Exode des Juifs et la Diaspora, en accompagnant « l'exode des anciennes qui serrent les fesses »¹ (19). Suite à cet épisode apocalyptique, le monde ne sera plus jamais pareil et l'ère sous l'égide de la Patronne sera érigée en Âge d'Or. Sous la plume de Goytisolo, érotisme et religion sont intimement liés, non seulement pour dégrader le texte sacré, mais aussi pour rendre hommage à des textes audacieux où s'entremêlent profession de foi et chant d'amour charnel, à savoir *Le Cantique des Cantiques*, *Le Cantique spirituel* de San Juan de la Cruz et la poésie soufie². Au fil du texte, les allusions à des pratiques sexuelles se multiplient, altérant la signification des discours religieux. Ainsi, le langage mystique dissimule une allusion à la fellation, puisque les expressions « *adobado vino* » (tirée de la strophe 25 du *Cantique spirituel*) et « *dulce semilla sacramental* » renvoient au sperme. De la même façon, placée dans un certain contexte, l'expression « *hostias consagradas* »³ devient une référence au préservatif suivant un procédé dont Yannick Llored a analysé le fonctionnement :

le corps christique intégré, de façon allégorique, dans celui du croyant se transforme ici, par un renversement blasphématoire, en symbole de communion érotique. Le sacrement de l'Eucharistie qui, rattaché à l'Incarnation, possède une fonction essentielle dans la mystique de Jean de la Croix, se voit donc transfiguré en une voie d'accès au corps de l'autre pour permettre la pratique de relations sexuelles illicites.⁴

¹ *Ibid.* : « *imaginad el cuadro, diáspora febril, éxodo culiprieto de las togadas, enloquecido corre corre de las niñas* », p. 15 ; « *diluvio de cinzas y lava* », p. 16.

² À titre d'exemple, on pourrait citer cette énumération où l'expérience mystique est proche de l'extase érotique : « *ardor, ardor, aleteos bruscos del corazón, movimientos y brincos de los sentidos, inflamación amorosa, éxtasis, derretimientos* » (*Ibid.*, p. 96).

³ *Ibid.*, p. 145 : « *no llevará usted por casualidad en el bolso un divino copón de oro replete de hostias consagradas ?* ».

⁴ Yannick Llored, *Juan Goytisolo, le soi, le monde et la création littéraire*, op.cit., p. 25.

Les symboles religieux étant désormais renversés, retournés, pervertis, ils donnent à voir le versant sensuel qu'ils prétendent bannir tandis que l'érotisme est progressivement érigé en culte religieux. Par cette contamination réciproque des discours érotiques et spirituels, Goytisolo s'élève contre toute forme de savoir qui se présente comme une Vérité unique, qu'il s'agisse du dogme religieux ou, comme nous le verrons plus tard, de l'idéologie politique.

Quant à Stewart O'Nan, il fait un subtil usage du mythe d'Abel et Caïn. Le récit s'ouvre sur un fratricide, créant une analogie entre les prémices de l'histoire biblique et les premiers pas de Jacob dans sa carrière de shérif et embaumeur. Aussi n'est-il pas anodin que la première affaire à traiter soit le meurtre d'Arnie Soderholm par son frère Eric, d'un coup de pierre sur le crâne. Mais quand Abel et Caïn se disputaient les faveurs de Dieu, O'Nan propose une variante moins glorieuse puisque c'est désormais un chien qui est la cause de la discorde. Le meurtrier ayant rapidement avoué, la principale tâche de Jacob consistait à préparer le corps. Il est félicité par le marshal qui « s'était étonné de l'excellent travail que [Jacob] avai[t] accompli pour dissimuler la plaie sur le crâne d'Arnie. » « Avec sa tête relevée sur l'oreiller et ses cheveux tels que tu les avais peignés, on ne pouvait pas deviner que son frère l'avait frappé sur le crâne »¹ (10-11). En réécrivant un mythe qui inscrit la violence au fondement de l'Humanité, O'Nan plante le décor : celui d'une petite ville minière plutôt inquiétante et dont le nom Friendship semble particulièrement ironique. Toutefois, ce n'est qu'à la fin du roman que le mythe prend tout son sens, apparaissant alors comme une mise en abyme du vécu de Jacob. Tandis que l'embaumeur prétend mettre en avant ses talents, l'anecdote dit bien qu'il a su effacer les traces, masquer le crime d'un homme qui avait tué son frère. *A posteriori*, on ne manquera pas d'y voir un écho avec l'acte de cannibalisme que Jacob a commis envers un homme qu'on prenait pour son ami, pour son frère. Depuis, le vétérinaire lutte pour effacer toute trace de son passé : cachant la vérité à sa famille, à ses concitoyens et au lecteur, il cherche à oublier son crime, quitte à se mentir à lui-même. De même que le premier meurtre de la Bible marque un seuil, l'acte de cannibalisme est un acte fondateur pour Jacob qui a reconstruit sa vie autour de cet événement tragique, une vie animée par le souci d'être pardonné. La comparaison évidente entre les fils d'Eve et les fils Soderholm demande donc à être reconsidérée puisqu'elle offrait, dès les premières pages, un accès au secret de Jacob. En somme, chez Goytisolo comme chez O'Nan, l'allusion biblique porte en son sein un sens crypté placé sous le signe de la transgression et du scandale.

¹ PFD : « He was surprised you'd made such a nice job of Arnie's skull » (p. 5) ; « With his head cocked on the pillow and his hair combed just so, you couldn't see where his brother conked him » (p. 4)

D'autres récits adoptent une forme relevant d'une tradition religieuse pour mieux la mettre à mal, la déconstruire, la renouveler. *Cien años de soledad* peut ainsi être appréhendé comme une réécriture païenne de la Genèse. Si le roman n'est pas si explicite, ni si ordonné que les dix plaies d'Égypte, les fléaux de Macondo apparaissent aisément comme des reflets, des déformations ou des parodies des événements bibliques. Avant la « peste del amor », la violence, les guerres, « la peste del banano », la prolifération des animaux, la pluie de fleurs, la chaleur infernale et le déluge, le premier fléau à s'abattre sur Macondo est la « peste de l'insomnie » et son prolongement, « la peste de l'oubli ».

L'exemple le plus intéressant est probablement *Ensaio sobre a Cegueira*, proche de l'essai d'après son titre mais qui peut se lire comme une parabole athée¹. Le récit met en scène des personnages caractérisés par un trait unique – le voleur, le médecin, l'enfant – et tandis que le groupe des sept aveugles devient une image de l'humanité, les maximes se multiplient, explicitant la dimension symbolique du récit. En outre, bien qu'il se raille du Christ dans *L'Évangile selon Jésus-Christ*, Saramago confère à son personnage féminin des allures de Vierge ou de Christ, l'érigeant, selon Silvia Amorim, en « figure de rédemption »². Par amour pour son mari, elle subit la quarantaine et lui pardonne son adultère. Enfermée avec les aveugles, elle découvre la misère humaine au point de regretter par moments sa lucidité. Elle finit par devenir le guide d'une petite communauté d'aveugles pour qui elle est prête à se sacrifier. En somme, l'héroïne humble et lucide acquiert presque un statut de sainte dans un monde sans Dieu. Ces échos bibliques sont confirmés par un épisode qui n'est pas sans rappeler la Cène :

[...] elle prit la lampe et alla dans la cuisine, d'où elle revint avec la bonbonne, la lumière traversait le verre et faisait étinceler le joyau qu'il contenait. Elle la plaça sur la table, alla chercher les verres, les plus beaux qu'elle avait, de cristal très fin, puis lentement, telle l'officiante d'un rite, elle les remplit. Puis elle dit, Buvons. Les mains aveugles cherchèrent et trouvèrent les verres, les soulevèrent en tremblant. Buvons, répéta la femme du médecin. Au centre de la table, la lampe était comme un soleil entouré d'astres brillants.³ (258)

¹ Le terme de « parabole » est notamment employé par Maria Alzira Seixo : « e convertendo a ânsia ideológica da segunda geração modernista (a da Segunda Guerra) em aparato mais insidiosamente e artificialmente parabolico, de indole desprendidamente satirico-moralista » / « Il a converti les aspirations idéologiques de la seconde génération moderniste (celle de la Seconde Guerre mondiale) en un dispositif plus insidieusement et artificiellement parabolique, avec une dimension nettement satirique et moraliste ». (nous traduisons) ; Maria Alzira Seixo, *Lugares da Ficção em José Saramago*, Lisboa, Impr. Nacional-Casa da Moeda, 1999, p. 110.

² Silvia Amorim, *Art, théorie et éthique du roman*, op.cit., p. 266.

³ ESC, p. 263 : « Agarrou desta vez na candeia e foi à cozinha, voltou com o garrafão, a luz entrava por ele, fazia cintilar a jóia que tinha dentro. Colocou-o sobre a mesa, foi buscar os copos, os melhores que tinham, de cristal finíssimo, depois, lentamente, como se estivesse a officiar um rito, encheu-os. No fim, disse, Bebamos. As mãos cegas procuraram e encontraram os copos, levantaram-nos tremendo. Bebamos, repetiu a mulher do médico. No centro da mesa, a candeia era como um sol rodeado de astros brilhantes. »

Dans cette scène où la lumière joue un rôle essentiel, la femme offre aux aveugles de l'eau pure, véritable luxe dans un univers souillé, avec une solennité dans les gestes et une sobriété dans les paroles qui lui confère une aura divine. Bien que la scène relève d'une cérémonie, la réécriture du texte biblique engendre quelques changements : le Christ est devenu une femme entourée de sept apôtres aveugles, le corps et le sang du Christ ne sont plus que de l'eau tirée d'une bonbonne, et l'on imagine les aveugles cherchant à tâtons leurs verres. Malgré cette apparente dégradation de l'épisode biblique, l'offrande n'en a pas moins de valeur et le « buvons » qui remplace la formule « prenez et buvez-en tous » célèbre la communion des êtres réunis autour de ce breuvage. L'officiante se met d'ailleurs sur un pied d'égalité avec ses fidèles pour ne pas être perçue comme un guide spirituel : « Ne me demandez pas ce qu'est le bien et ce qu'est le mal, nous le savions chaque fois que nous avons dû agir quand la cécité était une exception, les notions de juste et d'erroné sont simplement une façon différente de comprendre notre relation à l'autre » (256)¹. Refusant de définir le Bien et le Mal *a priori*, elle en fait des normes qui ne vont plus de soi, des appréciations qui dépendent de la situation et du rapport à l'Autre qu'elle implique. Allant à l'encontre de la morale chrétienne, elle prône l'exercice du libre arbitre et la prise en compte de la spécificité des situations et des êtres. Saramago adopte donc la forme religieuse de la parabole et multiplie les allusions au Christ. Mais si le récit se veut porteur d'un enseignement, l'auteur réutilise cette forme traditionnelle pour mieux la faire implorer. En réécrivant la Bible, il s'agit peut-être moins d'en donner une version burlesque que d'en proposer une autre version tout aussi noble, porteuse d'une sagesse tout aussi valable.

Parallèlement, l'épigraphe refuse la référence biblique : quand le thème de l'aveuglement appelait les textes des Évangiles², Saramago opte pour une citation tirée du *livre des Conseils* du poète mystique Ibn'Arabî : « Si tu peux regarder, vois. Si tu peux voir, observe »³. Notons qu'en portugais, le verbe « *repara* » signifie à la fois « observe » et « répare ». Conseillant à son lecteur d'être vigilant et lucide, l'écrivain l'invite également à passer à l'action, à se rendre utile en réparant les erreurs afin de construire un monde meilleur. En outre, on notera qu'Ibn'Arabî, auteur présumé de cette maxime, fut un rebelle au sein de sa culture,

¹ ESC, p. 261 : « *não me perguntem o que é o bem e o que é o mal, sabemos-lo de cada vez que tivemos de agir no tempo em que a cegueira era uma excepção, o certo e o errado são apenas modos diferentes de entender a nossa relação com os outros* ».

² À titre d'exemple, on pourrait citer : « ils ont des yeux mais ils ne voient pas » (Jérémie, V, 21) ou « Laissez-les; ce sont des aveugles qui conduisent des aveugles. Si un aveugle en conduit un autre, ils tomberont tous deux dans le fossé. » (Matthieu, XV, 14)

³ ESC : « *“Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara.” Livro dos Conselhos* ».

ayant affirmé que l'homme qui croit en Dieu devient lui-même divin¹. Partant, la transgression est double puisqu'il s'agit non seulement de contester la primauté de la religion chrétienne, mais aussi de mettre en question les dogmes de la religion musulmane. Annoncé dès l'épigraphe, un vent de subversion souffle sur l'œuvre, balayant toutes les certitudes et toutes les croyances. En réalité, derrière cette maxime apparemment tirée du *Livre des Conseils* se cache une pure invention de l'auteur². Mettant à l'épreuve la lucidité du lecteur, ce choix questionne les passerelles entre textes religieux et écrits fictifs. En somme, l'épigraphe annonce un récit qui, par la récupération et le détournement de références culturelles, se propose de délivrer un enseignement.

Les contemporains reprennent donc l'héritage biblique pour mieux le mettre à distance, écartant ainsi l'assimilation traditionnelle de l'épidémie à un châtement divin. Face à la nécessité d'exprimer que « quelque chose arrive » « qui demande à être dit »³, les auteurs rendent compte d'une souffrance « mais sans la verser au compte d'aucun des discours (idéologiques, philosophiques ou religieux) qui, falsifiant sa valeur de vérité, entreprennent de la justifier »⁴. Dans ce jeu avec un texte fondateur de la culture occidentale, les écrivains ébranlent les piliers de la civilisation à l'instar de l'épidémie qui menace les assises de la société. Le style de l'auteur devient alors une épidémie qui ronge le corps du texte biblique, le déforme, le transforme jusqu'à le rendre monstrueux. Néanmoins, cette réécriture des textes sacrés permet aux auteurs de s'inscrire dans une culture qu'ils retravaillent pour la mettre en adéquation avec le monde contemporain. En somme, le choix de l'hypotexte biblique confirme ce souci d'une lecture active puisque le lecteur est invité à identifier les références, qu'elles soient explicites ou masquées, mais aussi à ressaisir le sens de l'épisode originel pour comprendre les enjeux de son détournement. Mais si la religion est critiquée, les récits blâment peut-être moins les principes de la religion que ce que les hommes font au nom de cette religion et sous couvert de celle-ci.

¹ Alors que le sunnisme privilégie la « char'ia », c'est-à-dire « la loi apparente » du Coran, le soufisme est un courant de l'Islam sensible à l'hermétisme, oscillant entre le dévoilé et le voilé, l'apparent et le caché, l'exotérique et l'ésotérique. Pour cette audace, Ibn'Arabî et ses confrères furent anathématisés, accusés d'hérésie : « de tout temps et à toute époque, la réaction des ulémas, gardiens de la lettre de l'Islam, à l'égard des soufis les moins respectueux de la charia a été impitoyable et plusieurs ont connu l'exil, la persécution ou la mort » (Thierry Zarcone, *Le soufisme, joie mystique de l'islam*, Paris, Gallimard, « Découverte », 2009, p.10).

² Il s'agit là d'un procédé récurrent chez Saramago qui s'est amusé dans d'autres œuvres à citer en épigraphe *Le Livre des Prévisions*, *Le Livre des Evidences*, *Le livre des Voix* – autant de titres prétendument sérieux qui, contrairement au *Livre des Conseils*, sont de pures créations.

³ Philippe Forest, *Le Roman, le réel et autres essais*, op.cit., p. 8.

⁴ *Ibid.*, p. 9.

c- Une hypothèse iconoclaste : Dieu, une création humaine au service du pouvoir

Suivant le principe que l'homme use de la religion pour servir des intérêts personnels, certains auteurs suggèrent que les manifestations de Dieu ne sont que des créations humaines pour légitimer l'auto-punition et l'oppression, ce que Saramago formule clairement : « Dieu n'existe pas. C'est l'humanité qui a inventé les Dieux... Dieu quand il existe, il existe dans nos têtes. Nous avons inventé la divinité et à partir de là s'est établie une relation maldive entre le créateur, dans ce cas l'homme, et la créature, Dieu »¹. Aussi scandaleuse que puisse paraître cette intervention qui a déclenché la colère de l'Église portugaise, Camus affirmait déjà que « Dieu ne s'est pas créé lui-même. Il est le fils de l'orgueil humain »². Ce renversement du rapport créateur-créature s'illustre dans plusieurs récits du corpus.

Dans *A Prayer for the Dying*, Jacob entend recréer Dieu dans un monde où il a disparu : il fait alors de Lui un être à la fois intérieur et extérieur, un être oppresseur et sauveur envers qui il s'est créé une dette pour avoir une chance de se défaire de sa mauvaise conscience. Jacob se prend en effet pour un nouveau Job qui doit faire face à ce qu'il estime être une épreuve divine. Par moments, il en vient même à se prendre pour Dieu puisque sa triple fonction de pasteur, shérif et embaumeur lui permet de gérer les vivants et les morts. Comme l'explique Richard Eder : « Il se soucie de sa ville comme on suppose que Dieu se soucie du monde : il punit les transgressions, fournit la foi pour la vie et le passage pour les morts »³. En faisant le choix d'inscrire un acte du cannibalisme à l'origine d'une conversion, Stewart O'Nan ébranle un fondement de la nation américaine : le puritanisme. L'auteur estime que l'acte de cannibalisme peut être perçu comme une inversion de l'eucharistie : en tant que soldat, Jacob a pris le corps réel et le sang d'un homme pour maintenir son corps en vie ; en tant que pasteur, il prend le corps symbolique et le sang du Christ pour garder son âme en vie, espérant ainsi annuler sa dette envers les morts⁴. À travers les non-dits, les remords et l'autopunition,

¹ Propos tenus avant la sortie de son roman *Cain*, retranscrits dans l'article « *Cain*, dernier livre du Nobel portugais Saramago, sort à l'automne », *Le Parisien*, 28.08.2009 [en ligne]. URL – <http://www.leparisien.fr/flash-actualite-culture/cain-dernier-livre-du-nobel-portugais-saramago-sort-al-automne-28-08-2009-619235.php> [consulté le 23 avril 2014].

² Albert Camus, *Carnets 1935-1948*, OC II, p. 1034.

³ « *Out of the destruction of the war, when God seemed to have vanished, Jacob is determined to reinvent Him. He cares for his town as God is supposed to care for the world: He punishes transgressions, provides faith for the living and passage for the dead.* » (nous traduisons). Richard Eder, « *A Prayer for the Dying : A Godly Man Called Jacob, in a Plague's Crucible* », *The New York Times*, 12. 04. 1999 [en ligne]. <http://www.nytimes.com/books/99/04/11/daily/041299onan-book-review.html> [consulté le 17 janvier 2009]

⁴ À la question « *When Jacob eats the Norwegian's flesh to survive, does it serve a symbolic purpose?* » que je lui avais posée dans un courriel envoyé le 23/06/2011, Stewart O'Nan a répondu le 15/07/2011 : « *On a religious level, here is Jacob partaking of the actual body and blood of a man to stay alive (compared to the symbolic body and blood of Christ to keep his soul alive). Here, due to circumstances, Jacob defiles the dead. This is one of the reasons he feels such a debt to them later, and tries to treat them with reverence and dignity – leading, of*

la religion protestante se présente comme une religion de la honte et de la culpabilité¹. Mais si la foi semble alimenter le malheur des hommes, il vient avant tout de l'homme lui-même, notamment de la guerre qui pousse l'homme à la barbarie.

Alors qu'en recréant Dieu, Jacob veut s'infliger une souffrance tout en se grandissant, il arrive que cette convocation de la religion soit mise au service d'un pouvoir soucieux d'éliminer ceux qu'il juge indésirables. Chez Goytisolo, les victimes de l'épidémie commencent par interpréter l'épidémie comme un châtement divin : « nous devons assister impuissantes à son châtement, à son immolation »² (16), « victimes propitiatoires de cette dévastation programmée »³ (20). Par l'omniprésence de l'image du Serpent et du poison, la victime devient celle par qui le péché arrive et le sida se présente comme la punition qui vient réguler les conduites humaines. Toutefois, le narrateur finit par douter de la nature de Celui qui soumet les hommes à ses caprices tant ce qu'Il crée révèle chez Lui une certaine folie : « un dieu, un cinglé, un demiurge, un poète ? »⁴ (27). S'il existe et qu'il est à l'origine du mal, on en revient à la figure d'un Dieu vengeur. S'il n'est pas à l'origine du mal, assiste-t-il à son déploiement sans pouvoir lutter ? Yannick Llored souligne que le roman présente deux processions qualifiées de « *serpentin* » : l'une pour brûler un pestiféré, l'autre en faveur de Marie⁵. Ce croisement des codes inquisitoriaux, carnavalesques et érotico-mystiques esquisse un lien entre le pestiféré, la sorcière et la Vierge. Ce faisant, Goytisolo dénonce le rôle de la croyance religieuse dans les discriminations ainsi que l'instrumentalisation de la peur et de la haine par l'Inquisition. Dans *Las virtudes del pájaro solitario*, l'épidémie agit comme un feu purificateur prétendument envoyé par Dieu. En réalité, le discours apocalyptique relève d'une stratégie étatique pour débarrasser la société d'individus jugés indésirables. Dans un monde où l'existence de Dieu est problématique, le problème du mal se déplace vers le pouvoir terrestre et le déchaînement de la violence devient le fait des organisations religieuses et des dirigeants

course, to terrible things »/« Quand Jacob se nourrit de la chair du Norvégien pour survivre, cela peut-il être interprété symboliquement ? – Sur le plan religieux, Jacob prend le corps réel et le sang d'un homme pour rester en vie (ce qui peut être comparé au corps symbolique et au sang de Christ pour garder son âme vivante). Ici, en raison des circonstances, Jacob souille les morts. C'est une des raisons pour lesquelles il éprouve une telle dette envers eux par la suite et essaie de les traiter avec révérence et dignité – ce qui aboutit, bien sûr, à des choses épouvantables. » (nous traduisons)

¹ En cela, le roman se rapproche de la nouvelle *Le Voile noir* [*The Minister's Black Veil*] de Nathaniel Hawthorne qui met en scène un pasteur décidant de se voiler le visage comme s'il avait commis une faute. Pourtant, le lecteur n'est jamais fixé, ce qui l'autorise à considérer ce voile comme l'image de la culpabilité des villageois qui l'observent. Si la faute réellement commise par Jacob le distingue du pasteur d'Hawthorne, les deux écrits ont en commun le recours à une figure ambiguë de pasteur pour mettre en question les croyances et les fondements de la culture américaine naissante. Le puritanisme y apparaît comme une religion de la honte et de la culpabilité, renvoyant l'homme à sa médiocrité et le poussant parfois au pire.

² *VPS*, p. 12 : « *estaba escrito que teníamos que asistir impotentes a su castigo e inmolación* ».

³ *Ibid.*, p. 16 : « *víctimas propiciatorias de aquella devastación programada* ».

⁴ *Ibid.*, p. 22 : « *un dios, un chiflado, un demiurgo, un poeta ?* »

⁵ Yannick Llored, *Juan Goytisolo, le soi, le monde et la création littéraire*, *op.cit.*, p. 52.

politiques. Dans cette perspective, Brink fait un subtil usage de l'analogie lorsqu'il rappelle que la persécution des Juifs lors de la Peste Noire était cautionnée par le clergé qui prétendait utiliser des moyens justes et légaux pour humilier les ennemis de Jésus-Christ et se contente d'exécuter les Prophéties en agissant ainsi. Par la suite, l'auteur dénonce clairement les autorités qui brandissent l'étendard de la religion pour légitimer l'apartheid en en faisant « la Loi » : « C'est la volonté de Dieu et il faut s'y soumettre »¹ (238).

En raison des incompatibilités entre religion et action, la foi s'apparente à une légitimation du mal. Nous verrons ultérieurement que nos auteurs font l'apologie d'une sorte de religion basée sur la célébration du corps, de l'amour ou de la solidarité, à la suite de Camus qui affirmait dans *Noces* : « Cette entente amoureuse de la terre et de l'homme, je m'y convertirais si elle n'était déjà ma religion »². Par contraste avec cette exaltation panthéiste, hédoniste, sensualiste, la religion chrétienne normative, obscurantiste et réactionnaire étouffe la vie et nuit à l'enracinement de l'homme dans le monde. En somme, les auteurs du corpus s'insurgent contre une religion qui rend « impossible de souffrir seulement de la douleur » parce qu'elle oblige également à « souffrir de sa signification »³, c'est-à-dire à se sentir coupable de cette douleur. Le sens de ces récits allégoriques se précise : l'épidémie révèle la part irrationnelle d'une humanité qui la dissimule sous les notions de progrès et de civilisation. Malgré la multiplicité des indices en faveur d'une lecture symbolique, nos romans échappent à l'univocité et à la transparence. Le prochain chapitre sera donc consacré aux stratégies textuelles qui, conformément à l'allégorie benjaminienne, visent à dérouter le lecteur et à entraver l'accès au sens.

2.3) Une esthétique du glissement

L'allégorie étant souvent pensée comme un espace dramatique impliquant mise en scène, effet de narrativisation et de dramatisation, nous nous autorisons un détour par la métaphore spatiale pour souligner la spécificité d'une structure analogique qui élabore moins un schéma horizontal qu'un parcours erratique dans un espace présentant des strates multiples et des chemins pluriels. Conformément à la définition plus ouverte qu'en donne Benjamin, « l'ambiguïté, l'équivoque est le trait fondamental de l'allégorie ; celle-ci, comme le baroque,

¹ WP, p. 216: « *The law's the law. It's the will of God and we got to abide by it.* »

² Albert Camus, *Noces*, OC I, p. 132.

³ Philippe Forest, *Le Roman, le réel, op.cit.*, p. 205. Notons qu'il cite ici *La Leçon d'anatomie* de Philipp Roth.

se fait une gloire de la richesse de ses significations »¹. Envisageant le récit selon le mode non-linéaire du glissement, nous montrerons que la configuration narrative de ces romans permet d'allier efficacité de l'écriture et plaisir du texte, un plaisir né du parasitage de l'apparente univocité. Les romans dévoient les structures binaires et les symboliques trop évidentes en intégrant des déplacements permanents, qu'il s'agisse du glissement des points de vue ou de la tonalité. Pour autant, bien que ce « glissement » ait pu nous sembler caractéristique de l'écriture postmoderne, l'étude minutieuse de *La Peste* oblige à nuancer cette hypothèse puisque le roman s'avère plus complexe qu'il n'y paraît.

a- Les visages multiples du narrateur

Le premier jeu de glissement réside dans la polyphonie dont Bakhtine a établi qu'elle génère un dialogisme caractéristique du roman moderne. Dans *La Peste*, plusieurs voix se font entendre – celle de Tarrou dans ses carnets, celle des témoins que sont Grand et Rambert auxquelles s'ajoutent des sources anonymes – mais l'unité énonciative est assurée par la présence d'un narrateur unique interne à la fiction : le docteur Rieux. La polyphonie se trouve donc altérée, atténuée, absorbée par la voix englobante du chroniqueur. Néanmoins une certaine complexité narrative s'instaure à travers l'énigme sur l'identité du narrateur : « *La Peste* semble reprendre la modalité classique d'un récit assumé par un narrateur extradiégétique qui adopte donc de la distance vis-à-vis des événements narrés ; il faut attendre les toutes dernières pages du roman pour découvrir que le narrateur est en fait un des principaux personnages de l'histoire »². Le lecteur a donc été victime d'une mascarade puisque, à la manière des *Dix petits nègres* d'Agatha Christie, le narrateur a brouillé les pistes en se décrivant comme distinct du personnage de Rieux, intégrant à sa chronique la description de sa personne extraite des carnets de Tarrou. D'emblée, le récit se veut donc mise en scène d'une énigme : en jouant d'un important ressort du romanesque, il lance un défi au lecteur et l'implique dans une quête herméneutique. La position adoptée par Rieux révèle le caractère problématique de la narration omnisciente classique. Certes, elle garantit un certain ordre du récit en assurant, par sa position surplombante, l'intelligibilité de l'histoire et en commandant, au moins partiellement, la production du sens. Néanmoins, l'omniscience implique aussi que le narrateur s'absente du monde qu'il décrit, qu'il se mette dans une position de domination

¹ Hermann Cohen, *Asthetik des reinen Gefühls*, vol. 2 (*System der Philosophie 3*), Berlin, 1912, p. 305. Cité par Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, *op.cit.*, pp. 189-190.

² Martine Mathieu-Job, « D'Albert Camus à Rachid Mimouni : les enjeux d'une écriture allégorique », *Albert Camus et les écritures du XX^e siècle*, Études réunies par Sylvie Brozdiak, Christiane Chaulet-Achour, Romuald-Blaise Fonkoua, Emmanuel Fraisse, Anne-Marie Lilti, Artois Presses Université, 2003, p. 367.

qui ne le compromet pas : il y a là une forme de violence par laquelle le narrateur impose au lecteur sa voix – et sa vision du monde – sans s'exposer en retour. Dès lors, le choix d'un narrateur faisant part de ses doutes permettrait d'instaurer une complicité entre le lecteur et le texte, en conférant au narrateur une certaine « humanité » par opposition au « Dieu caché » que pouvait être le narrateur omniscient.

Une question subsiste : pourquoi Rieux, une fois le projet dévoilé, continue-t-il à parler de lui à la troisième personne ? Si Michel Murat y voit une impasse du récit à laquelle Camus n'a pas trouvé de solution, Brian T. Fitch, sensible à l'art de raconter, souligne l'originalité et la modernité d'une telle persistance de la troisième personne. La fin du roman serait prise en charge par un « prénarrateur » dont le « narrateur serait la création car celui qui a été désigné comme "le narrateur" n'est autre qu'un personnage fictif créé par le docteur Rieux pour les besoins de la cause et chargé d'assumer la narration du récit »¹. Ce jeu entre créateur et créature, également à l'œuvre dans *Cien años de soledad*, génère divers niveaux de fiction et ne manque pas de mettre en exergue le statut problématique de la fiction et de son rapport au réel².

Si la polyphonie camusienne n'est guère déroutante, il n'en va pas de même pour *The Wall of the Plague* qui présente une alternance complexe des voix et des modes narratifs, notamment dans le passage inattendu de la voix d'Andrea à celle de Paul, ainsi que dans l'oscillation entre style direct, indirect et indirect libre. Chez Brink, le statut de l'écriture vacille, intégrant à la fois des documents, les commentaires d'Andrea sur ces documents et des écrits de Paul en réaction aux notes d'Andrea. Le roman comporte deux parties, la première partie finissant par « Comprends-tu, comprends-tu vraiment pourquoi j'y vois clair maintenant ? »³ (486) et la seconde partie s'ouvrant sur la réponse de Paul : « Non, Andrea, je ne comprends pas » (491). La première partie était donc à lire comme une lettre d'Andrea à Paul. Dans le petit carnet vert qu'elle laisse à Paul après le meurtre présumé de Mandla, la jeune

¹ Brian T. Fitch, « *La Peste* comme texte qui se désigne, Analyse des procédés d'autoreprésentation », *Albert Camus* 8, 1976, p. 69.

² Dans *Cien años de soledad*, le narrateur raconte la décadence de Macondo comme s'il la contemplant avec une certaine distance, ce qui donne longtemps l'impression qu'il n'y a pas participé et qu'il se trouve dans une autre dimension spatio-temporelle. Mais sous l'apparence d'un regard atopique, le roman concède *in extremis* une identité au narrateur : Melquíades scripteur aurait créé (par anticipation) son personnage d'acteur dans l'histoire des Buendía. Néanmoins, il s'agit là d'un nouveau trompe-l'œil puisque le lecteur doit envisager l'existence d'un traducteur des manuscrits de Melquíades initialement rédigés en sanskrit. Or, ce personnage susceptible d'assurer l'accès au texte prophétique n'est nullement mentionné dans le récit. Si le roman invite à une individualisation du narrateur, cette pièce manquante du puzzle n'est que l'hypothèse d'un lecteur appelé à participer à la création du roman en essayant d'en combler les lacunes.

³ *WP* : « *Do you understand, do you really understand, why I can see so clearly today?* » (p. 400) ; « *No, Andrea, I don't understand* ». (p. 403)

femme a rédigé des notes pour l'aider dans son film et pour justifier son refus de l'épouser. La première partie du roman coïnciderait alors avec ces notes qui, tout en affichant une apparente spontanéité (à travers la forme du journal intime), sont sous-tendues par une visée argumentative et écrites en fonction d'un destinataire. Ce jeu rétrospectif ouvre sur un présent, celui de Paul constatant l'absence d'Andrea : « maintenant tu n'es plus là, tu as fait ton choix »¹ (537). Dès lors, on pourrait analyser les remarques entre parenthèses qui jalonnent la première partie comme des commentaires de Paul, des annotations qu'il aurait faites en marge des écrits d'Andrea : « (Essayer de comprendre, d'appréhender. Une époque ; un pays. Plus précisément, une personne. Une femme. Andrea, toi. Te saisir "dans ta réalité") »² (141). Ce commentaire d'un commentaire rend complexe la détermination du point de vue.

Néanmoins, certains passages procèdent à un bouleversement de la focalisation, ce qui oblige à repenser l'hypothèse des carnets d'Andrea :

Il y a quelque chose de très détendu dans leur excursion de la vallée de la Loire (...) Ils descendent dans le meilleur hôtel. Il prend de très nombreuses photos avec le Polaroid ; elle le suit ...³ (84).

Alors que le lecteur avait jusqu'alors été mis en contact avec un narrateur intradiégétique, il est soudain confronté à une narration externe et anonyme mettant en scène Paul et Andrea dans une suite de phrases descriptives proches de la « neutralité » du Nouveau Roman français. Comment expliquer cette oscillation entre récit et discours ? Les souvenirs d'Andrea l'inviteraient-ils à se penser comme autre en projetant une image d'elle ? Que penser de ces collages, de cette forme inclassable et mouvante ?

La complexité narrative est renforcée par le déplacement progressif de la mémoire d'Andrea vers celle de Mandla avant un ultime retour au récit d'Andrea métamorphosée par l'influence du jeune homme. À partir du troisième jour, les réalités de l'apartheid évoquées par Mandla deviennent aussi importantes que la vie sentimentale d'Andrea, bien que cette chronique de la ségrégation soit souvent prise en charge par un narrateur extradiégétique, comme l'histoire de cet enfant qui assiste à l'humiliation publique de son père qu'il prenait jusqu'alors pour un héros :

¹ *Ibid.*, p. 443 : « *Now, you have gone. You've made your choice, for better or for worse* ».

² *WP*, p. 116 : « *To try to understand, to grasp. A time; a country. More specifically, a person. A woman. Andrea, you. To seize you "in your own right"* ».

³ *Ibid.*, p. 72 : « *There's something very relaxed in their excursion to the Loire [...] They book into the best hotel.[...] He takes innumerable photographs with his Polaroid; she follows with pen...* ».

Ils arrivent à la boucherie ensemble, le père et le fils, tous deux gris de poussière, parce qu'ils ont un long chemin derrière eux, plusieurs jours de marche depuis Port Elizabeth [...] À bonne distance, l'enfant voit son père se faire flanquer dehors ; la voix du boucher mugit derrière lui et les autres clients éclatent de rire [...]. Ils sont tous les deux maintenant. Mais ils ne marchent pas côte à côte. Le fils reste à quelques mètres devant son père et il refuse même de se retourner quand le père l'appelle. Il ne veut plus jamais regarder ces yeux, ce visage.¹ (274-276).

Le choix des démonstratifs n'est pas anodin : le rejet du père se perçoit dans le « *those* » et le « *that* » qui mettent à distance celui qui incarne désormais l'humiliation. Ce n'est que trois pages plus loin, après un paragraphe consacré à un souvenir d'enfance d'Andrea², que le lecteur découvre que l'enfant en question était Mandla. On voit ici comment les récits se répondent, comment les souvenirs s'appellent mais aussi comment la focalisation varie, introduisant la fragmentation au cœur de la linéarité, la discordance au sein de la cohérence. Pourquoi cette retranscription et ce déplacement du point de vue au profit d'une narration au présent et d'une dépersonnalisation du témoignage ? Par le passage à la troisième personne, la voix de la victime laisse place à un regard surplombant, neutre, à une voix non-située qui cristallise l'événement et en fait un épisode-type de l'apartheid. L'errance du point de vue favorise une généralisation jamais effective mais toujours potentielle, érigeant ces personnages en symboles de la ségrégation sud-africaine. Quant au passage de l'imparfait au présent, il confère à l'apparente neutralité de la chronique une intensité apte à frapper l'imagination ; la violence de l'événement devient alors exemplaire, permettant d'intégrer au cœur de la fiction une chronique de la terreur.

Alors que Mandla délègue la parole quand il s'agit d'évoquer la répression, sa voix se fait entendre pour évoquer l'organisation de la lutte, l'action, les débats et les meetings. Par le retour à la première personne, André Brink fait de Mandla la voix de la révolte, la figure de la résistance, lui dont le prénom fait étrangement écho à un certain Mandela. Entre la structure figée d'un produit fini et l'illusion d'un texte en train de s'écrire, la fiction de Brink semble vouloir intégrer les contradictions, les silences, les apories qu'impliquent le rapport de l'homme à son passé et du monde à sa représentation. Cette fragmentation des témoignages, cet entrecroisement des voix invite à une plongée dans les méandres de la conscience émiétée de personnages en crise. La quête de soi passerait finalement par l'errance dans une réalité

¹ *Ibid.*, p. 228 : « :They arrive at the butchery together, the father and his son, both of them grey with dust, for it's a long road they have behind them, several days' walk from Port Elizabeth [...] From a safe distance he sees his father bundled right through the frame of the screen-door ; the butcher's voice comes bellowing after him from inside, followed by a roar of laughter from the other costumers. [...] It's only the two of them now. But they do not walk together. The son keeps a few yards between him and his father, refusing to look back even when his father calls out at him. He never wants to look in those eyes, that face, again. »

² Elle prend en charge personnellement ce récit : « La nuit où papa est rentré à la maison si souï... » (p. 276).

brisée, tantôt vue de l'intérieur, tantôt de l'extérieur, laissant le lecteur respirer pour mieux lui couper le souffle.

S'il arrive que les narrateurs se multiplient, certains romans présentent un narrateur intrinsèquement complexe. Qu'il dissimule son identité ou qu'il adopte différents masques, il brouille les pistes et nuit à l'instauration d'une autorité narrative garante du récit. Il s'avère en effet que l'identité du narrateur ne va pas de soi : le « je » renonce provisoirement à s'affirmer, le « nous » crée une tension entre l'histoire d'un seul et le destin de tous, le « il » se fait soudainement « je » confondant identité et altérité. Dans ces récits en trompe-l'œil, le décentrement du point de vue vise à la fois à discréditer la tradition du narrateur omniscient et à impliquer le lecteur dans une lecture déroutante.

Dans *Las virtudes del pájaro solitario*, le dispositif énonciatif est rendu complexe par les fréquents changements d'identité du narrateur. Alors qu'on le suppose spécialiste de l'œuvre de San Juan de la Cruz, le « je » narrateur adopte tour à tour l'identité d'une prostituée, d'un homosexuel, d'un opposant au franquisme ou encore de San Juan de la Cruz lui-même, tous ces personnages ayant en commun de subir l'oppression du pouvoir qui voit en eux des figures dissidentes. La voix narrative se défait parfois du « je » au profit du « il » ou du « elle » : « lui est-ce moi ? moi suis-je elle ? »¹ (63). Poussant plus loin cette confusion entre « je » et « il », le récit suggère la possible schizophrénie du narrateur :

nous pensions que peut-être
à quel nous faites-vous allusion ?
moi ?
oui, vous, votre pluriel me surprend, personne ne vous accompagne que je sache.² (63)

Ces propos mettent en question l'existence de « l'autre », qui nous était jusqu'alors apparu comme l'interlocuteur privilégié du narrateur. Sur un plan ontologique, Goytisolo explore les potentialités du « *transgender* » n'hésitant pas à créer un personnage masculin avant de le féminiser quelques lignes plus loin. Sur un plan historique, l'interpénétration des voix narratives vise à passer en revue les différents visages de l'opprimé dans une Espagne qui a érigé la pureté en idéal national³. Loin de favoriser la production d'un texte – au sens de « tissu » cohérent –, l'instance narrative assure avant tout « l'assemblage composite de traces disséminées dans les trajectoires de lecture »⁴. Abigail Lee Six va plus loin, envisageant un dépassement de la notion de polyphonie au profit d'une fluidité absolue qui interdit de définir un

¹ *VPS*, p. 58 : « *él es yo ? yo soy ella ?* ».

² *Idem*. « *nosotros pensábamos que tal vez/A qué nosotros se refiere usted ? yo ? sí, usted, su plural me deja suspenso, que yo sepa nadie le acompaña* ». (*Idem*.)

³ Emmanuel Le Vagueresse, *Juan Goytisolo, Écriture et marginalité*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 41.

⁴ Yannick Llored, *Juan Goytisolo, le soi, le monde et la création littéraire, op.cit.*, p. 13.

point d'ancrage : « Finies les spectaculaires métamorphoses narratoriales d'une identité stable à une autre : à la place, une totale liberté de mouvement de la voix narrative puisqu'elle n'a plus d'identité qu'elle pourrait abandonner ou métamorphoser »¹.

Alors que Camus multipliait les détours et les précautions pour atténuer l'artificialité du jeu narratif, Goytisolo l'exhibe : « elle avait revêtu (j'avais revêtu ?) », « mais était-ce elle ou moi ? car je me vois, je la vois, de l'intérieur et du dehors »² (29). La voix narrative semble ici éprouver une angoisse face à ce trouble identitaire que le narrateur impute aux drogues fournies par un médecin faussement bienveillant. Mais plus que « le territoire d'une fuite dans le réel », l'imaginaire se présente comme « cette scène intime (indispensable à la vie psychique comme à l'entreprise esthétique) où l'individu se réapproprie le récit de sa vie »³. Le roman confirme les propos de Ricœur sur la nécessité ontologique d'une mise en fiction du quotidien. En fantasmant son Moi, le narrateur tente de regagner le droit d'écrire son récit de vie quand les agents du pouvoir veulent l'en priver pour transformer son existence en destin.

Les récits d'épidémie contemporains – et *La Peste*, dans une moindre mesure – présentent une certaine complexité narrative, que le narrateur dévoile son identité à la fin du récit ou que les narrateurs multiples s'enchaînent. Derrière l'apparente linéarité, les jeux narratifs permettent de s'écarter du roman à thèse comme de l'allégorie traditionnelle, faute d'une « autorité fictive » qui garantirait la validité d'un « supersystème idéologique »⁴ organisateur du récit. Effets de brouillage et marques de subjectivité invitent à une lecture active exigeant la mise à distance du texte et la quête d'un sens qui ne se veut pas préexistant.

b- La perversité narrative

Les récits du corpus semblent entretenir l'idéal d'un narrateur à qui le lecteur peut se fier : qu'il soit multiple ou qu'il présente une identité complexe, il reste porteur de valeurs favorisant la complicité avec le lecteur. Mais, allant plus loin dans le « glissement », le narrateur peut déraiser en se montrant agressif envers le lecteur, incohérent dans ses propos ou con-

¹ « *Gone are the spectacular metamorphoses from one fixed narrator-identity to another, and instead we have only total freedom of movement of the narrative voice because it has no identity from which to depart or metamorphose.* » (nous traduisons) ; Abigail Lee Six, *Juan Goytisolo: the Case for Chaos*, New Haven, Yale University Press, 1990. Cité par Stanley Black, *Juan Goytisolo and the Poetics of Contagion*, ed. Liverpool University Press, 2001, p. 206, note n°33.

² *VPS*, pp. 25-26 : « *se había provisto (me había provisto ?)* », « *pero era elle o yo ? pues me veo, la veo, desde dentro y fuera* ».

³ Philippe Forest, *Le Roman, le réel, op.cit.*, p. 67. Il cite ici la théorie de Julia Kristeva développée dans *Powers of horror : an essay on abjection* (1982) où elle examine l'œuvre de Proust comme l'espace d'une expérience dans l'imaginaire.

⁴ Terme utilisé par Susan Rubin Suleiman, *Le Roman à thèse...*, *op.cit.*, p. 87.

damnable dans ses actes. Entraîné sur les sentiers de l'erreur et de l'horreur, le lecteur n'aura d'autre solution que de se défaire de ses habitudes en mettant à distance celui qui aurait dû être son guide dans l'espace textuel.

Il arrive qu'un narrateur vienne briser l'illusion référentielle par ses interventions intempestives, ce qui est surtout le cas chez Saramago et Goytisolo dont les narrateurs usent et abusent des décrochages de l'énonciation. Cette sollicitation du lecteur s'effectuait ponctuellement dans *La Peste*, notamment par l'usage d'un « on » qui devenait une sorte de « vous » déguisé : « On dira sans doute que cela n'est pas particulier à notre ville et qu'en somme tous nos contemporains sont ainsi » (12). Loin de se vouloir si discrètes, les adresses au lecteur passent, dans les récits contemporains, par la deuxième personne. De prime abord, ces interventions font du narrateur une sorte de conteur soucieux d'entrer en interaction avec son public, d'attirer l'attention sur des détails significatifs, d'aider à interpréter certaines situations. Néanmoins, cette apparente bienveillance ne tarde pas à dériver vers une volonté affirmée de garder la mainmise sur le récit.

Avec une réplique comme « et son visage ? un peu de patience, on ne le voyait pas encore »¹ (13), le narrateur goytisolien se joue de l'impatience du lecteur autant que des règles du réalisme. En prétendant respecter l'ordre chronologique, il s'ingénie dans un même temps à faire revivre la scène avec vraisemblance, à affirmer son contrôle sur le rythme de la narration et à orienter le lecteur réel vers une certaine réaction qu'il construit fictivement *via* la figure du « narrataire invoqué »². Ce souci affiché de la chronologie est d'autant plus trompeur que la suite du récit s'avère exempte de toute linéarité, convoquant des temporalités multiples dans un joyeux désordre. Le procédé se retrouve chez Saramago où le narrateur s'invite dans le récit, multiplie les commentaires, les pointes et les digressions, comme le note Maria Alzira Seixo qui souligne « la prédominance du commentaire, à la tonalité cocasse ou sibylline, au registre réprobateur ou mélioratif, que son contenu soit en lien avec la matière romanesque ou qu'il en constitue apparemment un appendice »³.

Plus encore, dans ces deux romans, le narrateur se montre volontiers agressif envers le lecteur, qu'il lui interdise tout jugement critique à son égard - « mais oui, ne prenez pas cet

¹ *VPS*, p. 10 : « *el rostro ? no séis ansiosas, no se divisaba aún* ».

² Narrataire que V. Jouve définit, à la suite de Gérard Prince, comme « ce lecteur anonyme, sans identité véritable, apostrophé par le narrateur dans le cours du récit ». Il n'est « ni un personnage de l'histoire (il ne joue aucun rôle), ni le lecteur supposé par le texte ». (Vincent Jouve, *La Lecture*, *op.cit.*, pp. 27-28.)

³ « *o predomínio do comentário, de tonalidade jocosa ou sibilina, de jeito reprovador ou apreciativo, de conteúdo inerente à matéria romanesca ou a ela aparentemente apendicular* ». (nous traduisons) ; Maria Alzira Seixo, Maria Alzira Seixo, *Lugares da Ficção em José Saramago*, *op. cit.*, p. 101).

air sceptique »¹ (*VPS*, 11) - ou à l'encontre des personnages : « Il serait injuste de traiter les aveugles, ces pauvres malheureux, de pique-assiettes, pique-assiettes de quelles assiettes, il faut se méfier des comparaisons et ne pas en user à la légère »² (*ESC*, 239). Néanmoins, il n'hésite pas à adopter des attitudes contradictoires : dans *Las virtudes del pájaro solitario*, le narrateur prend plaisir à refuser au lecteur un récit détaillé - « et ne venez pas me demander de précisions »³ (11) – avant de lui imposer de multiples digressions : « et n'allez pas m'interrompre si je donne l'impression de divaguer »⁴ (13). Quant au narrateur saramaguien qui nous refuse tout jugement hâtif, il blâme volontiers certains personnages, quitte à tomber dans des généralités infondées, comme dans ces propos moqueurs sur la sensibilité féminine : « Il est donc compréhensible que, face à la preuve irréfutable, la pauvre dame finisse par réagir comme n'importe quelle vulgaire épouse, nous en connaissons déjà deux, qui sont suspendues au cou de leur mari et qui présentent les marques naturelles de l'affliction »⁵ (44). Distribuant aphorismes et maximes, tirades emphatiques et dissertations philosophiques, le narrateur s'érige en donneur de leçons et, dans des élans de pédantisme, prend le lecteur de haut, parlant de « note plébéienne » ou explicitant des propos déjà clairs pour utiliser « des termes ordinaires, à la portée des personnes peu informées »⁶ (33). Néanmoins, il incombe au lecteur de se méfier de ces discours aux allures doctes car cette attitude normative dissimule des raisonnements erronés, voire délirants, ainsi que des propositions moralement douteuses.

En somme, ces deux narrateurs s'érigent en maîtres d'un récit qu'ils déploient d'une façon parfois brutale. En prétendant anticiper la réception du texte, cherchent-ils à désamorcer toute critique à l'égard de l'œuvre ou à défier le lecteur ? La multiplication des digressions et des commentaires vise-t-elle à entretenir la vigilance du lecteur ou à le perdre ? Par le choix d'un narrateur à la fois omniprésent et désinvolte, les auteurs se raillent de la posture – toujours artificielle – du narrateur omniscient traditionnel. Nous verrons par la suite que ces deux récits mettent à l'épreuve la perspicacité du lecteur et dérangent ses habitudes de lecture suivant des visées différentes : alors que *Las virtudes del pájaro solitario* cherche avant tout à réhabiliter le plaisir de l'immersion dans une fiction qui ne prétend pas répondre à une logique

¹ *VPS*, p. 9 : « no seáis escépticas. »

² *ESC*, p. 201 : « seria injusto acusá-los de aproveitadores ou de chupistas, aproveitadores de que migalha, chupistas de que refresco, há que ter cuidado com as comparações, não vão elas sair levianas. »

³ *VPS*, p. 9 : « No, no me vengáis ahora con fechas. »

⁴ *Ibid.*, p. 10 : « pero no me interrumpáis ni aún si a primera vista me extravió. »

⁵ *ESC*, p. 38 : « Compreende-se, portanto, que a pobre senhora, perante a irrefragável evidência, acabasse por reagir como qualquer esposa comum, duas já conhecemos nós, abraçando-se ao marido, oferecendo as naturais mostras de aflição. »

⁶ *Ibid.*, p. 29 : « Plebeiramente concluindo », « ao alcance de gente pouco informada. »

rationnelle, *Ensaio sobre a Cegueira* joue de cette immersion fictionnelle pour manipuler le lecteur, alors invité à se dégager de la fiction dans laquelle on tente de l'engluer.

Si le recours aux première et troisième personnes favorise une réflexion sur les liens entre le narrateur et les événements, le choix de la deuxième personne interroge davantage la relation entre le narrateur et le lecteur. De fait, le pronom « tu » permet l'extériorisation des pensées du « je » narrateur tout en faisant du lecteur une sorte de double. À la limite, le narrateur peut même se détacher des faits et gestes décrits pour les attribuer uniquement au lecteur, soumettant alors le narrateur au diktat de la création en lui imposant une attitude, une profession et un lourd passé. Déconstruisant l'image du lecteur-interlocuteur, un tel roman tend à le réduire au rang de narrateur-pantin. Chez Goytisolo et O'Nan, la perversité narrative est telle que le « tu » renvoie à « un narrateur indigne de confiance » qui, suivant la définition de Wayne Booth, « ne parle pas en accord avec les normes de l'auteur implicite »¹. Conférant au « tu » une moralité douteuse ou des pratiques transgressives, ces récits battent en brèche la tradition d'un narrateur porte-parole de l'auteur à qui le lecteur accorde spontanément sa confiance.

Le lecteur de *A Prayer for the Dying* découvre progressivement que la guerre n'est pas seulement un souvenir ravivé par l'épreuve de l'épidémie, mais une hantise qui n'a jamais quitté Jacob. À mesure que le passé est évoqué, le malaise se creuse jusqu'à la révélation de l'horreur. Le narrateur finit par avouer, à demi-mots, s'être livré à un acte de cannibalisme pendant la guerre de Sécession :

Tu te souviens du jour où tu t'es occupé du petit Norvégien, du soin que tu as pris pour lui. Ils croyaient tous que c'était ton ami, que vous étiez inséparables, d'après la façon dont tu veillais sur lui, avec tant de dévouement. Tu avais déboutonné ses manches pour qu'ils ne voient pas les marques sur ses bras, là où tu avais découpé sa chair pendant qu'ils dormaient.² (254)

L'expression « *taking great care with him* » porte en elle l'ambiguïté du personnage : quand l'adjectif « *great* » accentue la bienveillance de Jacob, la tournure « *taking care with* » (et non « *taking care of* ») pourrait traduire les précautions prises avec son ami dans la préparation de

¹ Wayne C. Booth parle de narrateur « digne » (*reliable*) ou « indigne de confiance » (*unreliable*) dans « Distance et point de vue », *Poétique du récit*, Seuil, « Points », 1977, p. 105. Par la suite, Ansgar Nünning a qualifié d'« *unreliable* » le narrateur qui ne rapporte pas les faits exactement comme ils se sont déroulés dans l'univers fictionnel et de « *untrustworthy* » celui qui, en raison des valeurs qu'il affiche et des jugements qu'il porte, nous apparaît indigne de confiance. (« Unreliable, Compared to What ? Towards a Cognitive Theory of Unreliable Narration: Prolegomena and Hypotheses » in Walter Grünzweig, Andreas Solbach (dir.), *Transcending boundaries: Narratology in context*, Tübingen, Narr, 1999, pp. 53-73).

² PFD, p. 194 : « *You remember tending to the little Norwegian, taking great care with him. They all thought he was your friend, that the two of you were inseparable, the way you looked after him, so devoted. You wouldn't let anyone touch him. You buttoned his sleeves so they didn't see the marks on his arms where you stripped the meat off when they were asleep.* »

son acte. Parce que le soin dont il fait preuve vise à donner le change, le lecteur finit par comprendre que le saint n'est que le masque du monstre. Le recours à la deuxième personne constitue un véritable piège pour le lecteur car celui-ci ne peut se soustraire à la folie qui émerge lentement et qu'il contribue à bâtir au fur et à mesure de sa lecture. L'écriture travaillée par les mensonges, les non-dits et les termes à double sens est contaminée par la torture psychique d'un personnage qui oscille entre la volonté de tout avouer et le souci de masquer son identité réelle. En ce sens, le choix du « *you* » traduit peut-être le souci de Jacob d'être démasqué et compris pour se libérer de cette hantise, mais il tend également à réduire la distance critique du lecteur. Si le secret de Jacob est découvert, le « *you* » lui permet de transmettre son sentiment de honte à celui qui, par fidélité à une certaine habitude de lecture, aura accepté d'être sinon son double, du moins son complice. Le lecteur est donc lui aussi contaminé, à son corps défendant, par la folie du personnage dont il ne décèle pas immédiatement le côté « malade ». La perversité narrative réside dans cette invitation à créer une complicité avec un personnage dont on partage les sensations, les pensées et les sentiments avant de réaliser qu'on ne saurait partager ses valeurs.

Bien qu'il ne le fasse que ponctuellement, Goytisolo recourt lui aussi à la deuxième personne pour placer le lecteur dans une position idéologique inconfortable. Au fil du récit, le narrateur change de statut et l'instance auctoriale est déconstruite, comme pour désamorcer la possibilité d'une voix dominante qui se voudrait détentrice d'une vérité. L'entrelacement des voix suggère qu'il y a de Moi en l'autre et de l'altérité en chaque Moi. Pourtant, dans un des chapitres, celui que l'on prenait pour l'ardent défenseur de la poésie subversive de San Juan de la Cruz se présente sous les traits d'un partisan du franquisme. Cette métamorphose s'accompagne d'un passage du « je » au « tu » qui se voit ainsi défini :

C'est un de nos compatriotes [...] il partage nos idéaux et principes, il croit à nos essences éternelles et aux vertus du Mouvement régénérateur, les autres s'inclinent et te serrent la main.¹ (69).

Or, les autres sont vêtus de « tuniques militaires, bottes, soutanes, chemises et bérets bleus et grenats, poitrines dignement emmédallées, parures de *cavaliere* ou ténor » et entourés de « filles et garçons des jeunesses phalangistes et du corps de volontaires carlistes »² (69). Par ce jeu de pronoms, le texte intègre le lecteur à la fiction pour l'associer au parti des oppresseurs et des censeurs et par extension, aux ennemis de la culture arabe et de l'homosexualité.

¹ VPS, p. 65 : « *comparte nuestros principios e ideas, cree en la perennidad de nuestras esencias y las virtudes del movimiento regenerador, los demás huéspedes se inclinan a estrecharte la mano* ».

² *Idem* : « *abundan también las guerreras, botas, sotanas, camisas y boinas azules y granas, pechos augustamente enmedallados, atavíos cesáreos de gondolero o tenos [...] centurias del frente de juventudes* »

Ce faisant, le texte contraint le lecteur à prendre de la distance, l'obligeant à se dégager de cette violence narrative s'il souhaite rallier la cause de la liberté et de la tolérance. En dernier lieu, l'usage de la deuxième personne obligerait le lecteur à prendre parti, à mettre en jeu ses valeurs, quitte pour cela à renoncer à sa traditionnelle complicité avec le narrateur.

c- Un narrateur rieur, un lecteur embarrassé

À l'instar de Rieux qui qualifiait de « grotesque » le corps de l'enfant agonisant, les narrateurs contemporains mettent à distance le pathos. Au cœur même du récit, Camus indiquait son refus d'adopter les règles du récit héroïque, critiquant ses excès dans la vision du monde et ses distorsions dans la représentation de l'homme. Se méfiant de l'écriture épique et dramatique, le narrateur refuse de se faire « le chantre trop éloquent de la volonté et d'un héroïsme auquel il n'attache aucune importance raisonnable » (139). Il s'agit de penser l'homme et non le héros, et de ne pas sombrer dans le sentimentalisme ou la fascination mais de porter un regard lucide sur l'humanité dans sa lutte contre le mal.

Tandis que Camus autorisait le lecteur à dégager une vision cohérente, les contemporains brouillent l'axiologie puisque les textes encouragent l'empathie tout en la présentant comme une réaction ridicule ou injustifiée, et ils interdisent un regard moqueur sur cette humanité à la dérive, tout en exhibant l'aspect cocasse de la situation. Les récits du corpus ont en effet la particularité d'insérer des touches d'humour pour traiter d'un thème qui *a priori* ne prête pas à rire. Pourtant, si le rire naît du « mécanique plaqué sur du vivant »¹, on conçoit que la répétition incessante des mêmes gestes et la routine imposée par l'épidémie puissent être sources de comique. En soulignant le burlesque inhérent à l'épidémie, les textes cherchent-ils à désamorcer le pathos, voire à encourager la méchanceté du lecteur ? Au contraire, s'agit-il de renforcer le tragique de la condition humaine, suivant une perspective proche des dramaturges de l'absurde pour qui le comique est « plus désespérant que le tragique »² ?

La chronique camusienne de la peste regorgeait déjà d'un humour qui, loin de s'en tenir à un plaisir gratuit, tendait à se charger de sens. Alors que le narrateur prétend établir un pacte de lecture fondé sur l'effacement de sa personnalité au profit du pur récit des événements, la présence de l'humour constitue une entorse au contrat. Mais c'est précisément sur

¹ Henri Bergson, *Le Rire, Essai sur la signification du comique*. Paris, PUF, 1972 (1^{ère} ed. 1940), p. 29.

² « Je n'ai jamais compris, pour ma part, la différence que l'on fait entre comique et tragique. Le comique étant l'intuition de l'absurde, il me semble plus désespérant que le tragique. Le comique n'offre pas d'issue. » (Eugène Ionesco, « Expérience du théâtre », *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1962, pp. 13-14). Suivant une même perspective, on pourrait citer la célèbre réplique de Neil dans *Fin de Partie* de Beckett : « Rien n'est plus drôle que le malheur ».

cette apparente objectivité que s'appuie l'humour noir. S'interrogeant sur les moyens de rendre concrets les ravages d'une peste abstraite qui dépasse l'entendement, le narrateur propose la solution suivante :

Dix mille morts font cinq fois le public d'un grand cinéma. Voilà ce qu'il faudrait faire. On rassemble les gens à la sortie de cinq cinémas, on les conduit sur une place de la ville et on les fait mourir en tas pour y voir un peu clair. Au moins, on pourrait mettre alors des visages connus sur cet entassement anonyme. (46-47)

On perçoit ici un humour grinçant, proche de la proposition de Jonathan Swift de manger les enfants pour faire face à la disette. Avec ce raisonnement volontairement absurde, le narrateur met l'usage des statistiques et de la logique au service d'une quantification de la mort qui ne manque pas de porter atteinte à la dignité humaine. Dans cet effort pour penser l'impensable, le sérieux apparent et la neutralité du ton renforcent l'horreur et l'émotion, rendues d'autant plus intenses que cette inhumaine rationalisation de la mort n'est pas sans rappeler (peut-être davantage aux yeux d'un lecteur contemporain) la Solution Finale. Dans la suite du récit, le ton s'avère faussement neutre puisque le narrateur se permet quelques remarques ironiques, notamment sur l'administration, les journalistes, les militaires, sur le prêtre Paneloux ou sur le juge Othon présenté comme « une chouette bien élevée »¹ dont la femme est « une menue souris noire » (36). Pour reprendre les termes de Kamel Feki, le narrateur oscille entre « une énonciation de l'effacement » et « une énonciation de la dérision »², Camus offrant ainsi au lecteur une forme singulière de complicité, l'initiant à un sens de la mesure qui n'est pas sans rapport avec son éthique.

Mais c'est probablement chez les auteurs contemporains qu'est le mieux souligné le potentiel comique de l'épidémie. Usant par moments d'une légèreté de ton, le narrateur y déploie une large palette de traits humoristiques, du simple clin d'œil souriant à la raillerie la plus corrosive. Afin de bien saisir les enjeux de l'insertion du comique, notons que certains écrivains s'interdisent le recours à l'humour. Si Brink a pris García Márquez et Vargas Llosa pour modèles après l'apartheid, l'humour est rare dans *The Wall of the Plague* :

À cause de la dure réalité de l'apartheid, on ne pouvait pas éviter à l'époque d'écrire d'une façon assez morne, grave, sérieuse. Notre militantisme nous laissait peu de loisir pour sourire ou pour rire. Maintenant, au contraire, il y a des raisons de célébrer, de se réjouir et de rire. Aussi peut-on plus facilement utiliser l'humour et surtout exploiter une imagination plus libérée que dans le passé.³

¹ Notons toutefois que cette caricature ne saurait être cruelle et le personnage d'Othon, quelque peu ridiculisé au début, atteint dès la mort de son fils une profonde humanité, inspirant alors le respect.

² Kamel Feki, « Effacement et dérision dans *La Peste* de Camus », Revue *Cause Commune*, n°4, Paris, éd. du Cerf, 2008, p. 169.

³ Propos d'André Brink cités dans l'article « André Brink en quête d'un avenir pour les lettres d'Afrique du Sud », *Les archives intégrales de « L'Humanité »*, 11 sept. 1999 [lien non actif].

Le seul épisode remarquable serait peut-être celui où Andrea atteint la plénitude lors d'un bain de mer qu'elle prend dans le plus simple appareil, oubliant le regard d'un vieux clochard. La scène n'est d'ailleurs pas sans rappeler l'extase que connaissent Tarrou et Rieux lors de leur bain nocturne, un des rares moments lyriques du roman. Ce moment d'extase est néanmoins écourté par le vol de ses vêtements. S'engage alors une lutte stratégique entre Andrea et le clochard avant que celui-ci ne « s'approche dans une sorte de galop mal assuré » (« *approaching in a unsteady gallop* »). Le caractère cocasse de la scène est confirmé par la comparaison avec la corrida mais aussi par le regard de deux spectateurs finissant par applaudir ce qu'ils prennent pour un jeu. S'agit-il d'une réécriture burlesque de Camus fonctionnant comme un hommage ? Quant à Stewart O'Nan, s'il ne laisse pas de place pour l'humour et l'ironie, c'est avant tout pour des raisons internes au récit. Le narrateur se veut sérieux, du moins veut-il se persuader (et nous persuader) de son sérieux : le recours à la deuxième personne impose une adhérence, une adhésion au récit, que l'ironie risquerait de mettre en péril.

Si l'insertion de l'humour dans le récit d'épidémie s'avère problématique dans les récits du corpus, c'est qu'il tend à éloigner le lecteur du narrateur. Le Clézio évoque seulement « une scène [qui] aurait quelque chose de comique en d'autres circonstances » (207) lorsque les personnages grimpent maladroitement dans une barque trop chargée afin de transporter John sur l'île Gabriel. En revanche, le narrateur de *Ensaio sobre a Cegueira* se moque à maintes reprises des difficultés d'adaptation des aveugles, notamment lorsque le premier aveugle reconnaît la voix du « bon Samaritain » qui lui a volé sa voiture :

C'est ce type qui est coupable de notre malheur, si j'avais des yeux je le tuerais à l'instant même, vociféra-t-il en indiquant l'endroit où il croyait que se trouvait l'autre. L'erreur de direction n'était pas grande, mais le geste dramatique eut un effet comique car le doigt accusateur désignait une table de chevet innocente. (61)²

Tout en soulignant le comique inhérent à la scène, les deux textes nous interdisent d'y réagir. C'est dans un même temps reconnaître la cocasserie de la situation et condamner le rire, le narrateur s'octroyant le droit de jouir de cette scène tout en imposant au lecteur la plus grande

<http://www.humanite.presse.fr/journal/1999-09-11/1999-09-11-295768> [consulté le 15 mars 2014].

² ESC, p. 52 : « *Este tipo é que é o culpado da nossa infelicidade, tivesse eu olhos e agora mesmo dava cabo dele, vociferou, enquanto apontava na direcção em que julgava estar o outro. O desvio não era grande, mas o dramático gesto resultou cómico porque o dedo espetado, acusador, designava uma inocente mesa-de-cabeceira.* ». Plus discrète, la raillerie est perceptible dans des épisodes héroï-comiques où le style épique est convoqué pour être mieux désamorcé par l'échec des aveugles. C'est le cas dans cet épisode où il s'agit de déplacer un tas de matelas crasseux : « Les aveugles s'avancèrent comme des archanges ceints de leur propre splendeur, ils se lancèrent contre l'obstacle en brandissant bien haut leurs fers comme cela leur avait été recommandé, mais les lits ne bougèrent pas, il est vrai que les forces de ces hercules-là ne dépassaient guère celles des faibles qui venaient derrière ». (p. 233)

réserve. S'agit-il pour le narrateur de rappeler son emprise sur le récit en se réservant le privilège d'une vision singulière ? Au contraire, nous invite-t-il à rire de la situation, provoquant, non sans mauvaise conscience, cette « anesthésie momentanée du cœur »¹ dont parlait Bergson ? On peut également supposer que ces notations visent un retour au réel, comme si les considérations générales sur l'homme et le mal faisaient généralement oublier la réalité matérielle de l'épidémie et la singularité des situations qu'elle engendre. Le tragique relèverait d'une construction mentale inscrite dans un au-delà du visible, quand la réalité serait avant tout grotesque. Dès lors, les aveugles qui perçoivent leur destin comme tragique alors que leur quotidien est comique, ne sont pas loin des pantins de Beckett. Comme le signale Silvia Amorim, « le roman se détache de ce qui pourrait sembler trop sérieux, trop dramatique, trop emprunté, pour se moquer de la méchanceté et de l'imbécillité, mais aussi, d'une certaine façon, de lui-même et de l'absurdité de la vie en général »². Tout se passe comme si, dans un même mouvement, le roman interdisait le rire et étouffait le pathos, favorisant un regard lucide et mesuré sur l'homme, loin de toute dramatisation ou de toute empathie excessive.

Finalement, le quotidien serait si tragique qu'il confinerait au comique, ne laissant d'autre choix au narrateur que de rire (d'un rire grinçant) de la vanité des chiffres pour décrire la mort en masse, du caractère grotesque de certaines situations d'urgence, de l'usage stérile de la parole qui ne sert plus qu'à « faire échec au silence »³. Le comique qui surgit au milieu du récit d'épidémie vient donc témoigner d'une prise de conscience, cette « intuition de l'absurde » qu'y décelait Ionesco, cette « ivresse de la relativité des choses humaines, le plaisir étrange issu de la certitude qu'il n'y a pas de certitude »⁴ qu'y percevait Kundera. Le comique dessine une zone d'instabilité qui nous plonge au cœur des effets de voix et du contrat sur lesquels repose le texte. Dévoilant le monde dans son ambiguïté et sa complexité, humour et ironie font vaciller la possibilité d'un sens univoque et d'une vérité énonçable, perspective aussi jouissive qu'angoissante.

Par ces multiples jeux de glissement, les romans du corpus interdisent au lecteur le confort attendu pour le soumettre à une forte déstabilisation intellectuelle et morale. Les personnages ne sont pas seuls à faire l'épreuve du désenchantement : dans le temps du récit, le lecteur lui-même est confronté aux pouvoirs de l'illusion romanesque et voit ses certitudes

¹ Henri Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, *op.cit.*, p. 4.

² Silvia Amorim, *José Saramago, Art, théorie et éthique du roman*, *op.cit.*, p. 146.

³ L'expression est employée dans *Les Vertus de l'oiseau solitaire*, p. 24.

⁴ Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, Paris, Gallimard, 2000, p. 47.

mises en déroute. Mais Vincent Jouve légitime cette stratégie d'écriture, estimant que dans sa confrontation avec la différence, le sujet se redécouvre : l'intérêt de la lecture réside alors dans le dévoilement d'une part de nous-mêmes dont nous n'avions pas nécessairement conscience, dans ce que nous apprenons sur nous-mêmes par cette confrontation avec l'altérité¹. Si l'on peut parler d'œuvres en trompe-l'œil, c'est que la vision singulière d'un auteur malicieux s'associe à un point de vue insituable afin d'aiguiser le regard d'un lecteur entraîné dans le jeu vertigineux du texte.

2.4) Des textes qui programment leur relecture

Les textes du corpus mettent donc en question nos habitudes de lecture, qu'il s'agisse de la confiance généralement accordée à un narrateur unique ou de notre désir de saisir pleinement le sens d'un texte qui offrirait une clé pour toutes les énigmes qu'il génère. Pour renforcer les effets de glissement, les récits associent à la complexité du jeu narratif les sinuosités de l'architecture romanesque. Le texte est alors jalonné de « blancs » (Iser) qui constituent autant d'espaces d'indétermination que l'imagination du lecteur peut investir. Mises en abymes déroutantes et béances non résorbées travaillent les récits d'épidémie, invitant le lecteur à une seconde lecture et, par conséquent, à une coopération dont on a montré l'importance dans le processus allégorique.

a- Des textes énigmatiques : fins ouvertes, zones d'ombre et résistance des textes

Obligeant le lecteur à s'interroger sur le sens de l'œuvre, les récits ménagent ce que V. Jouve appelle, à la suite de M. Otten, des « lieux d'incertitude »². Par contraste avec les « lieux de certitude » offrant au lecteur une vision explicite qui permet d'apercevoir le sens général de l'œuvre, ces « lieux d'incertitude » engendrent des zones d'ombre, des résistances, si bien que la lecture est à la fois balisée par le texte et livrée à l'appréhension du lecteur. Comme l'a montré Iser, plus les « blancs » du texte sont nombreux, plus « l'activité de construction »³ est intense. Alors que le roman à thèse sollicite le moins possible le lecteur afin d'imposer le bien-fondé de la thèse défendue, la multiplication des blancs et le choix

¹ Vincent Jouve, *La Lecture*, op.cit., p. 99.

² M. Otten, « La lecture comme reconnaissance », *Français 2000*, n° 104, 1982. Cité par V. Jouve, *La Lecture*, op.cit., p. 46.

³ Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, trad. de l'anglais par Evelyne Sznycer, Paris, Editions Mardaga, 1997, p. 323.

d'une structure en boucle participent d'une stratégie de désorientation du lecteur susceptible de maintenir sa vigilance.

Cette stratégie de désorientation se vérifie dans l'œuvre de Camus dont *Les Carnets* soulignent l'influence du roman noir et du roman à énigmes. Camus y exprime son souci de semer des indices, à commencer par une odeur de cigarettes : « Montrer tout le long de l'ouvrage que le narrateur est Rieux par des moyens de détective. Au début, odeur de cigarette. Et Rieux est le seul personnage qui fume »¹. Même s'il renonce dans la version finale de *La Peste* à cette image du détective fumeur, il entretiendra jusqu'au bout le mystère autour de l'identité du narrateur, mystère qui constituera « le secret du livre, son retentissement et c'est ce qui devrait obliger à le relire, si le livre est réussi »². À bien y réfléchir, tous les personnages de *La Peste* ont leur petit secret, même si lumière est généralement faite sur ces mystères. Les activités vespérales de Grand restent longtemps mystérieuses : « J'ai d'autres soucis » (28), dit-il à Rieux sans s'expliquer davantage et sans que le lecteur comprenne de quels tracas il s'agit. Plus loin, le même embarras et le même « air de petit mystère » (52) entourent les expressions « un travail personnel » (41) et « Mes soirées sont sacrées » (51). Mais l'énigme est finalement résolue, tout comme celle de Tarrou qui se confie à Rieux sur la terrasse. Seul le mystère entourant la personnalité et les activités de Cottard perdure au-delà du texte. Menant des affaires louches, ce personnage entre dans le roman par un suicide manqué. Son arrestation finale donne lieu à une poursuite digne des films de gangsters dont il est friand. Camus affirmait d'ailleurs qu'il souhaitait cultiver l'énigme en prenant le personnage « à l'envers » et en ne révélant qu'à la fin « qu'il avait peur d'être arrêté »³. Plus qu'un thème, l'énigme constitue un principe de l'écriture camusienne.

Également porteurs d'énigmes qui ouvrent des béances dans le texte, les récits de Goytisolo, Saramago et Le Clézio récupèrent le schéma de l'enquête. Le modèle du roman policier est clairement exploité par Goytisolo lorsque le narrateur décide d'enquêter sur la mystérieuse disparition d'un homme :

J'ai décidé, dis-je, d'enquêter sur sa disparition
comment, auprès de qui, par quels moyens ? [...]
laisse tomber, dit l'autre, dans la situation où nous sommes, mieux vaut ne pas chercher à
savoir, et fermer notre bec comme les autres.⁴ (58)

¹ Albert Camus, *Carnets 1935-1948*, OC II, p. 978.

² Lettre de Camus à Louis Guilloux, 27 décembre 1946, citée *Œuvres Complètes, Essais*, introduction par R. Quilliot, textes établis et annotés par R. Quilliot et L. Faucon, Bibliothèque de la Pléiade, 1965, p. 1164.

³ Albert Camus, *Carnets 1935-1948*, OC II, p. 978.

⁴ *VPS*, p. 51 : « *resolví, dije, investigar su desaparición / Cómo, ante quién, con qué medios ? [...] / Olvidalo, dijo, en la situación en que nos encontramos, lo mejor es no menearlo y callar la boca como los demás* ».

Chez Saramago, l'absence de causalité apparente pour expliquer le sort singulier de la femme ne laisse pas de troubler le lecteur. Si aucune hypothèse n'est formulée au sein du roman, cette question fait l'objet d'une enquête policière dans *Ensaio sobre a Lucidez* (enquête dont n'émerge aucune explication satisfaisante). Dans *La Quarantaine*, l'enquête est menée par Léon, le narrateur du récit-cadre qui s'interroge sur la disparition du frère de son grand-père, Léon dit « le Disparu ». Si le lecteur a l'impression d'entrer en contact avec cet individu sensible, rebelle et marginal par le biais de la première personne, il ne doit pas oublier que le récit enchâssé relève d'un pur artifice. L'histoire est en effet reconstruite par l'enquêteur que l'on soupçonne d'avoir en partie inventé l'histoire de son ancêtre : « Je ne suis plus très sûr des détails, il me semble que j'ai rêvé tout cela, que j'y ai ajouté mes propres souvenirs [...] » (21). Finalement, le modèle du roman policier, tel qu'il est réinvesti dans les récits, participe de la construction d'une allégorie (post)moderne : qu'elles soient différées, interrompues, ou sans issue, les enquêtes ne conduisent jamais à une vérité établie¹. À l'instar des enquêteurs fictionnels, le lecteur s'empare hardiment du mystère de l'œuvre avant de se rendre compte que la vérité est troublante, inaccessible, ou plus encore, qu'elle est avant tout ce que nous voulons bien voir dans le texte.

Pour Goytisolo, l'énigme s'apparente à une nécessité de l'écriture, comme le rappelle Emmanuel Le Vagueresse : « Dire de *L'Oiseau solitaire* que c'est un "roman" sibyllin, ésotérique, délirant dont les lectures répétées n'épuisent ni les troublantes beautés, ni le mystère, c'est souligner l'hérésie principale que proclame Goytisolo, sa rupture radicale avec les idéologies dominantes et opposées de la tradition et de la modernité »². L'énigme est un principe d'écriture qui hante jusqu'au style du roman comme en témoigne ce narrateur malicieux qui use du mystère inhérent à la périphrase pour mettre son lecteur à l'épreuve. Il teste ainsi sa culture, évoquant Champollion comme ce « falsificateur de génie [qui] eut l'idée de faire un rapprochement injustifié entre ces signes hiéroglyphiques et les textes grecs et démotiques inscrits sur une pierre aujourd'hui célèbre »³ (140). Notons que la référence à Champollion dans un roman qui se veut allégorique n'est peut-être pas anodine : Walter Benjamin rappelle dans son *Origine du drame baroque allemand* le lien entre la pratique allégorique et

¹ Sur les enjeux du roman policier et sur la reprise du genre dans la littérature contemporaine, on lira avec profit l'ouvrage de Daniel Bergez et Frank Evrard, *Lire le roman policier*, Paris, Dunod, 1996.

² Emmanuel Le Vagueresse, *Juan Goytisolo, Écriture et marginalité*, op.cit., p. 157.

³ *VPS*, p. 126 : « otro falsificador genial ideó un cotejo gratuito entre sus signos jeroglíficos y los textos griegos y demóticos de una piedra hoy célebre ».

l'interprétation des hiéroglyphes égyptiens¹. Mais au milieu des références culturelles plus ou moins évidentes, le narrateur insère des allusions plus difficilement identifiables : « son aspect, sa silhouette, membres disproportionnés, cape, tignasse, chapeau, étaient identiques à ceux de la perverse héroïne du tableau (comment le peintre avait-il pu pressentir son irruption à quelques quatre-vingts ans de distance, c'est ce que je me demande) »² (21). Toute la difficulté réside dans le flou de la description du tableau et dans l'identification de la période concernée car en l'absence de point d'ancrage, le déictique « quelques quatre-vingts ans de distance » est vide de sens. La stratégie du narrateur consiste à employer des pronoms définis (« la perverse héroïne » « le tableau ») qui lui permettent de postuler une complicité intellectuelle avec le lecteur – du moins avec le lecteur modèle, puisque le lecteur réel ne peut qu'être dérouté par cette notation faussement référentielle. En somme, les zones de flottement et les blancs du texte ont la vertu de brouiller les pistes et de refuser tout accès à la vérité pour l'inscrire dans une quête permanente, dans un doute jamais résorbé.

Sans récupérer le modèle de l'enquête, Stewart O'Nan ménage aussi des zones d'ombre, renforcées par le choix de la deuxième personne qui permet de dissimuler la problématique du personnage. Bien que le protagoniste semble se dévoiler au fil du récit, le récit se charge d'opacités jusqu'à l'ultime énigme d'une fin ouverte. Le lecteur de *A Prayer for the Dying* doit retrouver les traces du passé, évaluer correctement leur valeur et faire preuve de vigilance pour échapper à l'appel du texte et à la contamination de la folie du narrateur. À la deuxième lecture, on découvre l'ambiguïté de certains éléments qui, tout en visant à créer un *éthos* valorisant, dévoilent la hantise de Jacob. Si Jacob révèle l'origine de sa conversion, il ne le fait que partiellement : « Pendant toutes ces nuits dans le Kentucky, tu Lui as tout promis. Fais-moi sortir de là et le reste de ma vie sera à Toi »³ (159). Tout en confirmant que l'expérience de la guerre est à l'origine de sa conversion, Jacob passe sous silence l'épisode du cannibalisme. *A posteriori*, certaines phrases se chargent d'une ironie tragique, d'un sens macabre, comme c'est le cas pour l'expression : « Tu as appris à les aimer [les morts], à les considérer comme ta propre chair »⁴ (81). En somme, le roman met en place une stratégie de détournement : le récit dit l'essentiel, mais sur un mode crypté. La fiction littéraire nous initie alors au

¹ « Car à partir de l'interprétation allégorique des hiéroglyphes égyptiens, en remplaçant des faits historiques et culturels par des banalités venues de la philosophie de la nature, de la morale ou de la mystique, les clercs se mirent à élaborer ce nouveau mode d'écriture ». (Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, *op.cit.*, p. 181).

² *VPS*, p. 17 : « *cómo diablos, me pregunto, había podido el artista presentir su irrupción desde una distancia de casi ochenta años ?* »

³ *PFD*, p. 119 : « *Those nights in Kentucky, you promised Him everything. Just get me through this and the rest of my life is Yours.* »

⁴ *Ibid.*, p. 58 : « *You learned to love them, to consider them your own flesh.* »

déchiffrement d'une parole littéraire et, par extension, au déchiffrement du texte qu'est le réel. L'usage de la deuxième personne, qui renforce le piège, acquiert une fonction dans un au-delà du texte : celle de souligner la difficulté de dire où est le bien et où est le mal. Par l'acte de lecture qu'il programme, le texte fictionnel ne cherche pas à renforcer le sens moral mais à nous sensibiliser au mystère des êtres. Une mission éthique qui consiste, selon Nancy Huston, à « nous montrer la *vérité* des humains, une vérité toujours mixte et impure, tissée de paradoxes, de questionnements et d'abîmes »¹.

b- D'un texte à l'autre : des œuvres autoréflexives invitant à une relecture

Outre les énigmes qui les jalonnent, les récits du corpus invitent à une relecture en recourant à la mise en abyme². Il arrive en effet que l'excipit annonce la naissance d'une œuvre : celle que nous venons précisément de lire. D'où un glissement conférant aux romans une certaine circularité, conformément à la définition qu'en donne Jean-Yves Tadié :

Certains récits sont construits selon un modèle circulaire : ceux dont la fin recouvre exactement le commencement. [...] Et voici qu'apparaît une autre sorte de récit qui, lorsqu'on le croit achevé, se replie sur lui-même, se raconte lui-même ; ses dernières pages renvoient aux premières, qu'elles invitent ainsi à reprendre dans une lecture toujours recommencée³.

Sensibilisé au processus de remémoration et de création, le lecteur déplace son point de focalisation, considérant moins le déroulement des événements que le présent d'où ils sont ressaisis. Cette autoréflexivité participe de la construction allégorique en incitant le lecteur à réfléchir à l'élaboration du texte, à l'effet qu'il peut provoquer, ou encore à l'artificialité de la référence « réaliste » au monde. Pratique récurrente dans l'écriture postmoderne, cette tendance des fictions « à refléter, dans le cours même des histoires qu'elles élaborent et racontent, les éléments qui la constituent »⁴ s'illustre également dans *La Peste*.

Entre dédoublement et circularité, le récit camusien exhibe sa littérarité dès le prologue *via* l'instauration d'un pacte de lecture. Tout en favorisant l'illusion référentielle par son projet de chronique, le narrateur laisse apparaître les conventions du roman, parlant de

¹ Nancy Huston, *L'Espèce fabulatrice*, *op.cit.*, p. 187.

² Le terme apparaît pour la première fois dans le journal d'André Gide, en 1893. En héraldique, une figure est dite "abîmée" lorsqu'elle se trouve au centre de l'écu : « J'aime assez qu'en une œuvre d'art on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre. Rien ne l'éclaire mieux et n'établit plus sûrement toutes les proportions de l'ensemble. », *Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1948, p. 41. Cité par Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, « Poétique », 1977, p. 15.

³ Jean-Yves Tadié, *Le Récit poétique*, Paris, PUF, 1978, p. 117.

⁴ Expression utilisée dans la présentation de l'ouvrage *L'Assiette des fictions. Enquêtes sur l'autoréflexivité romanesque*. Études réunies et présentées par Jan Herman, Adrien Pachoud, Paul Pelckmans et François Rosset, Louvains-la-Neuve, Peeters, « La République des Lettres », 2010. [en ligne]
URL - <http://www.peeters-leuven.be/boekoverz.asp?nr=8616> [consulté le 11 mars 2014]

« personnages » et soulignant bien qu'il usera des sources selon son bon plaisir, si bien que la volonté de faire vrai ne masque pas la nature profondément fictionnelle du récit. Clôturant sa chronique par la réplique « Le docteur Rieux décida alors de rédiger le récit qui s'achève ici » (309), le narrateur referme la boucle dramatique et légitime son entreprise tout en suggérant une possible résurgence de la peste qui pourrait réactualiser cette chronique et en susciter de nouvelles. Si Camus admirait le fait que « tout l'art de Kafka est d'obliger le lecteur à relire »¹, on peut supposer qu'à travers la complexité narrative qu'il déploie dans *La Peste*, il a tenté de développer un art similaire. Le pari semble gagné si l'on en croit Jacqueline Levi-Valensi qui affirme qu'« il faut le lire et le relire, on s'aperçoit que l'on ne peut en finir si vite avec lui »². Cette exhibition de la nature scripturaire du récit constitue un point de convergence supplémentaire entre Camus et les contemporains, même si tous les récits ne l'exposent pas d'emblée, retardant parfois le dévoilement jusqu'à l'excipit.

Un même effet de mise en abyme se fait jour dans *The Wall of Plague* puisque la fin du roman renvoie au début. Comme Paul entame la rédaction de son livre, il se lance dans une réflexion sur le choix de la dédicace : « Pour Andrea ? Ou quelque chose de plus intime ? »³. Or, Brink a dû se poser la même question avant qu'il n'opte pour ce « quelque chose de plus intime », lui qui écrit son roman « Pour Nanna ». Il se produit alors un renversement vertigineux : le livre que Paul envisage d'écrire ne serait-il pas ce livre de Brink que nous sommes sur le point d'achever ? Cette supposition trouve confirmation dans la reprise finale des premiers mots du roman, reprise accompagnée de modifications significatives : passage à l'italique signalant le glissement du journal d'Andrea à une autre forme de parole permettant au roman de s'exhiber en tant que création ; passage des mots d'Andrea à la plume de Paul suscitant un effet de clôture ou plutôt l'illusion d'une clôture puisqu'elle programme une relecture. La démarche de Paul illustrerait-elle, sur le mode crypté, le parcours intellectuel et le travail de documentation qui ont précédé l'écriture de *The Wall of the Plague* ? Le roman, dans une seconde lecture, serait donc autant « le récit d'une aventure » que « l'aventure du récit » pour reprendre la célèbre formule de Jean Ricardou.

De la même façon, *Las virtudes del pájaro solitario* procède à un subtil jeu de mise en abyme puisque le chapitre III évoque un livre interdit intitulé *Traité des propriétés de l'oiseau solitaire (Tratado de las propiedades del pájaro solitario)*. Ce texte, à l'état de

¹ Albert Camus, *Carnets 1935-1948*, OC II, p. 968.

² Jacqueline Levi-Valensi, « Ce qu'il est possible de dire », in Jean Bessière, Gilles Philippe (dir.), *Problèmes du roman, problématique des genres*, Paris, Champion, 1999, p. 265.

³ *WP*, p. 446 : « For Andrea ? Or something more intimate ? »

fragment, est menacé de censure et dérange par « la confusion d'espaces, temps, personnages et thèmes » mais aussi par son « langage multiforme et les infinies possibilités significatives » qui chargent l'œuvre d'une dimension érotique : « une interprétation littérale du pénétrons plus avant dans les fourrés, court le risque de les mettre sur la piste et d'alimenter les flammes des bûchers »¹ (91). La tentation est grande d'y voir une évocation du roman de Goytisolo qui d'un chapitre à l'autre procède par migration des motifs, brouillant les époques et les lieux, et attribuant à un personnage ce qui appartenait à un autre dans le chapitre précédent. Quant aux doubles sens érotiques, ils parsèment le texte puisque Goytisolo s'ingénie à détourner les écrits bibliques. L'hypothèse d'une mise en abyme est renforcée par les derniers mots du roman qui évoquent l'ultime geste du narrateur avant sa mise à mort : « il n'eut que le temps de copier à la hâte ses vers [...] avant de s'envoler avec ses compagnes et de fermer définitivement les pages du livre enfin composé. »² (187). Comme le personnage et l'auteur achèvent leur œuvre par le même poème, la fiction rejoint finalement la réalité et l'univers diégétique coïncide avec le temps de l'écriture.

Perturbant l'accès à un sens défini, le dédoublement de l'espace du texte et le redoublement du temps de lecture ouvrent le soupçon d'un sens plus complexe. Par un jeu complexe de miroirs et de replis, ces récits « mille-feuilles » confèrent à chaque niveau du texte un rôle dans l'économie du récit et une dimension métaréflexive. Le récit fait coexister l'événement et sa mise en récit, si bien que la réalité s'infiltré dans le livre comme le livre s'installe dans la réalité. Parce que la fictionnalisation de l'écriture érige la figure du scripteur en double de l'écrivain, un lien s'établit entre le monde dépeint et l'univers référentiel de l'auteur, transformant la fiction en un témoignage oblique. Une chaîne se crée alors entre le passé des existences fictives et l'avenir de l'œuvre de l'écrivain-personnage, reflet de l'œuvre de l'écrivain-personne. Mais en opérant un saut dans l'espace et le temps, cette mise en abyme transporte le lecteur des ruines du passé vers l'étincelle de l'avenir.

Les romans contemporains reprennent le modèle binaire, manichéen, structuré de l'allégorie pour mieux le détourner en y introduisant des faux-semblants et des zones de résistance. Ce faisant, ils mettent en crise l'ordre et la simplicité du récit, conformément à la théorie de Brian McHale qui place la postmodernité sous le signe de la rupture et de l'éclatement.

¹ *VPS*, p. 84 : « *el lenguaje multiforme e infinitas posibilidades significativas de sus versos les tiene perplejos, la confusión de espacios, tiempos, temas y personajes les envuelve en un sueño despierto* » ; « *una interpretación literal del entremos más adentro en la espesura, corre el riesgo de ponerles sobre la pista y alimentar las llamas del fuego que nos preparan* ».

² *Ibid.*, p. 170 : « *sólo tuvo tiempo de copiar aprisa sus versos [...] antes de volar con las demás aves y cerrar definitivamente las páginas del libro ya compuesto* ».

Le récit allégorique contemporain est à l'image de l'épidémie : il n'apparaît plus comme un monolithe de sens sur lequel viendraient se greffer des significations plus ou moins évidentes, mais comme un mystère. Néanmoins, Alexis Nouss nous enjoint de constater que l'hybridité générique a été « une marque de l'écriture de la modernité – sans attendre le triomphe de l'hétérogène abusivement revendiqué par la post-modernité »¹. Si l'allégorie contemporaine opte pour une construction dynamique dont les failles et les ambiguïtés sont surexposées, il faut reconnaître à Camus le mérite de ne pas se cantonner à une vision « lisse » de l'allégorie. Conscient des apories du procédé, il joue lui aussi, bien qu'à un degré moindre, du glissement et des potentialités d'un récit à qui il ne donne, n'en déplaie à certains critiques, que les apparences de l'univocité et du « classicisme »².

Conclusions

Conformément au dialogisme bakhtinien, le récit d'épidémie donne à entendre des voix multiples – voix du peuple, voix des dirigeants politiques, voix de l'Église – qui fournissent une appréhension du phénomène épidémique oscillant entre faits et fantasmes, entre la chose et sa représentation, entre explication discursive et approche imaginaire. Contre l'immanence du texte littéraire et contre une approche purement contextuelle, notre étude entremêle analyse interne des œuvres et approche socio-historique, suivant une démarche sociocritique que Claude Duchet définit en ces termes :

La sociocritique voudrait s'écarter à la fois d'une poétique des restes, qui décante le social, et d'une politique des contenus, qui néglige la textualité [...]. Le champ ainsi ouvert est celui d'une sociologie de l'écriture, collective et individuelle, et d'une poétique de la socialité.³

Les convergences qui se dessinent entre l'imaginaire d'écrivains issus d'espaces géoculturels très variés sont riches d'enseignement. Tout en intégrant les singularités de leur espace, les récits d'épidémie contemporains témoignent en faveur du phénomène intertextuel. La comparaison avec *La Peste* met au jour l'influence d'un roman à qui l'on avait rarement – pour ne pas dire jamais – prêté une valeur fondatrice. Suivant une approche benjaminienne de l'allégorie, la fiction postmoderne prolonge les réflexions de Camus, prenant parti sur des questions qu'il laissait en suspens, développant des hypothèses non exploitées, poussant plus

¹ Alexis Nouss, Joseph Lévy, *Sida-fiction*, *op.cit.*, p.166.

² Ce « classicisme » auquel d'aucuns rattachent l'écriture de *La Peste* fera l'objet d'une étude approfondie dans la partie III.

³ Claude Duchet, *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979, p. 4. Cité par Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2004, p. 29.

loin certains aspects subversifs. Ce regard anachronique éclaire la modernité insoupçonnée de *La Peste* tandis que la fiction des années 1980 s'en trouve inscrite dans une tradition, ce qui invalide l'hypothèse d'une rupture postmoderne. Dans les chapitres suivants, nous nous autoriserons donc à associer librement *La Peste* au corpus contemporain, en vue d'alimenter l'idée d'un hypotexte camusien fécond, déjà riche des textes à venir.

Par ailleurs, ce « phénomène total » qu'est l'épidémie permettrait d'embrasser la totalité du « phénomène humain » en y intégrant le versant irrationnel par l'accès à « un inconscient anthropologique »¹. Dans une certaine mesure, le corpus met à mal les différences culturelles pour réunifier l'humanité autour de deux pôles : la finitude des hommes et leur profonde « sauvagerie ». L'expérience de l'épidémie révèle en effet le besoin d'un surcroît de civilisation tant les relations qu'entretiennent les hommes entre eux – ce que Lévi-Strauss appelle « la société » – sont restées primitivement les mêmes. Mais nous verrons dans la troisième partie de ce travail que la mise en scène d'une humanité unifiée par la mort peut constituer le point de départ d'une fraternité retrouvée.

Dans tous les récits, le versant anthropologique se combine à une mise en scène de l'Histoire dont nous approfondirons les enjeux dans la deuxième partie de cette étude. Si l'espace dialogique du roman prend en charge l'Histoire passée et immédiate, qu'advient-il de la réalité une fois qu'elle intègre une fiction allégorique travaillée par l'imaginaire ? Le chapitre qui suit s'intéressera à ces discours de/sur l'Histoire convoqués par la fiction épidémique – la philosophie du Progrès, les fictions nationales, le discours de la crise – pour en dévoiler les enjeux et les dérives. En outre, si l'on en croit Hana Voisine-Jechova, l'intégration de l'Histoire dans la fiction « sert de base à une comparaison de ce qui a été dans le passé, avec ce que le lecteur est en train de vivre dans le présent. Les intrigues fondées sur la base historique (ou pseudo-historique) deviennent ainsi le miroir du présent, mais un miroir brisé, reflétant d'une façon dédoublée à la fois ce qui est ponctuel et ce qui est éternel »². Les allusions aux crises de l'Histoire seraient vouées à entrer en contact avec le présent de l'écriture pour suggérer qu'il est en rupture avec ce passé ou, au contraire, révéler que nous ne sommes pas sortis d'une certaine phase, que le passé se répète dans le présent. Inscrivant le contemporain dans une Histoire qui s'avère « malade », la fiction d'épidémie dresse le tableau d'une société « en crise », passant le réel au filtre d'une métaphore pathologique dont il convient d'évaluer la pertinence.

¹ Gilbert Durand, *Champs de l'imaginaire*, textes réunis par Danièle Chauvin, Grenoble, Ellug, 1996, p. 50.

² Hana Voisine-Jechova « La peste comme interrogation existentielle : parallèles et anti-parallèles entre Lagerkvist et Camus », *Revue de littérature comparée* 2/2001 (n° 298), pp. 263-274. [en ligne] URL– [http:// www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2001-2-page-263.htm](http://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2001-2-page-263.htm). [consulté le 14 mars 2014].

- DEUXIÈME PARTIE -

LES DISCOURS SUR L'HISTOIRE ET LE PRÉSENT : UNE APPROCHE DU RÉEL ENTRE FACTUEL ET IMAGINAIRE

« L'Histoire est le produit le plus dangereux
que la chimie de l'esprit ait élaboré ».

Paul Valéry, *Regards sur le monde actuel*

« Un livre doit remuer des plaies, en pro-
voquer même. Il doit être à l'origine d'un
désarroi fécond ; mais par-dessus tout un
livre doit constituer un danger ».

E.M. Cioran, *Écartèlement*.

Le chapitre qui va suivre repose sur le postulat que les récits du corpus mettent en jeu la valeur du discours et ce, à double titre : d'une part, l'épidémie, en tant que phénomène qui ébranle les certitudes, fait douter de l'adéquation entre les discours et le monde ; d'autre part, le procédé allégorique entremêle à l'ancrage réaliste une part d'indicible, générant un entre-deux qui échappe au factuel et tend vers l'imaginaire. En intégrant des îlots référentiels, la fiction élabore un discours sur l'Histoire susceptible, comme l'indique Bakhtine, de récupérer, de remanier ou d'invalider les discours dominants, à commencer par la philosophie de l'Histoire et le discours historiographique. Comme par contagion, une fois intégrés à la fiction, ces discours dévoilent leur vraie nature : celle de constructions intellectuelles, voire idéologiques, œuvres du langage et fruits de l'imaginaire. Aussi peut-on attribuer à la fiction romanesque le pouvoir de démasquer les fictions qui ne disent pas leur nom. Dans leur coexistence avec la parole littéraire, ces discours se présentent comme produits de l'Histoire et producteurs d'Histoire, qu'ils aient légitimé un état des choses à une époque ou qu'ils continuent à fonder notre réalité. Pris dans le tourbillon d'un imaginaire épidémique, les représentations communautaires et les mythes nationaux se voient contraints d'avouer un versant pathologique résidant dans cette part d'irrationalité qui peut mener à la haine de la différence.

Par ailleurs, cette fiction qui réfléchit le passé donne à lire en creux le présent. De même que la fiction d'épidémie élabore un imaginaire historique malade, elle semble capable de tenir un discours sur l'ère contemporaine qu'elle place sous le sceau de la crise. À la suite de Bertrand Gervais, nous interrogerons les implications du discours de la crise qui tend à se généraliser. Ce discours coïncide-t-il avec la réalité ? Dans quelle mesure est-il autre chose que le fruit de l'aveuglement et de l'inquiétude ?

Parce que la fiction d'épidémie croise l'Histoire et la philosophie, elle confirme l'hypothèse de Wolfgang Asholt d'une « redécouverte d'un savoir social de la littérature »¹ à partir de 1980 : « dans les décennies précédentes, le roman avait de plus en plus abandonné le savoir social – qui faisait traditionnellement partie de ses domaines de savoir privilégiés – à ce que Michel Rio a appelé les “sœurs fratricides de la littérature”, les sciences sociales en premier lieu, mais aussi l'ethnologie, la psychanalyse ou un certain type d'historiographie »². D'où la nécessité de repenser la nature de ce rapport, de l'intégration dans les sciences humaines à l'autonomie de la littérature, de la concurrence à la complémentarité.

¹ Wolfgang Asholt, « Un nouveau savoir politique et social du roman contemporain? », *Fixxion*, n°6, 2013, « Fiction et démocratie », dirigé par Emilie Brière et Alexandre Gefen [en ligne].

URL – <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx06.02/729#ap6> [consulté le 18 novembre 2013]

² *Ibid.*

CHAPITRE I

LA FICTION D'ÉPIDÉMIE, UNE MÉTAPHORE DE LA MALADIE DE L'HISTOIRE

Parce que nos romans s'emparent de ces objets que sont la réalité (passée ou immédiate) et la condition humaine, ils se confrontent à deux disciplines qui se proposent de dispenser un savoir sur l'homme et sur le monde : l'histoire et la philosophie¹. C'est pourquoi D. Maingueneau invite à penser la littérature en termes de « discours »², un discours en prise sur le monde qui n'en conserve pas moins sa spécificité. Notre hypothèse est la suivante : en raison de l'entrelacement analogique, les traces de l'histoire présentes dans les romans se trouvent contaminées par l'épidémie au point d'en acquérir certaines caractéristiques ou, pour être plus exact, de dévoiler des traits qu'elles partagent avec le mal contagieux. Pris dans la toile textuelle, les discours sur l'histoire sont soumis au questionnement, à l'interprétation, au déchiffrement si bien que leur masque tombe pour dévoiler leur nature discursive, fictionnelle, voire mensongère. L'idée d'une « maladie » de l'histoire renvoie alors à la nature pathologique de certains discours philosophiques et politiques. Il en va ainsi de certains mythes nationaux qui, dès lors qu'ils reposent sur un imaginaire de la norme et un idéal de pureté, favorisent l'exclusion de ceux que l'on prive de ces vertus. Quand l'Histoire refuse de s'avouer ses dysfonctionnements, ses anomalies et ses faiblesses, la littérature se charge d'établir le diagnostic. Toute la subtilité de ces récits allégoriques réside alors dans le recours à une écriture voilée pour mieux dénoncer les voiles du langage.

1) La philosophie de l'histoire, une construction intellectuelle et idéologique

Ce premier chapitre se propose d'interroger les liens entre littérature et philosophie de l'histoire. Terribles dans leurs manifestations et leurs conséquences, les épidémies du corpus entrent en résonance avec l'histoire du XX^e siècle et des siècles passés, si bien qu'elles autorisent à la penser sur le modèle de l'épidémie. Cette dernière impliquant un retour de la

¹ Notons que, par une heureuse coïncidence, l'origine de ces deux disciplines croise les deux pôles de notre travail : Thucydide, père de l'historiographie, s'était intéressé à la peste quand Platon, premier philosophe-écrivain, avait donné à l'un de ses textes majeurs la forme de l'allégorie.

² Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*.

crise à la fois certain et imprévisible, sa mise en scène romanesque rendrait compte de la dimension chaotique de l'Histoire, du retour spectral du passé, des brisures du présent et de la menace qui pèse sur l'avenir. Derrière l'horreur de l'épidémie, c'est celle de l'Histoire qu'il faut entendre, en tant que résurgence cyclique de la violence sous des formes apparemment variées mais profondément similaires. Tandis que l'Occident a promu le modèle linéaire de la philosophie du Progrès, le récit d'épidémie suggère la nécessité de mettre à distance cette construction intellectuelle et idéologique. En cela, la fiction appuie l'idée d'une « crise du régime moderne d'historicité » telle que l'a théorisée François Hartog.

1.1) L'allégorie : la réalité passée au filtre de l'imaginaire

Entrelaçant le réel et la fiction, l'allégorie constitue une stratégie efficace pour dévoiler la part d'imaginaire qui sous-tend les discours de l'Histoire. Parce que l'écriture transfigure le réel sans chercher à s'en couper radicalement, le récit devient l'espace d'une contamination réciproque : à mesure que l'historicisation d'une réalité fictive lui donne l'épaisseur de la temporalité du monde, la fictionnalisation de faits historiques leur confère un agrandissement mythique. Notre but sera de dégager la singularité de cette écriture allégorique de l'Histoire : avant de prouver que cette œuvre du langage appréhende le « réel » plus que la « réalité », nous montrerons que l'allégorie correspond, selon les termes de D. Viart, à « une façon oblique d'aborder une Histoire devenue rétive au “roman historique” »¹.

a- Le choix de la fiction contre le roman historique

Pour appréhender les enjeux de cette représentation biaisée, cryptée et elliptique de l'Histoire, voyons en quoi les fictions d'épidémie se distinguent d'un roman historique comme *L'Été de l'île de Grâce* de Madeleine Ouellette-Michalska. Tâchant de définir le roman historique, Gérard Gengembre affirme qu'on peut « énoncer approximativement qu'il s'agit d'une fiction qui emprunte à l'Histoire une partie au moins de son contenu ». Plus spécifiquement, on dira que le roman historique « prétend donner une image fidèle d'un passé précis, par l'intermédiaire d'une fiction mettant en scène des comportements, des mentalités, éventuellement des personnages réellement historiques »². Bien que fictive, l'intrigue prend place dans un cadre réaliste, élément essentiel dans un récit qui donne à comprendre l'Histoire

¹ Dominique Viart (dir.), *Écritures contemporaines vol. 10. Nouvelles écritures littéraires de l'Histoire*, Caen, Lettres Modernes Minard, 2009, « Avant propos », p. 4.

² Gérard Gengembre, *Le Roman historique*, Paris, Klincksieck, « 50 questions », 2006, p. 87.

de manière vivante. Une telle désignation serait donc inappropriée pour des romans qui, tout en intégrant le passé dans un jeu analogique, ne lui concèdent ni une place prépondérante dans l'intrigue, ni une datation exacte. En revanche, le roman de Madeleine Ouellette-Michalska répond aux critères du roman historique : évoquant l'épidémie de typhus qui frappa plusieurs milliers d'immigrants en 1847, il relate leur quarantaine sur la Grosse-Île près de Québec.

L'Été de l'île de Grâce s'ancre dans une géographie québécoise dont elle multiplie les indices référentiels : le Saint-Laurent, les contreforts des Laurentides, les plaines d'Abraham, le jardin des Gouverneurs, le cap Diamant, la rivière Saint-Charles, le château Saint-Louis. La première page inscrit le récit dans l'Histoire puisque le docteur explique à ses enfants le passé de l'île où il vient de s'installer :

« C'est ici que débarquèrent des milliers d'Irlandais il y a quinze ans. »
Trop jeunes pour savoir qu'ils se trouvaient au siècle des épidémies, ceux-ci ne saisirent pas l'allusion à la violente épidémie de choléra de 1832 [...].¹

Situant l'intrigue pendant l'année 1947, la formule souligne l'invincibilité de l'épidémie : le souvenir d'un passé tragique hante encore les insulaires et le retour d'une catastrophe que l'on espère toujours avoir dépassé est imminent. D'autres références jalonnent le roman : l'incendie de Québec (1845), l'époque où le Québec devint une colonie de l'empire britannique après avoir été sous la garde des lois françaises, le règne de la reine Victoria, les « filles du roi, ces catins repenties à qui la France avait imposé l'Amérique comme purgatoire »², et la traite des esclaves dans des bateaux qui servirent plus tard à l'exode des Irlandais jugés indésirables par les Anglais. Enfin, l'incipit suggère la nécessité de saisir les traces d'une histoire, notamment d'une histoire immédiate : « L'Histoire n'avait pas encore résumé les victoires et les fléaux de son époque »³. Toutefois, il convient de distinguer la littérature de l'historiographie, le travail du romancier de celui de l'historien.

Dans quelle mesure le roman historique mime-t-il l'entreprise historiographique et jusqu'à quel point peut-il déployer les ressources de la fiction ? Conformément aux principes de poétisation et d'émotion, les épisodes historiques côtoient des épisodes hautement fictionnels, notamment lors des rêveries et hallucinations du médecin qui viennent se superposer au présent de l'épidémie. D'ailleurs, les convergences avec *La Peste* sont si nombreuses que le roman français pourrait bien constituer un hypotexte du roman québécois. Ainsi, le narrateur Dr Milroy présente des ressemblances avec Rieux en raison de ses convictions et ses doutes, son insistance sur l'absurde, mais aussi par son opposition aux figures religieuses et aux auto-

¹ Madeleine Ouellette Michalska, *L'Été de l'île de Grâce*, Montréal, Québec Amérique, 1993, p. 13.

² *Ibid.*, p. 30.

³ *Ibid.*, p. 13.

rités dont il met à distance la vaine grandiloquence. De même que l'amour entre Rieux et sa mère s'exprimait en silence, le docteur Milroy comprend l'affection que lui porte sa logeuse Persévérance malgré les difficultés de communication. Si le vocabulaire manque au médecin anglais pour entretenir une conversation avec une francophone, le dialogue avec cette figure maternelle s'établit au-delà des mots. Certes, les mésinterprétations donnent lieu à des scènes cocasses, notamment lorsque « herbe à chats » devenu « erbacha »¹ est perçu comme une formule d'adieu. Mais les mots deviennent porteurs d'une musicalité, d'une émotion et d'un désir qui excèdent le sens intelligible.

Réinvestissant des modalités de représentation propres à *La Peste*, l'incipit du roman québécois apparaît à bien des égards comme une réécriture de la scène finale du roman de 1947, suggérant que les deux médecins portent un même regard sur l'humanité. Alors que l'ouverture de la ville suscite l'allégresse et la fête populaire, le docteur Milroy participe aux réjouissances tout en se détachant de la foule. Ce regard distancié s'explique par une connaissance du passé et une conscience des dangers. Si l'ouverture des portes met la cité en joie, le médecin n'oublie pas que l'immigration avait apporté la mort sur le continent québécois quelques années auparavant, tout comme Rieux ne peut s'empêcher de considérer cette liesse populaire comme un premier pas vers l'oubli. Vigilants et sensibles aux signes, les deux médecins manifestent une clairvoyance que viennent toutefois ternir la trop grande rigidité du Dr Milroy et le culte qu'il voue à l'Empire.

Au-delà de cette possible intertextualité, le roman historique de M. Ouellette-Michalska est chargé de symboles, à commencer par les allusions aux Danaïdes. Par-delà la référence au territoire québécois de l'Archipel des Danaïdes, la romancière confère une portée symbolique à ce nom qui suggère la métamorphose fantastique de l'espace, ce « pays sans paysage » « effroyablement grandiose », ce « paysage sans contours ni frontière »² qui n'apparaît pas sur toutes les cartes. Comme chez Camus, la nature est à la fois un idéal et une puissance mortifère pour les immigrants se sentant « captifs du fleuve »³. L'île devient alors cet espace de l'entre-deux, espace hybride et monstrueux qui suscite la méfiance du médecin soucieux de « ne pas glisser trop tôt dans la bouche dévorante des Danaïdes où tout paraissait s'engouffrer »⁴. Mais comme dans la plupart des récits du corpus, une femme vient sauver le médecin de ses angoisses et de son sentiment d'impuissance. Portant le doux nom de Persévérance, elle est à la fois maternelle en tant que sage-femme et nourrice, magicienne et conteuse

¹ *Ibid.*, p. 15.

² *Ibid.*, p. 19.

³ *Ibid.*, p. 101.

⁴ *Ibid.*, p. 95.

comme chez García Márquez, emblème de lucidité et de clairvoyance comme chez Saramago. Certes, elle ne connaît pas la science (elle parle d'« animalcules »¹ pour évoquer les virus) mais elle redonne courage et espoir aux malades et au médecin grâce à un autre pouvoir : celui de sublimer le quotidien en le rendant magique. Plus que des remèdes, cette spécialiste des plantes offre un nouveau regard sur la nature qui désamorce toute tentation de pessimisme : « peu importe que le monde soit malade ou dégénéré, aussi longtemps qu'une herbe de santé arrivera à naître et à s'épanouir, les humains pourront en faire autant »². Cette magie opère également lorsque la matière des mots devient objet de partage et de création : comme elle invite chacun à se raconter, les prisonniers de la quarantaine se découvrent des origines communes et une même expérience de la guerre. Ceux qui cohabitaient sans communiquer trouvent ici l'occasion d'offrir un tombeau aux morts et de souder la communauté, cette union se scellant finalement dans un « chant exprim[ant] une douleur unanime où transperçait l'exil »³. À travers son personnage féminin, M. Ouellette-Michalska renverse le tragique associé au mythe des Danaïdes et lui oppose une fable dans laquelle Danaïde devient le nom d'un papillon rare qui assure la chance et la protection si on l'aperçoit. Bien qu'il se mette au service d'une connaissance accrue de l'histoire du Québec, ce récit d'épidémie joue de l'ambivalence de la crise – à la fois destruction et renouveau – pour proposer au lecteur une éducation du regard, une sensibilisation au pouvoir et au plaisir des mots ainsi qu'une invitation à refonder la communauté.

En somme, la distinction entre le roman historique et la fiction d'épidémie paraît floue et discutable. Dans *Fiction et diction* (1991), Genette parvient à la même conclusion, jugeant que la distinction formelle entre un texte référentiel et un texte fictionnel s'effectue nécessairement grâce au paratexte puisque les outils narratologiques forgés à partir de corpus fictionnels fonctionnent pour l'analyse des textes référentiels. Pour ce roman québécois, ce sont effectivement la quatrième de couverture rappelant les événements et la dédicace adressée à des médecins et des historiens qui nous indiquent qu'il s'agit d'une « *non-fiction novel* ».

Néanmoins, contrairement au récit historique qui impose un certain personnel romanesque et un cadre spatio-temporel intangible, le récit fictif relève d'une mise en scène entièrement conçue par l'auteur, ce qui la rend pleinement signifiante. La première distinction entre la fiction épidémique et le roman historique réside dans l'absence de datation précise et

¹ *Ibid.*, p. 113.

² *Ibid.*, p. 138.

³ *Ibid.*, p. 137.

la liberté qui en découle. Mona Ozouf rappelle que le roman historique est « authentifié par des procès-verbaux, des archives, d'autres témoignages, et même si le lecteur du récit historique s'abstient de confronter tout cela lui-même, il sait cependant qu'il le peut : la vérification est toujours en suspens »¹. En somme, pas de transgression possible : contraint à l'exactitude, l'auteur de roman historique n'a d'autre choix que de mener une recherche préalable afin de s'assurer des noms, des faits, des chiffres. Mais si les récits du corpus ne mentionnent aucune date, il reste possible de la deviner grâce à la stratégie suivante : l'épisode épidémique prend place dans l'Histoire en se déclinant par rapport à un événement.

Ainsi, la diphtérie frappe Friendship quelques années après la Guerre de Sécession tandis que le choléra accompagne la mise en place de la République en Colombie suite à l'Indépendance. De même, bien que le régime ségrégationniste se soit étendu sur quatre décennies (de 1948 à 1991), le récit d'André Brink nous offre la possibilité de deviner la décennie dans laquelle s'inscrit l'intrigue. Comme Paul vient de lire dans le journal l'histoire d'un enfant abandonné dont il avait fallu, par l'examen d'un cheveu, déterminer la race pour décider de son avenir – « soit accepté en tant qu'humain, soit rejeté dans un monde de demi-humanité, ni blanc, ni noir, nié, proscrit »² (113) –, il fait remarquer avec une colère contenue qu'« il y a quarante ans, ils utilisaient déjà ce genre de “méthodes scientifiques”[...] À l'époque ils examinaient le pénis d'un homme pour voir s'il était circoncis. Ou ils mesuraient les nez »³. On voit comment Brink exploite l'allusion historique : les Juifs ne sont évoqués qu'à travers le stéréotype du nez aquilin et la circoncision qu'impose leur religion. Parallèlement, l'usage de la troisième personne du pluriel permet de laisser dans l'ombre la figure de l'ennemi nazi et de tous ceux qui ont collaboré à ces « expériences scientifiques » dans les années 1940. Subtilement, Paul connecte deux épisodes de ségrégation, nous permettant ainsi d'ancrer l'intrigue dans les années 1980, si bien que le temps de la narration coïncide avec le temps de l'écriture du roman paru en 1983. Par ce procédé, les auteurs favorisent la conscience historique du lecteur, non seulement en sollicitant ses connaissances, mais aussi en lui rappelant que l'Histoire est avant tout une succession de crises.

Le choix d'une épidémie fictive dépourvue de datation est fécond à plusieurs titres : n'ayant d'autre contrainte que celle de la cohérence analogique, l'écrivain trouve dans

¹ Mona Ozouf, « Récit des romanciers, récit des historiens » dans *Le Débat : histoire, politique, société*, n°165, Paris, Gallimard, mai-août 2011, p. 21.

² *WP*, p. 95: « *whether he will be accepted as a human being or rejected into a twilight world of half-people, neither white nor black.* »

³ *Idem* : « *Forty years ago, they also used this brand of “scientific method”[...] Then they examined a man's penis to see whether he was circumcised. Or else they measured noses.* »

l'épidémie un motif malléable, susceptible d'entrer en résonance avec une réalité contextuelle tout en pouvant prétendre à la réactualisation. Débarrassée du souci d'exactitude, la fiction romanesque peut prétendre à l'universalité qui fonde le projet éthique. C'est parce qu'elle ne peut justifier sa pertinence par sa seule « informativité » qu'elle appelle à son sujet une hypothèse d'exemplarité¹. Dès lors, le roman vise moins la transmission de connaissances factuelles qu'une expérience de la catastrophe, expérience du collectif et de l'intime, d'autant plus intense que la construction allégorique sollicite l'intellect et les sens, la raison et la sensibilité. L'intégration d'îlots référentiels permet à la fiction d'exprimer des non-dits, qu'ils soient ces objets refoulés ressurgissant du passé sous la forme de spectres, ou ces tabous et interdits qui rongent un présent placé sous le signe de l'oppression. Ce faisant, elle nous signale que le réel ne relève pas uniquement du visible et du dicible.

b- L'allégorie : une stratégie anti-mimétique pour appréhender le réel

La modernité a non seulement révélé que ce monde déchiré et fragmenté ne saurait pleinement être ressaisi par le langage, mais aussi que l'appréhension de la réalité ne pouvait se dépouiller de toute subjectivité. Loin des reportages systématiques de la vie sociale, le XX^e siècle a sonné le glas d'une représentation mimétique qui masque la complexité du réel en le figeant dans une stylisation factice. Selon la terminologie établie par Philippe Forest, le roman moderne a renoncé à la réalité pour s'attaquer au réel. Par « réalité », on désigne ce « simulacre confondu avec un intouchable état objectif du monde », cette « contrefaçon construite de notre vie »² que le réalisme a voulu substituer au « réel » pour en interdire l'expérience. Par contraste, le « réel » correspond à un « espace de négativité dont procède le texte et vers lequel il chemine ». C'est précisément le réel que le roman doit approcher, se délestant alors de toute prétention à la transparence :

Mais si le roman oublie que le réel est l'impossible, il se laisse prendre au piège de la *mimesis*, supposant qu'il existe un état objectif du monde (une « réalité ») qu'il lui suffira de copier, de singer, de refléter quand le « réel » est justement ce que la représentation, le langage, la fiction n'approchent que pour y découvrir le lieu d'un défaut, d'un manque, d'une déchirure qui les suscitent mais dont ils ne peuvent rendre compte.³

¹ Sur ce point, voir la conclusion de Gilles Philippe, *Pour un humanisme romanesque, Mélanges offerts à Jacqueline Levi-Valensi*, Gilles Philippe, Agnès Spiquel (dir.), Paris, Sedes, « Critique littéraire », 1999, pp. 255-256.

² Philippe Forest, *Le Roman, le réel et autres essais, op.cit.*, p. 33.

³ *Ibid.*, p. 54.

Camus l'avait bien compris, qui affirmait dans *L'Homme révolté* : « ni le réel n'est entièrement rationnel, ni le rationnel tout à fait réel »¹. L'idée que la raison et la science ne puissent épuiser le réel explique la place ménagée au fantastique dans ces récits d'épidémie qui nouent des liens privilégiés avec la faillite de la connaissance. L'analyse qui va suivre se penche sur le parcours esthétique de quelques auteurs du corpus : s'ils ont connu une tentation du réalisme, la nécessité de la dépasser s'est imposée à eux, donnant naissance aux fictions allégoriques qui nous intéressent dans ce travail.

L'évolution de la production de Goytisolo rend compte de cet effort pour saisir la part d'indicible inhérente au réel. Philippe Merlo-Morat parle de « réalisme critique » ou de « réalisme objectif »² pour désigner le style des œuvres antérieures à *Señas de identidad* (1966) : attestant d'un engagement idéologique marqué, les romans de Goytisolo visent alors à provoquer une prise de conscience en donnant à voir les causes et les effets des injustices sociales. Pour ce faire, l'écrivain recourt à une narration linéaire, des descriptions réduites à leur plus simple expression et des personnages quelque peu stéréotypés (ouvriers exploités et propriétaires terriens sans scrupule). Le projet se veut paradoxal puisque l'auteur développe une vision partielle et partielle afin d'accéder à une certaine objectivité, aspirant dans un même temps à la description et à la critique du réel. Mais dans les années 1980, on note un changement esthétique dès lors que le roman devient le moyen de « mettre au jour tous les éléments irrationnels qui font partie d'une collectivité et de les intégrer dans une œuvre artistique qui peut paraître délirante, onirique, ou encore schizophrène, dans la mesure où elle pénètre dans les entrailles d'une société qui est la sienne et d'une tradition »³. Chez Goytisolo, le roman entrelace naturel et invraisemblable pour créer des images mythiques à partir du réel et extraire d'une réalité son noyau d'indicible. Refusant le réalisme traditionnel, Camus se proposait déjà de faire ressortir la constante proximité entre le naturel et l'invraisemblable, suivant une perspective de transfiguration du réel que Jacqueline Lévi-Valensi nomme « réalisme symbolique » ou « mythologie du réel » :

¹ Albert Camus, *L'Homme révolté*, OC III, p. 314.

² Philippe Merlo-Morat, *La Littérature espagnole contemporaine*, op.cit., p. 201.

³ « sacar a la luz todos los elementos irracionales que forman parte de una colectividad e integrarlos en una obra artística que puede parecer alienada, onírica, esquizofrénica o lo que sea, porque cala en las entrañas de su sociedad y de su tradición » (nous traduisons). Juan Goytisolo, *Tradición y disidencia*, Madrid, Fondo de cultura economica, 2003, p. 30.

Il [le romancier philosophe] propose une vision du monde et seule la cohérence interne de cette vision permet au roman de s'édifier. Fidèle à la réalité, le roman ne prend cependant sa pleine valeur que par les images mythiques qu'il en offre, qu'il crée à partir du réel, en fonction du réel, ou, plus exactement, à partir de l'homme, et en fonction de son destin, c'est-à-dire de sa vérité, et de son inscription dans la réalité du monde.¹

Même lorsqu'elle tend à l'objectivité, la re-présentation de la réalité produit nécessairement un effet de sens qui est déjà une interprétation. Chez Camus, si le réel est un point de départ, sa représentation s'oriente vers le symbole puis le mythe, afin que l'œuvre romanesque exprime une condition humaine faite de douleur et de dignité.

Plus complexe qu'il n'y paraît, la réalité est aussi et surtout une construction idéologique dont il ne faut pas oublier la nature. Saramago a exprimé sa méfiance à l'égard des représentations prétendument fidèles du monde. Remaniant la métaphore stendhalienne du miroir, il souligne la nécessité de dépasser cette conception et de déformer la réalité telle qu'elle est perçue pour faire apparaître le réel tel qu'il est :

Il m'a fallu renoncer à la métaphore de Stendhal, celle du miroir au bord de la route, reflétant ce qui se passe, pour adopter un autre miroir, un tantinet plan, un tantinet convexe, un tantinet concave, entre les mains d'un narrateur doué d'ubiquité, partout présent [...] le roman se devait d'être autre chose que la simple transposition littéraire d'un phénomène optique, un miroir inerte dans l'attente que quelqu'un vienne à passer.²

La révolution esthétique annoncée nous paraît cependant relative : tandis que les outils du récit se veulent nouveaux et que le miroir peut désormais diffracter l'image, la citation suggère la persistance d'une tradition d'omniscience. Les implications en sont diverses : soit le narrateur saisit une pluralité de points de vue pour favoriser une certaine « neutralité » ; soit le récit masque un point de vue unique qui capte le réel et le déforme pour mieux imposer sa vision du monde.

Cette deuxième option trouve son écueil le plus préjudiciable dans le « réalisme socialiste » qui étouffe la nature problématique du réel. Camus a dévoilé l'imposture d'un art dont le « véritable objet est précisément ce qui n'a pas encore de réalité », puisque « s'il prend sur lui avec courage de reconnaître le malheur présent des hommes, [il] le trahit aussi gravement, pour exalter un bonheur à venir, dont personne ne sait rien et qui autorise toutes les mystifications »³. Réinvestissant les stratégies de la représentation mimétique, cette littérature expose une réalité passée au filtre des idéologies mais se garde bien de le signaler. Ce qui est

¹ Jacqueline Lévi-Valensi, *Genèse de l'œuvre romanesque d'Albert Camus*, thèse dactylographiée, Paris IV, 1981, p. 719.

² José Saramago, « De l'allégorie en tant que genre à l'allégorie en tant que nécessité ». Cité par Silvia Amorim, *José Saramago, Art, théorie et éthique...*, op.cit., p. 110. La métaphore stendhalienne du miroir correspond à une citation de Saint-Réal placée en exergue du chapitre XIII du roman *Le Rouge et le Noir* : « Un roman, c'est un miroir qu'on promène le long du chemin ».

³ Albert Camus, « Conférence du 14 décembre 1957 », OC IV, p. 256.

condamné, ce n'est donc pas la tentative du roman de représenter le réel mais la volonté de masquer la déformation du réel qui y est à l'œuvre : le problème viendrait moins de l'objet mis en scène que des intentions qui sous-tendent cette représentation et brouillent les repères entre fait et interprétation.

Parce que « l'artiste se trouve toujours dans cette ambiguïté, incapable de nier le réel et cependant éternellement voué à le contester »¹, il ne saurait cautionner la fuite que constitue l'art pour l'art. Mais être un écrivain réaliste implique de n'être ni un « réaliste » à la manière du XIX^e siècle², ni un adepte du réalisme socialiste, ni persuadé de la possibilité d'une représentation objective du réel, ni obsédé par une idéologie qui déformerait par trop la réalité objective. Aussi Morvan Lebesque considère-t-il l'allégorie comme une stratégie pertinente :

Prendre de la distance à l'égard des faits récents, les projeter dans une allégorie qui fût le contraire d'un mensonge puisqu'elle permettrait d'éclairer l'Histoire ; déplacer ces années dans le temps et dans l'espace, les rendre par cela reconnaissables à toutes les générations. Voilà, sans doute ce que nous attendions d'un écrivain plus intuitif que les autres. Il fallait la chronique et la légende, le réel et le surréel ; il fallait le soleil et l'Histoire. Notre attente ne fut pas déçue.³

En adoptant un mode de représentation actif et dynamique qui permette de penser le réel et de le dire autrement, l'allégorie se veut moins descriptive qu'analytique. Selon les termes de Ricoeur, « il s'agit de dire un réel autre, autre que le réel connu et objectivable, mais qui ne relève pourtant pas de l'imaginaire, une troisième instance de symbolisation, en somme »⁵. Écrire consiste à relever des indices et à fabriquer des signes pour les soumettre à l'interprétation du lecteur qui bénéficie d'une liberté telle que le roman devient dispositif, au sens de « configuration [...] débordée par les effets qu'elle produit »⁶. Dès lors, l'approche du réel dans le roman contemporain relève moins de l'historiographie que de la cryptographie. L'allégorie implique en effet ce que Ph. Dufour décrit comme « un travail dialectique de déchiffrement (processus cognitif) et de chiffrement (processus esthétique), prolongé par le déchiffrement du lecteur (intervention des "représentations secondaires") »⁷. Combinant la rigueur du raisonnement analogique et la créativité qu'exige une réalité défigurée et reconfigurée, la représentation allégorique expose le mystère du monde. Frustrant celui qui aspire à « tout voir

¹ *Ibid.*, p. 259.

² Il s'agit là d'une conception un peu caricaturale du réalisme, dans la mesure où les écrivains réalistes étaient bien conscients des limites du projet réaliste, comme en atteste la préface de *Pierre et Jean* de Maupassant.

³ Morvan Lebesque, *Camus par lui-même*, Paris, Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1963.

⁵ Alexis Nouss et Joseph Lévy, *Sida fiction*, *op.cit.*, p. 170.

⁶ « Il y a dispositif chaque fois qu'une configuration est débordée par les effets qu'elle produit » (Philippe Ortel, *Discours, image, dispositif. Penser la représentation II*. Textes réunis par Philippe Ortel, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2008, p. 19).

⁷ Philippe Dufour, *Le Roman est un songe*, *op.cit.*, p. 83.

avec cet œil sécurisant du citoyen, du flâneur en proie à la prolifération démultipliée des images », elle offre plutôt la possibilité de « voir autrement et autre chose »¹. Loin d'une approche frontale, les fictions allégoriques osent de nouvelles perspectives, privilégiant un point de vue décalé ou elliptique pour exprimer la violence de l'histoire ou du présent.

c- L'allégorie, une réflexion sur le langage

La littérature a la pouvoir de suggérer ce qu'il n'est pas possible de dire, d'exprimer en creux une intensité qui échappe aux mots, toujours tentée par un silence auquel elle ne pourrait toutefois se résoudre sous peine de s'annihiler. Si la justesse ne se trouve pas dans la dénonciation explicite, si aucun mot ne peut prétendre embrasser véritablement une réalité, la solution de l'implicite, de la suggestion, de la transposition s'imposait pour laisser au lecteur la possibilité de saisir la parole de l'auteur tout en se voyant confier la mission de la formuler, c'est-à-dire de la faire sienne. Invitant à questionner la béance entre le comparant et le comparé, le récit allégorisant exige autant une attention aux mots qu'une exploration du silence. Si l'allégorie peut capter la part d'indicible et d'imaginaire qui sous-tend le réel, c'est qu'elle se présente comme une œuvre du langage au point que Maureen Mc Quilligan en fasse « le plus auto-réflexif et le plus auto-critique des genres narratifs »⁵. Cette métaréflexivité lui semble plus prégnante encore dans l'allégorie post-moderne, ce genre qui « commence avec, qui se focalise et qui s'achève avec les mots »⁶. Dans son analyse du récit allégorique, Gaëton Picon soutient que *La Peste* est « de ces livres qui représentent plus qu'ils ne présentent, et qui sont moins dans ce qu'ils donnent que dans ce qu'ils dissimulent »⁷. En cela, le roman illustre la théorie de W. Benjamin pour qui l'allégorie, contrairement à la fulgurance inhérente au symbole, exhibe l'inadéquation du langage, la construction de l'objet par sa représentation, le permanent décalage entre le mot et la chose. D'ailleurs, l'allégorie rejoint le fonctionnement même du langage en raison d'une fondamentale impossibilité à enfermer les choses dans le signe arbitraire : le langage est un déguisement par lequel on tente de traduire les nuances de la pensée, la complexité des êtres, l'énigme du monde. Par essence, le langage est allégorique car il dit autre chose que ce qu'il semble dire.

¹ Christine Buci-Glucksmann, *La Folie du voir. Une esthétique du virtuel*, op.cit., pp. 48-49.

⁵ « the most self-reflexive and critically self-conscious of narratives genres » (Maureen Mc Quilligan, *The language of Allegory. Defining the genre*, Ithaca, Cornell University Press, 1979, p. 24).

⁶ *Ibid.*, p. 11 : « a genre beginning in, focused on, and ending with words, words ». De même, João Adolfo Hansen écrit : « Posto que o processo de criação alegórica tem suas raízes no plano linguístico ». (*Alegoria. Construção e Interpretação da metáfora*. São Paulo/Campinas, Hedra/Editora Unicamp, 2006.)

⁷ Gaëtan Picon, *L'Usage de la lecture*, chapitre « Remarques sur "La peste" », Paris, Mercure de France, 1960.

Dans la fiction d'épidémie, la réflexion sur le langage découle non seulement de la forme mais aussi de la thématique. De fait, nos romans récupèrent des langages variés – populaire, politique ou religieux – qui, pris dans le tourbillon d'une langue littéraire, se trouvent questionnés, critiqués, dépouillés de leurs oripeaux. La fiction invite alors à repenser le sens des mots tant il est vrai, suivant l'analyse de Bertrand Gervais, que la langue constitue un enjeu en temps de crise : « à la transparence langagière d'un rapport non problématique au monde répondent, en situation de crise, une opacité grandissante de la langue et une neutralisation graduelle de ses fonctions habituelles »¹. Philippe Dufour prolonge cette réflexion lorsqu'il affirme que « quand l'Histoire s'affole, le langage se grippe. Le tragique ou l'impensable d'une époque se psychosomatisent en une difficulté à parler – et à écrire. La littérature interroge le langage. [...] L'Histoire mine le dicible. Elle élimine les mots, épuise leur pouvoir de persuasion »². En usant d'une stratégie du voile qui exploite la richesse des mots, l'implicite et le double sens, les récits du corpus mettent au jour un usage « voilé » de la langue, qu'il relève de la langue de bois, de la rhétorique judiciaire et religieuse, ou du discours mystifiant.

Bertrand Gervais a précisé les symptômes de ce dysfonctionnement de la langue : « les mots paraissent marqués d'une inquiétante étrangeté, d'une altérité irréductible. Des contenants vidés de leur contenu, pour ainsi dire désémotisés »³. *La Peste* illustre ce dysfonctionnement puisqu'entre le silence et le cri, le langage tourne en boucle, générant une intensification de l'activité sémiotique ou un appauvrissement de la langue. Sous l'effet de la peste oranaise, les mots perdent leur consistance, se vident de leur sens si bien que le langage du désespoir se réduit à des formules stéréotypées tout juste capables d'assurer une fonction phatique : « puisque les autres ne pouvaient trouver le vrai langage du cœur, ils se résignaient à adopter la langue des marchés et à parler, eux aussi, sur le mode conventionnel, celui de la simple relation et du fait divers » (84). Parce que pour Camus, « mal nommer un objet, c'est ajouter au malheur de ce monde »⁴, on comprend que Grand travaille son latin, jugeant ce retour aux origines « utile pour mieux connaître le sens des mots français » (40).

Saramago souligne lui aussi le tragique de la langue, devenue inapte à appréhender la réalité à cause « des mots fatigués, épuisés d'être tellement passés de main et main et d'avoir

¹ Bertrand Gervais, *L'Imaginaire de la fin : temps, mots et signes. Logiques de l'imaginaire*. Tome III, Montréal, Le Quartanier, coll. « erres essais » 2009, p. 30.

² Philippe Dufour, *Le Roman est un songe, op.cit.*, p. 259.

³ Bertrand Gervais, *La Ligne brisée : labyrinthe, oubli et violence. Logiques de l'imaginaire*. Tome II, Montréal, Le Quartanier, coll. « erres essais » 2008, p. 54.

⁴ Albert Camus, « Sur une philosophie de l'expression », OC I, p. 908.

laissé dans chacune une partie de leur substance vitale »¹. Pour le prouver, il ravive l'origine métaphorique ou le sens étymologique de certains termes courants afin de souligner leur inadéquation dans ce contexte de crise : des expressions comme « je vois », « se battre les yeux dans les yeux », ou « n'avoir rien à voir avec » deviennent cocasses ou tragiques en de telles circonstances. Lexicologue pointilleux, le narrateur déconstruit le langage pour en exhiber la banalité et la rigidité. De la même façon, certaines formules interpellaient Rieux, sensible aux expressions et tics de langage de Grand² quand Tarrou fait remarquer au directeur de l'hôtel le décalage entre le sens propre et le sens figuré du proverbe « quand les rats quittent le navire », lui répliquant que « c'était vrai dans le cas des bateaux, mais qu'on ne l'avait jamais vérifié pour les villes » (35). Comme l'indique Michel Murat, « souligner le cliché, c'est exiger qu'on lui restitue sa structure tensionnelle : c'est en fait, le rendre au discours »³. C'est pourquoi Brink confère à la littérature la mission de remotiver la langue : « [...] en société, le langage tend à cacher, à mentir même, alors que l'écrivain s'en sert comme d'un outil pour rechercher la vérité, qui est essentiellement non verbale [...] »⁴. Dans notre corpus, le paradoxe réside dans le déploiement d'une esthétique du voile au service d'une apologie de la clarté que Tarrou appelait de ses vœux, ayant compris que « tout le malheur des hommes venait de ce qu'ils ne tenaient pas un langage clair » (256).

Parce que l'allégorie consiste, selon Catherine Dana, à « ne pas appeler les choses par leur nom »⁵, l'écriture mime les discours mystificateurs qui déploient une stratégie du détour, de l'euphémisme ou de l'exagération. Mais la littérature est dans un même temps mise en scène et mise à distance du spectaculaire, conformément à ce que J.-M. Schaeffer nomme « l'immersion fictionnelle »⁶. Si le roman a longtemps cherché à plonger le lecteur dans l'illusion référentielle, il affirme aujourd'hui sa fictionnalité, mêlant chez le lecteur plaisir du texte et esprit critique. Or, cette lucidité quant au statut fictionnel du texte tend à contaminer les autres imaginaires pris en charge : religion, idéologie, histoire, autant de discours fondés sur une fabulation et qui masquent leur fictionnalité. Comme l'explique Nancy Huston, le récit d'épidémie se propose de jouer d'un outil commun pour mieux nous aider à décortiquer ces fictions collectives, à dévoiler les ficelles des discours sociaux :

¹ José Saramago, *Le Voyage de l'éléphant*, traduit du portugais par G. Leibrich, Paris, Seuil, 2009, p. 203.

² « Comme on dit dans mon pays : “ Il ne faut jamais remettre à demain...” ». Rieux avait déjà noté cette manie qu'avait Grand, né à Montélimar d'invoquer les locutions de son pays et d'ajouter ensuite des formules banales qui n'étaient de nulle part comme “un temps de rêve” ou “un éclairage féérique”». (51)

³ Michel Murat, *Poétique de l'analogie, op.cit.*, p. 232.

⁴ André Brink, *Sur un banc du Luxembourg, Essais sur l'écrivain...*, *op. cit.*, p. 120.

⁵ Catherine Dana, *Fictions pour mémoire, op.cit.*, p. 53.

⁶ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Le Seuil, 1999.

C'est parce que la réalité humaine est gorgée de fictions involontaires ou pauvres qu'il importe d'inventer des fictions volontaires et riches. Car au lieu de s'avancer masquée, comme les millions d'autres fictions qui nous entourent, nous envahissent et nous définissent, la littérature annonce la couleur : *Je suis une fiction*, nous dit-elle ; aimez-moi en tant que telle.¹

Noyée dans le flot des discours qui animent le monde, la littérature use de la fascination qu'exercent les fictions tout en étant la seule à revendiquer ce statut. Adoptant la forme de ce qu'elles dénoncent, les fictions allégoriques aspirent à une abolition du voile, ce qui conduit Frédérique Tourdoire-Surlapierre à formuler l'hypothèse suivante : « Paradoxe donc de l'allégorie dont les artifices ne se dissimulent pas : le contraire du mensonge serait donc moins la vérité que le dévoilement du secret qu'il entend recouvrir ? »². D'où l'idée qu'une fois intégré au tissu de la fiction allégorique, le discours de l'Histoire dévoile son secret, à savoir cette nature qui selon Ricoeur, en fait « intrinsèquement une historio-graphie, ou, pour le dire d'une façon délibérément provocante, un artifice littéraire »³. Le problème survient quand la fabrication de l'Histoire tend à naturaliser un ordre social ou mondial et génère des dichotomies dont on ne discute pas toujours la validité.

Enfin, Pierre Nora a raison d'affirmer que nous éprouvons « après les dévergondages du formalisme et du Nouveau Roman, le besoin de se mesurer à la réalité la plus dure »⁴. Mais cette confrontation avec les discours sociaux, avec le factuel, avec les apparences n'épuise pas le sens du réel, toujours mystérieux. Consciente qu'il y a de l'insaisissable, de l'irrationnel, de l'indicible au cœur du réel, la littérature contemporaine révèle l'imposture du réalisme et la nécessité d'une impureté du récit qui, selon Ph. Forrest, « n'a pas d'autre choix que de se compromettre avec l'imaginaire afin de parvenir jusqu'au réel. En ce sens, l'imaginaire ne s'oppose pas au réel : il en est la condition, non pas suffisante mais nécessaire »⁵. Si la littérature s'est longtemps vu attribuer une puissance toxique⁶, il s'avère que la séduction inhérente à la fiction peut constituer un outil heuristique. C'est pourquoi nous proposons d'inclure les romans du corpus dans cette « littérature diagnostique »

¹ Nancy Huston, *L'Espèce fabulatrice*, op.cit., p 186.

² Frédérique Tourdoire-Surlapierre, présentation de la journée d'étude « Pouvoirs visionnaires de l'allégorie », Campus de l'illberg de l'Université de Haute-Alsace (Mulhouse) les 29 et 30 septembre 2010. [en ligne] URL– <http://www.ille.uha.fr/colloques-seminaires/Colloques-passes/Journee-etude-allegorie/> [consulté le 6 mars 2014]

³ Paul Ricoeur, *Temps et récit I*, Paris, Seuil, 1983, p. 228.

⁴ Pierre Nora, « Histoire et roman : où passent les frontières ? », Revue *Le Débat*, n°165, Paris, Gallimard, mai-août 2011, p. 12.

⁵ Philippe Forest, *Le Roman, le réel et autres essais*, op.cit., p. 63.

⁶ Le danger de la *mimésis* ayant été transféré et reformulé avec l'essor du roman, la fiction s'est vu attribuer une puissance toxique notamment lorsque des médecins des Lumières, soucieux de prophylactique, ont interrogé l'hygiène de la lecture romanesque, dont les femmes seraient les premières victimes.

qu'Olivier Rolin oppose à une « littérature symptomatique »¹, cette dernière n'étant que redondance et redoublement, expression brute de modes et de tendances éphémères quand l'autre constitue un « exercice du jugement »². Proche de la distinction établie par D. Viart entre littérature concertante et littérature déconcertante³, elle confère aux récits d'épidémie le statut de « fictions critiques ».

1.2) Des traces de l'événement à l'élaboration d'une pensée de l'Histoire

Dans ces fictions allégoriques qui se proposent de passer la réalité au filtre de l'imaginaire, les auteurs interrogent la nature même de l'Histoire en tant que récit des événements, conférant à leur récit une « fonction narrative, dont l'ambition ultime est de refigurer la condition historique et de l'élever ainsi au rang de conscience historique »⁴. Partant, leur œuvre relève d'une littérature contemporaine qui, selon Sylvie Servoise, « réfléchit » le régime d'historicité, cet ordre du temps qui domine dans la société dans laquelle elle s'inscrit, non pas au titre de caisse de résonances, mais plutôt pour questionner ces modes opératoires, les reformuler ou les remettre en cause⁵. Dès lors, que nous révèle cette stratégie littéraire sur le rapport que nous entretenons avec le passé et le présent ?

Analysant les implications de l'analogie, Philippe Dufour souligne que « la comparaison à un phénomène naturel place du même coup l'Histoire sur terre. L'Histoire possède sa rationalité comme la science de Cuvier, et n'est plus l'affaire du ciel »⁶. En d'autres termes, l'Histoire répondrait à des « principes biologiques », à des modèles théoriques qui excluraient toute intervention divine. La chose est problématique. D'une part, on peut se demander si ces remarques se vérifient pleinement dans les fictions du corpus : située dans un entre-deux, l'épidémie est à la fois ce phénomène scientifique que l'homme assimile trop vite à une affaire du Ciel et cette manifestation naturelle mais inexplicable. Le jeu analogique suggère alors que l'Histoire se situe au carrefour de deux conceptions, étant à

¹ Alain Nicolas, Entretien avec Olivier Rolin, "La littérature aide à être plus intelligent, plus rusé, à être libre", *L'Humanité*, 17.02.2012. [en ligne]
URL– <http://www.humanite.fr/culture/olivier-rolin-la-litterature-aide-etre-plus-intelligent-plus-ruse-etre-libre-490338> [consulté le 10 mars 2014]

² Olivier Rolin, *Bric et Broc*, Paris, Verdier, 2011, pp. 64-65.

³ Voir les premières pages de l'article « Écrire avec le soupçon - Enjeux du roman contemporain », in Michel Braudeau [et al.], *Le Roman français contemporain*, Paris, ADPF, 2002.

⁴ Paul Ricoeur, *Temps et Récit, III, Le temps raconté* [1985], Paris, Seuil, 1991, p. 185.

⁵ Sylvie Servoise, *L'Engagement du roman à l'épreuve de l'histoire en France et en Italie au milieu et à la fin du XX^e siècle*. L'idée est notamment exprimée p. 19.

⁶ Philippe Dufour, *Le Roman est un songe, op.cit.*, p. 178.

la fois rationalisable et irrationnelle, objet de science et de croyance. D'autre part, la conception d'un modèle théorique pour penser « scientifiquement » l'Histoire demande à être questionnée : si la philosophie occidentale repose sur un modèle linéaire orienté vers un sens, ce modèle élaboré au XVIII^e siècle s'est délité au point de devenir dangereux, comme nous le rappellent les fictions d'épidémie.

a- Le régime d'historicité postmoderne : l'éternel retour de la peste ?

La fiction d'épidémie partage avec le roman historique le souci d'interroger la nature de l'événement et la constitution du temps historique. Qu'il soit naturel ou humain, social ou pathologique, l'événement engage les trois dimensions du temps : le présent y est placé sous le signe de l'urgence ou de la dilatation qu'engendre l'attente ; le passé fait l'objet d'une réévaluation, qu'on y cherche des signes avant-coureurs ou des modèles d'action ; l'avenir est repensé, qu'on le juge compromis ou qu'il attise l'espoir d'un retour à la normale, voire d'une renaissance. Cette distension de l'esprit fait dire à Ricoeur qu'une crise ne s'appréhende qu'en fonction d'un « triple présent »¹ où se conjuguent le présent du présent (celui de l'attention), le présent du futur (celui de l'anticipation ou de l'attente) et le présent du passé (associé à la mémoire des faits et des discours). Dès lors, la crise devient l'occasion de mettre en perspective les trois dimensions du temps.

François Hartog a mis au jour des « régimes d'historicité » cristallisant la manière dont une collectivité, à une époque donnée, réfléchit son rapport au temps. Ce cadre de pensée constitue pour Bertrand Gervais « un filtre par lequel nous effectuons nos projections et interprétations, un interprétant fondamental qui conditionne le déroulement de nos processus imaginaires »². Avec l'avènement de la modernité, le discours social a pu envisager l'événement historique dans son unicité, et non dans son exemplarité. Étant cette « science des choses qui ne se répètent pas »³, l'Histoire ne se décline plus qu'au singulier, en tant que processus où le futur diffère du passé et le dépasse. En l'absence de répétition, le principe de l'*historia magistra vitae*⁴ se trouve invalidé dans la mesure où le futur ne peut plus éclairer un passé qui s'en distingue. Toutefois, François Hartog diagnostique une crise du régime moderne d'historicité depuis les années 1980, ce dont le récit d'épidémie semble se faire écho puisque le rappro-

¹ Paul Ricoeur, *Temps et Récit*, III, *op.cit.*, p. 33-34.

² Bertrand Gervais, *L'Imaginaire de la fin. Logiques de l'imaginaire – tome III*, *op.cit.*, p. 214.

³ Paul Valéry, « Discours de l'Histoire », *Variétés*.

⁴ Nous renvoyons sur ce sujet à Reinhart Koselleck, « *Historia magistra vitae*. De la dissolution du *topos* dans l'histoire moderne en mouvement », *Le Futur passé*, Contribution à la sémantique des temps historiques, trad. de l'allemand par J. et M.-C. Hoock, Paris, Editions de l'EHESS, 1990, pp. 37-62.

chement analogique met au jour une violence incessamment rejouée et une inexorable répétition du temps.

La conscience historique qui se dégage des fictions du corpus contrecarre les perspectives modernes non seulement parce que l'avènement d'une épidémie ravive le souvenir d'épisodes antérieurs (annulant l'unicité de l'événement), mais aussi parce que des crises de différentes natures engendrent des conséquences et des réactions similaires (ravivant la pertinence de tirer les leçons du passé). À la suite de Frank Kermode, Bertrand Gervais érige d'ailleurs cette récurrence de la crise en spécificité de l'imaginaire contemporain : « si l'imaginaire de la fin se détache de ses prédécesseurs, traditionnels et modernes, c'est bien dans la multiplication et la réitération des situations de crise, provoquant une mutation fondamentale de son dynamisme même »¹.

S'inspirant de la pensée de Splengler, Camus a souligné les limites du sens de l'Histoire, préférant le modèle cyclique des Grecs à une linéarité chronologique morcelant le Temps en époques prétendument distinctes : « “Hommes de culture européo-occidentale, doués de sens historique, nous sommes une exception, non la règle”. Stupidité du schème : Antiquité – Moyen Âge – Temps Modernes »². Bien que fictive, la peste renvoie toujours à celles du passé : aux pestes de Jaffa, Athènes, Marseille, Constantinople, Milan et Londres mentionnées par Rieux s'ajoute l'épidémie qui déboucha sur « la construction en Provence du grand mur qui devait arrêter le vent furieux de la peste » (34), celui-là même qu'évoque *The Wall of the Plague*. Cette circularité coïncide avec la conception de Brink, chez qui les multiples jeux d'analogie esquissent une Histoire faite de violence et d'oppression. L'épisode de l'arrivée des Hollandais au Cap acquiert ainsi une dimension prémonitoire dans la mesure où un certain commandant Wagenaar³ aurait récité un poème au moment de poser la première pierre afin de se protéger des dangers que représentaient les futurs colonisés. Sous la plume de Brink, l'histoire de l'Afrique du Sud n'est qu'une variation autour de ce rapport problématique à l'Autre, l'éternel passage d'une peste à l'autre qui fait douter d'une marche orientée du Temps : « Ce que je ne comprends pas, c'est pourquoi on doit refaire les mêmes choses épouvantables de si nombreuses fois. Est-ce que les gens n'apprennent jamais rien ? Doit-il tou-

¹ Bertrand Gervais, *L'Imaginaire de la fin. Logiques de l'imaginaire – tome III, op.cit.*, p. 212. Il cite ici Frank Kermode, *The Sense of an Ending*, New York, Oxford University Press, 1967.

² Albert Camus, *Carnets 1935-1948*, OC II, p. 846.

³ Cette image de l'envahisseur craignant la peste quand il incarne lui-même la peste, n'est d'ailleurs pas sans rappeler le comportement méprisant et méfiant des colonisateurs à l'égard du continent latino-américain dans les romans de García Márquez (notamment dans *El otoño del Patriarca*).

jours y avoir du sang et des mots avant que les choses changent ? »¹ (458). Ces quelques mots d'Andrea traduisent toute l'absurdité de l'Histoire et tout le danger de l'oubli.

Les écrits de García Márquez proposent quant à eux une conception complexe de cette circularité de l'Histoire. Dans *El amor en los tiempos del cólera*, l'Histoire se répète puisque la résurgence cyclique des guerres et des épidémies de choléra trouve un écho dans la répétition d'une histoire familiale et individuelle. Lorenzo Daza ne fait que rejouer avec sa fille ce qu'il a lui-même vécu puisqu'il rejette Florentino pour des questions d'argent, tout comme sa belle-famille l'avait rejeté. Privant sa fille de celui qu'elle aime, il semble avoir oublié la souffrance qui était la sienne à l'époque où son propre mariage était compromis. Une même répétition est à l'œuvre pour Florentino lorsque « cinquante et un ans neuf mois et quatre jours plus tard, au premier soir de son veuvage [celui de Fermina], il lui renouvela son serment de fidélité éternelle et d'amour pour toujours »² (137). L'histoire des États, des familles et des individus répondrait donc à un principe de répétition qui pose le problème de la possibilité de l'amour. En faisant le choix de moduler son existence non pas sur les événements collectifs mais sur le quotidien de la femme aimée, Florentino semble s'extraire du temps répétitif de la violence en créant un temps qui n'a de réalité qu'individuelle : temps long de l'attente de l'être cher, temps accéléré en sa présence. D'où l'idée que seul l'individu passionné pourrait faire face au temps de l'Histoire, ce temps de la violence et de la mort : une hypothèse sur laquelle nous reviendrons plus tard.

Cien años de soledad illustre plus nettement encore la tension entre l'unicité de l'événement et de sa répétition. Le roman nous révèle en effet « comment le destin d'un homme (José Arcadio Buendía) consiste à suivre celui de l'homme du passé (Melquíades) et à répéter son désir d'absolu pour mieux échouer à nouveau, suivant une trajectoire historique qui se veut circulaire »³. Dès lors, passé, présent et futur seraient une seule et même chose : l'homme ne pouvant se libérer de ce schéma cyclique, il serait condamné à une solitude sans limites. Néanmoins, on aurait tort de croire que García Márquez adhère pleinement à l'idée que des événements, toujours uniques, sont voués à se répéter. Par-delà la fatalité qui s'abat sur ceux qui transgressent le tabou de l'inceste, la possibilité du changement perdure :

¹ WP, p. 377: « *What I don't understand is why one must go through the same terrible process so many times? Don't people learn anything then? Must there always be blood and death before there can be any change ?* »

² ATC, p.154 : « *Florentino Ariza no tuvo nunca más una oportunidad de ver a solas a Fermina Daza [...] hasta cincuenta y un años y nueve meses y cuatro días después, cuando le reiteró el juramento de fidelidad eterna y amor para siempre en su primera noche de viuda* ».

³ « *La novela nos revela cómo el destino del hombre que comienza (José Arcadio Buendía) es seguir el destino del hombre que pasó (Melquíades) y repetir su afán de más allá para de nuevo caer en el fracaso, en un trayectoria histórica que se cierra en un círculo* » (nous traduisons). José Antonio Castro, « *Cien años de soledad* o la crisis de la utopía », *Revista de Literatura Hispanoamericana*, No. 55, Julio-Diciembre 2007, p. 139.

Si la vie des Buendía est une ritournelle de calamités et de frustrations, une répétition constante des prénoms et des situations, tous les éléments qui constituent la base de la réalité transcendante (l'exploitation impérialiste et ses conséquences tragiques, les consciences fallacieuses qui déterminent l'action des libéraux, la férocité des guerres civiles, la corruption des classes dominantes), ne se plient pas aux règles de l'éternel retour car ils restent ancrés dans un temps concret qui n'a rien à voir avec celui de la fable. Ils constituent des épisodes de la condition socio-historique du peuple colombien et, par extension, des peuples hispano-américains.¹

Comme l'explique José Antonio Castro, si le temps de la fable peut relever de l'éternel retour, il s'agit d'un temps de fiction auquel doit échapper le temps de l'Histoire. Ce dernier étant le lieu où s'expriment l'identité des peuples et la liberté des hommes, il ne saurait obéir à une règle immuable. Si tel est le cas, il faut y voir un signe de lâcheté, les hommes se cachant derrière une règle toute fictive pour ne pas assumer leurs responsabilités. Quand l'Histoire déraile et bégaie, c'est uniquement parce que les hommes lui appliquent des règles qui sont celles de la fiction, voulant croire que leur destin peut être aussi simple que le déroulement d'un récit qu'ils laissent à d'autres (Occidentaux, hommes politiques, classes dominantes) le soin d'écrire.

Parce que penser l'épidémie, c'est penser la récurrence et la résurgence, la linéarité s'efface au profit d'une circularité de l'Histoire. Considérant l'éternel retour de la violence sous des formes variées, le processus analogique égratigne un mythe fondateur de l'Occident : celui du Progrès.

b- La mise en question d'une histoire du Progrès

Bien que cela semble aujourd'hui évident, l'épidémie n'a pas toujours fait partie intégrante de « l'Histoire », même si elle a toujours fait date dans l'esprit de ceux qui y ont été confrontés². Françoise Lavocat indique que « la catastrophe naturelle, en tant que fait discursif, subit d'importantes transformations entre le seizième et le dix-huitième siècle. Elle accède, beaucoup plus fréquemment qu'auparavant, au statut d'événement mémorable »³. Aussi

¹ « Si la vida de los Buendía es un ritornello de calamidades y frustraciones, una repetición constante de nombres y situaciones, aquellos elementos que forman la base del plano de la realidad trascendente (la explotación imperialista y sus consecuencias trágicas, las falsas conciencias de los políticos liberales que determinan sus acciones, la ferocidad de las guerras civiles, la corrupción de las clases dominantes) no obedecen al juego temporal del eterno retorno, sino que permanecen instalados en un tiempo concreto que nada tiene que ver con la fábula. Constituyen episodios de la condición histórico-social del pueblo colombiano, y por extensión, de los pueblos hispanoamericanos. » (nous traduisons). ; José Antonio Castro, *art.cit.*, p.144.

² Sur cette question, on lira avec profit : *Le Sens du mal. Anthropologie, histoire, sociologie de la maladie* (1984), sous la direction de Marc Augé et Claudine Herzlich.

³ Françoise Lavocat, « Témoignage et récit de catastrophe », *Cahiers du dix-septième siècle*, Vol. XIII, 1, 2010, p. 32. Dans cette perspective, Yves Bercé fait le constat suivant : « Longtemps imputable à la Providence ou à la Nature, elle a été négligée par les historiens au profit des événements politiques. Ainsi, avant les années 1950,

permet-elle de penser la nature même de l'événement historique, ce fait que l'on juge digne de mémoire et qui se doit d'être porté à la connaissance des générations futures. À ce titre, Susan Sontag déplore que l'épidémie continue à faire l'objet d'une perception distincte selon la zone géographique où elle se diffuse :

Dans leur auto-définition, les pays européens et néo-européens affirment que leur partie du monde est ce lieu où les grandes calamités sont transformatrices, productrices d'Histoire, alors que dans les pays pauvres d'Afrique ou d'Asie, ces mêmes calamités s'intègrent à un cycle et deviennent donc en quelque sorte un aspect de la nature.¹

Refuser à certaines épidémies le statut d'événement historique reviendrait alors à empêcher certains groupes d'appréhender efficacement la catastrophe, étape préalable à toute reconstruction sociale. Mais considérer l'épidémie comme un événement historique, c'est aussi la soumettre à une élaboration discursive et l'inscrire dans une suite d'événements pour lui conférer un sens. Or, quel sens donner à une peste meurtrière dont rien ne justifie le surgissement et dont la disparition échappe à toute explication scientifique ? Par l'entrelacement avec le motif épidémique, la fiction allégorique met en perspective le sens de l'Histoire, ce sens que l'Occident assimile au Progrès.

L'analogie entre phénomènes naturels et événements historiques interroge la possibilité de dégager des lois historiques sur le modèle des lois physiques. Soumis aux lois universelles de la nature, les processus historiques s'en trouveraient déterminés, inscrits dans une causalité. Fort de ce principe, le XVIII^e siècle a réduit la contingence pour penser l'irréversibilité des orientations et des évolutions : l'Histoire répond désormais à un principe de perfectibilité connu sous le nom de philosophie du Progrès. Pris dans une structure cohérente, les événements se voient conférer une signification transhistorique et échappent au statut de simples accidents arbitraires. À l'horizon : « la réalisation de la Justice »², but transcendant qui justifie les multiples maux de l'histoire nécessairement provisoires. S'inscrivant dans une logique eschatologique, le Progrès est une sorte de théodicée athée puisque l'adhésion à cette vision exige d'accepter le mal au nom d'un cheminement supérieur dont il constitue une

« personne ne s'étonne que l'Histoire du XIV^e siècle s'attache plus à la Guerre de Cent ans qu'à l'arrivée de la peste en Europe occidentale » (Yves-Marie Bercé, Préface à l'ouvrage de Joël Coste, *Représentations et comportements en temps d'épidémie dans la littérature imprimée de peste : contribution à l'histoire culturelle de la peste en France à l'époque moderne (1490-1725)*, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 7.)

¹ Susan Sontag, *Le Sida et ses métaphores*, op.cit., p. 109.

² Selon les propos de Pierre-Joseph Proudhon qui doutait de la validité de cette théorie : « Car le progrès, après tout, c'est la réalisation de la Justice : tout le monde le sent ... Mais la question est de savoir si ce progrès n'est pas une illusion, puisqu'on avoue que la vertu ne grandit pas [...] » (*Progrès et Décadence*. « Lettre à son éminence Monseigneur le Cardinal Mathieu », *De la Justice dans la Révolution et dans l'Eglise*, (1860), t. II, Paris, Fayard, 1900, p. 1552).

étape nécessaire. Plaçant l'homme dans une nouvelle servitude volontaire, ce mythe implique de négliger le présent au profit d'une foi en l'avenir.

Néanmoins, le XX^e siècle semble avoir provoqué en Occident « des ruptures et des oscillations qui ont visiblement contribué à déstabiliser l'auto-suffisance bien-pensante d'une pensée rationaliste-scientifique optimiste [...] »¹. Consciente des dérives de ce mythe, l'ère contemporaine se place sous de nouveaux auspices puisque l'histoire est redevenue, selon François Furet :

ce tunnel où l'homme s'engage dans l'obscurité, sans savoir où le conduiront ses actions, incertain sur son destin, dépossédé de l'illusoire sécurité d'une science de ce qu'il fait. Privé de Dieu, l'individu démocratique voit trembler sur ses bases, en cette fin de siècle, la divinité Histoire : angoisse qu'il va lui falloir conjurer. À cette menace de l'incertitude se joint dans son esprit le scandale d'un avenir fermé.²

Notons que certains, à commencer par Robbe-Grillet³, font débiter la crise du Progrès dans les années 1960. Dans son *Discours de Suède* en 1957, Camus parlait déjà d'une génération « héritière d'une histoire corrompue où se mêlent les révolutions déçues, les techniques devenues folles, les dieux morts et les idéologies exténuées, où de médiocres pouvoirs peuvent aujourd'hui tout détruire mais ne savent plus convaincre, où l'intelligence s'est abaissée jusqu'à se faire la servante de la haine et de l'oppression »⁵. Quant à François Hartog, il en fixe le seuil vingtiémiste en 1989.

En réalité, rien n'est moins problématique que la théorisation du déclin de l'Occident puisqu'à certains égards, explique Yves Bonny, « l'on peut bien sûr affirmer qu'il n'y a rien de nouveau sous le soleil et que depuis le début des Temps Modernes les acteurs sociaux ont eu tendance à penser leur époque comme étant traversée par des bouleversements majeurs et incessants, définissant pour certains l'essence même de la modernité »⁶. La crise du Progrès pourrait ainsi remonter à la fin du XIX^e siècle, comme le souligne Peter Wagner qui propose de distinguer deux grandes crises de la modernité. La première déstabilise la civilisation européenne avec les luttes de classes bourgeoisie/classe ouvrière, le colonialisme et les conflits entre puissances impériales. Surgissent alors des « idéologies de crise dont les orientations sont profondément différentes du rationalisme universaliste, de l'individualisme libéral et du

¹ Arno Münster, *Progrès et catastrophe, Walter Benjamin et l'Histoire. Réflexions sur l'itinéraire philosophique d'un marxisme « mélancolique »*, Paris, éd. Kimé, 1996, p. 8.

² François Furet, *Le Passé d'une illusion, essai sur l'idée communiste au XX^e siècle*, Paris, éd. Robert Laffont/Calmann-Lévy, 1995, p. 572.

³ Robbe Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1963.

⁵ Albert Camus, « Discours du 10 décembre 1957 », OC IV, p. 241.

⁶ Yves Bonny, *Sociologie du temps présent - Modernité avancée ou postmodernité ?*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2004, pp. 2-3.

républicanisme civique légués par le XVIII^e siècle »¹. On voit se déployer les thèmes de l'inégalité des races et des hommes, de la lutte pour la survie, et de la domination des élites qui seront à l'origine des totalitarismes. Dans les années 1920, Spengler affichait une nette conscience de la décadence et Valéry ne disait pas autre chose lorsqu'il déclarait que « nous autres, civilisations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles »². La deuxième crise, que P. Wagner perçoit dans les années 1960, serait celle de la "modernité organisée" marquée par le triomphe des théories fonctionnalistes et de la modernisation pour les pays en voie de décolonisation. Yves Bonny confirme l'existence de cette seconde crise, soulignant que « l'ampleur du phénomène semble en effet témoigner d'une *forme de conscience historique inédite*, marquée par le sentiment de vivre une rupture significative »³.

Les fictions du corpus rendent compte d'une crise du régime d'historicité moderne puisque l'épidémie égratigne cette Raison que l'on avait substituée à la religion en tant que fondement de l'esprit humain, de la connaissance et de l'ordre social. Illustrant ce chaos de l'Histoire, *La Quarantaine* convoque des strates temporelles multiples à travers le « délire raisonné » (52) d'un homme qui n'est autre que Rimbaud : le marginal associe dans un même spectre la rébellion de Ménélik contre le gouvernement italien (car il refusait que l'Éthiopie devienne un protectorat italien), la répression de la grève ouvrière à Fourmies en 1891, la montée de l'anarchisme, le colonialisme au Tonkin et au Congo. S'il veut comprendre la logique de l'énumération, le lecteur doit faire appel à sa connaissance de l'Histoire ou procéder à des recherches pour découvrir que cette liste trouve une certaine unité dans l'alternance entre révolte et répression. Au-delà des événements ponctuels, on perçoit donc le cycle long de la violence qui se présente comme un mouvement incontrôlable. Notons d'ailleurs que la stratégie analogique elle-même met à mal le principe de linéarité et l'enchaînement logique des événements. Il n'est pas anodin que Camus la remette à l'honneur si l'on considère avec Gilbert Durand que le sevrage de la pensée analogique a été imposé par la civilisation technique⁴ : alors que le mythe du Progrès est porté par une pensée logique, l'analogie se veut pré-logique. Revenir aux arcanes du mythe constitue donc une révolution (au double sens de « bouleversement » et de « retour ») axiologique et épistémologique autant qu'une interpellation existentielle.

¹ *Ibid.*, p. 104. L'ouvrage de Peter Wagner en question est *Liberté et discipline : les deux crises de la modernité* [1994], Trad. de l'allemand par Jean-Baptiste Grasset, Paris, Métailié, 1996.

² Paul Valéry, « La Crise de l'esprit » (1919), reprise in *Œuvres*, tome 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 988.

³ Yves Bonny, *Sociologie du temps présent- Modernité avancée ou postmodernité*, *op.cit.*, p. 2.

⁴ Gilbert Durand, *Champs de l'imaginaire*, *op.cit.*, p. 43.

Walter Benjamin est de ceux qui, dès la première moitié du XX^e siècle, procédèrent à la démystification du Progrès en soulignant la « *facies hippocratica* », ce « visage malade » de l'Histoire qui n'est plus marche vers la Liberté, mais histoire des catastrophes et des ruines. Dans sa lecture toute personnelle du tableau de Klee, il fait de « l'*angelus novus* » une allégorie de l'Histoire : là où nous voyons une chaîne d'événements, cet Ange tourné vers le passé ne voit qu'une seule et unique catastrophe¹. En tant qu'éternel retour de la violence, l'Histoire n'est qu'un tas de ruines indiscernables qui s'amoncellent. Tandis que l'ange voudrait rassembler ce qui a été démembré, l'idéologie du Progrès le contraint à s'en distancier et à avancer, quitte à s'aveugler sur ses failles et ses contradictions. C'est que cette histoire du Progrès présente deux écueils. Tout d'abord, elle est toujours écrite du point de vue des classes dominantes et des vainqueurs quand il faudrait envisager son envers et prendre en compte le point de vue des victimes de la civilisation. En outre, elle est tributaire d'une conception linéaire du Temps puisqu'elle s'écrit de manière successive, suivant un lien de causalité. Or, le temps de l'Histoire est moins un temps quantitatif que qualitatif, l'essentiel résidant dans ces moments privilégiés où la chaîne de la domination séculaire est interrompue, où le temps des horloges est comme suspendu au profit d'un temps autre. Ce qui fait dire à Jean-Michel Salanskis que W. Benjamin trouve dans le messianisme juif les outils pour se libérer d'une vision linéaire au profit d'une conception qualitative et discontinue de l'histoire². Dessinant la possibilité d'une rupture eschatologique, la Révolution inaugurerait une autre histoire, la véritable histoire humaine, capable d'intégrer les changements de civilisation avec leurs contradictions. Pour autant, le révolutionnaire se doit d'être un pessimiste, non pas celui qui croit à l'inévitabilité du *pessimum* (du pire) mais celui qui perçoit l'imminence de la catastrophe, contre laquelle la communauté doit s'organiser. Loin d'être fataliste, le pessimiste ne se résigne pas au mal : s'il ne cède pas au désespoir de celui qui ne croit plus en rien, il reste conscient que la prophétie révolutionnaire est toujours conditionnelle.

Les fictions du corpus semblent illustrer, au moins en partie, ce que devrait être l'Histoire suivant la conception benjaminienne. Par leur thématique et leur structure analogique, elles proposent une histoire des victimes, abolissant les barrières entre les peuples et les hiérarchies entre les classes sociales. Par conséquent, l'histoire de l'épidémie est aussi celle des « minorités » dont on voit enfin le visage. Toutefois, l'épidémie a cela de paradoxal qu'elle est à la fois moment d'effondrement et moment de grâce car si elle interrompt la

¹ Walter Benjamin, *Œuvres III*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 2000, p. 434.

² Explications menées par Michael Löwy dans l'émission « Les Chemins de la connaissance » sur France Culture « Walter Benjamin et les thèses sur le concept d'histoire », 4 avril 2012.

chaîne de l'oppression et réunifie l'humanité, elle réduit tous les hommes à la vulnérabilité. Les auteurs s'en tiendraient-ils à l'idée d'une histoire des catastrophes et des ruines, amputant la conception benjaminienne de son versant constructif ? La question est intéressante si l'on considère que la suspension du temps des horloges qui accompagne la quarantaine est plus subie que souhaitée, devenant synonyme d'ennui, d'angoisse et d'oubli, sauf pour quelques personnages valorisés qui y voient l'occasion d'un « moment qualitatif » dans la rencontre avec l'Autre ou avec la Nature. Chez Benjamin comme chez les contemporains, il semble que le présent soit le seul critère à l'aune duquel il faille évaluer le bonheur.

1.3) Ni ligne, ni cercle : l'histoire comme une spirale

Contestant le continuum de l'histoire, les auteurs prétendent-ils ressaisir l'intelligibilité d'un monde fluctuant dans un schéma spécifiquement postmoderne ? Rien n'est moins sûr. La vision cyclique de l'Histoire est une *vision* à proprement parler, au sens où le personnage pris dans la tourmente du présent, a le sentiment que les événements dont il est témoin trouvent des échos dans le passé et que d'autres avant lui ont connu sa souffrance. Produit d'une subjectivité qui s'affiche comme telle, cette conception ne saurait constituer un modèle. Dès lors, les histoires de maladie évoquent aussi la maladie de l'Histoire érigée en absolu au XX^e siècle. Sans renoncer à la mettre en perspective, ces récits se refusent à toute théorisation ou systématisation, par crainte de ressusciter la « divinité Histoire ». Avançons néanmoins une hypothèse : si elle ne relève ni d'une conception linéaire, ni de l'éternel retour, elle trouve dans le motif de la spirale une figuration pertinente.

a- Les limites d'une conception cyclique de l'Histoire

On peut d'abord s'interroger sur les limites d'une Histoire conçue comme éternel retour de la crise. Dès lors qu'on envisage un schéma circulaire imité de la nature, l'homme a-t-il encore une emprise sur les événements ou remplace-t-il une forme de causalité par une autre ? Dans la mesure où l'épidémie est l'imprévu dont on peut prédire le retour sans pouvoir en programmer les circonstances ou la forme, l'analogie fait de l'Histoire le retour, à plus ou moins longue échéance, de la guerre. Que la succession des différents cycles implique une dégradation inéluctable ou une stagnation dans le mouvement, cette conception favorise une certaine acceptation du monde qui peut prendre la forme du nihilisme. En inscrivant dans un même spectre épidémies, drames du passé et brisures du présent, cette cyclicité laisse appa-

remment peu de place aux phases de prospérité et aux moments de bonheur, autant d'instantanés rarement évoqués, comme s'ils étaient devenus inconcevables. Aussi est-elle empreinte d'un sens tragique qui entrave toute réconciliation avec le monde.

La théorie des cycles risque alors d'inciter à la passivité. Comme le souligne Mircea Eliade, elle pourrait faire des heureux puisqu'en rendant prévisibles et intelligibles les moments de violence, elle consolerait ceux qui subissent la pression de l'Histoire¹. Quand les théodicées justifiaient les aléas de l'Histoire en arguant d'un Plan supérieur qui échappe à la myopie humaine, il faut se demander si la cyclicité de l'Histoire ne rend pas absurde toute intervention qui voudrait la changer. L'idée tendrait à annihiler la liberté de l'homme, simple marionnette soumise à une nouvelle transcendance. Brecht rappelait d'ailleurs le danger d'une assimilation des phénomènes humains à l'ordre naturel :

À une époque où règne la confusion, où coule le sang, où l'on ordonne le désordre, où l'arbitraire prend force de loi, où l'humanité se déshumanise, ne dites jamais : "c'est naturel" afin que rien ne passe pour immuable.²

Il convient en effet de distinguer la causalité dans l'Histoire de la légalité telle qu'elle se vérifie dans la nature pour souligner que la détermination causale n'implique pas nécessairement une forme légale.

Cette conception cyclique risque également d'apporter un faux éclairage sur le présent. Lorsque Bertrand Gervais indique que « *Nous allons de crise en crise. Celles-ci imposent leur rythme, engagent à des actions, créent des événements, organisent une mémoire* »³, il s'agit pour lui d'une vue de l'esprit, d'une façon de définir notre rapport au monde plus que d'une réalité avérée. Penser la crise selon le principe de l'éternel retour revient, paradoxalement, à invalider son statut de crise :

[...] parler de la crise et de son fonctionnement est la meilleure façon d'en neutraliser la portée, en montrant, soit son caractère factice, soit sa réitération sur une longue durée, ce qui permet de montrer qu'elle n'est pas unique ou exceptionnelle, mais au contraire, constante et régulière. Une crise qui n'est plus unique n'est plus une crise. Elle est un pattern, une habitude, ce qui ne suscite pas le même niveau d'urgence, ni ne requiert le même type de réaction.⁴

¹ Mircea Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition*, traduit du roumain par Jean Gouillard et Jacques Soucasse, Paris, Gallimard, « Les Essais », 1949 ; nouvelle édition revue et augmentée, « Folio Essais », 2001, pp. 165-166.

² Bertolt Brecht, *L'Exception et la règle* [1929], Paris, trad. de l'allemand par G. Serreau et B. Besson, L'Arche, 1960.

³ Bertrand Gervais, « Le contemporain et la crise : une relation nécessaire ? ». *Réflexions sur le contemporain*. Carnet de recherche. Site de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain. 13 mai 2011 [en ligne].

URL— <http://oic.uqam.ca/fr/carnets/reflexions-sur-le-contemporain/le-contemporain-et-la-crise-une-relation-necessaire> ; [Consulté le 12 mars 2014.]

⁴ *Idem*.

On voit ici les failles d'une conception qui peut conduire à mésinterpréter le présent ou l'avenir. Partant, il devient aussi compliqué que vain de vouloir saisir le schéma « géométrique » ou le principe transcendant qui préside à l'organisation du temps.

Enfin, l'idée d'un « éternel retour de la peste » risque de mettre sur le même plan toutes les formes de violence alors que chaque époque déploie des moyens de destruction qui lui sont propres. Comme le souligne Todorov, l'usage exemplaire de la mémoire consiste en un déplacement de l'expérience du sujet et une réflexion sur sa propre identité qui ne dénaturent pas la spécificité des faits passés : « La mémoire exemplaire généralise, mais de manière limitée : elle ne fait pas disparaître l'identité des faits, elle les met seulement en relation les uns avec les autres, elle établit des comparaisons qui permettent de relever ressemblances et différences »¹. Dans *Le Park* de Bruce Bégout, le narrateur qui se veut « mémorialiste de l'actuel » souligne, en recourant d'ailleurs à la métaphore pathologique, cette nécessité de ne pas annuler la spécificité de chaque époque :

L'histoire est pleine de cauchemars, et il n'est pas nécessaire de faire appel à ceux du passé pour comprendre ceux du présent. [...] Notre système de vie actuel possède une manière bien à lui d'exploiter la misère et la souffrance, sans qu'il soit nécessaire d'en faire l'héritier direct de funestes prédécesseurs. [...] Chaque époque invente ses propres moyens infâmes de destruction. La référence au passé égare plus qu'elle n'éclaire, car elle ne permet pas d'être vigilant face à la nouveauté des violences contemporaines. Cessons donc de voir partout de continuelles résurgences des miasmes d'antan, et tendons nos narines vers l'odeur pestilentielle de notre époque.²

Finalement, l'analogie s'avère faussement éclairante si l'on cherche une correspondance trop précise entre le fait épidémique et le sens de l'Histoire. Pour appuyer cette idée, on notera que Dan Sperber, soucieux de légitimer sa conception épidémiologique des représentations culturelles, avance précisément l'idée que cette théorie, tout en s'autorisant une certaine hauteur de vue, ne prétend nullement unifier les faits épidémiques :

Aussi, alors qu'il existe une démarche épidémiologique générale, caractérisée par une problématique, des procédures et des instruments conceptuels propres, il n'y a pas de théorie générale de l'épidémiologie. Chaque type de maladie appelle une théorie propre, et, quoique les analogies entre les cas soient fréquentes et fertiles, il n'y a pas de limites de principe à la diversité des cas possibles.³

Lorsqu'on applique ces propos à notre étude, on comprend que la métaphore épidémiologique s'avère pertinente tant qu'elle n'écrase pas la diversité des situations historiques mais qu'elle permet un regard à la fois englobant et nuancé.

¹ Tzvetan Todorov, *Les Abus de la mémoire*, Paris, ed. Arlea, 1995, pp. 31-48.

² Bruce Bégout, *Le Park*, Paris, ed. Allia, 2010, p. 92.

³ Dan Sperber, *La Contagion des idées. Théorie naturaliste de la culture* [1985], Paris, éd. Odile Jacob, 1996, pp. 84-85.

Bien que l'on ne puisse présumer de la foi que les auteurs accordent à l'hypothèse d'une cyclicité, on peut au moins affirmer que cette conception d'un éternel retour de la violence implique nécessairement une remise en cause de l'idéologie du Progrès, et plus largement une mise en question de la possibilité d'un sens de l'Histoire. Comme l'indique l'étude de B. Gervais sur l'ère contemporaine, la fin n'est plus une conclusion qui organise, mais une manifestation du désordre qui brise la ligne du Temps, n'ouvrant plus à une transcendance mais à une répétition stérile. Alors que l'opposition entre boucle et ligne distinguait l'imaginaire traditionnel de l'imaginaire moderne, l'imaginaire contemporain brouille les pistes, opposant « la fin comme principe de cohérence et la fin comme simple interruption »¹. S'il fallait donner une forme au Temps, nous opterions donc pour le pli, « ce pli dont on ne peut s'extraire ou alors dont on est toujours déjà exclu »² à la manière du ruban de Möbius. Le motif de la spirale qui hantait Camus constituerait alors une représentation possible de l'Histoire :

que tout écrivain se répète en même temps qu'il progresse, que l'évolution d'une pensée ne se fait pas en ligne droite, qu'elle soit ascendante ou non, mais selon une sorte de spirale où la pensée repasse par d'anciens chemins sans cesser de le surplomber.³

Opposée au cercle, la spirale rend compte d'une dynamique qui n'en est pas moins une forme de stagnation, opérant un mouvement paradoxal d'ouverture et de fermeture, de répétition et de variation qui coïncide avec l'histoire telle que la pense l'époque contemporaine. En ce sens, elle ne relève ni du temps irréversible que concevaient la religion judéo-chrétienne ou la philosophie moderne, ni de la répétition qu'envisageaient les Grecs et que réactiva Nietzsche. Dépassant ces traditions qui prétendent orienter l'histoire, la figuration spiralaire ouvre le sens, autorisant l'imprévu et le relativisme sans pour autant les extraire d'une logique humaine.

Pas de pessimisme insurmontable ni d'optimisme exalté mais une action libre dont les conséquences peuvent toutefois échapper à l'individu. À l'issue de cette étude, le projet d'un sens global de l'histoire semble invalidé, même s'il reste nécessaire de penser les événements dans leur enchaînement causal, dans leurs résonances avec le passé comme dans leur singularité.

¹ Bertrand Gervais, *L'Imaginaire de la fin. Logiques de l'imaginaire – tome III, op.cit.*, p. 215.

² *Idem.*

³ Albert Camus, *Carnets II*, p.1615. Cité par Jacqueline Lévi-Valensi, « La relation au réel dans le roman camusien » in Raymond Gay-Crosier et Jacqueline Lévi-Valensi (dir.), *Albert Camus : œuvre fermée, œuvre ouverte ?*. Actes du Colloque du Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle (Juin 1982), Paris, Gallimard, Collection « Cahiers Albert Camus » (n° 5), 1985, p. 154.

b- Condamner l'Histoire pour sauver l'homme

Loin de proposer une nouvelle conception unifiée et logique du développement historique, les récits convoquent les modèles en vigueur pour mieux les déconstruire, questionner leur pertinence épistémologique et souligner leur dimension idéologique. Cette mise à mal du sens de l'Histoire, caractéristique de la crise du régime moderne d'historicité, relève d'un processus de démythification qui frappe tout discours susceptible de sacrifier l'humain au nom de principes jugés supérieurs.

Cette méfiance était déjà perceptible chez Camus pour qui la philosophie de l'Histoire a fait l'objet d'une dérive idéologique : sous l'influence de deux absolus – le christianisme et le marxisme – l'homme occidental s'est laissé hanter par « le sentiment historique de l'univers », au point de diviniser l'Histoire et de sacrifier la Nature. C'est pourquoi Camus souhaite promouvoir une « philosophie de l'éternité » qui « objectera la création de l'Histoire, à la situation historique elle demandera son origine »¹. Aussi oppose-t-il aux idéologies « allemandes » qui ont enfanté le marxisme et perverti le christianisme une civilisation « méditerranéenne » conçue comme un monde non-occidental capable de revendiquer l'héritage d'une nature non domestiquée, non exploitée, non soumise à l'idée de progrès. La mise à distance des idéologies se lit notamment dans la tirade de Tarrou qui avait adhéré à l'idéologie communiste, croyant s'insurger contre une société qui cautionnait la peine de mort. Mais lorsqu'il comprend que l'action révolutionnaire justifie le meurtre, Tarrou ne peut que « refuser tout ce qui, de près ou de loin, pour de bonnes ou de mauvaises raisons, fait mourir ou justifie qu'on fasse mourir » (252). Sa conception de l'histoire se rapproche de celle que concevra plus tard le personnage des *Géorgiques* de Claude Simon :

un dogme, hérité en droite ligne des excès théologiques des défenseurs de la providence ; la bonne conscience des bourreaux et des traîtres qui s'en remettent à sa transcendance pour justifier leurs actes ; la panacée des martyrs et des âmes naïves qui sacrifient à sa nécessité et baissent les bras devant sa toute-puissance.²

Dans son essai *L'Homme révolté* (dont la rédaction fut concomitante à celle de *La Peste*), Camus définit l'histoire de 1789 à nos jours comme la réduplication d'un déplorable drame et récuse les idées de Progrès et de Révolution pour leur préférer le projet d'entraver la dégradation du monde : « Chaque génération, sans doute, se croit vouée à refaire le monde. La mienne sait pourtant qu'elle ne le refera pas. Mais sa tâche est peut-être plus grande. Elle con-

¹ Albert Camus, *Carnets II, Œuvres Complètes*, tome I, Théâtre, récits, nouvelles, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, p. 690.

² Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire : répétition, narrativité, modernité*, op.cit., p. 180.

siste à empêcher qu'il ne se défasse »¹. Camus chercherait-il, comme l'affirme Jeanson, à en finir avec ce « Mal au second degré » qu'est l'Histoire ?

C'est ce que lui reproche Barthes qui assimile le rôle de la peste à celui du *fatum* antique : « on ne sait rien d'elle sinon qu'elle est ; on ignore son origine et sa forme [...], elle est le Mal absolu [...], elle est visible, évidente, et pourtant inconnaissable »². Pour cette raison, Camus a été accusé par Sartre, Jeanson et Barthes de se mettre dans une position délicate, voire intenable, en se pensant hors de l'histoire tout en déclamant contre elle. En réalité, Camus insiste sur l'obligation de n'ignorer point l'histoire car ce serait « nier le réel » en choisissant « l'inefficacité de l'abstention ». Or « ce temps est le nôtre et comment le renier ? Si notre histoire est notre enfer, nous ne saurions en détourner la face. Cette horreur ne peut être éludée, mais assumée pour être dépassée »³. La révolte consiste à refuser l'histoire dès qu'elle devient une « prodigieuse agonie collective », c'est-à-dire un lieu de démesure, de cynisme, de destruction et de servitude sans limite. Forme de l'absurde, l'histoire serait nécessaire au révolté, contraint de « maintenir en lui l'amère pensée de son existence, tout en se gardant d'y rien entreprendre »⁴. Aussi Camus, tout en se préoccupant des terreurs qu'inspirent les convulsions de son temps, s'efforce-t-il de sauvegarder « cette part de l'homme qui n'appartient pas à l'Histoire »⁵. Comme le souligne Agnès Spiquel, dire l'Histoire ne peut consister qu'à inscrire « la dimension historique dans une double dimension humaine et mythique »⁶.

Dans *Cien años de soledad*, García Márquez déploie lui aussi une vision singulière de l'histoire, celle-ci étant à la fois un pilier de l'expérience humaine et un leurre, une force oppressive qu'il faut mettre à distance et un espace de créativité qu'il faut embrasser. Nombreux sont les critiques qui ont lu le roman comme une allégorie du déclin historique. Tout en insistant sur la genèse de ce monde, le récit annonce d'emblée sa destruction finale si bien que tous les moments sont perçus en fonction de leur limite ultime, pris dans un mouvement de désintégration : « Le vent prophétique qui, des années après, devait gommer Macondo de la face de la terre »⁷ (257). Du fait de cette vision à rebours, tout devient destin et l'histoire, toujours déjà écrite, échappe finalement à l'homme. *Cien años de soledad* dépeint ainsi une humanité sans prise sur le cours du temps puisque les membres de la famille Buendía vivent

¹ Albert Camus, « Discours du 10 décembre 1957 », OC IV, p. 241.

² *Idem*.

³ Albert Camus, *L'Homme révolté*, OC III, p. 258.

⁴ *Idem*.

⁵ Albert Camus, *Œuvres Complètes*, t. II, p. 455.

⁶ Agnès Spiquel, « Comment dire l'Histoire ? Une brève analyse de deux chapitres du *Premier Homme* (I, 5 et I, 7) », in *Albert Camus, le temps, la peur et l'histoire*, Paris, éd. Alain Barthélémy, 2013.

⁷ CAS, p. 280 : « *El viento profético que años después había de borrar a Macondo de la faz de la tierra.* »

dans une pure répétition des êtres et des événements qui les conduit à la folie. Mais conclure ainsi, ce serait laisser penser que García Márquez reconnaît le triomphe de l'Histoire quand celle-ci relève, à ses yeux, moins de la science que de la fiction. En tant qu'écriture du passé, l'histoire n'est toujours qu'une version possible des faits. S'insurgeant contre une Histoire officielle aussi monolithique qu'erronée, l'écrivain colombien déclara lors de la parution de *El general en su laberinto* son intention de créer une fondation pour une historiographie nouvelle : « Je vais rassembler un groupe de jeunes historiens, non contaminés, dans le but d'écrire la véritable Histoire de la Colombie, et non l'Histoire officielle, afin qu'ils nous racontent comment est notre pays en un seul tome qui puisse se lire comme un roman »¹. La meilleure façon d'organiser le monde consisterait donc à ne pas imposer d'autre ordre à l'Histoire que celui d'une poétique.

Court-circuiter la linéarité de l'histoire oblige à reposer la question de l'homme. Alors que le mythe postulait une perfectibilité fondamentale, les romans du corpus battent en brèche cette idée pour souligner les invariants d'une nature humaine encline à la peur, la méfiance et la déraison. Désamorcer le mythe du Progrès, c'est donc envisager l'anthropologie comme une négation de l'Histoire, au sens où l'historicité de l'expérience humaine s'oppose à une essentialité identitaire. C'est également dévoiler les ressorts cachés et tragiques d'une modernité placée sous le sceau de l'instabilité : « tout tend à s'écraser sur le plan de la contemporanéité et de la simultanée, produisant ainsi une dés-historicisation de l'expérience »². François Hartog le confirme, estimant que l'ère contemporaine se définit par une réalité éclatée, discontinue, fragmentée où la seule temporalité est celle du présent. On l'aura compris : il s'agit moins pour les écrivains du corpus de proposer un contre-discours qu'un discours autre, la méfiance envers le sens de l'Histoire ne devant pas se substituer à un autre sens, tout aussi douteux. Pour le dire avec J.-F. Lyotard, « le sujet postmoderne s'interdit donc de penser l'Histoire sur le mode du nom infini qui lui serait immanent pour l'anticiper plutôt comme un lieu à la fois ouvert et indéterminé quant à son ultime finalité »³.

¹ « *Voy a organizar un grupo de historiadores jóvenes, no contaminados, para tratar de escribir la verdadera historia de Colombia, no la historia oficial, para que nos cuenten en un solo tomo cómo es ese país y que se lea como una novela* » (nous traduisons). Jacques Gilard, « Des Orishas à Cartagena. À propos de *Del amor y otros demonios* » in C. Lepage (dir.), *Gabriel García Márquez, Soixante ans de lévitation*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007, p. 11.

² Gianni Vattimo, *La Fin de la modernité. Nihilisme et herméneutique dans la culture postmoderne*, trad. de l'italien par Charles Alunni, Paris, Seuil, 1987, pp. 15-16.

³ Jean-François Lyotard, Discussions ou Phrases « après Auschwitz », *Les Fins de l'homme*, Paris, Galilée, 1981. Cité par Jacques Cardinal, « Du (post)modernisme comme deuil. L'éthique de l'anonymat chez Maurice Blanchot », *Études littéraires*, vol. 27, n°1, 1994, p. 140.

Renoncer à une conception de l'Histoire sous-tendue par une perspective eschatologique revient à rendre à l'homme toute sa puissance d'action en réintégrant l'arbitraire et le hasard dans le cours du temps. Jüngen Habermas signalait que « là où le progrès se pétrifie en norme historique, on élimine de la dimension d'avenir du présent la qualité du nouveau, l'emphase du commencement imprévisible »¹. La nécessité historique érigeait chaque événement en manifestation de l'Esprit Universel : les événements étaient tels qu'ils devaient être, irréversibles et immuables. Loin de favoriser la liberté, l'Histoire hégélienne était avant tout le fruit d'une volonté supérieure dont les hommes ne faisaient que réaliser le dessein, comme le signalait Popper : « La prétention à connaître le cours futur de l'histoire ôte toute responsabilité morale au présent et transforme les hommes en simples exécutants d'un "destin" qui, quoi qu'il arrive, se réalisera »². Le renoncement au mythe du Progrès n'en reste pas moins ambigu, qu'il rouvre la possibilité d'une prise en main de l'histoire par l'homme ou qu'il entrouvre une béance dans laquelle l'homme ne peut que choir. Mais on peut espérer que l'ère contemporaine revalorise l'existence humaine en réintégrant ce temps historique chargé d'expérience humaine, dans le temps cosmique, cyclique et infini.

Se laissant apparemment approcher à travers des schémas « géométriques », l'allégorie invite à élaborer une pensée de l'histoire tout en rendant le sens de l'analogie vacillant, hasardeux, vertigineux. Finalement, qu'est-il possible de dire sur l'Histoire ? Eugenio Garin formule des propos éclairants à ce sujet :

Enfin aussi bien les impressions de progrès que celles de décadence sont illusoires - illusoires dans l'absolu mais pas dans la relativité d'une période, parce que "les choses humaines sont toujours en mouvement, elles montent ou elles descendent". Et si l'on descend ou l'on monte et que l'on fait abstraction de la confrontation avec des moments historiques éloignés, on se trompera aisément en isolant le processus dans lequel on vit, en en absolutisant la direction, et on parlera d'un "augmenter et aller toujours vers le mieux", ou d'un "descendre vers le pire".⁴

On sera sensible au fait que le progrès et la décadence relèvent de « l'impression », inscrivant toute pensée de l'histoire dans une perspective subjective. Suivant cette assertion, il faut resituer l'expérience historique dans une temporalité plus large pour ne pas faire preuve de myopie, tout en acceptant un certain flottement entre des phases distinctes pour ne pas prétendre à une vue surplombante trop écrasante. Cela revient à prôner une histoire plus

¹ Jüngen Habermas, *Le Discours philosophique de la Modernité. Douze conférences* [1985], trad. de l'allemand par R. Rochlitz, Paris, Gallimard, 1989, p. 24.

² Karl Popper, *La Leçon de ce siècle*, entretien avec Giancarlo Bosetti, suivi de deux essais de K. Popper sur la liberté et l'État démocratique, trad. par Jacqueline Henry et Claude Orsoni, Paris, Anatolia Éditions, 1993, p. 11-12.

⁴ Eugenio Garin, *Machiavel entre politique et histoire*, trad. de l'italien par F. del Lucchese et F. Gabriel, Paris, ed. Allia, 2006, p. 39.

circonscrite mais plus robuste. En somme, il s'agit de construire une mémoire non-figée et de répondre à un besoin collectif d'histoire sans nier l'irrationalité, les ombres, la part d'indicible qui lui sont inhérentes.

Faisant émerger les invariants et les bégaiements de l'histoire, l'écrivain pose sur son univers diégétique un regard d'anthropologue lorsqu'il conçoit une nature humaine par-delà la diversité des époques, mais aussi un regard d'historien sensible aux crises ponctuelles comme aux évolutions sur des périodes plus larges. Néanmoins, son statut d'écrivain lui permet de déjouer les pièges d'un discours de l'Histoire dont on évalue aujourd'hui les préjudices autant que les traces persistances. Une fois de plus, l'allégorie s'avère pertinente : forme propice à la métaréflexivité, elle prend le langage comme objet et s'exhibe en tant que discours. Nous allons voir comment l'historiographie, version choisie des événements, se présente dans notre corpus comme un discours sur l'Autre non dénué de soubassements imaginaires.

2) L'historiographie, un discours travaillé par l'imaginaire

Reconfigurant le discours social par son « dispositif scénographique » (Maingueneau), le roman tend à s'en démarquer pour mieux imposer une nouvelle façon de dire. Aussi la confrontation entre les manifestations de l'épidémie et les traces de l'histoire éclaire-t-elle d'une façon singulière notre rapport aux événements passés et présents, générant un dialogue entre la fiction romanesque et les sciences humaines. Plus que la légitimité d'une prise en charge de l'histoire par la fiction, notre corpus questionne « ce qui [...] sous-tend le débat actuel tout en restant son informulé : la nature de l'imagination artistique et sa capacité à dire la vérité de l'Histoire »¹. Dès lors, qu'apporte la littérature que ne peut transmettre l'historiographie ? Christian Chelebourg propose la réponse suivante :

Si l'approche littéraire peut encore servir à quelque chose dans le monde pragmatique qui est le nôtre, c'est bien en mettant au service d'un décryptage des discours dominants son expertise en matière d'analyse des langages, des signes et des symboles, sa capacité à débusquer le sens des imaginaires dont la circulation façonne les mentalités.²

¹ Termes employés dans l'appel à communication sur Fabula pour le colloque international « Imagination et Histoire : enjeux contemporains », 22-23-24 novembre 2012, ENS de Lyon [en ligne]
URL– http://www.fabula.org/actualites/imagination-et-histoire-enjeux-contemporains_47026.php [consulté le 12 mars 2014]

² Christian Chelebourg, *Les Écofictions. Mythologie de la fin du monde*, Bruxelles, Impressions nouvelles, coll. « Réflexions faites », 2012, p.11.

Ce chapitre s'intéressera au pouvoir de figuration qui rend l'image romanesque apte à embrasser une vérité sans pour autant enserrer un savoir préétabli. Confirmant que l'imaginaire joue le rôle d'une « interface, une médiation symbolique » qui « servent à penser et à se représenter le monde »¹, nous verrons comment le dispositif allégorique, en générant un interdit, devient à même d'exprimer un interdit ou de figurer du non-dit.

2.1) L'Histoire comme représentation

Avec le processus allégorique se pose la question des modalités de représentation du réel. Si le réalisme a été un modèle esthétique pour nos auteurs avant qu'ils ne s'en détachent, il arrive que la tentation du réalisme perdure au-delà de la première phase de création, comme le suggèrent les œuvres de Camus, Saramago et Brink dont la forme s'apparente à la chronique ou aux mémoires. Ces formes qui érigent le narrateur en témoin d'une histoire récente allient deux données à la fois complices et antagonistes : « l'expérience du réel » et « l'expression du réel ». Bien que l'inachèvement du phénomène nuise à sa pleine compréhension, les narrateurs contemporains partagent avec Rieux le besoin de ressaisir cette expérience de crise. Ce faisant, le narrateur transforme les faits en événements et les reconsidère afin qu'ils fassent sens pour la communauté. Nonobstant, un doute se fait jour : en tant que fruit d'une construction subjective, le récit de l'épidémie pourrait bien rendre compte avant tout de la psyché du scripteur, voire servir des desseins inavoués. Transposant ce questionnement dans le domaine de l'historiographie, il faudra se demander de quelle manière l'Histoire est racontée et comment le récit des faits passés est appréhendé, mémorisé et transmis. En ce sens, la littérature prenant en charge l'Histoire rappelle la nécessaire élaboration du matériau brut des faits et sa possible déformation.

a- Le témoignage en question : écriture, éthique, écueils

Avant de cerner la manière dont les narrateurs rendent compte de l'épidémie, soulignons une distinction majeure entre Camus et les contemporains : tandis que Rieux est témoin et survivant, les narrateurs contemporains, comme ils se trouvent au cœur des événements, sont encore des victimes potentielles de l'épidémie. L'idée mérite d'être soulignée puisqu'elle va à l'encontre des conclusions de Sylvie Servoise sur son corpus de thèse : son étude mène en effet au constat que les romans des années 1940-1950 présentaient des personnages « em-

¹ Bertrand Gervais, *Logiques de l'imaginaire, Figures, lectures*, tome I, Montréal, Le Quartanier, 2007, p. 15.

barqués dans la galère de leur temps » et confrontés à la question de l'engagement, tandis que le roman contemporain donne la parole aux témoins, aux survivants, aux héritiers. Avec le récit d'épidémie contemporain, le personnage redevient cet acteur pris dans la tourmente et enclin à questionner son engagement dans la lutte contre le mal.

Soucieux de rendre compte objectivement de la crise, Rieux opte pour une chronique, terme qui d'après Littré, désigne des « annales selon l'ordre du temps, par opposition à l'Histoire où les faits sont étudiés dans leurs causes et dans leurs suites ». Au sens premier du terme, la chronique désigne un recueil de faits rapportés dans l'ordre de leur succession, le récit d'un épisode heureux ou malheureux ayant laissé des traces que l'écriture récupère pour faire revivre cet événement, le temps du récit. Choisir de qualifier un récit de « chronique », c'est refuser d'en faire un roman historique sans pour autant renoncer à questionner le rapport entre passé et présent : « Annales, chroniques et histoire sont, comme le souligne Michel Zink, des genres distincts correspondant à des degrés croissants de recul par rapport aux événements et d'élaboration intellectuelle et littéraire »¹. De fait, la chronique convoque l'Histoire pour rendre compte des événements en vue de s'approcher de la « vérité » suivant une démarche contradictoire qui souligne l'épaisseur du temps tout en prétendant le nier pour affirmer l'authenticité du récit.

Si *La Peste* peut s'apparenter à une chronique, c'est que le narrateur a été témoin d'une crise et s'efforce de ressaisir ce passé récent en adoptant un ordre chronologique. Camus qualifie lui-même de « chronique » son récit qui, à l'instar de certains romans du XIX^e siècle, présente avec une sorte de « classicisme » une intrigue ancrée dans une petite ville. L'incipit de *La Peste* n'est pas sans rappeler *Les Possédés* de Dostoïevski qui débute ainsi : « Ayant entrepris de décrire les événements étranges qui se sont déroulés récemment dans notre ville, où, jusqu'ici, il ne s'était jamais rien passé de remarquable... »². Le roman esquisse alors une éthique du témoignage conforme à celle qu'édicte Philippe Forest :

Le sujet du témoignage se dédouble mais la nature de ce dédoublement doit être encore précisée car elle ne suppose pas nécessairement l'existence de deux personnes distinctes. C'est le même individu qui peut répondre en son nom des deux instances jumelles qui déterminent la « phénoménologie du témoignage ». Tout témoin est à la fois celui qui parle et celui qui se tait : quelque chose en lui a fait naufrage, et à ce naufrage quelque chose en lui a également échappé.³

¹ Michel Zink cité par Patrice Soler, *Genres, formes, tons*, Paris, PUF, 2001, p. 57.

² Fiodor Dostoïevski, *Les Démons* ou *Les Possédés* [1871], Trad. du russe par Boris de Schloezer, introduction par Pierre Pascal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1955. Pour rappel, le récit de *La Peste* s'ouvre ainsi : « Les curieux événements qui font le sujet de cette chronique se sont produits en 194., à Oran. De l'avis général, ils n'y étaient pas à leur place, sortant un peu de l'ordinaire ».

³ Philippe Forest, *Le Roman, le réel et autres essais, op.cit.*, p. 257.

Ce dédoublement du témoin prend la forme bien concrète d'un dédoublement entre un narrateur anonyme et le personnage du médecin Rieux, cet être qui, à l'issue de la peste, est à la fois le même et un autre, toujours constant dans le sentiment du devoir, mais désormais privé de sa femme et de celui qui fut son ami dans l'épreuve, Tarrou. L'éthique de Rieux croise également celle de Giorgio Agamben qui souligne que « l'autorité du témoin réside dans sa capacité de parler uniquement au nom d'une incapacité à dire », « Ne pas se reconnaître le droit de parler, éprouver cependant le sentiment de devoir le faire »¹. Cette tension entre auto-censure et volonté de dire, entre indicible et besoin de nommer, hante précisément Rieux qui témoigne pour ceux qui ont vécu une expérience échappant aux mots mais qui exige d'être transmise. Faisant de son récit le reportage au jour le jour d'événements dont il a été témoin, Rieux s'interdit de porter un jugement critique, estimant ne pas avoir le recul nécessaire pour les interpréter. Prétendant à l'objectivité, il recourt à des documents et des témoignages qu'il se contente d'organiser, même si cette organisation fait nécessairement sens. Que les faits paraissent naturels ou invraisemblables, « un chroniqueur ne peut pas tenir compte de ces contradictions. Sa tâche est seulement de dire : "Ceci est arrivé" » (14). En cela, l'éthique du narrateur-chroniqueur rejoint l'analyse de Walter Benjamin :

Les chroniqueurs en subordonnant le récit des événements aux insondables desseins de la Providence divine, se sont déchargés dès l'abord du souci de démontrer et d'expliquer. Ils se contentent de pratiquer une exégèse, dont le rôle n'est aucunement de situer des événements dans une chaîne rigoureuse, mais seulement de décrire la manière dont ils prennent place dans le cours insondable des choses.²

Pourtant, le narrateur indique qu'il « se propose de les utiliser quand il le jugera bon et de les utiliser comme il lui plaira » (15) si bien que la gestion même des sources entrave la prétendue neutralité.

Autre témoin de la peste, Tarrou s'intéresse à l'insignifiance du quotidien et à la répétition mécanique du geste anodin. Si le chroniqueur incarne la tentation de l'Histoire, Tarrou pourrait symboliser la tentation de la sociologie ou de la philosophie. Face à Rieux qui consigne le passé récent, ce personnage saisit l'instant présent dans sa réitération ou dans son unicité. Son écriture n'est pas sans lien avec la sociologie dont il adopte la démarche épistémologique : goût de l'observation, pratique de l'entretien, quête permanente de l'insolite, at-

¹ Giorgio Agamben cité par Philippe Forrest, *op.cit.*, p. 248.

² Walter Benjamin, « Le narrateur », *Œuvres choisies*, vol. II, trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac, Julliard, 1959, p. 154.

tion à des comportements révélateurs des rapports sociaux¹. Attentif aux petites gens et aux gestes du quotidien, il permet de poser un regard décentré sur l'épidémie, au sens où il a le mérite de s'intéresser aux « périphéries ». N'oublions pas que c'est grâce à lui que le récit évoque également les pauvres, les maniaques (le petit vieux aux chats, le veilleur de nuit et le directeur de l'hôtel), et les personnages moralement « douteux » (Cottard) quand Rieux narrateur s'attache davantage à ces hommes exemplaires dignes d'être des « modèles » : Castel, Rambert, Grand. *Les Carnets* de Camus donnent accès à une version initiale dans laquelle l'écrivain envisageait un personnage de « philosophe qui écrit "une anthologie des actions insignifiantes" »² dont Tarrou est assurément l'héritier. En le qualifiant d'« historien de ce qui n'a pas d'histoire », Rieux place les enjeux de cette écriture du quotidien et du détail dans une certaine ambivalence. En un sens, il s'agit peut-être de mettre en valeur ce qui n'est pas insignifiant, c'est-à-dire les propos de Rieux lui-même. Mais la formule pourrait également souligner le pouvoir de la mise en mots de l'anecdotique, capable de donner de l'ampleur à ce qui semblait anodin. Le détail secondaire, dès lors qu'il fait l'objet d'une sélection (ici, par Tarrou puis par Rieux-chroniqueur qui opère un tri dans les carnets de son ami) et d'une mise en mots, n'échappe-t-il pas à l'insignifiance ? En prenant pour objet ce qui n'a rien à dire et en le faisant parler, Tarrou le métamorphose en objet littéraire, sociologique et philosophique. Ce faisant, il transforme de « petits faits » en « grands signes », comme pour mettre en abyme le projet allégorique du roman qui confère justement un sens à ce qui paraît banal. Selon Catherine Dana, le but de Camus dans cette « fiction pour mémoire » qu'est *La Peste*, « n'est donc pas d'en témoigner [de la Shoah] mais de réfléchir sur la question du témoignage, de la narration et la transmission d'un événement historique » à travers une « praxis différente de celle prônée par la littérature engagée, une *praxis* qui rend sa place à l'esthétique, à la rhétorique donc, bref au langage »³. À la suite de Camus, les récits contemporains déploient également une éthique du témoignage pour interroger le statut du témoin et la valeur de sa parole.

Saramago a longtemps doté ses romans d'un socle réaliste en les nourrissant de détails authentiques, reconstitués avec minutie. *Levantado do Chão*, pour ne citer qu'un exemple, rend compte d'une année passée en immersion dans une coopérative agricole de l'Alentejo, à la fin des années 1970 à la manière d'un documentaire. Marquant le passage de

¹ Pour le dire avec Yves Bonny : « enquête de terrain mobilisant de techniques dites vivantes (observation, entretien, questionnaire), quête permanente du "nouveau", spécialisation et segmentation intra-disciplinaires marginalisant les analyses à caractère général » (*Sociologie du temps présent, op.cit.*, p. 15)

² Albert Camus, *Carnets 1935-1948*, OC II, p. 923.

³ Catherine Dana, *Fictions pour mémoire, op.cit.*, p. 17.

la « phase historique » à la « phase allégorique », *Ensaio sobre a Cegueira* n'en présente pas moins une esthétique/éthique du témoignage en tant que chronique de la fin du monde. Au fil du récit, la parole du narrateur se tarit, comme pour céder la place à ceux dont la parole est véritablement légitime : les acteurs du drame. Conformément au pacte testimonial, les narrateurs secondaires, notamment le vieillard, ne peuvent offrir témoignage que de ce qu'ils ont vu : « Je parle seulement de ce que j'ai pu voir de mes propres yeux »¹ (148). Si le roman interroge la valeur du témoignage, c'est que cette épidémie de cécité consacre un témoin oculaire (le « *testis* ») qui ne peut précisément pas témoigner. Paradoxalement, celle qui a vu la catastrophe est le témoin le moins légitime et le moins pertinent, étant la seule à ne pas avoir fait l'expérience du « mal blanc » et à ne pouvoir en décrire les symptômes. Si l'on en croit la maxime « *testis unus, testis nullus* », que vaut le témoignage d'un seul ? Toutefois, que vaut le témoignage de ceux qui, tout en la subissant, n'ont rien vu de la catastrophe ? L'épidémie de cécité ébranle la possibilité du témoignage : d'un côté, l'événement risque d'échapper aux mots et à la mémoire si personne ne le transcrit ; de l'autre, il risque d'être déformé tant les témoins manquent d'objectivité, enfermés qu'ils sont dans leur univers mental et leur approche sensible.

La question du témoignage est également au cœur de *The Wall of the Plague* d'André Brink dans la mesure où ce texte à mi-chemin entre le journal intime et la correspondance épistolaire n'est pas sans évoquer le genre des mémoires que Philippe Lejeune définit ainsi :

Dans les mémoires, l'auteur se comporte comme un témoin : ce qu'il a de personnel, c'est le point de vue individuel, mais l'objet du discours est quelque chose qui dépasse de beaucoup l'individu, c'est l'histoire des groupes sociaux et historiques auxquels il appartient. Dans l'autobiographie au contraire, l'objet du discours est l'individu lui-même.²

Mêlant les notes d'Andrea, les références à ses lectures sur la peste et le témoignage de Mandela sur l'apartheid, les carnets de la jeune femme constituent une œuvre mosaïque qui se rapproche des mémoires en tant que « relation de faits pour servir à l'histoire » (Littré). Ces notes constituent une sorte de matériau brut, de notes décousues pour l'historiographie, ici pour une reconstitution cinématographique de l'Histoire. Traduisant un souci de lutter contre la fuite du temps en laissant une trace écrite, elles acquièrent à la fois la portée personnelle et la valeur historique qu'on leur conférerait dès la seconde moitié du XVII^e siècle. Mais l'entrecroisement des formes et la confusion des pronoms interrogent la nature de l'écriture testimoniale : qui

¹ ESC, p. 127 : « *só falo do que pude ver com os meus próprios olhos.* »

² Philippe Lejeune cité par Philippe Forest, *Le Roman, le réel et autres essais*, op.cit., p. 241.

parle dans le témoignage ? Quelle écriture pour un témoignage à valeur historique qui n'échappe pas à la tentation du style ?

Certains récits suggèrent la difficulté du témoin à se situer par rapport aux événements, à mesure que vacillent les frontières entre le souci apparent d'objectivité et les traces ponctuelles de subjectivité. Après s'être montré omniprésent, le narrateur du roman *Ensaio sobre a Cegueira* s'efface dans la deuxième partie du récit, lorsque l'épidémie atteint son paroxysme. Comme chez Camus, il s'agit pour le narrateur de se faire discret, de laisser parler les faits et les personnages, de ne pas juger l'événement. Cependant, il arrive qu'au milieu des récits à la troisième personne surgissent des pronoms marquant une implication progressive du narrateur et du lecteur. On note ainsi l'apparition soudaine du pronom « nous » dans la deuxième partie du roman, suite à la fermeture de la ville : « À partir de ce moment, il est possible de dire que la peste fut notre affaire à tous » (75). Cette ambiguïté entraîne d'ailleurs quelques décrochages grammaticaux surprenants : « Et *le narrateur* est persuadé qu'il peut écrire ici, au nom de tous, ce que lui-même a éprouvé alors, puisqu'il l'a éprouvé en même temps que beaucoup de *nos* concitoyens » (71). Véritable « processus de mystification par lequel la narration joue à se dévoiler tout en se voilant »¹, ce changement de pronom modifie le statut du narrateur, désormais inscrit dans la communauté des victimes, et celui du lecteur désormais convoqué au cœur du récit. Chez Saramago, le narrateur en fait autant lorsque pour décrire l'asile où les aveugles ont été placés en quarantaine, il parle de « l'hospice de fous où nous nous trouvons »² (119). Par ce pronom, il devient témoin oculaire, voire acteur des événements. Entité paradoxale qui surplombe les événements autant qu'il les subit : ce narrateur-témoin est à la fois présent et effacé, anonyme et individualisé, hors du récit et dans le récit. Dès lors que le lecteur s'interroge sur le statut énonciatif de celui qui parle, il voit également son statut ébranlé puisque ce « nous » l'invite à se projeter dans l'univers diégétique. En raison de ce jeu grammatical et narratologique, les romans peuvent être lus comme des réflexions sur la fiction et sur l'historiographie : comment raconter ? Peut-on dire sans juger ?

À travers le jeu de cache-cache mené par les narrateurs, la fiction rappelle qu'un récit est toujours une construction sous-tendue par une certaine vision du monde. Même lorsqu'il

¹ Monique Crochet, *Les Mythes dans l'œuvre de Camus*, op.cit., p. 58.

² ESC, p. 124 : « *como o manicómio em que nos encontramos.* »

prétend à l'objectivité, le récit des faits est mené par un observateur qui certes, ne saurait être impartial, mais sans qui l'histoire n'existerait pas¹.

b- La fabrique de l'Histoire : entre imaginaire collectif et construction personnelle

Convoquant des images de l'Histoire qui viennent assaillir les personnages, les récits d'épidémie interrogent l'élaboration du souvenir et la construction de ce qu'on pourrait appeler « un imaginaire historique ». Dans son discours du Prix Nobel, Le Clézio rappelait cette construction *a posteriori* de l'événement jugé mémorable. On aurait tort de croire que les individus en proie à la violence se pensent dans un moment historique tant cela revient à le glorifier en le chargeant d'un souffle épique et d'une grandeur héroïque :

La guerre, non pas comme un grand moment bouleversant où l'on vit des heures historiques, par exemple la campagne de France relatée des deux côtés du champ de bataille de Valmy, par Goethe du côté allemand et par mon ancêtre François du côté de l'armée révolutionnaire. Ce doit être exaltant, pathétique. Non, la guerre pour moi, c'est celle que vivaient les civils, et surtout les enfants très jeunes. Pas un instant elle ne m'a paru un moment historique. Nous avons faim, nous avons peur, nous avons froid, c'est tout.²

L'Histoire, comme nous l'avons dit, n'existe que par le récit des événements, discours qui n'échappe pas à l'écueil du grandissement mythique et de l'exaltation patriotique. Les récits du corpus se proposent justement d'interroger la constitution d'une mémoire de l'événement, notamment les écarts entre sa fabrique collective et sa réappropriation par l'individu.

Souvent altérée, la représentation du passé dévoile les traumatismes des personnages et révèle le fonctionnement de la mémoire à travers leurs visions. Mais au-delà de cet enjeu diégétique, ces images interrogent l'imaginaire historique que construit et véhicule une époque. De ces temps passés, de ces espaces lointains, quelles images nous parviennent ? Dans quelle mesure chacun est-il libre de s'approprier un imaginaire historique collectif ? Du tumulte des événements ne survivent en effet que quelques images qui s'imposent à l'individu, qu'elles lui soient transmises par la collectivité ou qu'il les ait réélaborées. Avant d'évaluer les modulations et métamorphoses subies par ces traces au contact de la fiction, il convient d'étudier les éléments sélectionnés et la place qui leur est accordée dans le roman. Ayant procédé à une simplification du réel historique et à un agrandissement mythique, Camus ne pouvait donner qu'une vision déformée de l'Histoire. Nelly Wolf a bien compris que ce qui était en jeu dans le roman relevait moins d'une historiographie événementielle que d'une histoire des mentalités.

¹ Saramago avait déjà affirmé cette nécessaire présence du conteur dans *Levantado do Chao* : « Les histoires n'existeraient pas s'il n'existait pas quelqu'un pour les raconter » (p. 285).

² Jean-Marie Gustave Le Clézio, « Dans la forêt des paradoxes », discours du Prix Nobel, 7 décembre 2008.

tés, moins d'un passé vécu que d'une réalité fantasmée : « À travers l'allégorie et le symbole, *La Peste* parle *in fine*, non de la guerre que la France a vécue ou faite, mais de celle qu'elle a cru vivre et voulu faire, par procuration ou autosuggestion. *La Peste* n'est pas l'allégorie de la guerre mais la fabrique littéraire d'une guerre imaginaire »¹. De la même façon, les traces historiques présentes dans les récits du corpus découlent d'un processus de sélection et de recréation mené par l'auteur. Ainsi, les textes mettent moins en scène le déroulement des événements que leur résonance dans l'imaginaire collectif, car « il ne s'agit pas de représenter, d'en faire une description ou une analyse mais d'évoquer l'irruption de ce passé néfaste et épouvanté dans le présent »². Loin de reconstituer les faits, l'écrivain fait jaillir l'Histoire à partir d'un nom ou d'une figure susceptibles de déployer, par leur simple connotation, tout un imaginaire, qu'il soit partagé par la collectivité ou propre au lecteur.

Conscient de la force évocatoire du nom, Julius V éran manipule les références pour susciter la peur et le rejet de l'autre. La réplique « *Remember Cawnpore* » restreint la période coloniale à cette seule rébellion des Indiens en 1857, événement dont la sélection n'est pas anodine. Simplement murmuré, le nom de la bataille devient un mot effrayant qui ravive angoisses et préjugés. De même que nommer l'épidémie, c'est lui conférer une réalité, désigner l'événement passé, c'est le convoquer dans le présent et lui redonner consistance. Essentialisé pour mieux cristalliser la menace indienne, l'événement historique se trouve chargé émotionnellement par sa mise en corrélation avec la situation d'énonciation que V éran veut faire passer pour similaire. On comprend donc pourquoi, dans la suite du récit, Le Clézio, ayant à cœur de dépasser le pouvoir insidieux de ce mot, déploie la vision d'une Indienne dans un long récit. De même, Goytisolo réduit les événements à un nom (« Herculanium », « Pompéi », « Hiroshima »), comme s'il postulait la pleine appartenance de ces parangons de la violence à une culture universelle. Se contentant de nommer l'événement, l'écrivain tient la gageure de programmer les images suscitées chez le lecteur, de convoquer un imaginaire historique incontournable, comme si la connaissance de Pompéi était la chose du monde la mieux partagée.

Soumises au principe de déformation et au jeu de recomposition, les bribes de l'Histoire font appel à une certaine « mémoire collective » envisagée comme mémoire anonyme d'une société ou d'une époque³. Analysant ce processus mémoriel, Maurice

¹ Nelly Wolf, *Le Roman de la démocratie*, op.cit., p. 226.

² Richard J. Golsan, « Vers une définition du roman occupé depuis 1990 », *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle* dans Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel, Marc Dambre (dir.), Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2005, p. 129.

³ Gérard Namer distingue « mémoire collective » et « commémoration », celle-ci impliquant que le groupe vient à son passé en le reconstruisant quand celle-là est une mémoire qui traverse la société et refait surface dans la conscience de tel ou tel groupe. D'un côté une quête, un processus volontaire, de l'autre une résurgence qui

Halbwachs a montré que si l'individu est capable à certains moments de se comporter comme le membre d'un groupe qui contribue à évoquer et entretenir des souvenirs impersonnels, on peut considérer qu'en retour, chaque mémoire individuelle est un point de vue sur la mémoire collective. Pour autant, « la pensée sociale constituée de souvenirs collectifs ne retient que ce qui est vivant, ce qui peut être reconstruit d'après les cadres actuels de la société »¹. L'entreprise de remémoration, dans ce qu'elle a de partiel et de partial, nous renseigne donc sur le présent à partir duquel le passé se pense, sur la subjectivité de celui qui ravive le souvenir, sur les attentes du collectif à la fois envisagé comme masse et multiplicité d'individus. Reste à interroger ces modalités de représentation afin d'en établir les présupposés et les finalités : comment comprendre le choix de ces événements ou de ces images ? L'auteur s'attelle-t-il à la création d'un imaginaire singulier de l'Histoire ou convoque-t-il des images sinon « universelles » du moins communément répandues ?

Dans *A Prayer for the Dying*, la Guerre de Sécession est perçue à travers le siège du Kentucky où la faim, la fatigue et l'angoisse tenaillant les soldats révèlent la lenteur d'une guerre interminable. Le choix est intéressant si l'on considère avec Donald Stoker que la Guerre de Sécession fut « un conflit total » caractérisé par un enrôlement massif, le contrôle de l'État sur certains secteurs, le recours à des armes nouvelles, le rôle de la presse et la circulation de l'information². De cette guerre qui annonçait la violence des conflits du XX^e siècle, O'Nan ne conserve que l'image du siège et se focalise sur la guerre de position qui se déploya autour de Petersburg en 1865-1866. Tout se passe comme si l'écrivain occultait l'action, la modernité des moyens déployés et la violence entre les camps. Son choix est significatif : d'une part, il réduit la guerre à ce conflit absurde entre « frères d'armes », à cette attente sans fin qui pousse l'individu à commettre l'impensable ; d'autre part, l'image d'une guerre de tranchée appelle les images d'autres conflits, notamment la Première Guerre Mondiale. Dans l'acte de lecture, la mémoire relève donc d'une construction collective portée par la communauté autant que d'une mémoire personnelle dont chaque individu se veut le réceptacle et le créateur. Rendant compte de la nature de cette mémoire, l'écrivain se détache de l'historien dont l'étude exige de « se placer délibérément hors du temps vécu par les groupes qui ont as-

s'impose aux individus. D'un côté, la mémoire anonyme d'une époque ; de l'autre, celle d'un groupe particulier. (*Mémoire et société*, Meridiens Klincksiek, 1987, p. 30).

¹ Maurice Halbwachs, *La Mémoire collective*, Paris, PUF, 1967 (1^e éd. 1950).

² « La Guerre de Sécession, premier conflit total ? Rencontre avec Donald Stoker », propos recueillis par Titus Holliday, *L'Histoire*, numéro spécial « Guerre de Sécession : la deuxième naissance des États-Unis », fév. 2011.

sisté aux événements, qui en ont eu un contact plus ou moins direct, et qui peuvent se les rappeler » pour devenir une sorte de « sociologue de la mémoire collective »¹.

À ce titre, les récits du corpus interrogent la nature et la teneur de ce savoir parfois simplifié, réduit à quelques images, que l'on transmet aux générations suivantes. Camus posait déjà la question des enjeux de la commémoration. À la fin du roman, le vieillard raille les discours officiels et les monuments aux morts :

Dites, docteur, c'est vrai qu'ils vont construire un monument aux morts de la peste ?

- Le journal le dit. Une stèle ou une plaque.

- J'en étais sûr. Et il y aura des discours.

Le vieux riait d'un rire étranglé.

- Je les entends d'ici : « Nos morts... », et ils iront casser la croûte. (308-309)

Bien que les stèles et les cérémonies soient nécessaires pour laisser une trace du passé dans le paysage, le personnage n'est pas dupe de cette instrumentalisation de la mort qui ravive les sentiments héroïques et patriotiques. Tout en visant à lutter contre l'oubli, la commémoration favorise cet oubli en figeant l'événement, désormais cristallisé dans quelques images soigneusement choisies. Dans le processus de patrimonialisation, l'événement ne peut être qu'épuré et déformé par la visée idéologique qui sous-tend une telle entreprise.

Dans cette optique, Goytisolo interroge la fabrication d'un imaginaire collectif par le cinéma lorsque les malades se voient « rassemblés dans un stade omnisports comme dans les vieux films sur le Vel d'Hiv »² (33). La phrase ne précise pas si les images du Vel d'Hiv relèvent de films documentaires ou de fictions. Plus tard, se voyant pourchassée par la foule, la narratrice envisage de nouveau son vécu à travers le prisme cinématographique :

Un gros plan rapide de mes yeux en disait long sur mon angoisse, résisterais-je, pauvre de moi, à cette épreuve ? [...] des visages hermétiques [...] se succédaient comme un travelling interminable.³ (30-31)

Goytisolo reconnaît-il au cinéma le pouvoir de transmettre des images du passé et d'assurer un devoir de mémoire en permettant aux opprimés de s'inscrire dans l'Histoire ? Ou se moque-t-il d'une culture hollywoodienne qui sollicite le passé à grand renfort de pathos et l'exploite comme une forme de « facilité » ? L'exemple ci-dessus soulève également le problème de la réception que le public peut faire d'événements qui se trouvent quelque peu déréalisés par leur mise en fiction.

¹ Maurice Halbwachs, *La Mémoire collective*, op.cit., p. 189.

² VPS, p. 29 : « *concentrado en el estadio polideportivo, como en los viejos filmes sobre el Vel d'Hiv* ».

³ *Ibid.*, p. 26 : « *un breve primer plano de los ojos resumía con elocuencia mi angustia, resistiría, mezquina de mí, aquella prueba [...] rostros herméticos [...] se sucedían a mi paso como un travelling interminable* ».

Même questionnement chez Brink dont le protagoniste Paul bouleverse son projet cinématographique au profit de l'écriture romanesque. Comme il propose à Andrea de sillonner les routes de Provence en quête de traces du passé, la jeune femme renonce à cet itinéraire pour suivre les pas de Mandla, militant anti-apartheid ancré dans le présent, moins bavard et plus actif que Paul. La bifurcation est significative, indiquant que le personnage français se trompe d'objet et de méthode, ce qu'il rectifiera *in fine* en écrivant un roman sur l'apartheid. En ce sens, le roman met en abyme le travail de construction de la mémoire, questionnant les moyens psychologiques et artistiques d'affronter le présent pour éviter l'écueil du silence, puis celui de l'oubli et de la mythification.

Finalement, le contact immédiat avec l'événement étant impossible, on n'y accède que par des médiatisations : tout événement majeur est hanté par ses représentations, ses images, ses projections, qui ne peuvent être qu'indirectes et incomplètes, quand elles ne sont pas manipulées. L'essentiel est alors d'être conscient de cette élaboration et de ne pas être dupe des choix établis.

c- Victimes et bourreaux : la littérature, un regard décentré sur l'Histoire

Tout en convoquant un imaginaire « conventionnel », le texte participe d'une entreprise de renouvellement de l'imaginaire collectif qui n'est pas sans lien avec la conception contemporaine de l'historiographie. Par-delà la possibilité de se souvenir s'esquisse une possibilité, voire une nécessité, de se souvenir autrement. Pour le dire avec Ricoeur, « le *quasi-passé* de la fiction devient ainsi le détecteur des *possibles enfouis dans le passé effectif* »¹. En 1946, l'auteur de *La Peste* diagnostiquait une « crise de l'homme » dans « un monde où il n'était plus possible que d'être victime ou bourreau »². Fort de ce constat, il pouvait affirmer que « par définition », l'écrivain « est au service de ceux qui subissent l'histoire », et non pas de ceux « qui la font »³. Néanmoins, nous allons voir que le récit d'épidémie contemporain déploie un imaginaire historique nouveau qui exige de nuancer les dichotomies bourreau/victime et vainqueur/vaincu.

En réalité, cette dichotomie est déjà légèrement ébranlée dans *La Peste*. S'il va de soi que le récit allégorique met en scène une histoire des vaincus, c'est avant tout parce que la guerre ne fait jamais de vainqueurs, mais seulement des survivants : cette pensée hante Rieux qui sent « la défaite définitive, celle qui termine les guerres et fait de la paix elle-même une

¹ Paul Ricoeur, *Temps et récit*, vol. 3 : *Le temps raconté*, Paris, Seuil, 2005, p. 347.

² Camus, « La Crise de l'homme », texte de la conférence du 28 mars 1946, *OC II*, p. 743.

³ Albert Camus, « Discours du 10 décembre 1957 », *OC IV*, p. 240.

souffrance sans guérison » (292). Mais le discours de Tarrou sur « la peste que chacun porte en soi » atténue l'innocence des victimes au profit d'une commune responsabilité. Sans que l'on puisse s'engager sur la valeur que Camus accorde à de tels propos, Tarrou renouvelle le discours sur la dichotomie victime/bourreau. Notons d'ailleurs que dans un roman qui évoque un juge et un condamné, il n'est probablement pas anodin que le premier soit désigné comme « l'homme-chouette » (122), quand le second présente une « tête de hibou effarouché » (250). Sans être interchangeables, ces deux êtres associés à des oiseaux de nuit présentent des points communs. Si celui dont on a prononcé la culpabilité devient à son tour victime (ce qui ne légitime nullement la peine capitale), le juge-bourreau devient victime lorsque la peste le prive de son fils. À travers ce bestiaire camusien, on devine que toute situation humaine, surtout lorsqu'elle s'avère conflictuelle ou tragique, échappe au manichéisme. Camus nommait d'ailleurs « contagion »¹ cette réversibilité de la violence.

Certains romans contemporains, tout en privilégiant l'un des camps, n'en procèdent pas moins à un rééquilibrage des violences, comme dans *El amor en los tiempos del cólera* où le pouvoir, qu'il soit libéral ou démocrate, se place inlassablement sous le signe de la violence, à l'image de l'épidémie qui, tout en laissant croire à sa disparition, continue d'agir de façon insidieuse. En somme, pas de véritable triomphe dans la paix, pas de véritable paix dans la démocratie.

Dans *La Quarantaine*, Léon étant obligé d'assumer un héritage honteux, le lecteur découvre les souffrances de l'Inde. La dénonciation du colonialisme est appuyée par le personnage de la mère de Surya qui refuse d'être en rapport avec les Blancs car son père est mort dans une sucrerie. Soulignant que « les grands mounes ne lâchent pas ce qui est à eux » (135), elle blâme la soif de possession des Européens. Pourtant, si le roman ravive l'imaginaire dérangeant de la colonisation, il intègre, avec la mention du massacre des Britanniques à Cawnpore, un imaginaire nouveau : celui de la violence des opprimés, devenus à leur tour des bourreaux. Lors de cette violente révolte indienne, l'armée de Nana Sahiba a pris Cawnpore et « a massacré tous les Anglais, hommes, femmes, enfants, dans les eaux du Gange » (131). Certes, on ne sait quel regard poser sur cet événement qui est à la fois placé dans la bouche de Jacques (médecin et frère de Léon) et dans celle de Julius V éran qui, à travers la réplique « *Remember Cawnpore* », cherche à noircir la menace que représentent les Indiens. Cependant, la mention de cet épisode suggère que la barbarie du colonisé n'a rien à envier à celle

¹ Article « Contagion », OC II, pp. 429-431. Dans cet article, il évoque la colonisation et la contagion du racisme qui se lit dans « des récits d'atrocités commises par les insurgés et des rapports sur certains aspects de la répression ».

des colonisateurs : ce faisant, Le Clézio évite de tomber dans un indigénisme simpliste en rappelant que victime et bourreau ne sont pas toujours des rôles figés. Ce souci de prendre le parti des victimes sans pour autant les ériger en martyrs innocents illustre-t-il la particularité d'une époque qui se méfie du manichéisme ? D'un autre côté, ce souci de la nuance ne favorise-t-il pas la déculpabilisation des oppresseurs ?

De façon plus discrète mais non moins significative, le camp de Jacob est indéfinissable, lui qui fut à la fois victime et bourreau. Le flou abolit donc la dichotomie entre Nordistes et Sudistes, renvoyant les deux camps à une même responsabilité. Dans son étude sur les « *Imagined Communities* », Benedict Anderson indique qu'un des mécanismes importants dans la construction de l'unité nationale est une tendance à résister à l'autorité du passé. Reprenant les théories d'Ernest Renan, il souligne que la nation exige que « tous ses membres aient oublié bien des choses », citant en exemple le massacre de la Saint-Barthélémy¹. Il s'agit alors de se réapproprier les guerres civiles en en faisant des disputes internes, des « fratricides rassurants » ou des « querelles familiales »². Conflit le plus sanglant de l'histoire américaine, la Guerre de Sécession a été présentée comme une guerre entre frères : à mesure que la barbarie s'est éclipsée derrière l'image d'une violence fondatrice, l'événement a pu trouver sa place dans le patrimoine national, en contradiction avec les faits historiques. C'est donc contre cette Histoire officielle que se positionne Stewart O'Nan, lui qui rappelle l'horreur de cette guerre par-delà l'union nationale qu'elle semble avoir générée.

En revanche, par sa représentation manichéenne de la Guerre civile, Goytisolo refuse de suivre le mouvement qui anime le cinéma espagnol des années 1980, à savoir la représentation d'un conflit absurde qui annule la distinction entre les camps. De fait, la production filmique contemporaine tend à faire des Espagnols les victimes d'une situation qui n'était pas leur fait et qui reste pratiquement inexplicite :

Les personnages républicains et nationalistes ne sont pas si différents et, dans certaines circonstances, sont susceptibles de s'entendre. Le conflit idéologique, de même que la violence, est donc expulsé dans le hors-champ du film.³

¹ Benedict Anderson, *L'Imaginaire national : Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme* [1983], Trad. de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, La Découverte, 1996, p. 6.

² Voir le chapitre 10 : « Mémoire et oubli ».

³ Le film ici analysé est « Ay, Carmela ! » de Carlos Saura. Dans son article, Marie-Soledad Rodriguez cite Paloma Aguilar : « Les deux camps qui se sont affrontés pendant la guerre ont été également coupables » (*Memoria y olvido de la guerra civil española*, Madrid, Alianza, 1996, p. 359). Dans le cinéma espagnol contemporain, les républicains sont souvent présentés comme des êtres sans convictions, qui n'ont pas vraiment choisi de se battre pour la République et ce qu'elle représentait. (Marie-Soledad Rodriguez, « La guerre civile dans le cinéma espagnol de la démocratisation : images d'une dépolitisation » in Christian Delporte, Isabelle Veyrat-Masson, Denis Maréchal, Caroline Moine (dir.), *La Guerre après la guerre : Images et construction des imaginaires de guerre dans l'Europe du XX^e siècle*, Paris, Nouveau Monde Editions, 2009, pp. 301-323).

Si l'on en croit Paloma Aguilar, l'Espagne démocratique, tout en revendiquant l'héritage politique de la République, éprouve le besoin de revenir sur ses fondements et de mettre en question ce régime qui, par contraste avec le franquisme, avait été paré de toutes les vertus. De même que Camus refusait toute idéalisation excessive de la Résistance, l'entreprise « révisionniste »¹ espagnole revient sur l'héroïsation précoce d'une République qui ne fut pas exempte de crimes. L'enjeu est-il de proposer une vision édulcorée de la guerre afin de faciliter la réconciliation et d'éviter la confrontation avec les fantômes du passé ? Au contraire, s'agit-il d'attaquer de plein fouet un projet faussement noble qui explique aujourd'hui que l'Espagne manque « d'une solide culture politique démocratique »² ? Bien que Goytisolo affiche un net parti-pris pour les opprimés du franquisme, l'idée que les deux camps furent également coupables s'inscrivait au cœur de romans comme *Duelo en el Paraiso* (1959) et *Señas de identidad* (1966). Il est toutefois possible que *Las virtudes del pájaro solitario* présente des traces de ce questionnement. Bien qu'il s'agisse d'un hapax, le jeu de pronoms déjà évoqué permet d'associer le narrataire au camp franquiste : si le « tu » est aussi bien phalangiste que dissident, on pourrait conclure à une confusion des identités et des idéologies suggérant la versatilité des êtres et le statut toujours fluctuant de la victime et du bourreau.

Que les textes convoquent des événements patrimonialisés ou des faits passablement oubliés, l'Histoire s'y trouve re-présentée, à la fois mise sous nos yeux et déformée. Mais d'une certaine façon, l'événement ne réside-t-il pas dans les traces qu'il laisse ? En mettant à l'épreuve la puissance émotive et la pertinence cognitive des images de l'Histoire, la fiction romanesque adopte une position à la fois critique et éthique : critique, car elle nous rappelle que le récit du passé est toujours remanié, transformé, simplifié ; éthique car elle se propose de faire résonner l'Histoire dans la conscience du lecteur et d'assurer un travail de mémoire. Guerre de Sécession, Guerre civile espagnole, Guerre des Sepoys, dictatures franquiste, maoïste ou stalinienne sont autant de références intégrées aux récits du corpus. Antoine Prost affirme que si ces événements sont restés dans la conscience des peuples, c'est qu'ils s'avèrent « fondamentaux », « fondateurs » dans l'histoire nationale ou mondiale dans la mesure où ils ont participé à la construction « d'une identité nationale dans la volonté d'arrêter

¹ Selon le terme employé par Agnès Delage dans sa communication intitulée « Fictions d'archive » au colloque « Imagination et Histoire. Enjeux contemporains », ENS Lyon 28.11.2012 (ouvrage à paraître aux PUR en 2014)

² Alberto Reig Tapia, *Memoria de la guerra civil. Los mitos de la tribu*, Madrid, Alianza, 1999, p. 361.

un agresseur »¹. Nous avons déjà montré que l'analogie entre épidémie et crise de l'histoire éclaire cette volonté de s'affirmer au détriment d'un Autre toujours perçu comme malade ou contagieux. Voyons à présent comment la littérature peut, comme le souhaitait Christian Chelebourg, désamorcer les discours qui en déployant un imaginaire identitaire dévalorisent l'imaginaire de l'altérité².

2.2) Un imaginaire littéraire pour discréditer les « fictions » nationales

Si l'Histoire peut générer un imaginaire, c'est avant tout parce qu'elle est prise en charge par des discours qui la véhiculent, la synthétisent, la remanient. En les intégrant à la matière littéraire, les auteurs du corpus en révèlent la nature langagière et discursive. Mais les discours signifient tout autant par ce qu'ils disent que par ce qu'ils excluent et s'interdisent de nommer. Dès lors, la fiction romanesque bénéficie d'un pouvoir critique pour s'attaquer à l'impensé de l'Histoire et construire une contre-Histoire. Le récit d'épidémie révèle ainsi qu'il s'agit avant tout d'un discours sur l'Autre susceptible de le dévaloriser quand il ne s'agit pas de l'assujettir.

a- L'Histoire, un discours sur l'Autre qui justifie l'oppression des peuples

Particulièrement éclairant pour notre étude, l'ouvrage *L'Europe et le mythe de l'Occident. La construction d'une histoire* analyse la façon dont les peuples racontent leur Histoire « et se sont racontés eux-mêmes, au moins pour (auto-)expliquer leur génie, leurs réussites, leurs échecs, » [...] « en bref ce qu'ils considèrent comme leur destin exceptionnel dans l'histoire universelle »³. Gérard Corm y décortique l'imaginaire européen pour souligner que c'est à grand renfort de stylisation et d'idéalisation que s'est bâtie sa vision grandiose de l'Histoire. Or, le mythe du Progrès tend à occulter la réalité du passé, cette part d'ombre que les nations préfèrent laisser de côté : « génocide, esclavage, exploitation, oppression colo-

¹ Antoine Prost « Verdun », in Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire*, tome 2, Paris, Gallimard, coll « Quarto », 1997, pp. 1755-1780.

² Comme le rappelle Nevena Daković, « le concept d'identité exige qu'une différence soit établie pour pouvoir reconnaître, concevoir « L'Autre » [...] On identifie un Autre jugé antagoniste au sein du groupe et de telles divergences identitaires permettent aux ennemis d'être aussi liés que des frères d'armes du même camp ». (nous traduisons) « *The concept of identity requires the idea of established difference, of recognizing, of projecting "The Other" [...] They identify an antagonistic Other within the same group and their distinctive social identities allow enemies to be closer than war buddies on the same side* » / « War and remembrance in the Balkans », *La Guerre après la guerre: Images et construction des imaginaires de guerre dans l'Europe du XX^e siècle*, op.cit., pp. 101-102.

³ Gérard Corm, *L'Europe et le mythe de l'Occident. La construction d'une histoire*, Paris, La Découverte, 2009.

niale, déchaînement des passions nationalistes... »¹. Autant de phénomènes qui indiquent un complexe de supériorité et impliquent un dénigrement de l'Autre. Ce mythe est si efficace que l'on a « du mal à concilier ces violences et cruautés avec les clichés de l'Europe ou de l'Occident comme lieu privilégié de l'émergence du règne de la raison et de l'humanisme universel »². En réalité, le revêtement mythique n'est que le masque d'une constante de « l'âme occidentale » : l'arrogance civilisatrice³. De même que la religion légitimait le mal au nom d'une logique eschatologique, ce mythe a permis de justifier les dérives de l'ethnocentrisme, à savoir l'assujettissement de peuples que l'Occident, dans sa suprématie, se proposait d'éduquer. On connaît la critique que Lévi-Strauss fait de ce prétendu évolutionnisme, dénonçant une supériorité occidentale factice dans la mesure où les formes de civilisation ne sont pas « échelonnées dans le temps » mais « étalées dans l'espace »⁴. Les romans du corpus se proposent eux aussi de démasquer la face cachée du Progrès en mettant en œuvre un retour du refoulé que J.-F. Hamel nomme « revenance »⁵. Par le regard en arrière qu'elle favorise, l'épidémie révèle que l'ordre présent du monde repose sur des bases contestables et somme l'Occident de rendre des comptes sur son passé trouble.

Le Clézio s'attaque nettement à la question du colonialisme en dénonçant le rejet d'une culture indienne dénigrée par les Anglais et les Français. Dans cette perspective, le choix de la variole fait sens : sans provoquer la terrifiante mutilation qu'engendrent la lèpre et la syphilis, la maladie tavelle la peau, ce qui la rend quelque peu inquiétante⁶. Mais la variole est surtout la maladie de l'Europe colonisatrice, maladie qui ravagea les populations autochtones des deux Amériques et de l'Australie. Tout se passe donc comme si, par un retour de flamme, les Européens étaient à présent confrontés à leur propre maladie, subissant la menace qu'ils avaient infligée aux peuples colonisés. D'ailleurs, s'ils se sentent physiquement menacés par la variole, les Blancs ignorent que leur esprit est déjà frappé par une autre maladie : la peur de l'autre. Un Autre aussi redouté que désiré : Julius V éran, dont l'intolérance n'est plus à prouver, s'adonne ainsi au voyeurisme puisque la surveillance de la « ligne imaginaire » qu'il a établie entre les Européens et les Indiens lui offre l'occasion d'épier les Indiennes au bain. Phénomène que l'on retrouve dans *The Wall of the Plague* où les hommes blancs convoient Andrea autant qu'ils la méprisent.

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ Selon une expression tirée de l'ouvrage *Sida-fiction* : la maladie a mis au jour « la fragilité d'une mentalité occidentalocentrique arrogante ».

⁴ Claude Lévi-Strauss, *Race et culture*. Cité par François Hartog, *Régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps*, *op.cit.*, pp. 24-25.

⁵ Jean-François Hamel, *Revenances de l'Histoire – répétition, narrativité, modernité*.

⁶ Susan Sontag, *Le Sida et ses métaphores*, *op.cit.*, p. 55.

La question du colonialisme est également soulevée par García Márquez : nettement dans *Cien años de soledad*, plus subtilement dans *El amor en los tiempos del cólera*. Le premier roman rend compte de « la fascination des Latino-Américains face aux découvertes de l'Occident, [...] illustrées à travers le personnage de Melquíades, le civilisateur des Macondiens »¹. Porteur de la connaissance, le Gitan venu d'Europe est aussi et surtout celui qui détient les clés du destin des Buendía. Aussi n'est-il pas anodin que l'Histoire de Macondo, écrite par anticipation, ne soit que la tragique histoire d'une décadence accélérée par l'avènement du progrès technique. Dans *El amor en los tiempos del cólera*, l'influence espagnole se manifeste discrètement dans l'architecture. Bien que les allusions à la colonisation semblent dénuées de tout jugement, certaines se chargent d'une portée critique comme la mention de ces « égouts à ciel ouvert, héritage des Espagnols »² (21) qui distillent une odeur nauséabonde dans toute la ville, possible symbole de la putréfaction de l'entreprise coloniale. Ou de façon plus explicite, l'ironique référence à l'espace des Caraïbes qui « avait eu le privilège ingrat d'être le plus grand marché d'esclaves africains des Amériques »³ (28). Confronté à ces épidémies de fiction, le monde occidental est contraint de reconnaître la violence sur laquelle il a fondé sa suprématie.

Peut-on inscrire Camus dans cette optique de dénonciation du colonialisme ? La question se posait pour *L'Étranger* qui mettait en scène « L'Arabe », sans lui conférer la moindre identité, ni une quelconque autonomie. Victime d'un meurtre colonialiste pour certains, tierce personne dans le combat qui oppose Meursault au Soleil pour d'autres, L'Arabe pourrait bien n'être qu'un pion dans l'accomplissement du destin de Meursault. En ce sens, le meurtre constitue l'événement qui manquait à la vie de « L'Étranger » pour qu'il ait le soupçon de l'absurde : « Et c'était comme quatre coups brefs que je frappais à la porte du malheur »⁴. Dans *La Peste*, Oran semble avant tout peuplée d'Espagnols et de Français (Rambert est parisien, Grand de Montélimar et Tarrou est étranger à la ville). Certes, on pourra arguer du souci de Camus de peindre un espace symbolique, dénué de traits typiques. Or, Christine Chaulet-Achour a prouvé la dimension référentielle de la description d'Oran. Par ailleurs, si le choix de Cadix fait sens dans *L'État de Siège*, peut-on croire que le choix d'Oran dans *La Peste* soit arbitraire ? Rappelons que Rambert se rend en Algérie pour mener une enquête sur les conditions de vie des Arabes, à l'image de Camus dans son écrit *Misère*

¹ Caroline Lepage et James Cortès Tique, *Lire Cien años de soledad, voyage au pays macondien, op.cit.*, p. 173.

² *ATC*, p. 30 : « los baños abiertos heredados de los españoles ».

³ *ATC*, p. 33 : « Su comercio había sido el más próspero del Caribe en el siglo XVIII, sobre todo por el privilegio ingrato de ser el más grande mercado de esclavos africanos en las Américas ».

⁴ Albert Camus, *L'Étranger*, OC I, p. 176.

de la Kabylie. Il y a donc bien une population arabe qui entretient avec le colonisateur français un rapport problématique, comme en témoigne ce dialogue :

Rieux lui dit que cet état n'était pas bon. Mais il voulait savoir, avant d'aller plus loin, si le journaliste pouvait dire la vérité.

- Certes, dit l'autre.

- Je veux dire : pouvez-vous porter condamnation totale ?

- Totale, non, il faut bien le dire. (20)

Camus met donc en scène un journaliste soucieux d'offrir un « témoignage sans réserves » sur les colonisés mais qui se heurte à la censure. Est-ce suffisant pour évaluer la position de l'auteur sur cette question ? Que penser des propos de Rieux affirmant qu'une « condamnation totale » serait « sans fondement » ? Suite à cet épisode, le problème arabe devient tout simplement secondaire, négligeable, Rambert se détournant de son sujet au profit d'une enquête sur les rats. Comment expliquer qu'aucun Arabe ne soit mentionné parmi les victimes, et qu'aucun ne soit désigné comme tel parmi les bénévoles du service sanitaire ? La question fait débat : Conor Cruise O'Brien a accusé Camus de « solution finale artistique »¹, lui reprochant de tuer sous forme esthétique les Arabes dans une Oran devenue purement imaginaire quand Jean Sarocchi voit dans la phrase de Paneloux « Mes frères, vous êtes dans le malheur, mes frères, vous l'avez mérité » une image de la culpabilité du colonisateur². Nous nous garderons d'approuver des propositions si radicales. Mais si, comme le suppose Jean Sarocchi, Camus souhaite faire entrer l'Algérie dans l'Histoire, à commencer par celle de la littérature, on peut s'interroger sur la pertinence de ce tableau dépréciatif de la ville. Nelly Wolf, quant à elle, se sert du procédé analogique pour justifier l'absence d'Arabes dans le récit : de même que Camus refuse d'évoquer directement le sort des Juifs, Rieux refuse de parler de la condition des Arabes. Dès lors, « l'éviction des uns sert de métonymie à l'éviction des autres »³. En réalité, la position de Camus sur la question coloniale continue d'alimenter les débats⁴. Mais faute d'indices textuels notables, peut-on conclure que les romans de Camus ne sont ni colonialistes, ni anti-colonialistes parce que là n'est pas la question ? À moins que

¹ Conor Cruise O'Brien, *Albert Camus*, trad. de l'anglais par S. Dreyfus, Paris, Seghers, coll. « Les Maîtres modernes », 1970, p.72.

² Jean Sarocchi, « Paneloux, pour et contre, contre et pour », *Cahiers de Malagar*, op.cit., p.117.

³ Nelly Wolf, *Le Roman de la démocratie*, op. cit., p. 232.

⁴ En 1937, Camus n'adhère pas au revirement du PCF qui, sur ordre de Moscou, sacrifie la cause de la libération des peuples colonisés pour se focaliser sur l'action antifasciste. En 1945, son soutien au peuple algérien se manifeste non seulement par ses propos en faveur d'une démocratie en Algérie impliquant les musulmans, mais aussi par sa participation à la revue *Présence africaine* (1947) dont le projet se voulait anticolonialiste. En réalité, Camus a longtemps adopté une position intenable, se donnant, comme le rappelle Jeanyves Guérin, « deux buts malaisément conciliables : contribuer à une solution pacifique et rendre justice aux Français d'Algérie ». En 1956, les choses se clarifient lorsqu'il renonce à prendre position contre la guerre d'Algérie, estimant que « parce qu'il s'agit d'un problème de justice, et que le peuple qui y a droit n'est pas seul sur le territoire qui est sa patrie, les moyens de cette justice sont à définir avec exigence ». (*Albert Camus. Littérature et politique*, op.cit., p. 245).

Camus ne réalise ici ce roman méditerranéen que Jean Grenier appelait de ses vœux, roman capable de transcender les déchirements entre Français et Arabes : avec la peste, tous seraient unis dans une fragilité qui ne connaît pas de barrières, celle du tragique de la condition humaine.

En somme, la fiction d'épidémie brise le filtre au travers duquel la réalité est perçue afin de dévoiler l'arbitraire des fondements d'une société. La mise en rapport au sein de l'espace romanesque de deux imaginaires – l'imaginaire de l'épidémie et l'imaginaire d'une communauté – favorise leur démythification par un effet de miroir qui renvoie chaque mythe à la part de fiction et de mensonge qu'il comporte. Pourtant, la tâche est d'autant plus ardue que ces mythes sous-tendent un ordre social ou mondial et qu'ils répondent à un besoin humain dans la mesure où ils participent à la construction identitaire des êtres et des nations.

b-La nature pathologique des mythes communautaires

Comme le souligne Gilbert Durand, « ce n'est pas un mince avantage que de savoir que la suprême mystification c'est de se croire débarrassé des mythes »¹. Oscillant entre la rationalité logique et le versant mythique, entre le fait et la fabulation, le mythe est un outil de construction sociale visant à nier l'arbitraire d'une société ou d'une culture. Sa matière « c'est la situation de l'individu et de son groupe dans le monde que le mythe tente de renforcer, c'est-à-dire de légitimer. Le mythe est à la fois mode de connaissance et mode de conversation »². Mais l'outil peut devenir instrument : aussi convient-il de ne pas oublier sa « généalogie » au sens nietzschéen du terme et de « déconstruire le mythe pour le ramener à sa sphère de validité » (F. Dosse). Claude Lévi-Strauss le dit bien : « rien ne ressemble plus à la pensée mythique que l'idéologie politique »³. Camus lui-même se méfiait des mythes en tant qu'ils entérinent une situation et interdisent la révolte : « Il n'y a plus d'interrogations, il n'y a que des réponses et des commentaires éternels »⁴. Soubassements d'un ordre présenté comme intangible, les mythes esquivent la problématisation.

En réalité, les drames de l'Histoire coïncident bien souvent avec la diffusion d'un discours fictionnel qui se fait passer pour la réalité au point de transformer l'injustifiable en source de louange et de respect. Soljenitsyne illustre ces propos lorsqu'il rappelle que « les inquisiteurs s'appuyèrent sur le christianisme, les conquérants sur l'exaltation de la patrie, les

¹ Gilbert Durand, *Champs de l'imaginaire, op.cit.*, p. 64.

² *Ibid.*, p. 38.

³ Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, p. 231.

⁴ Albert Camus, *L'Homme révolté*, OC III, p. 78.

colonisateurs sur la civilisation, les nazis sur la race, les jacobins (d’hier et d’aujourd’hui) sur l’égalité, la fraternité et le bonheur des générations futures »¹. Sans cautionner un amalgame qui mettrait sur le même plan le nazisme et l’entreprise des jacobins, on peut déceler des traits communs à ces différentes idéologies. Proposant une vision du monde manichéenne – et par conséquent, plus logique et plus rassurante qu’une réalité devenue incompréhensible –, le mythe en vient à assurer le rôle d’une religion laïque et civique. Ce discours mythique se fait entendre dans les divers récits du corpus de telle sorte qu’une fois confronté à l’imaginaire de l’épidémie, il se trouve désamorcé en tant que « norme ». C’est que l’épidémie contribue à « déstabiliser et lézarder les certitudes de notre civilisation »² au point de fissurer ce présent marqué par l’hypocrisie ou l’illusion. Par la contagion réciproque des imaginaires, le mythe apparaît alors, pour reprendre le terme que François Furet applique à l’idéologie, comme une « pathologie »³.

Ne nous y trompons pas : si ces mythes que Marc Crépon nomment « géographies de l’esprit » relèvent indéniablement de l’idéologie, ils se présentent avec un caractère d’évidence et de nécessité parce qu’ils sont à « l’intersection de l’imaginaire et d’une situation collective »⁴, toujours ancrés dans une réalité dont ils se nourrissent. C’est dire que la réalité est perçue à travers une construction sociale qui ne fonctionne qu’en se faisant oublier en tant que fiction, mais qui porte en elle une certaine effectivité au même titre que toute convention. Produit d’une collectivité, le mythe relève d’une nécessité anthropologique tant il participe à la construction d’une identité communautaire et à l’élaboration d’une façon d’appréhender le réel, c’est-à-dire de le craindre, de le percevoir mais aussi de le comprendre. Or, par-delà leur nécessité, ces mythes nationaux peuvent engendrer des dérives, comme l’explique Juan Goytisolo :

Grâce à la philosophie des Lumières, et aux efforts ultérieurs des historiens critiques, nous savons, depuis le XVIII^e siècle, que toutes les Histoires nationales et tous les credos patriotiques sont fondés sur des mythes. Le souci d’anoblir le passé et d’établir des continuités historiques qui soient à l’épreuve des millénaires, de forger des généalogies chimériques qui remonteraient à la Grèce Antique, à Rome et même à la Bible, participe d’un sentiment naturel d’orgueil et d’estime de soi commun, à des degrés divers, à l’ensemble bigarré des États et des nations qui constituent le continent européen [...] Manipulés sans scrupules comme armes offensives pour endormir la raison et falsifier l’Histoire, ils peuvent favoriser le renforcement des marques distinctives incontournables,

¹ Alexandre Soljenitsyne, *L’Archipel du Goulag*, tome I, Paris, Seuil, 1974, p. 132.

² Alexis Nouss, Joseph Lévy, *Sida-fiction*, *op.cit.*, p. 11.

³ François Furet définit l’idéologie nazie comme « une pathologie de la nation » quand le communisme relève d’une « pathologie de l’universalisme ». (*Le Passé d’une illusion*, *op.cit.*, p. 52).

⁴ Marc Crépon, *Les Géographies de l’esprit*, Paris, Payot, 1996.

des identités agressives « qualitatives » et, en fin de compte, la glorification irrationnelle de soi et le dénigrement systématique d'autrui.¹

Goytisolo rend ici compte de la puissance évocatrice de l'image et de sa capacité à susciter une identification immédiate : dès lors, c'est à la manière d'une épidémie que se répandent les schèmes de pensée qui, par transmission au sein d'un groupe, aboutissent à la formation d'une même disposition d'esprit et de croyances communes. Dans *Malaise de la Culture*, Freud souligne lui aussi ce besoin de glorifier une communauté restreinte aux dépens de ceux qui lui sont extérieurs. Parce que ce mécanisme de sublimation procure une satisfaction collective de nature narcissique, il permettrait d'éloigner la tentation de la transgression. Partant, peut-on se construire autrement que contre un Ennemi, sinon diabolique, du moins diabolisé ? Il n'est pas anodin que ce rejet s'exprime à travers des métaphores pathologiques : puisque la communauté se veut saine, l'Autre devient cet agent extérieur, cet étranger qui envahit le corps, l'affaiblit et le dénature pour le rendre impur. De façon presque cocasse, la stigmatisation sur laquelle se sont fondées certaines nations se vérifie dans l'appellation de la vérole qui varie d'une nation à l'autre, en fonction de l'ennemi majeur. Comme le rappelle Susan Sontag, ce que les Anglais ont appelé « mal français » devient « *morbus germanicus* » pour les Parisiens, « maladie de Naples » pour les Florentins, ou encore « mal chinois » pour les Japonais². Pourtant indispensable à la définition de notre identité et de notre culture, l'autre est celui que l'on dénigre sous peine de se sentir dévalorisé.

Mais une fois le mythe national ancré dans la conscience, avec ce qu'il charrie d'intolérance et de xénophobie, comment le mettre à distance ? Tel est le travail de l'intellectuel qui, selon Goytisolo, « consiste à défaire ces icônes et à montrer que la réalité est beaucoup plus riche, à mettre en évidence l'existence de situations-limites »³.

c- Une fiction d'épidémie pour désamorcer les fantasmes de pureté et d'invincibilité

Nous allons voir que la thématique épidémique est particulièrement apte à démasquer ces illusions : accablant la communauté sans se soucier des hiérarchies, des classes, des ethnies, l'épidémie invalide les discours sur la pureté que certains groupes réactivent pour se protéger. De même, le rêve de toute-puissance qui irrigue les mythes nationaux est discrédité

¹ Juan Goytisolo, *Cogitus interruptus* [1999]. trad. de l'espagnol par Abdelatif Ben Salem, Paris, Fayard, 2001, p. 19.

² Susan Sontag, *Le Sida et ses métaphores*, op.cit., p. 63.

³ « *Creo que la labor del intelectual consiste en deshacer estos iconos y mostrar que la realidad es mucho más rica, poner de relieve la existencia de situaciones fronterizas* » (*Escritos sobre Juan Goytisolo*, Actas de II Seminario Internacional sobre « *Las virtudes del pájaro solitario* », 7, 8 y 9 de septiembre 1989, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1990, p. 29).

et avec lui, la vulnérabilité injustement attribuée à l'Autre. L'imaginaire littéraire de l'épidémie se révèle être un moyen efficace de faire face aux « pestes » du passé et du présent.

Las virtudes del pájaro solitario s'attaque au mythe espagnol de la pureté du sang que Goytisolo se propose de déconstruire *via* une entreprise de remémoration qui s'avère fondamentale si l'on considère que « l'oubli historique, certes humain, contribue à l'instrumentalisation de l'amnésie, qui à son tour constitue la condition *sine qua non* de la production du mythe »¹. Pour cela, il intègre à son récit les fictions sous l'apparence desquelles le monde se donne à nous pour mieux les soumettre à son ironie dévastatrice. Afin de railler le sens de l'honneur qui anime l'esprit espagnol, le roman lui donne un visage : celui de Don Blas, qui se réjouit du fait que « [...] notre patrie a recouvré son éclat et sa grandeur, vaincu ses ennemis séculaires au-dedans et au-dehors, fait le nettoyage sur son illustre territoire, extirpé les graines de zizanie et d'impiété semées par des doctrines funestes »² (70). Cette volonté de bannir les religions et les mœurs alternatives fait écho à l'idée – légitimée par l'historien et philologue Menéndez y Pelayo – d'une « occidentalité romano-wisigothe » et d'une identité nationale « ethniquement pérenne »³. Sous couvert de prophylaxie, le gouvernement entreprend de purifier la société, d'éliminer des groupes sociaux jugés dangereux. Cette épidémie, probablement inventée par les autorités, aurait pour nom « dissidence ». Mais Goytisolo procède à un retournement, faisant du malade l'homme le plus sain dans une société gangrenée par une véritable épidémie de haine et de xénophobie.

Interrogeant les notions de « santé » et de « maladie », l'écrivain se penche notamment sur le refus de la contamination arabe ou, pour mieux le dire, de l'héritage culturel arabe. Soucieuse d'effacer son versant arabe et sémitique, l'Espagne entretient « l'image iconique de l'Histoire et de la littérature espagnoles construite par l'Église et par le nationalisme identitaire d'essence vieux-chrétien [qui] s'est maintenue intacte et s'est même officialisée, tant à l'école qu'à l'Université » et qui « devrait être jetée aux oubliettes, étant donné le niveau actuel de notre connaissance historique »⁴. Créé durant le Siècle d'Or, réactivé par les phalangistes et les franquistes, le « mythe castillaniste »⁵ perdure à travers la xénophobie et la

¹ Juan Goytisolo, *Cogitus interruptus*, *op.cit.*, p. 22.

² *VPS*, p. 66 : « *ahora que nuestra patria ha recobrado brío y grandeza, vencido a sus enemigos seculares de dentro y de fuera, barrido a escobazos su ilustre solar, extirpado ls semillas de desunión e impiedad sembradas por doctrinas funestas* ».

³ Juan Goytisolo, « Omissions, censure et exérèses moralisatrices de nos historiens et critiques officiels », *Cogitus interruptus*, *op.cit.*, p. 62.

⁴ *Ibid.*, p. 17.

⁵ Expression employée par Goytisolo dans « Histoire ou histoires », *Cogitus interruptus*, *op.cit.*, pp. 37-43.

discrimination raciale que Goytisolo perçoit dans l'Espagne démocratique¹. Afin de déconstruire un imaginaire qui a appauvri culturellement le pays, Goytisolo met en scène des figures et des situations métaphoriques qui mettent au jour l'hostilité envers l'Orient et le ridicule d'une telle position. Ainsi, le seul représentant de la culture arabe se nomme « Ben Sida » et, plus subtilement, la maladie est nommée « *Zancudo* » en référence au nom péjoratif que la société espagnole du Siècle d'Or donnait au prophète Muhammad. Cet être perçu comme un individu boiteux, illettré et démoniaque² est le symbole de la folie et de la monstruosité du discours social projeté sur l'Autre. En cela, l'Arabe s'inscrit dans un imaginaire collectif où, plus que le malade, il est la maladie même.

En vue de destituer cette fiction collective, Goytisolo use de son ironie à l'encontre des « *playeros* » – des agents de l'État déguisés en touristes –, personnages aussi grotesques qu'effrayants qui sont chargés de nettoyer le sol de leur patrie. Or la matière même du roman se veut subversive car en célébrant l'influence des poètes soufis sur la littérature et la mystique castillanes, l'écrivain confronte l'Espagne à ce qu'Américo Castro nomme son « occidentalité nuancée »³. En cela, il prolonge l'entreprise de cet historien avec qui il entretint une riche correspondance⁴. Comme lui, l'écrivain est convaincu que les périodes de contact avec le monde arabe furent synonymes d'« épanouissement et de vigueur » quand « son déclin et sa décrépitude ont été amorcés sur un fond de quête illusoire des prétendues “essences” qui constitueraient le noyau central de son âme pure, primitive et sans mélange »⁵. D'ailleurs, si le terme *sūfi* désigne « celui que le Bien-Aimé a purifié »⁷, on peut considérer que Goytisolo oppose, de façon subtile, le rêve espagnol de pureté qui légitima le recours à la violence (xénophobie, expulsion, mise à mort) à l'aspiration du soufisme à une pureté qui s'établit dans l'amour et la connaissance, et qui passe par un combat contre nos pulsions et nos sursauts d'*ego*. L'épidémie vient donc ébranler les fondements de la nation espagnole, lui rappelant qu'elle s'est construite sur le pillage de la culture arabe et sur le rejet de groupes humains qu'elle a marginalisés. S'inscrivant en faux contre les discours identitaires radicaux, Goytisolo n'invente pas l'Histoire : il la ressuscite et s'oppose au travail des historiens qui comme

¹ Dans l'article « El pájaro que ensucia a su nido » (*Cogitus interruptus*, p. 295), Goytisolo note que lorsque l'Espagne démocratique a cessé d'être pauvre, on a pu constater un retour de la xénophobie et de la discrimination raciale.

² Yannick Llored, *Juan Goytisolo. Le soi, le monde et la création littéraire*, op.cit., p. 33, note de bas de page n° 22.

³ Cité dans *Cogitus interruptus*, op.cit., p. 126.

⁴ Correspondance répertoriée dans l'ouvrage *Epistolario (1968-1972), Cartas de Américo Castro a Juan Goytisolo*, Madrid, Pre-Textos, 1997. Il rend d'ailleurs hommage aux travaux de l'historien dans son article « Historiens ou affabulateurs » dans *Cogitus interruptus*, pp. 31-37.

⁵ *Ibid.*, p. 119.

⁷ Eric Geoffroy, *Le Soufisme, voie intérieure de l'islam*, Paris, Fayard, « Sagesses », 2003, p. 10.

Menendez Pelayo ou Menendez Pidal ont favorisé une Histoire officielle relevant du contre-factuel. Finalement, le roman ravive les vieux démons de l'Espagne, à commencer par sa crainte obsessionnelle de la contagion : comme la peste sophocléenne, le mal goytisolien fait souffler sur le pays un vent de putréfaction qui fait ressurgir un passé que l'on croyait enfoui.

De la même façon, le « rêve américain » et la prétendue invincibilité des États-Unis se trouvent mis à mal au sein du corpus. Dans *Cien años de soledad*, la « peste del banano » devient le support d'une dénonciation des compagnies bananières étatsuniennes qui s'implantent en Amérique latine pour profiter d'une main d'œuvre bon marché avant de laisser le continent exsangue. Mais la critique est d'autant plus féroce quand elle vient de l'intérieur. Dans *A Prayer for the Dying*, O'Nan joue sur les silences du texte pour révéler ce que l'on ne doit pas dire et braver le « politiquement correct ».

Très vite, « Friendship » impose son jeu onomastique à la conscience du lecteur : avec cette appellation, on passe du rêve au cauchemar, de la bienveillance d'une communauté à la démystification d'un rêve américain vantant une intégration toute illusoire. La connaissance de la situation de cette ville ne fait que renforcer le contraste entre la façade glorieuse qu'offrent les mégapoles américaines¹ et la vérité sordide des « *small town middle class* », ces bourgades endormies au cœur desquelles peut surgir une violence monstrueuse². Dans *A Prayer for the Dying*, tout se passe comme chez Camus : bien que la quarantaine suscite un sentiment d'exil chez les habitants, elle ne fait qu'entériner un état de fermeture et de repli sur soi qu'ils refusaient jusqu'alors de voir. En faisant de Friendship un huis-clos étouffant, O'Nan s'inscrit dans la lignée des auteurs qui se sont attachés à décrire une petite ville « dans un esprit ouvertement satirique, critiquant leur provincialisme étroit, leur vacuité intellectuelle, leur bigoterie et leur moralisme, version édulcorée des vertus de l'âpreté au gain encouragée par le calvinisme des Puritains »³. Avec cette ville peuplée de gens austères et méfiants, voire dangereux, O'Nan dépeint une ville du Nord des États-Unis qui rappelle pourtant le Sud Profond de Faulkner avec ces *rednecks*, ces histoires de famille sordides et ces

¹ Cette façade glorieuse, si elle s'inscrit assurément dans un imaginaire européen, se trouve nuancée dans l'imaginaire littéraire américain. Depuis les années 1880, la grande cité fait l'objet d'une dénonciation, étant présentée comme une jungle, « théâtre d'affrontements sans merci entre individus, classes et races, entre bandes et quartiers, à l'image de ceux du grand capitalisme contribuant à lui donner son visage démesuré ». Pourtant, la ville exerce sur les auteurs une fascination qui se traduit par « une rhétorique du sublime urbain et industriel », fascination qui perdure jusqu'à aujourd'hui, comme en témoigne *Cosmopolis* (2006) de Don Lillo. (Marc Amfreville, Antoine Cazé, Claire Fabre, *Histoire de la littérature américaine*, chapitre « La grande cité », Paris, PUF, 2010, p. 127.)

² Le poncif sera d'ailleurs exploité par le thriller et la littérature de terreur : « Après tout, l'intrigue de *Carrie* (1974), de Stephen King, ne se déroule-t-elle pas à Chamberlain, une petite ville du Maine ? », (*Ibid.*, p. 126).

³ *Ibid.*, p.123.

crimes d'une violence extrême. Jacob doit ainsi enquêter sur le viol et l'assassinat de deux petites filles, dont les cadavres sont finalement retrouvés dans la citerne du forgeron. Dans ce récit hanté par le morbide et la démence, on reconnaît l'influence de Stephen King, notamment pour cet épisode d'infanticide qui rappelle *The Green Mile (La ligne verte)*¹.

Le protagoniste participe lui aussi de cette mise à distance du mythe américain. Si Jacob se présente comme un homme puissant par son omniprésence dans la communauté, il joue un rôle en société et tente de masquer son malaise en rivalisant de mauvaise foi : « Ils pensent que la guerre t'a changé. Possible, mais en bien, crois-tu »² (12). *A posteriori*, la remarque se charge d'ironie puisque ce changement soi-disant bénéfique conduit à l'aliénation de Jacob et, par voie de conséquence, à la mort de sa famille et de quelques habitants. Jacob incarne à la fois la force de la nation américaine (en tant que shérif et pasteur), et la hantise de cette nation (en tant que vétéran de guerre). Dès lors, le protagoniste porte en lui les contradictions d'une puissance qui voudrait vivre dans un passé sans histoire pour croire encore en son innocence :

Cela pourrait refléter une certaine ambiance de ce qu'est l'Amérique, qui essaie toujours de croire à son innocence, de justifier tout ce qu'elle fait en partant du principe qu'elle sera toujours innocente. Cela vient peut-être de la Seconde Guerre mondiale, où elle s'est vue si puissante qu'elle ne s'est plus demandé si ses actes étaient justes mais tout simplement comment les mener à leur terme.³

Cette analyse de Stewart O'Nan rejoint celle d'historiens comme Denise Artaud qui soutient dans *La Fin de l'innocence* qu'après avoir cru jusqu'aux années 60 que « Dieu était américain », les États-Unis ont été confrontés à une crise de conscience liée à la guerre du Vietnam qui serait à l'origine de leur déclin⁴. À travers ce roman, O'Nan sonde la mauvaise conscience collective d'une société qui n'ose pas douter d'elle-même : « J'essaye de décrire l'Amérique à différentes époques, dans des situations diverses. Mon questionnement permanent serait : ce pays est-il un endroit merveilleux, ou est-ce le pire lieu que l'on puisse habiter sur cette terre ? »⁵. En réalité, si aucun des habitants de Friendship ne soupçonne la hantise de Jacob, c'est non seulement parce qu'il craint de la dévoiler, mais aussi parce que personne n'est prêt à l'entendre. O'Nan dénonce donc une communauté qui, par peur ou

¹ Outre l'influence que les romans du maître de l'épouvante ont pu avoir sur Stewart O'Nan, les deux écrivains se sont réunis autour d'un projet commun sur le base-ball : *Faithfull, two diehard Boston Red Sox fans chronicle the historic 2004 season*.

² PFD, p. 5 : « They think the war did something to you. Maybe so, but for the good, you think. »

³ Stewart O'Nan et Cédric Fabre « “Les États-Unis réécrivent l'histoire” », *La pensée de midi* 3/ 2002 (n° 9), pp. 103-108 [en ligne]

URL– <http://www.cairn.info/revue-la-pensee-de-midi-2002-3-page-103.htm>. [consulté le 12 mars 2014].

⁴ Denise Artaud, *La Fin de l'innocence, les États-Unis de Wilson à Reagan*, Paris, Colin, 1985.

⁵ Stewart O'Nan et Cédric Fabre « “Les États-Unis réécrivent l'histoire” », *art.cit.*

indifférence, n'offre pas au vétéran la possibilité de s'exprimer tant il entache l'image d'une société triomphante :

Tout le monde est censé être un héros, tout échec est antipatriotique. Et pourtant, beaucoup d'entreprises humaines sont vouées à l'échec. Ce n'est pas naturel de gagner et d'imposer sa volonté tout le temps. Pourtant, aux États-Unis, on ne tolère pas l'échec, c'est une honte. Alors, les gens ravalent cette honte, la cachent, la gardent en eux. Rien d'étonnant à ce que ça explose sous forme de violence ou que ça se change en désespoir chronique.¹

La folie de Jacob n'est donc pas sans lien avec la communauté dans laquelle il vit. Celle-ci refusant d'entendre parler d'un passé qui dérange, le témoin ne peut être accepté que s'il renonce à évoquer ses souvenirs même si cela doit le condamner à la solitude et à la folie. À travers ce personnage qui symbolise le refoulé, on retrouve le goût de Stewart O'Nan pour les films de Romero² où le zombie incarne ce que la société américaine tente d'étouffer, ce qu'elle ne veut pas reconnaître et assumer.

Plus largement, Stewart O'Nan s'inscrit dans la tradition littéraire qui cherche, selon Lauric Guillaud, à « reconduire le lecteur vers les gouffres de l'âme humaine que veut ignorer la société étatsunienne »³. La littérature rappelle que la frontière entre civilisation et *wilderness* est ténue, que le rempart contre l'animal tapi en nous est fragile, que chaque homme est porteur d'une part obscure. Parmi les ouvrages explorant cette face peu reluisante des États-Unis, on pourrait citer *The Shining* de Stephen King dont les dernières pages révèlent que le grand hôtel est bâti sur un cimetière indien. Symboliquement, le nom de l'hôtel « *Overlook* » indique à la fois un regard surplombant et l'oubli, à l'image d'un pays qui s'entête à fermer les yeux sur ses racines pour ne pas prendre le risque de déchoir. Pour égratigner le rêve américain, O'Nan fait le choix de placer dans un même personnage la quête de l'innocence et le goût de la perversité, dualité qui caractérise l'âme américaine selon D.H. Lawrence⁴. Réactivant le motif de la *wilderness*, O'Nan l'ancre dans une perspective historique, combinant alors une réflexion philosophique sur l'homme et un questionnement sur l'Amérique contemporaine.

¹ Entretien de Stewart O'Nan avec Natalie Levisalles – « L'envers du rêve », *Libération*, 20.12.2001
URL – <http://www.liberation.fr/livres/0101397369-l-envers-du-reve> [consulté le 12.03.2014]

² Si les critiques soulignent souvent cette influence de Romero sur les romans de Stewart O'Nan, l'auteur lui-même reconnaît sa dette envers le cinéaste : « *In each book there are influences, most of them consciously chosen: James Salter in A World Away, the Cormac McCarthy of Blood Meridian and George A. Romero in A Prayer for the Dying, or Sherwood Anderson and Dickens in Last Night at the Lobster — never in imitation but using their schemes to support whatever I'm doing.* » (Interview de Stewart O'Nan par Edward Champion « A conversation with Stewart O'Nan », *Revue Reluctant habits*, 6.04.2011).
URL – <http://www.edrants.com/a-conversation-with-stewart-onan/> [consulté le 12 mars 2014].

³ Lauric Guillaud, *La Terreur et le sacré : la nuit gothique américaine*, op.cit., p. 11.

⁴ David Herbert Lawrence, *Études sur la littérature classique américaine*, Trad. de l'anglais par Thérèse Aubray, Paris, Seuil, 1948.

Dernier mythe : celui du « *separated development* » à l'origine de l'apartheid. Sa singularité réside non seulement dans son invention récente (deuxième moitié du XX^e siècle) mais aussi dans sa prégnance au moment de l'écriture du roman de Brink. Malgré sa « modernité », le discours ségrégationniste réactive un substrat mythologique de pureté (dont on connaît les ravages depuis le XVI^e siècle espagnol jusqu'au XX^e siècle européen) puisque la nation afrikaner s'est imposée en arguant d'une pureté morale, linguistique et raciale à laquelle ne pouvait prétendre l'ennemi Noir¹. Dans ses essais, Brink a dénoncé l'usage biaisé d'une langue mise au service de l'apartheid, dont le projet officiel s'énonçait ainsi : « en préservant leur "propre identité" tous les groupes pourraient développer pleinement leur potentiel culturel et, selon la vieille expression, rester fidèles à eux-mêmes »². Le recours faussement fédérateur à une « vieille expression » dont chacun croit comprendre le sens, n'est là que pour masquer la réalité de cette entreprise : dans les faits, la culture africaine ne pouvait qu'être réduite au folklore, limitant l'accès à une culture élargie et à une éducation digne de ce nom. Dans cette rhétorique institutionnelle, les expressions « propre identité » et « potentiel culturel » constituent des leurres, tant l'apparente tolérance du projet masque l'exclusion de la différence et la condamnation d'un « potentiel » que l'absence de moyens ne peut qu'étouffer. La métamorphose sémantique d'« apartheid » en « développement séparé », « développement parallèle », puis « chances égales » et enfin « constellation d'États »³ illustre la déformation du réel par un usage retors de la langue proche de la novlangue orwellienne. En réalité, les Afrikaners ont sollicité l'imagination pour ancrer la peur du Noir dans les esprits et légitimer la ghettoïsation. La mise à mal de ce mythe communautaire est d'autant plus audacieuse qu'au moment de la publication du roman de Brink, il constitue un soubassement essentiel de ce que Jean-François Soulet nomme « l'histoire immédiate ». Si après coup les mots sont impuissants à témoigner, est-il possible de saisir par le langage une violence actuelle, quotidienne, contemporaine à l'écriture ? Comment la littérature peut-elle traduire un indicible relevant tout autant de la difficulté à trouver les mots justes que d'une parole censurée ?

Au travers de cette quête de la bonne manière de raconter l'Histoire, il y va de la manière de comprendre l'expérience historique en général. Confronté à ces épidémies de fiction, le monde occidental est contraint de reconnaître la non-pertinence de ses mythes, que ceux-ci dissimulent l'intolérance sous-jacente à toute morale de la pureté, la violence inhérente à toute

¹ Les Afrikaners de l'Union prônent en effet l'attachement au passé et le pastoralisme, le respect de normes religieuses et morales strictes, ainsi que la pureté linguistique et raciale. (Martin Botha, *South African Cinema 1896-2010*, Bristol, UK/Chicago, Intellect Books, 2012, p. 51.)

² André Brink, *Sur un banc du Luxembourg, Essais sur l'écrivain...*, op. cit., p.72.

³ *Ibid.*, p. 207.

entreprise de colonisation ou l'hypocrisie latente d'un rêve américain tombé en désuétude. La stratégie consiste à opposer à la séduction des mythes et des représentations collectives une autre séduction : celle d'une fiction porteuse de vérité. C'est dans cette capacité à « faire apparaître la réalité comme fiction et, construisant la fiction de cette fiction, à nous éveiller au réel »¹ que réside la force subversive des romans du corpus. Fort de cette double optique, l'écrivain peut s'ériger en « historien de l'immédiat »², en « mémorialiste de l'actuel »³ capable de saisir les traits dominants d'une époque, et de percevoir le lien que l'individu entretient avec la communauté et l'environnement dans lequel il s'inscrit. C'est précisément ce regard de l'écrivain sur l'ère contemporaine, sur une Histoire du présent placée sous le signe de la crise, qui va nous intéresser dans le prochain chapitre.

¹ Philippe Forest, *Le Roman, le réel et autres essais*, *op.cit.*, p. 237.

² Jean-François Soulet, *L'Histoire immédiate. Historiographie, sources et méthodes*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2012 (1^{er} ed. 1989).

³ Expression tirée du roman *Le Park* de Bruce Bégout, *op.cit.*, p. 92.

CHAPITRE II

UNE ÉCRITURE ALLÉGORIQUE POUR PENSER LA « CRISE » DE L'ÈRE CONTEMPORAINE

Ancrée dans une perspective sociocritique, notre étude repose sur un postulat que Dominique Maingueneau formule en ces termes :

Certes, c'est la prétention constitutive de la littérature que d'offrir des œuvres capables de transcender le contexte dans lequel elles ont été produites : mais quand on étudie l'œuvre en la rapportant à son dispositif d'énonciation, au lieu de la considérer comme un monument transmis par la tradition, l'extériorité du contexte se révèle une évidence trompeuse. On ne peut concevoir l'œuvre comme un agencement de "contenus" qui permettrait "d'exprimer" de manière plus ou moins détournée idéologies ou mentalités. Le "contenu" d'une œuvre est en réalité traversé par le renvoi à ses conditions d'énonciation.¹

Parce qu'un texte est toujours « la gestion de son contexte »², on peut considérer la littérature contemporaine comme une analyse des temps présents avec des moyens qui lui sont propres. Partant, elle témoignerait d'un monde producteur de discours, héritier d'une histoire et porteur de perspectives d'avenir. Sans chercher à le représenter selon une esthétique réaliste et mimétique, la littérature tâcherait de figurer ce présent et s'octroierait une « fonction d'alerte lorsqu'elle tente de se rendre lucide sur certains phénomènes actuels ou d'anticiper l'avenir – c'est-à-dire d'en dessiner ou d'en conjurer, au présent, les divers possibles »³. Aussi s'agira-t-il de considérer le contexte historique des romans du corpus et son mode de présence au sein d'œuvres allégoriques en vue de cerner les caractéristiques d'un insaisissable « contemporain ».

Même si « le contemporain n'est pas un temps homogène », nous tenterons de dégager « certaines tendances, une logique, certains traits qui font en sorte que ça ressemble à ce qui nous réunit »⁴. Nous examinerons alors l'hypothèse d'une ère postmoderne comme ébranlement des valeurs de la modernité en interprétant la crise épidémique comme la métaphore d'une crise et d'une violence d'un autre ordre. Si l'on postule une perméabilité, voire une analogie, entre le texte et son contexte, de quel mal contagieux les épidémies romanesques sont-elles la figuration ? Enregistrant la crise de notre temps pour constituer une « mémoire du

¹ Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, op.cit., pp. 34-35.

² *Ibid.*, p. 29.

³ Dominique Viart, « Trois exemples (François Hartog). Historicité de la littérature contemporaine », in Laurent Demanze, Dominique Viart (dir.), *Fins de la littérature - Historicité de la littérature contemporaine - Tome 2*, Paris, Armand Colin, coll. "Recherches", 2012, p. 99.

⁴ Bertrand Gervais, « Éléments pour une compréhension de l'imaginaire contemporain », *art.cit.*

présent » (Th. Samoyault), les fictions d'épidémie entrent en résonance avec cette ère de la société de consommation et de l'individualisme que l'on a pu qualifier d'« ère du vide » ou de « société du spectacle »¹. Le présent dans lequel s'installe l'épidémie s'avère soumis à de multiples formes de contagion, qu'elle soit celle des désirs et des besoins, des idées et du conformisme, de l'apathie ou de l'hyperactivité. Nous parlerons alors de mise en crise du « modèle occidental »² ou de crise de la « société moderne »³ pour rassembler sous une même expression les dysfonctionnements de la société de consommation, les limites de la démocratie, l'ébranlement des valeurs héritées des Lumières et la contagion des imaginations⁴ qui uniformise les êtres et appauvrit l'imaginaire.

Cependant, il faut se garder de toute simplification. Loin d'être un simple reflet du contemporain, « l'œuvre dit la société de son temps dans la mesure où “le travail textuel” tantôt déjoue les pièges du déjà-dit et des idées reçues, tantôt laisse percevoir des tensions et des apories révélatrices d'un impensé »⁵. Bien que l'on embrasse ici des logiques d'ensemble, des mouvements, des processus, on gardera à l'esprit qu'elles n'amputent en rien l'hétérogénéité d'un « contemporain » toujours insaisissable. Nous verrons, à la suite de B. Gervais, que placer l'histoire immédiate sous le signe de la crise n'est pas anodin. Malgré l'apparente factualité de la crise, sa mise au jour relève toujours d'un jugement élaboré par une subjectivité qui, à travers cette appréciation, pose un regard critique sur un monde qu'il ne reconnaît pas comme sien. Suivant ce principe, cette pensée de la crise donne à entendre l'insatisfaction d'écrivains qui considèrent le monde à l'aune de présupposés et de valeurs que nous tenterons de dégager.

¹ Selon les expressions respectives de Gilles Lipovetsky et Guy Debord.

² Yves Bonny souligne le déploiement d'un mode de vie et la diffusion d'un mode de pensée qui transforment la « civilisation occidentale » en une « civilisation collective de l'univers » (selon l'expression de Braudel) : « En résumé, quand on parle de la civilisation européenne ou occidentale, on peut entendre soit une culture spécifique parmi d'autres, soit un ensemble de références et d'institutions ayant une portée objectivement universelle, pour des raisons qui peuvent être contingentes (l'hégémonie planétaire exercée sur les autres civilisations) ou de fond (une puissance intrinsèque de transformation qui bouleverse à terme toutes les sociétés) », (Yves Bonny, *Sociologie du Temps présent, modernité avancée ou postmodernité ?*, *op.cit.*, p. 23). Ces propos entrent en résonance avec ceux de Max Weber : « À quel enchaînement de circonstances doit-on imputer l'apparition, dans la civilisation occidentale et uniquement dans celle-ci, de phénomènes culturels qui – du moins nous aimons à le penser – ont revêtu une signification et une valeur universelles ? » (Avant-propos au *Recueil de sociologie des religions*, 1985, p. 7).

³ La « modernité » recouvre, selon Yves Bonny, « l'affirmation de la Raison en tant que source d'émancipation individuelle et collective, les droits de l'homme et le libéralisme culturel et politique, la démocratie, le progrès scientifique et technique ainsi que le développement économique et social [...] » (*Ibid.*, p. 11)

⁴ L'individualisme va de pair avec une certaine « contagion des imaginations » (Malebranche) suscitant les mêmes envies, les mêmes besoins, et une adhésion facile à certaines opinions.

⁵ Dominique Mangueneau, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, *op.cit.*, p. 29.

1) Un présent placé sous le signe de la rupture et de la perte

Tandis que la tragédie et l'épopée plaçaient l'homme face aux dieux ou l'homme face à l'homme, « les deux grands personnages du roman sont l'individu et la société »¹, ce qui le rend propice à une réflexion sur la société de son temps. L'épidémie, par sa dimension « apocalyptique et critique »², devient ainsi le support d'une mise en question du fonctionnement de la société occidentale, dans la primauté qu'elle peut accorder au commerce et à l'argent. Esquissant l'image d'une ère placée sous le signe de la déperdition et du vide, les récits d'épidémie interrogent en outre notre rapport à la nature.

Notons d'ailleurs que si le lecteur immédiat de *La Peste* pouvait y reconnaître la société de son temps, le lecteur contemporain est surpris d'y percevoir un reflet de son époque, comme si Camus avait eu l'intuition, avec quarante ans d'avance, de « l'ère postmoderne » – à moins que la France des années 1940 ne soit déjà fortement atteinte par les méfaits d'une société capitaliste favorisant « l'uniformisation » et « le consentement collectif à la mort spirituelle », bref « l'abjection en tant qu'abdication de la conscience subjective »³. Preuve, s'il en fallait, que l'allégorie autorise l'actualisation. Parce que la Nature constitue une possible alternative à l'oppression de l'Histoire, Camus s'est montré sensible à la nostalgie des origines et au besoin d'authenticité : par cet attachement à l'unité et au spirituel, il anticipait les préoccupations de nombreux auteurs du corpus.

1.1) Être ou avoir : le dilemme de l'homme moderne

D'emblée, la mise en quarantaine s'avère problématique dans un monde animé par le commerce et les flux de marchandise. L'arrêt des échanges engendrant un déclin économique, on voit apparaître dans le roman contemporain des commerçants qui blâment cette mesure sanitaire sous prétexte qu'elle met en danger la bonne marche des affaires, ainsi que des hommes politiques qui hésitent à divulguer l'information tant la panique populaire risque de nuire à leur image. Le pouvoir et l'argent prennent le dessus sur la sécurité et la solidarité, invitant alors à une réflexion sur les valeurs humaines et sur l'idée de bonheur.

¹ Alain Finkielkraut, Mona Ozouf, Pierre Manent & Suzanne Julliard (collectif), *Ce que peut la littérature*, Paris, Stock, coll. « Les Essais », 2006, p. 20.

² Pour reprendre les termes de Mireille Sacotte, « Le Bonheur au temps du choléra », à propos du *Hussard sur le toit* dans *Nouvel Observateur*, hors série n° 83, « les écrivains d'aujourd'hui », juin-juillet 2013.

³ Denis Labouret, « Contagion et abjection dans *Le Hussard sur le toit* », *art.cit.*, p. 71.

L'importance du profit était déjà soulignée dans *La Peste* : « Tarrou paraissait avoir été définitivement séduit par le caractère commercial de la ville dont l'apparence, l'animation et même les plaisirs semblaient commandés par les nécessités du négoce » (34). Que Tarrou – toujours présenté comme un excentrique et un marginal par Rieux – ait véritablement apprécié cette cité marchande ou qu'il pose un regard amusé sur Oran, la phrase se charge indéniablement d'une ironie qui désamorce le charme d'une ville entièrement soumise aux impératifs mercantiles. Parce que ces valeurs de la société moderne favorisent la déshumanisation, le narrateur raille discrètement ses concitoyens qui se contentent de vaquer à leurs occupations sans réfléchir au sens de leur vie :

Sans doute, rien n'est plus naturel, aujourd'hui, que de voir des gens travailler du matin au soir et choisir ensuite de perdre aux cartes, au café, et en bavardages, le temps qui leur reste pour vivre. (12)

Ils aimaient les femmes [...] mais très raisonnablement, ils réservaient ces plaisirs pour le samedi soir et le dimanche. (13)

Oran devient le symbole d'une société capitaliste où le temps de travail prime sur le temps de vivre, et où l'individu ne déploie les apparences de la communication avec autrui que pour assouvir ses besoins. En 1947, Camus pointait donc du doigt les grandes problématiques de « l'ère du vide » : absence d'amour et de communication, nature négligée, espaces urbains monstrueux (Oran est une ville « sans pigeons, sans arbres et sans jardins »), société du divertissement (au sens pascalien) où le trop-plein d'activité masque un vide intérieur. L'incipit multiplie alors les généralités prétendant condenser un mode de vie occidental : si Oran est une « ville sans soupçons, c'est-à-dire une ville tout à fait moderne » (9), on aurait tort de blâmer les Oranais car « tous nos contemporains sont ainsi » (10). Ce propos quelque peu caricatural et trop vite englobant est-il vraiment à mettre au crédit de Camus ? Le narrateur lui-même adhère-t-il à cette peinture du monde brossée à grands traits ? Ces questions se posent également face à la philosophie de l'insignifiant exposée par Tarrou :

Question : comment faire pour ne pas perdre son temps ? Réponse : l'éprouver dans toute sa longueur. Moyens : passer des journées dans l'antichambre d'un dentiste, sur une chaise inconfortable ; vivre à son balcon le dimanche après-midi ; écouter des conférences dans une langue qu'on ne comprend pas, choisir les itinéraires de chemin de fer les plus longs et les moins commodes et voyager debout naturellement ; faire la queue aux guichets des spectacles et ne pas prendre sa place, etc. (34)

Envisageant les différentes façons d'éprouver le temps dans toute sa longueur, il s'interroge sur les moyens, non pas de gaspiller son temps, mais d'abolir le temps de la productivité et de l'efficacité au profit d'un temps de l'attente, de l'étonnement, de la contemplation. Cette proposition en faveur d'un temps qui soit pleinement celui de la vie constitue une mise en question intéressante du monde bourgeois et capitaliste. Pourtant, toute la complexité de *La*

Peste réside dans l'impossibilité de fixer le point de vue de Camus : si l'on ne peut cautionner le mode de vie des Oranais, on ne saurait prendre au pied de la lettre la proposition incongrue de Tarrou. Chez un écrivain aussi malicieux que Camus, gageons que les maximes et les généralisations contiennent ce je-ne-sais-quoi d'ironique qui les rend conscients d'eux-mêmes, évitant le double écueil d'un pessimisme sans issue et d'un optimisme hasardeux.

Dans *El amor en los tiempos del cólera*, García Márquez décrit l'apparition de la modernité dans les Caraïbes. Le progrès s'y manifeste non seulement dans les avancées médicales que Juvenal Urbino tente de promouvoir, mais aussi dans l'usage de certaines inventions : appareil photographique, cinéma, automobile, bateaux à roues, phonographe. Si la critique de la modernité est moins nette que dans *Cien años de soledad*, on constate toutefois que le médecin – symbole de la raison et de l'esprit critique – s'en méfie. Progressiste dans son métier lorsqu'il s'efforce de sensibiliser ses concitoyens à l'hygiène, le Dr Urbino se montre conservateur dans son quotidien, déplorant la vulgarisation de la chirurgie et continuant à se déplacer en voiture à cheval. De la même façon, si Florentino Ariza participe à l'essor des télégraphes et de la navigation fluviale, ses pratiques amoureuses s'avèrent quelque peu archaïques puisqu'il offre une mèche de ses cheveux à celle qu'il aime¹. Cet amoureux qui a su attendre Fermina Daza pendant plus d'un demi-siècle ne nous invite-t-il pas à méditer sur une société de consommation animée par le besoin perpétuel de changement ? Face à l'instabilité et l'insatiabilité qui caractérisent les relations à l'ère contemporaine, cette fidélité rappelant l'amour courtois des temps médiévaux est-elle ridicule ou exemplaire ? À n'en pas douter, *El amor en los tiempos del cólera* interroge les mœurs modernes : le roman pose non seulement un regard critique sur une soif de nouveauté qui s'applique aux objets comme à l'amour, mais il suggère en outre l'illusion du progrès moral, à travers la persistance de la guerre en dépit du développement économique et d'un accès facilité à la culture.

Par comparaison, *Cien años de soledad* propose une critique plus explicite de la modernité, dans la mesure où l'apparition de la « *peste del olvido* » semble découler du récent développement de la civilisation. La peste apparaît précisément après les premiers échanges commerciaux puisqu'elle se déclenche au moment où Ursula commence à exporter les « *animales de caramelo* » qui constitueront le vecteur privilégié de la maladie. À la fin du roman, la fortune d'Aureliano Buendía se transforme en « *pestilencia* », dévoilant la vanité de sa folie des grandeurs. Au fil du texte, le narrateur souligne d'ailleurs que l'émerveillement et les pos-

¹ « Ce fut lui et non elle qui eut l'audace de glisser une mèche de cheveux dans une lettre mais il ne reçut jamais la réponse désirée, une mèche entière de la tresse de Fermina Daza » (*ATC*, p. 94). Il faut toutefois reconnaître que l'inversion même du rituel constitue à la fois une pratique archaïque et une marque d'originalité.

sibilités d'amélioration qu'offrait le savoir technique des Gitans cèdent la place à de froids échanges marchands. L'apparition de la *peste del olvido* n'est pourtant pas sans intérêt puisqu'elle donne à José Arcadio l'idée de concevoir la *máquina de la memoria* permettant de « réviser tous les matins, du début jusqu'à la fin, la totalité des connaissances acquises dans la vie »¹ (57). La menace de l'oubli aura donc favorisé le passage d'une *épistémé* à une autre (au sens foucauldien du terme) puisque le besoin de créer des traces fait basculer les Buendía du savoir ancien (divination par l'interprétation de signes antérieurs) à « la conscience éveillée et inquiète du savoir moderne » (comme effort permanent pour maintenir une communication avec le monde)². Néanmoins, José Arcadio succombe à la fièvre des inventions, initiant l'interminable séquence d'obsessions qui touchera tous les membres de la famille. Châtiment d'un désir de Pouvoir et de Savoir, l'épisode de peste n'est pas sans rappeler la Chute³. Tout en transformant les consciences et le *modus vivendi*, le passage à l'ère moderne aura amorcé le déclin de Macondo : un phénomène hautement significatif si l'on accepte de lire *Cien años de soledad* comme une allégorie de l'Histoire de l'humanité.

Saramago et Goytisolo soulignent, quant à eux, l'inquiétante primauté de la propriété sur toute qualité humaine. Bien que la signification de l'aveuglement soit difficile à cerner, le romancier portugais a signalé, dès la parution du roman, qu'il fallait y lire « une *imago mundi*, une image du monde dans lequel nous vivons : un monde d'intolérance, d'exploitation, de cruauté, d'indifférence, de cynisme »⁴. Aussi n'est-il pas anodin que les personnages ne soient pas désignés par des noms mais par une fonction ou une activité : le propriétaire de la voiture, le voleur, la prostituée, le médecin. Le couple propriétaire/voleur auquel s'intéressent les premières pages renvoie à ce souci de posséder à tout prix, laissant entendre que l'individu moderne se définit davantage par l'avoir que par l'être. Faisant fi de toute morale, le « bon Samaritain » qui aide le premier aveugle finit par lui voler sa voiture après l'avoir reconduit chez lui. À s'en tenir à cet épisode, on croirait que toute entraide ne peut être qu'intéressée et que toute bonté est sous-tendue par le désir d'en tirer quelque gain. Raillant lui aussi cette

¹ CAS, p. 22 : « *El artefacto se fundaba en la posibilidad de repasar todas las mañanas, y desde el principio hasta el fin, la totalidad de los conocimientos adquiridos en la vida* ».

² Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 221.

³ José Antonio Castro justifie plus amplement cette analogie avec l'épisode biblique de la Chute : « *José Arcadio Buendía quiere destruir su utopía-realidad, el tiempo estático de Macondo, guiado por el anhelo de lo que él considera una nueva edad dorada, especie de País de Cokayne ahora regido por los beneficios de la civilización, de la misma manera como en el cuento bíblico el hombre destruye su Paraíso Terrenal. El camino hacia el mundo, que fue inútilmente buscado por José Arcadio, es hallado por Ursula, y es de nuevo la mujer la que procura la pérdida del paraíso.* » (José Antonio Castro, « *Cien años de soledad* o la crisis de la utopía »).

⁴ « Saramago anuncia a cegueira de razão », *Palavras de Saramago*, São Paulo, Folha de S. Paulo, 1995 : « *uma imago mundi, uma imagem do mundo em que vivemos ; um mundo de intolerância, de exploração, de crueldade, de indiferença, de cinismo* » (nous traduisons).

primauté de l'avoir sur l'être, Goytisolo critique la société contemporaine dans une réplique aussi discrète qu'incisive. Alors que l'épidémie fait rage, le narrateur se réjouit de « l'explosion silencieuse de cette bombe dont les retombées décimaient la population mais respectaient judicieusement l'intégrité des immeubles »¹ (28). La remarque se veut particulièrement cynique : la vie humaine n'a guère de valeur, seuls comptent l'apparence de la ville, la sauvegarde des biens immobiliers et la stabilité du modèle théorique sur lequel repose la société.

Bien que les différents récits convergent dans cette critique de la société de consommation, les arguments et les procédés déployés sont multiples. Un motif semble pourtant commun à tous les romans : celui de la voiture. Les voitures tournaient déjà en rond sur le périphérique d'Oran, comme pour mimer le non-sens de l'existence et donner corps à cet absurde que Camus a tenté d'appréhender. Illustrant une idée abstraite, ce mouvement circulaire allégorise la condition humaine, la renvoyant à son insignifiance tout en favorisant une prise de conscience dont on sait qu'elle peut mener à la révolte. Dans le corpus contemporain, seul *Las virtudes del pájaro solitario* recourt à l'image mythique de l'évasion par la route car si « le trafic vient d'être interrompu sur l'autoroute côtière en raison de travaux d'élargissement »² (63) et que la route intérieure a été coupée, c'est que le gouvernement interdit toute fuite hors du territoire. Dans les autres récits, la voiture, véritable emblème de la société de consommation, devient le signe d'un dysfonctionnement.

Le récit de Saramago s'ouvre ainsi sur un embouteillage provoqué par le premier aveugle, comme pour annoncer que l'épidémie va stopper cette société de la vitesse et ébranler la civilisation. La cécité blanche symboliserait alors la fascination qu'exerce la société capitaliste sur l'individu : l'homme moderne serait ébloui par les progrès techniques et l'abondance des produits de consommation. Mais si cette perfection (toute illusoire) lui offre un sentiment de puissance et de prospérité, elle le dispense d'esprit critique. Un tel constat se lit dans *La Quarantaine* dont le narrateur note que « les pavés de mai 68 ont été bitumés. Il y a des embouteillages » (27). Par cette juxtaposition, le narrateur déplore la perte des idéaux, la fin de la révolte et entérine l'ère du conformisme et de la consommation de masse qui, malgré le calme apparent, n'en est pas moins synonyme de malaise. Enfin, c'est un embouteillage qui freine l'accès du docteur Urbino Juvenal aux quartiers pauvres où la population noire se

¹ *VPS*, p. 25 : « antes del estallido silencioso de aquella bomba cuya onda diezmaba a la población pero respetaba con sabia previsión la integridad de los inmuebles ».

² *Ibid.*, p. 57 : « acaban de interrumpir el tráfico en la autopista costera a causa de unas obras de ensanchamiento ».

trouve ghettoisée. Transformant cette première visite en un moment aussi décisif que pénible, l'embouteillage fait obstacle à cette rencontre avec un Autre que le médecin bourgeois n'avait, jusqu'à présent, jamais côtoyé. L'embouteillage marque donc un seuil, symbolisant une brisure dans la marche habituelle du monde. Après avoir été un symbole de liberté et d'évasion, la voiture devient une prison symbolique, ce qu'a bien compris la littérature étatsunienne contemporaine qui met en scène des circulations entravées ou des voitures brûlées, suggérant ainsi les limites de la société de consommation¹.

Le choix de l'avoir au détriment de l'être a cela de problématique que le désir de possession et d'enrichissement tend à annihiler le souci d'horizons spirituels et d'ouverture culturelle, pourtant propices à l'esprit critique. Brink estime que « les valeurs mêmes qui ont contribué à la façonner [notre époque] – la démocratie, l'individualisme, l'intérêt porté aux exploités – sont devenues les vices de la vulgarité, de la médiocrité et de nouvelles formes de tyrannie et d'exploitation »². Certains récits mettent en exergue cette dégradation spirituelle à l'œuvre dans la société moderne, à commencer par *La Quarantaine* où le narrateur, sur les traces de Rimbaud dans Paris, découvre à regret que « L'Académie est devenue un restaurant pakistanais » (26). Lieu de rendez-vous des grands poètes du XIX^e siècle, l'Académie d'Absinthe n'a rien conservé de son illustre passé, les cuistots pakistanais ignorant tout des murs qu'ils ont investis.

Mais c'est probablement dans *Las virtudes del pájaro solitario* que s'illustre le plus nettement cette dégénérescence culturelle. Goytisoló raille ainsi le culte de la perfection chez des touristes bedonnants qui prétendent accéder à la beauté en s'exposant au soleil tout en se recouvrant d'une crème « anti-soleil »³. Sur le plan symbolique, « *el sol* » est, dans la mystique, cette illumination qui mène à Dieu : insensibles à toute élévation spirituelle, les « *playeros* » s'exposent en revanche à la Lumière nocive et aveuglante des discours de propagande. La pensée mystique est d'ailleurs instrumentalisée par la publicité qui vante les mérites du jus de grenade, fruit hautement symbolique puisque ses grains sont le symbole de la multiplicité et son jus, celui de l'unicité⁴. Exploités comme concept publicitaire, l'héritage culturel et la

¹ C'est notamment le cas de Douglas Coupland qui utilise ce motif de la voiture brûlée dans *Génération X* (1991) et *Génération A* (2009).

² André Brink, *Sur un banc du Luxembourg*, *op.cit.*, p. 222.

³ *VPS*, p. 54 : « *querían apurar con avidez el dudoso beneficio de sus rayos, algunos permanecían de pie, vueltos a él, con los brazos ligeramente abiertos y las palmas de las manos extendidas en una postura de entrega muda o adoración, el brillo grasoso de la crema heliofiltrante, [...]* ».

⁴ « [...] *el mosto de granadas significa el conocimiento y el delirio extático porque bajo la aparente multiplicidad de granos de la fruta subyace la absoluta e indiscutible unidad de Dios, representada por la*

spiritualité soufie sont dégradés par leur réutilisation mercantile. Dans son étude sur la subversion chez Goytisolo, Emmanuel Le Vagueresse rappelle le caractère visionnaire de l'écrivain qui avait anticipé l'évolution de la société de consommation : à partir de la fin des années 50, « il avait plus tôt que d'autres senti le vent tourner et l'ouverture à la société de consommation s'opérer dans certains passages de ses tous premiers romans »¹. Dans *Juan sin Tierra* (1975), l'américanisation est synonyme de gaspillage, de bêtise et de superficialité – autant de traits que l'on trouve chez les vacanciers de *Las virtudes del pájaro solitario*.

La critique d'une « société du spectacle » atteint son paroxysme dans les dernières pages du roman lorsque les « contaminés » sont sommés de se déguiser en oiseaux. Si la poésie mystique faisait de l'oiseau solitaire un symbole d'élévation et de spiritualité, l'exhibition des malades devant un public de badauds les réduit à un pur divertissement : désormais grotesque et prosaïque, l'oiseau soufi perd son aura mystique sous les coups de la banalisation. Ceci justifie le « *panem et circenses* » que murmure l'un des personnages à l'oreille du narrateur comme pour lui rappeler « le parallèle entre l'amoralité de l'époque et celle qui existait dans la Rome des Césars »² (93). La formule est d'autant plus significative qu'elle est de Juvénal, auteur satirique qui soulignait ainsi la décadence de Rome dont la puissance culturelle et politique laissait place à l'abrutissement social d'un peuple acceptant de se montrer docile en contrepartie d'une satisfaction des besoins primaires. L'expression est porteuse d'une double condamnation : elle blâme les autorités politiques qui exploitent avec cynisme les tendances populaires à la vie facile mais n'épargne pas ce peuple réduit à un troupeau grégaire et passif, capable de se laisser manipuler sans se soucier d'enjeux plus exigeants ou à plus long terme. Sensible à ce désintérêt pour la chose publique, Goytisolo ne manque pas de déplorer dans ses textes théoriques la médiocrité d'une société abruti par la télévision et manipulée par les médias « dont la censure commerciale est devenue bien plus efficace et mortifère que la bonne vieille censure idéologique, religieuse ou politique »³. Un phénomène que Pascal Durand nomme « la censure invisible »⁴, jugeant que la stricte interdiction de dire a été remplacée à l'ère contemporaine par une « imposition non sentie d'écrire et de parler en un certain sens » plus insidieuse mais tout aussi dangereuse.

bebida embriagante », (Luce López-Baralt, étude introductive à M. Asín Palacios, *Sadilés y alumbrados*, éd. Hiperión, Madrid, 1990. Cité par Yannick Llored, *Juan Goytisolo, Le soi, le monde...*, *op.cit.*, pp. 46-47).

¹ Emmanuel Le Vagueresse, *Juan Goytisolo, Écriture et marginalité*, *op.cit.*, p. 37.

² *VPS*, p. 85 : « *murmuró como para sí misma, antes de eclipsarse, panem et circenses, estableciendo así un paralelo entre la amoralidad de aquella época y la existente en la Roma cesárea ?* ».

³ Juan Goytisolo, « El pájaro que ensucia a su nido », *Cogitus interruptus*, *op.cit.*, p. 299.

⁴ Pascal Durand, *La Censure invisible*, Paris, Actes Sud, 2006.

Cette société de consommation n'offrant qu'une illusion de bonheur, les auteurs du corpus prônent un retour à l'élémentaire, dans le rapport intime et harmonieux avec un environnement marin. Comme l'indique André Abbou : « Parce que justement au plan social la nullité de la valeur a éclaté, c'est au plan mythique, sur le rapport nouveau de la nature et de l'homme que s'ébaucheront les repères de la valeur »¹. Mais dans une société du superflu, l'éloge de la simplicité peut-il être autre chose qu'un refus de la modernité et un aveu de pessimisme ?

1.2) Le sentiment d'un divorce avec la nature

Phénomène impliquant des lois physiques et géré par des lois civiles, l'épidémie interroge les rapports entre l'homme et une nature perçue à la fois comme objet de science et source de mythe. Alors qu'elle se trouvait instrumentalisée dans le châtement divin, qu'advient-il de la nature une fois l'existence de Dieu mise en doute ? N'est-elle qu'une matière soumise à l'homme ou conserve-t-elle une autonomie et un mystère indépassables ?

Interrogeant le possible dualisme entre l'homme et la nature, Marcel Gauchet estime que la religion inscrivait « le monde des vivants au sein de l'ordre naturel, sans solution de continuité », favorisant ainsi « une inclusion cosmobiologique », une « intégration charnelle aux cycles du ciel et à la permanence organisée des éléments et des espèces »². Ayant subsumé l'ordre humain à celui de la nature, la religion tendait à neutraliser un antagonisme potentiel. Consacrant la perte d'influence de la religion, la modernité laisserait place à l'expression de cette tension. Ce divorce avec la nature s'expliquerait par l'industrialisation et par le développement de la science et de la technique : avec la modernité (dès le XVII^e siècle), le vivant est devenu cet objet profane que l'on peut analyser, disséquer, manipuler. La nature a également été instrumentalisée à des fins idéologiques, puisqu'une certaine biologie fantasmatique a alimenté la mauvaise foi et l'ignorance des partisans de la supériorité des races ou de la pureté du sang. Aussi est-il courant de parler de divorce, de rupture avec la nature : « Nous avons perdu le monde : nous avons transformé les choses en fétiches ou marchandises, enjeux de nos jeux de stratégie »³, explique Michel Serres. Cette idée d'une nature transformée en marchandise s'illustre dans *La Peste* puisque le printemps à Oran est « un printemps qui se

¹ André Abbou, « Le quotidien et le sacré. Introduction à une nouvelle lecture de *L'Étranger* », *Cahiers Albert Camus* n°5, *op.cit.*, p. 238.

² Marcel Gauchet, *Le Désenchantement du monde*, *op.cit.*, p. 17.

³ Michel Serres, *Le Contrat naturel*, Paris, Champs Flammarion, 1992, p. 53.

vend sur les marchés » (11). À la suite de James Lovelock¹ ou d'Isaac Asimov, Christian Chelebourg souligne que l'homme contemporain s'est coupé du lien organique qui l'unissait à la Terre soit par son indifférence, soit par la surexploitation de ses richesses. En réaction, le vieux mythe de la Mère Nourricière célébré depuis l'Antiquité se trouve réactualisé dans différentes formes de paganisme et dans les « philosophies » *New Age*². Rick Bass constate alors un regain d'intérêt pour cette question dans la littérature actuelle :

[...] nous assistons à son retour dans un nombre toujours plus important d'histoires. Cela n'est ni bon ni mauvais, *c'est simplement une réaction, je pense, à la force de la nature qui se fait plus visible à nous tous, au moment même où elle s'agite et cherche à s'adapter à nos poisons variés et accumulés, à nos fragmentations, ainsi qu'à notre général manque de respect*. Je crois que si la nature devient tristement plus visible à nos yeux, c'est aussi parce que nombre de ses trésors éclatants disparaissent. Des choses que nous tenions jadis pour acquises s'évanouissent. *Toute littérature est sur la perte, sur la reconnaissance de la perte, et parce que toute littérature se nourrit du conflit, il n'est pas surprenant qu'un monde naturel compromis, avec ses histoires héroïques – le désir permanent que la vie continue –, s'insinue de nouveau dans notre conscience collective.*³

Comment ce rapport entre l'homme et la nature est-il représenté dans la littérature contemporaine : instrumentalisation ou tentative de réconciliation ? Nature vengeresse ou indifférente ? Si tout le monde s'accorde à parler de rupture avec la nature, la mise en fiction de ces discours invite à s'interroger sur leurs présupposés : dans quelle mesure les discours qui émergent des récits du corpus sont-ils révélateurs d'une vision du monde, d'un parti pris ?

Les fictions d'épidémie érigent la nature en guide, suivant le principe que l'écoute de la nature constitue un tremplin vers l'osmose. Blâmant un appauvrissement spirituel croissant, Goytisolo y voit la conséquence directe d'un détachement à l'égard de ce qu'Ibn'Arabî nomme « le *mundus imaginalis*, cette métaphysique de la nature qui a été vitale pour toutes les cultures » et qui « renferme tout un monde spirituel et poétique d'une valeur essentielle »⁴. Négliger la nature, c'est donc laisser le matériel primer sur le spirituel. Cette proximité perdue de l'homme avec la nature hante l'œuvre de Le Clézio que la fréquentation des peuples oubliés a particulièrement sensibilisé aux méfaits du progrès technique. Alors qu'il croit domestiquer le monde, l'homme occidental moderne se montre incapable d'« habiter » le

¹ Une telle idée, présentée par James Lovelock dans les années 1970 sous le nom d'« Hypothèse Gaïa », postule que l'ensemble des êtres vivant sur la Terre forme une sorte de macro-organisme.

² La philosophie « Nouvel-âge » se considère comme une tentative de « réenchantelement du monde », un retour à la spiritualité qui prend des formes multiples. Pour s'en tenir aux « théories Gaïa », elles considèrent la Terre comme une entité vivante avec laquelle l'homme doit être en harmonie. Pour autant, celle-ci n'est pas divinisée, et ne fait l'objet d'aucun culte ou rituel.

³ Rick Bass, « L'écrivain, l'écrivain de la nature », *Les Assises internationales du roman 2009. Le roman : hors-frontières*, Villa Gillet, Christian Bourgeois Editeur, 2009, p. 253. (nous soulignons)

⁴ M. Saad Eddine El Yamani, « J. Goytisolo : les territoires de l'écrivain », *La Règle du Jeu*, n°14, 5eme année, Paris, 1994, p. 196. Cité par Yannick Llored, *Juan Goytisolo, op. cit.*, p. 132, note de bas de page n° 70.

monde et participe à son propre exil, contrairement aux Indiens qui ont su établir un rapport équilibré avec la nature. Reproduisant sur l'île Plate ce désir de posséder le monde, Julius Véran place sa tour d'observation en haut du volcan afin de mieux surveiller les travailleurs de l'autre camp. Or si l'on en croit Camus, « la nature qui cesse d'être objet de contemplation et d'admiration ne peut plus être ensuite que la matière d'une action qui vise à la transformation. [...] La destruction de cet équilibre donne aujourd'hui ses plus beaux fruits, [nous sommes] exilés de la beauté naturelle »¹. Ayant perdu toute capacité à s'émerveiller, l'homme dénature l'espace et s'octroie le droit de se l'approprier et de le dégrader en l'instrumentalisant dans des échanges mercantiles ou des rapports de force. En revanche, Léon, initié aux pratiques indiennes, se dégage de cette volonté pour accepter de s'en remettre à une nature qu'il ne cherche nullement à contrôler :

Elle [Surya] est semblable à moi, elle est d'ici et de nulle part, elle appartient à cette île qui n'appartient à personne. Elle est de la Quarantaine, du rocher noir du volcan et du lagon à la mer étale. Et maintenant je suis moi aussi entré dans son domaine. (145)

La Quarantaine entre donc en résonance avec les prises de position de Le Clézio contre le capitalisme et la modernité auxquels il assigne les griefs suivants : « gigantisme et déshumanisation des villes, prolifération des objets et dégradation de l'environnement, formes aliénantes de travail, effilochement du tissu social dans la vie quotidienne, violence des conflits, menace nucléaire, inégalités, exclusion, misère »². Sans se revendiquer de l'anarchisme, Le Clézio aspire à voir disparaître la propriété privée et ses corollaires, l'exploitation des hommes et l'injustice.

Quand la religion offrait un récit d'origine commun à l'ensemble de l'humanité, son recul engendre une désolidarisation de la communauté, une montée de l'individualisme et un égarement dans la quête spirituelle du sujet contemporain. Contrastant avec la dégradation des relations humaines dans l'espace urbain, la valorisation de la vie au contact de la nature apparaît comme porteuse d'un élan optimiste. Affirmer une quelconque coïncidence entre nature et spiritualité revient à rediviniser le monde, comme si la nature pouvait combler les anciennes attentes de la métaphysique en occupant le rang de « principe ». En proie à une sorte de « néo-romantisme », ces auteurs rétablissent la primauté du spirituel sur le matériel, de la sensation sur la raison, cette raison dont l'idée de Progrès et les entreprises meurtrières du XX^e siècle sont le fruit. Postulant qu'une familiarité entre l'homme et la nature, désormais perdue, a réellement existé, Goytisoló et Le Clézio n'échappent sans doute pas à l'illusion

¹ Albert Camus, *L'Homme révolté*, OC III, p. 323.

² Marina Salles, *Le Clézio notre contemporain*, op.cit., p. 111.

rétrospective qui consiste à idéaliser le passé quand le présent est toujours envisagé comme une crise. En effet, ce retour aux origines n'est pas exempt d'une tonalité rousseauiste : glorifiant la nature, déplorant une décadence, les auteurs portent un regard critique sur un monde qu'ils jugent corrompu et médiocre. Aussi noble que cette idée puisse paraître, le désir d'une unité cosmique originelle relève peut-être d'une pensée utopique ou conservatrice tant il prend le contrepied de l'évolution technique de la civilisation.

Par contraste avec ces deux auteurs dont la pensée utopique invite à repenser notre rapport à la nature loin de la réalité occidentale, Saramago propose un modèle plus accessible, dans la mesure où *Ensaio sobre a Cegueira* exprime avant tout une inquiétude face à la dégradation de l'environnement et à l'épuisement des ressources naturelles. Dans *Lugares da ficção em José Saramago*, Maria Alzira Seixo insiste sur l'épisode de réécriture de la Cène où l'eau pure retrouvée dans la maison est source de joie pour ceux qui en ont été privés. Saramago rappellerait ici la nécessité d'une conscience écologique pour assurer « la question essentielle de la survie de l'être humain et la valorisation des questions les plus élémentaires : un environnement propre »¹. En outre, la perte collective d'un des cinq sens dévoile toute la fragilité de l'organisation humaine, et plus particulièrement urbaine, qui se caractérise par une dépendance aux intermédiaires : l'individu se découvre dépendant du système et ne peut plus subvenir seul à ses besoins. En ces temps de disette, le supermarché devient un lieu stratégique qui attise la convoitise. Mais une fois les stocks épuisés, la ville semble promise à la famine car les hommes, coupés de la nature, sont incapables de cultiver la terre.

À mi-chemin entre conscience écologique et conception mystique de Mère Nature, Camus déploie une vision de la nature qui révèle les contradictions inhérentes à sa pensée. Le roman procède en effet à une personnification de la Nature quand dans un monde sans Dieu, il conviendrait de ne plus interpréter les phénomènes naturels comme la manifestation d'une volonté transcendante. Dans *La Peste*, la nature se mêle des affaires des hommes, comme si elle se vengeait d'avoir été négligée ou souillée. Jacqueline Lévi-Valensi estime que « la ville et la nature semblent avoir partie liée pour emprisonner les Oranais [...] la mer devient acariâtre [...] Le ciel a ses caprices [...] La nature semble ainsi collaborer à l'entreprise maléfique de la peste »². Par-delà le désenchantement du monde, la nature reste objet de croyance. Quand bien même on la pense comme un *cosmos* grec et non comme le monde fini et créé du christianisme, la nature se présente comme un idéal. On touche ici aux tensions et aux para-

¹ « *na questão essencial da sobrevivência do ser humano, e na valorização das questões mais elementares : o ambiente limpo.* » (Maria Alzira Seixo, *Lugares da Ficção em José Saramago*, *op.cit.*, p. 99)

² Jacqueline Lévi-Valensi, *La Peste d'Albert Camus*, *op.cit.*, p. 118.

doxes qui sous-tendent la pensée de l'écrivain, toujours en balance entre le souci du relatif et la tentation de l'absolu, le rejet de toute mystification et la mythification d'une Nature sacralisée. Plus que de « vengeance », Maurice Weyembergh préfère toutefois parler d'une nature avec « ses lois qui ne se préoccupent aucunement du bien-être humain »¹ : aussi devient-elle un agent de l'absurde dans la mesure où elle oppose au cri de l'homme un silence. Néanmoins, *Les Carnets* révèlent que Camus conçoit l'union avec la nature comme originelle et finale, selon ce cycle en trois phases qu'il planifiait d'achever sur l'idée d'Amour².

Les écrits de Rachid Mimouni confirment la ferveur et l'optimisme de Camus. Martine Mathieu-Job a montré que l'auteur algérien réécrivait les motifs et les trames allégoriques propres à l'œuvre camusienne pour les prendre à revers. Procédant à un traitement symétrique du motif de la mer, il insiste sur l'importance de la nature et sa mise à mal par des hommes trop affairés à s'enrichir. Mais cette mer qui se voyait personnifiée, idéalisée et chérie par l'auteur de *Noces*, incarne désormais la rupture et la perte générées par la modernité :

L'apaisante mer camusienne, immuable lien de l'homme à son origine, se mue, dans l'univers mimounien plus volontiers en un fleuve qu'on détourne, au grand dam des populations, sous prétexte paradoxal de progrès et de modernité, comme dans le récit emblématique que constitue le roman au titre programmatique, *Le Fleuve détourné*. L'élément vital se métamorphose alors en éléments mortifères. Qu'il allégorise la nature bafouée, l'Histoire dépourvue de perspectives, ou d'autres déchéances encore, le motif est repris de façon obsessionnelle chez Mimouni, et marque non plus la réconciliation de l'homme avec le monde mais la perte de repères élémentaires.³

Quand Camus concevait encore des moments d'osmose, Mimouni semble dénier tout espoir d'une réconciliation avec la Nature, l'homme ayant perdu jusqu'au désir de rétablir ce lien. Dans *La Peste*, l'osmose avec l'élément aquatique fait à la fois office d'échappatoire et de guide, offrant à l'homme la volonté d'un retour aux origines et la possibilité de fuir le présent. Si le rapprochement avec la nature correspond à un moment d'extase, ce moment ponctuel satisfait l'individu sans régler les problèmes de la communauté, toujours confrontée au mal. .

Postulant la vengeance d'une nature bafouée, les discours modernes sur l'épidémie désolidarisent l'homme de la nature. Nourris de tels discours, les auteurs de corpus prônent alors une réconciliation suivant des perspectives qui n'échappent guère à une divinisation : érigée en transcendance, la nature devient synonyme de spiritualité et support d'un rejet de la

¹ Maurice Weyembergh, *Albert Camus ou la mémoire des origines*, Bruxelles, De Boeck, coll. « Le point philosophique », 1998, p. 27.

² « On a amputé le monde d'une partie de sa vérité, de ce qui fait sa permanence et son équilibre : la nature, la mer, etc. Il n'y a de conscience que dans les rues ! » (Albert Camus, *Carnets 1935-1948*, OC II, p. 1039).

³ Martine Mathieu-Job, « D'Albert Camus à Rachid Mimouni », in *Albert Camus et les écritures du XX^e siècle*, op.cit., p. 360.

société matérialiste. Mais remplacer l'idée du Progrès par l'hypothèse Gaïa, c'est peut-être remplacer un mythe par un autre. Partant, le récit allégorique dévoile le besoin humain d'une pensée mythique autant que les dérives d'une fiction qui tend à s'imposer comme une vérité factuelle. En réalité, il s'agit moins d'aspirer à la réconciliation que de faire preuve de lucidité : croire que l'on s'est coupé de la nature, c'est penser que l'homme puisse s'extraire de cette nature dont il est immanquablement partie intégrante au même titre que le règne animal. Interroger les rapports entre l'homme et la nature, c'est déjà postuler l'homme en dehors de la nature et la nature sans l'homme ; ce qui revient à adopter un univers dualiste, et donc une vision essentialiste de l'homme, une « métaphysique H » (Kant).

Or, quand l'homme se considère comme une victime du déchaînement de la nature, il veut oublier que l'épidémie le ravale au rang organique. De fait, l'épidémie revendique au premier chef l'homme comme partie de la nature, et ce d'autant plus que l'homme est en pleine interaction avec d'autres vivants, se faisant vecteur de virus ou incubateur de bactéries, hôte et propagateur de miasmes. Dès lors, il n'y a jamais aussi peu de dualisme que lorsque l'homme est malade, qu'il devient basement corporel et que le devenir de ce corps aliène l'esprit. Le phénomène est d'autant plus ingrat dans le cas de l'épidémie que mêmes les singularités sont annihilées : tout le monde est malade de la même chose. Si cet *a priori* s'explique par une culture nourrie aux mamelles du cartésianisme, l'homme ne doit pas oublier qu'être malade est avant tout quelque chose de « naturel » pour les êtres biologiques que nous sommes. Dès lors, on ne saurait ériger la Nature en une entité extérieure à l'homme qui se rappellerait transitoirement à son bon souvenir. Bien que le phénomène épidémique invalide la rupture ontologique entre l'homme et la nature, les auteurs du corpus font le choix d'établir cette rupture en état de la condition moderne pour nous inviter à la réconciliation, plaçant l'homme au cœur de la réflexion éthique.

1.3) Un présent sans passé

Avec l'avènement de l'épidémie, la différence entre passé et présent est atténuée dans la mesure où ces deux temporalités sont liées par le retour de la crise. Bien que la nature de l'épidémie diffère, les hommes soumis à une violence extrême vivent une expérience commune par-delà la diversité des époques et des circonstances. Mais force est de constater que cet intérêt pour le passé est loin d'aller de soi : avant la révélation d'un bégaiement de l'Histoire, le présent apparaît comme détaché du passé chez des personnages souvent privés de conscience historique. L'expérience première du passé confirme l'analyse de Zaki Laïdi

qui voit l'origine de la crise contemporaine dans le fait que « [l]e présent veut et prétend se suffire à lui-même. Il construit son autarcie en se montrant délibérément oublieux de sa genèse comme de son épanouissement »¹. De fait, les récits du corpus mettent en scène un fossé entre le présent et un passé refoulé, négligé ou perdu.

François Hartog souligne la difficulté d'appréhender ce temps, désormais au cœur de la réflexion sur l'ère contemporaine, qui donne son nom au phénomène du « présentisme » :

Tout se passe comme s'il n'y avait plus que du présent, sorte de vaste étendue d'eau qu'agite un incessant clapot. Convient-il alors de parler de fin ou de sortie des temps modernes, c'est-à-dire de cette structure temporelle particulière ou du régime moderne d'historicité ? Nous n'en savons rien encore. De crise sûrement.²

Dans son effort pour caractériser le temps présent, Bertrand Gervais choisit de dédoubler le sens de cette notion pour mieux évoquer les deux facettes du présentisme. En un sens, le présent subit une compression, pris dans l'étau d'un passé qui nous écrase et d'un futur qui nous angoisse. Tandis qu'on avait jusqu'alors envisagé le présent comme « des faits identifiés, reçus, faits qui graduellement permett[aient] de construire ce que sera[it] notre futur »³, c'est-à-dire des « signes » autorisant une certaine anticipation, cette forme « implosive » considère le présent comme un tissu qui se déchire : pris entre deux temps limitrophes, il génère une « atteinte à la relation au monde, une crise de génération » dont Gervais estime qu'elle a débuté à la fin des années 1960. En cela, on serait proche de l'idée que développe Hartog d'un présent dont l'avenir est amputé et qui doit alors s'arranger avec un passé dont il est l'héritier. Mais à cette image du « présentisme » comme « implosion » s'ajoute celle d'un présent pensé comme « éclatement et extension ». Ce présent associé à un passé mis à distance et un avenir sans consistance est libéré des passésismes et de la religion, mutilé par « l'affaîssement des utopies, le culte de l'urgence, l'éphémère [...] frénétiquement soumis aux passions consuméristes et aux logiques marchandes ». Autrement dit, sous un même terme se logent deux types de tension entre le présent et ses temps limitrophes : alors que dans le premier cas, le présent était hanté par un passé culpabilisant et insurmontable, cette deuxième forme du présentisme réduit le présent à un instant privé de toute profondeur temporelle. Reste à définir dans quelle mesure les romans illustrent le « présentisme » que F. Hartog caractérise par une mémoire omniprésente et un sentiment de responsabilité à l'égard des générations à venir, l'individu étant tiraillé entre un passé honteux qu'il faut assumer et un futur inquiétant envers lequel il estime avoir une dette. Tandis que la question de la transmission d'un héritage fera l'objet d'une

¹ Zaki Laïdi, *Le Sacre du présent*, Paris, Flammarion, 2000, p. 101.

² François Hartog, *Régimes d'historicité*, *op.cit.*, p. 28.

³ Bertrand Gervais, « Éléments pour une compréhension de l'imaginaire contemporain », *art.cit.*

étude ultérieure, les analyses qui vont suivre s'attacheront à cette inquiétante fuite de la mémoire qui caractérise l'ère contemporaine et à l'inéluctable retour du refoulé qui en découle.

Dans nos récits, le rapport entre présent et passé prend des aspects contradictoires. Loin du temps des calendriers et des horloges, le temps de l'épidémie se caractérise par sa dilatation, mais aussi par une certaine stagnation. Le temps de la quarantaine ne peut être qu'un temps figé : « les aiguilles du cadran arrêtées sur une date funeste » (Q, 22), « nous vivions en hibernation, soustraits au cycle des saisons et à leur boulimie de vies humaines »¹ (VOS, 42). La montre de Léon ayant très vite cessé de fonctionner, il éprouve avec intensité cette perte des repères : « Il n'y avait que quelques heures que nous avons débarqué sur Plate, et il me semblait que cela faisait déjà des jours, des semaines » (73), sensation qu'éprouvent également les aveugles chez qui l'appel du ventre devient le seul repère temporel.

Ce temps stagnant prend parfois l'aspect d'un ressassement sans fin, comme dans le roman de Stewart O'Nan où le présent de Jacob est marqué par la résurgence d'un passé traumatisant. Comme l'explique Denis Mellier, la « chronologie bloquée » « toute entière déterminée par l'avènement d'une durée subjective née du traumatisme et de l'expérience de la violence » devient le symptôme d'une « persistance absolue de l'expérience de la violence dans la continuité de la vie »². Dans *Las virtudes del pájaro solitario*, la première partie du récit nous place du côté de celles qui doivent mettre en scène leur vie à défaut de la vivre. Sous couvert de vouloir protéger de « nobles dames » (dont on suppose qu'elles sont des prostituées), le gouvernement a créé un « espace délimité, fiction d'un jardin d'agrément »³ (23) qui s'avère être une « cloche sous vide », une prison dorée. Exclue du temps dynamique de l'Histoire, les personnages s'adonnent à une répétition des mêmes faits et gestes dont la représentation esthétisée et codifiée finit par les priver de tout sens et de toute véracité. À la fois refuge et source d'angoisse, l'enfermement dans un présent immuable réduit les personnages au rang d'automates, eux qui espèrent trouver dans la fictionnalisation du passé le romanesque et la grandeur qui manquent à leur quotidien.

Sylvie Servoise a montré que dans *La Peste*, le récit tend vers l'effacement des repères temporels et l'abolition du système de décompte traditionnel au profit d'un temps de

¹ VPS, p. 37 : « *estábamos allí en hibernación, sustraídas al giro de las estaciones y su bulimia de vidas humanas* ».

² Denis Mellier, « Le temps long de la violence. Remarques sur la mise en forme de la violence dans quelques mondes fictionnels contemporains ». Communication présentée lors du colloque « États de violence : Esthétique, politique, imaginaire » organisé à l'UQAM les 21 et 22 mai 2009. Nous remercions Denis Mellier qui a eu la gentillesse de nous transmettre le texte de sa communication.

³ VPS, p. 19 : « *no podíamos salir de aquel espacio acotado, la ficción de un jardín de reposo* ».

l'épidémie¹. Le temps dominant du récit n'est pas le temps progressif et dynamique de la lutte mais un temps statique, privé d'espoir comme de souvenirs :

Sans mémoire et sans espoir, ils s'installaient dans le présent. À la vérité, tout leur devenait présent. Il faut bien le dire, la peste avait enlevé à tous le pouvoir de l'amour et même de l'amitié. Car l'amour demande un peu d'avenir, et il n'y avait pour nous que des instants. (187)

Les personnages semblent installés dans un temps suspendu qui relève tantôt du pur présent dénué de profondeur, tantôt du ressassement indépassable du passé. Le temps de l'habitude donne à la vie des Oranais une dimension sisyphienne. Les efforts répétés de Rambert montrent que toute tentative d'évasion est vouée à l'échec face à la force d'inertie de la peste qui ajoute l'enfermement temporel à l'enfermement spatial. Rongés par l'ennui et condamnés au recommencement perpétuel, les Oranais finissent par éprouver le présent dans ce qu'il a de paradoxal, étant à la fois continu et creux, inconsistant et bien concret, vague et pesant. Catherine Dana propose d'ailleurs une analyse éclairante de la coïncidence des temps engagés par l'acte de lecture :

Aussitôt qu'il [le lecteur] ouvre le livre, c'est comme si les portes d'Oran se refermaient sur lui. Lorsqu'il se place dans l'espace allégorique, le lecteur est aussi dans le temps de la peste. Dès lors, il vivra le temps de la peste, c'est-à-dire un temps *suspendu*. La lecture, elle-même évoluant dans un temps suspendu, rejoint le temps suspendu dans lequel Oran se meut.²

Temps de l'univers diégétique, temps répétitif de la peste et monotonie des fléaux entrent donc en interaction avec le temps suspendu de la lecture, contaminant l'univers du lecteur pour l'obliger à prendre part, à s'engager. Quel que soit le niveau diégétique concerné, le présent acquiert une épaisseur, une densité – malgré sa fragilité – dont nous aurons l'occasion de dégager les implications esthétiques et éthiques.

Revenons pour l'instant sur ce problème de l'oubli qui, bien qu'associé au présent contemporain, ne s'en rattache pas moins à une tradition biblique. En infligeant la peste à celui qui oublie la Loi de Yaveh et en faisant résider la peine du pécheur dans l'oubli même, la Bible procédait à une valorisation de la mémoire³. Cette peste qui punit le péché d'oubli par une perte de mémoire donne au rapport entre peste et oubli une valeur complexe que nos ro-

¹ « Au fur et à mesure que la peste se développe, les indications temporelles se font de moins en moins précises: si les saisons, et plus rarement les mois sont évoqués, il faut attendre la cinquième partie pour qu'une date (le 25 janvier) soit de nouveau mentionnée. Une fois déclarée, la peste devient l'unité temporelle, le temps se mesurant, à partir de la deuxième partie et jusqu'à la disparition du fléau, par "semaine de peste" ». (Sylvie Servoise, *L'Engagement du roman à l'épreuve de l'histoire en France et en Italie au milieu et à la fin du XX^e siècle*, *op.cit.*, p. 386)

² Catherine Dana, *Fictions pour mémoire. Camus, Perec et l'écriture de la Shoah*, *op.cit.*, p. 101.

³ Dans la Bible, il est question de « *Zakhor* », un terme hébreu signifiant l'importance de la transmission du savoir et la nécessité de se souvenir.

mans ne manquent pas d'exploiter. S'ils sont comme privés de passé, c'est que les êtres font de ce passé un point aveugle pour se concentrer sur un présent qu'ils placent sous le signe de la béatitude, du désir et de la jouissance. L'épidémie leur révélera qu'au-delà du péché d'oubli, ils s'infligent une véritable punition.

Le travail de refoulement du passé est net chez Jacob qui veut se persuader que si la guerre l'a transformé, cette évolution est bénéfique. Ce refoulement est d'ailleurs facilité par l'effacement des traces du passé rondement mené par les habitants de Friendship. Refusant tout monument commémoratif et toute cérémonie susceptible de leur rappeler la Guerre de Sécession, ils ne questionnent jamais le vétéran sur son expérience : « mais tu ne parles pas de cela, sauf à Marta qui n'irait jamais le répéter. Il se trouve que personne ne te demande pourquoi tu te déplaces à bicyclette »¹ (12). C'est sous l'effet de la quarantaine, lorsque le présent ne peut plus offrir de jouissance immédiate ou assurer l'oubli d'un passé dérangeant, que l'angoisse va ressurgir.

Outre cet oubli volontaire du passé, on note une négligence de la part de personnages focalisés sur l'instant présent au nom du désir et de la jouissance. Avant qu'il n'entame une quête des origines, Léon, narrateur de *La Quarantaine*, concède avoir choisi de jouir du présent, lui qui a tant voyagé et qui a consacré du temps à sa relation amoureuse avec une certaine Andrea. Le besoin de repenser son héritage ne lui vient qu'avec la fin de cette relation et l'approche de la quarantaine, âge du bilan. C'est alors que s'impose à lui le sentiment d'un déracinement, d'une instabilité vertigineuse face à l'absence d'une terre, une origine, une patrie. De la même façon, Andrea, qui refuse de voir les horreurs de l'apartheid, n'aspire initialement qu'à l'épanouissement sexuel. Alors que Brink se plaît souvent à mettre en scène des personnages que la réalité sociopolitique du pays n'affecte pas², il propose avec Andrea un personnage déroutant non seulement parce qu'elle s'inscrit dans une liste de personnages qui sont masculins et Blancs, mais aussi parce qu'il s'agit moins de passivité ou d'aveuglement

¹ PFD, p. 5 : « *you don't like to be around horses anymore (...) but you don't talk about that, or only to Marta, who'd never let it slip. It happens that no one asks why you ride the bicycle...* »,

² De Paul Van Heerden (l'ambassadeur du roman qui porte le même titre) à Ruben Olivier (le bibliothécaire retraité dans *Les Droits du désir*) en passant par Ben du Toit (*Une Saison blanche et sèche*), Philip Malan (*États d'urgence*), Martin Mynhardt (*Rumeurs de pluie*), les personnages font preuve d'une grande indifférence, devenant alors complices du régime d'apartheid. « À son ami écrivain-narrateur d'*Une Saison blanche et sèche* qui lui demande ce qui est advenu de tous ses espoirs sur "un nouvel âge", Ben du Toit répond qu'on "découvre assez vite qu'il ne sert à rien de vouloir changer le monde" (p. 36). Philip Malan avoue ne pas être "trop pragmatique" pour justifier son incapacité à exprimer une quelconque solidarité avec les revendications populaires qui secouent son pays, tandis que Ruben Olivier donne une explication des plus surprenantes à son inertie : "Certes, j'ai regardé à la télévision Mandela sortir de la prison de Victor Vorster. Mais je n'ai pas voté lors des élections médiatrices de 1994. Les longues files m'ennuient" ». (Louis Bertin-Amougou, « Poétique d'une sexualité en état d'urgence chez André Brink », *Éthiopiennes n° 74. Littérature, philosophie et art*, 1er semestre 2005.) [en ligne]. URL– <http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article272> [consulté le 12 mars 2014].

que d'un rejet volontaire. La « peste », c'est tout ce qu'Andrea cherche à fuir : son passé, son pays et les Sud-Africains, tout ce qui est devenu pour elle « le nom d'une mauvaise conscience, un mauvais souvenir, une menace qui surgissait dans [s]on sommeil »¹ (25). Mandla lui enseignera la valeur constitutive de la mémoire : « Enlevez à un homme son histoire et ce n'est plus un homme »² (457).

Quant à l'épidémie de cécité imaginée par Saramago, comment mieux dire les dangers de l'oubli que par cette perte des facultés qui vient frapper ceux qui en avaient oublié l'usage ? L'aveuglement, c'est l'oubli de l'essentiel, l'oubli des autres et l'égarement dans des préoccupations stériles ou des jugements erronés. Seul le passage du mal symbolique au mal physique pouvait rendre la mémoire aux habitants. Néanmoins, *Ensaio sobre a Lucidez* vient mettre en doute la pertinence de l'expérience puisque l'un des membres du groupe dénonce la femme du médecin, oubliant les sacrifices auxquels elle avait consenti pour les sauver.

Ce qui vaut pour l'individu vaut aussi pour tout un peuple. En rappelant l'histoire passée pour éclairer les événements qui se déroulent à son époque, l'écrivain contemporain assure à la fois un devoir de mémoire et une forme d'avertissement : si les civilisations sont fragiles, c'est avant tout qu'elles sont amnésiques.

Parce que l'oubli y est à la fois péché et châtiment, *Cien años de soledad* se charge d'échos bibliques pour en dénoncer les ravages. Aussi n'est-il pas anodin que la fondation de Macondo repose sur la volonté de José Arcadio Buendía de fuir Riohacha pour oublier le meurtre de Prudencio Aguilar et de se faire oublier puisqu'il s'agit « de ne pas laisser de traces et de ne rencontrer personne de connaissance »³ (24). Comme pour mieux lui mettre sous les yeux l'inhumanité de son crime, la « peste de l'oubli » prive le Patriarche de tout sentiment, amorçant ainsi la dégradation qui anéantira Macondo. En réalité, la première porteuse du virus est l'Indienne Visitación qui, contrairement aux Buendía, ne cherche jamais à lutter contre la maladie. Par son pessimisme et sa passivité, elle devient complice du mal en faisant de l'oubli le destin des indigènes : « Son cœur fataliste lui disait que, de toute façon, le mortel fléau la poursuivrait jusque dans le dernier recoin de la terre »⁴ (53). Macondo n'étant pas sans lien avec l'Amérique Latine, il faut probablement lire dans cette résignation le symbole de l'engourdissement de tout un peuple qui a renoncé à lutter pour son existence et sa dignité.

¹ WP, p.22 : « *South Africa had become the name of a bad conscience, an evil memory, a threat looming in my sleep; not reality any more* ».

² Ibid., p. 376 : « *Take away a man's history and he's no longer human* ».

³ CAS, p. 36 : « *para no dejar ningun rastro, ni encontrar gente conocida* ».

⁴ Ibid., p. 60 : « *Su corazón fatalista le indicaba que su dolencia letal había de perseguirla de todos modos hasta el último rincón de la tierra* ».

De même que l'opresseur nord-américain modifiait les faits pour masquer le massacre à Macondo, les Européens ont « mis la main sur l'Histoire » d'Afrique du Sud pour mieux « l'avalier », la « balayer » (457) au point d'annihiler toute résistance : « À la fin, rien n'est trop révoltant, trop dégradant, trop excessif. L'imagination elle-même se lasse. On apprend à ne plus faire attention. Une indifférence totale s'instaure »¹ (49). Tout le drame de l'oppression se joue dans ce basculement d'un état de crise à une situation que la majorité juge normale.

Cette déshumanisation touchait déjà les Oranais qui, réduits à l'impuissance et au désespoir, adhéraient à la routine du fléau au point de se complaire dans un pur présent. L'oubli provoqué par cet emprisonnement connaît différents stades : oubli des sentiments, oubli de l'autre et du passé et finalement oubli de soi. On en viendrait presque à se demander si Oran ne subit pas elle aussi la *peste del insomnio* et la *peste del olvido*. La *peste del insomnio* est peut-être ce mal qui atteint Oran dès le début du roman, sans être véritablement perçu comme une maladie. Avant l'arrivée de la peste, les Oranais vivent dans une sorte d'apathie : « Du moins, on ne connaît pas chez nous le désordre. (...) et on s'y endort enfin » (13-14). Certes, la *peste del insomnio* de García Márquez correspond à un état de veille sans fin. Mais l'expression « On s'y endort enfin » renvoie précisément à un état spectral des Oranais qui, comme les habitants de Macondo, oscillent entre hyperactivité (au travail) et somnolence. Jacques Cardinal perçoit Oran comme un lieu où il est difficile de mourir, où l'on a oublié la mort. Avec l'épidémie, c'est un peu comme si la mort refoulée revenait malgré tout au cœur de la cité pour imposer sa loi et condamner l'indifférence dans laquelle les Oranais ont sombré. Car cette « mort-sans-la-mort » risque de sonner le glas de la communauté dès lors qu'elle néglige l'événement autour duquel se nouent le passé, le présent et l'avenir². Après quelques semaines, l'état de crise se trouve en quelque sorte banalisé, confrontant le lecteur au spectacle troublant des Oranais qui « s'installent dans l'épopée comme dans un pique-nique »³. Les habitants manifestent une conscience limitée de l'ampleur du fléau et de ses conséquences, d'où un contraste entre la progression dramatique soulignée par le récit et la dédramatisation engendrée par la surprenante réaction des prisonniers de la peste. S'il aura fallu trois jours aux habitants de Macondo pour prendre conscience de la gravité de la situation, il faudra trois, voire cinq semaines pour « qu'à la longue, en constatant l'augmentation

¹ WP, p. 42 : « *In the end, nothing is too revolting or degrading or excessive to consider. The imagination itself grows weary. One learns not to care. Total indifference settles in* ».

² Jacques Cardinal, « Papiers d'épidémie: Écriture et purification dans *La Peste* de Camus », *Poétique: Revue de théorie et d'analyse littéraires*, n°126, 2001, p. 235.

³ Albert Camus, *Carnets 1935-1948*, OC II, p. 977.

des décès, [...] l'opinion prit conscience de la vérité » (54), ce qui n'empêche pas les Oranais de se complaire dans un aveuglement volontaire : « Ils faisaient mine d'accepter avec bonne humeur des inconvénients évidemment passagers. Les apparences étaient sauvées » (64). La banalisation de la maladie et l'apathie iront jusqu'à annihiler tout esprit critique : « On acceptait tout en bloc » (48).

Une fois ancrée dans les consciences, la peste provoque toutefois un réveil. Face à l'angoisse d'être enfermés dans leur ville et dans un présent sans passé ni avenir, les Oranais, comme les Buendía, font tout pour sauver leur mémoire. Mais pour un temps seulement. Bientôt, les Oranais se laissent aller au découragement (« À ce moment, l'effondrement de leur courage, de leur volonté et de leur patience était si brusque..», p. 59) et c'est alors *la peste del olvido* qui les menace. Chacun ayant dû accepter de vivre au jour le jour, « au deuxième stade de la peste, ils perdirent aussi la mémoire » (186) pour devenir des « dormeurs éveillés » (188). Si cet état spectral découle de la virulence de la peste capable d'annihiler tout espoir, il traduit également une « servitude volontaire » n'ayant rien à envier aux Buendía. Les dernières lignes du roman sont d'ailleurs consacrées à cet oubli qui menace les Oranais. Derrière l'allégresse et l'insouciance de la libération, Rieux entrevoit déjà l'effacement de la mémoire et le retour précoce à une dangereuse routine. Par là, Camus met en garde contre la tendance à noyer le passé dans un bonheur facile, oublieux des victimes et de ceux qui seront à jamais hantés par le souvenir du fléau.

Cette abolition de toute conscience historique que F. Hartog nomme « présentisme » enferme l'individu dans un présent sans passé dans lequel il se complaît, sans s'apercevoir qu'il s'y délite et s'y perd. Nous verrons plus tard que dans l'espace de la quarantaine, les personnages des fictions d'épidémie éprouvent un certain étouffement face à ce présent suspendu. Contraints de se tourner vers le passé pour y découvrir l'origine du mal, ils envisagent des perspectives nouvelles en se penchant sur leur identité ou sur les fondements de la communauté. Finalement, la reconquête du passé ne vise qu'à mieux investir le présent. Camus l'avait compris : s'il n'y a plus rien à espérer dans un au-delà tout hypothétique, il faut sauver les corps dans un *hic et nunc* placé sous le signe de l'urgence. Favorisant l'attention au présent, l'épidémie met également au jour une crise du politique. Nous nous proposons de dévoiler les symptômes de cette crise avant d'interroger les implications et les soubassements du diagnostic effectué par les écrivains.

2) Quand l'écrivain diagnostique une maladie du corps politique

Parce qu'elle menace toute une communauté, l'épidémie engage le gouvernement et l'administration, appelés à définir des mesures efficaces et à les appliquer pour protéger les citoyens. Toutefois, contre la dichotomie établie par Gaëlle Clavandier entre le gouvernement et la population¹, il arrive que les institutions renoncent à toute gestion pragmatique de la catastrophe pour sombrer dans l'irrationnel. Par-delà l'affrontement entre l'épidémie et le pouvoir en place, les romans établissent une analogie entre ces deux forces. Les récits suggèrent en effet que l'épidémie adopte une rigueur toute bureaucratique, voire une logique dictatoriale car sa logique n'accepte pas la logique, son attaque ne tolère pas la défense, elle asservit, emprisonne, sépare, exile, tue, sans aucun sens supérieur. Dès lors que « c'est la peste qui est la règle »², l'épidémie entretient un lien complexe entre ordre et désordre, instaurant le désordre comme nouvel ordre, et la séparation comme rapport interindividuel. La réciproque est vraie puisque la politique, véritable prolongement de la peste par d'autres moyens³, se présente comme une maladie rampante, insidieuse et contagieuse : celle d'une violence politique institutionnalisée qui échappe au regard de citoyens trop peu méfiants à l'égard des appareils étatiques. La fiction d'épidémie fait donc écho à un présent de l'écriture placé sous le signe de la crise, que l'auteur soit confronté à un système autoritaire ou qu'il s'inscrive dans une démocratie dont il perçoit les limites. Dictatorial ou démocratique, le pouvoir, tel qu'il est mis en scène dans les romans du corpus, n'est pas dénué de similitudes avec la maladie, selon une métaphore fréquemment employée en philosophie politique.

Certes, l'épidémie ne constitue pas l'unique image de crises politiques. Emmanuel Le Roy Ladurie a bien montré la fortune de la métaphore météorologique (orage, tempête) dans la représentation de crises telles que la Révolution Française⁴. De même, si Camus choisit la peste pour représenter l'Occupation nazie, cette période de l'Histoire s'est vue illustrée par d'autres métaphores, notamment celle du théâtre, de l'illusion, du spectacle dans des romans comme *Mario et le magicien* de Thomas Mann ou *Alto Solo* d'Antoine Volodine. Tenant compte de cette variété des représentations, nous tenterons de mettre en exergue la

¹ Gaëlle Clavandier, *La Mort collective. Pour une sociologie des catastrophes*, op.cit.

² Albert Camus, *Carnets 1935-1948*, OC II., p. 1003.

³ Nous reprenons ici en la remodelant la célèbre formule de Clausewitz : « La guerre n'est qu'un prolongement de la politique par d'autres moyens ».

⁴ Emmanuel Le Roy Ladurie, « La Révolution française et le climat (1787-1795) » in E. Le Roy Ladurie, J. Berchtold et J.-P. Sermain (dir.), *L'Événement climatique et ses représentations (XVII^e – XIX^e siècles)*, *Histoire, littérature, musique et peinture*, Paris, ed. Desjonquières, coll. « L'esprit des lettres », 2007, pp. 23-42.

spécificité et les enjeux de la métaphore pathologique dans la représentation des crises politiques.

2.1) Le récit d'épidémie, support d'une réflexion politique

Dans la mesure où elle met en échec les autorités, l'épidémie devient l'occasion de questionner la légitimité du pouvoir en place mais aussi d'instaurer de nouveaux régimes peu légitimes. Dans *Ensaio sobre a Cegueira*, les aveugles mis en quarantaine envisagent différentes formes de gouvernement, comme autant d'expériences politiques plus ou moins concluantes. Avant de mener une analyse détaillée de ce roman-laboratoire, notons que la maladie constitue depuis l'Antiquité un filtre pertinent pour penser le politique.

L'image de la Cité pensée comme organisme pourrait expliquer que la métaphore pathologique soit apte à exprimer le désordre politique et social. Si l'on voulait fixer l'origine de cette métaphore, il faudrait probablement convoquer la parabole des Membres et de l'Estomac qui traduit la nécessité d'un chef souverain suffisamment efficace pour soutenir et être soutenu par son peuple. Associant plus nettement gestion de l'État et état de santé, Platon compare l'homme politique au médecin dans son traité des *Lois* quand Socrate parlait déjà de la santé ou de la fièvre de la Cité. Dans *Le Prince* de Machiavel, la figure du politique-médecin intervient non seulement parce que la matière de l'action politique est apparentée à un organisme vivant, mais aussi parce que les qualités traditionnellement attribuées au médecin sont nécessaires pour agir dans la cité florentine. On attendra donc du dirigeant politique qu'il diagnostique avec finesse l'état de la Cité, qu'il la guérisse d'une maladie nommée corruption, qu'il s'adapte aux circonstances et prévienne les maux futurs. Perçues comme des corps vivants et mortels, les cités ont une durée de vie qui leur est propre : elles peuvent mourir avant le moment de leur mort naturelle mais aussi se maintenir jusqu'à lui si ceux qui détiennent l'autorité savent prendre les mesures adéquates. Machiavel considère néanmoins ce processus de dégénérescence comme une nécessité : la cité peut lutter contre lui, mais non l'empêcher. Renforcée par les bouleversements imprévisibles de l'Histoire, cette inévitable corruption serait à mettre en relation avec la perte de mémoire et l'oubli des principes du commencement, un danger déjà souligné dans un précédent chapitre. Le XVIII^e siècle français réactive la métaphore du Corps du Roi au point que les portraits des souverains en viennent à figurer l'organisation du corps politique : « pleins de vitalité ou valétudinaires,

faibles ou fougueux, ils évaluent symboliquement les forces en présence »¹. Faisant face au corps social, le Corps du Roi peut, selon Philippe Dufour, présenter trois facettes². Échappant à sa condition pour symboliser le corps immortel de la communauté politique, il est le corps glorieux qui fascine, cet « autoportrait de la nation » qui incarne l'Idée, c'est-à-dire un projet historique. À côté de ce corps messianique qui contamine le corps social de son énergie et de sa passion, on trouve le corps tyrannique dont l'énergie s'est dégradée en violence sans projet, en omnipotence sanguinaire. Comme le rappelle S. Sontag dans sa préface à l'essai *Le Sida et ses métaphores*, penser le politique comme un corps, c'est lui attribuer un « *caput* » (une tête et un chef) qui justifie la répression³. Mais le corps du Roi, qu'il le veuille ou non, est aussi ce corps prosaïque ou fantomatique, corps commun sans prestige qui, dans sa lourdeur physique, rappelle au Roi sa fragile nudité. La France Révolutionnaire se donne alors la mission de régénérer ce corps malade pour donner naissance à « un grand corps de citoyens »⁴ uni et fédéré, selon les métaphores corporelles chères à l'abbé Siéyès. Au XX^e siècle, cette imagerie de la maladie inspirera des théoriciens politiques tels que Gramsci, Trotski ou encore Marinetti qui soutint le fascisme italien⁵. Finalement, parce que la métaphore pathologique met en jeu l'idée de décadence du pouvoir, il faudrait sans doute ajouter ces traités politiques aux nombreux intertextes de nos romans.

Dans la mesure où la crise épidémique ébranle les fondements du régime en place et questionne son efficacité comme son bien-fondé, la fiction élabore une certaine conception du politique. Ainsi, *Ensaio sobre a Cegueira* donne lieu à une réflexion sur ce que serait le régime idéal⁶. Bien que l'écrivain ait été confronté à la dictature salazariste, c'est la démocratie portugaise qui a favorisé son exil lorsqu'en 1992, son *Évangile selon Jésus-Christ* a été perçu comme une atteinte au patrimoine religieux portugais, décidant l'écrivain à s'installer à Lanzarote, aux îles Canaries. Depuis sa terre d'accueil, Saramago a continué à jeter un regard désapprobateur sur une reconstruction démocratique dont il dénonce violemment l'imposture et le cynisme. Tandis que le préfet d'Oran était dépassé par les événements et attendait des ordres quand il lui aurait fallu faire preuve d'imagination, le

¹ Philippe Dufour, *Le Roman est un songe*, *op.cit.*, p. 167.

² *Ibid.*, p.168.

³ Susan Sontag, *Le Sida et ses métaphores*, *op.cit.*, p. 12.

⁴ Sur ce sujet, lire l'ouvrage d'Antoine de Baecque, *Le Corps de l'histoire. Métaphores et politique (1770-1800)*, Paris, Calmann-Lévy, coll. « Essai Histoire », 1993.

⁵ Sur la maladie comme métaphore politique, voir Susan Sontag, *La Maladie comme métaphore*, *op.cit.*, pp. 91-101.

⁶ Michael Keren défend d'ailleurs l'idée que le roman de Saramago éclaire la théorie du contrat social de John Rawls, donnant à voir les applications possibles mais aussi les limites de la pensée développée dans *A Theory of Justice*. (Michael Keren, « The Original Position in José Saramago's "Blindness" », *The Review of Politics*, Vol. 69, No. 3, Special Issue on Politics and Literature, juillet 2007, pp. 447-463.)

préfet chez Saramago est un être abject dont le discours masque à peine l'hypocrisie. Dans un souci de contrôle social, il propose de « parquer » (le mot est employé) les aveugles hors de la vue des gens « sains »¹. Cette solution ne manque pas de surprendre l'ophtalmologiste aveugle qui croyait que l'ambulance allait le conduire à l'hôpital, et non dans un asile désaffecté hors de la ville. Autrement dit, le gouvernement démocratique préfère sacrifier quelques aveugles et garder la mainmise sur la masse au lieu d'essayer de soigner les malades. Aussi *Ensaio sobre a Cegueira* peut-il être lu comme un roman sur l'aveuglement des dirigeants politiques et sur la naïveté du peuple qui se croit protégé par l'appellation « démocratie ».

Dans les premiers temps de la quarantaine, le pouvoir officiel tente de maintenir son autorité sur les aveugles grâce à une radio qui diffuse quotidiennement le même message à heure fixe. « Une voix forte et sèche, la voix de quelqu'un qui a l'habitude de donner des ordres »² (57) rappelle à chacun les règles, notamment l'interdiction de s'échapper. Cette intervention radiophonique favorise chez les aveugles la prise de conscience de leur isolement, un isolement qu'on les invite à considérer comme « un acte de solidarité vis-à-vis de la communauté nationale »³ (57). Ce haut-parleur incarnant la voix du régime, motif également exploité dans *Las virtudes del pájaro solitario*, symbolise les dérives totalitaires de la démocratie que Saramago a maintes fois soulignées. Rendu intimidant en raison de son aspect désincarné, le pouvoir n'en est pas moins ridicule dans la mesure où il est réduit à un mécanisme dérisoire, simple bande sonore diffusée en boucle. Désigné par les pronoms « ils » ou « on », le gouvernement n'est bientôt plus qu'une entité impersonnelle, tantôt perçu comme un bon génie dont on espère encore une intervention providentielle, tantôt comme un groupuscule qui ment et abuse de la crédulité des malades, n'hésitant pas à convoquer les valeurs patriotiques pour justifier l'humiliation. L'absence de gouvernement est compensée par la présence de militaires aussi rigides que stupides⁴. Représentante de l'autorité, l'armée

¹ De la même façon, on aurait pu étudier l'expression « en attendant la suite des événements » (p. 52) employée par un ministre pour justifier la mise en quarantaine des aveugles. Cette expression fait l'objet d'un commentaire ironique : « Ces mots intentionnels par le ton mais sibyllins en raison de leur imprécision, furent prononcés par le ministre, qui précisa sa pensée plus tard, Je voulais dire qu'il pourrait aussi bien s'agir de quarante jours que de quarante semaines, que de quarante mois ou de quarante ans, ce qu'il faut c'est que ces gens ne sortent pas. » Une tournure hyperbolique qui met bien en valeur l'horreur que masque l'imprécision d'une telle expression et son utilisation, à dessein, par les hommes politiques soucieux de garder le contrôle sur une population qui paniquerait si elle savait ce que cachent les mots.

² ESC, p. 48 : « Nesse instante ouviu-se uma voz forte e seca, de alguém, pelo tom, habituado a dar ordens. »

³ Ibid., p. 49 : « um acto de solidariedade para com o resto da comunidade nacional. »

⁴ « Quant aux soldats, comme chacun sait, on leur donne un ordre et ils tuent, on leur en donne un autre et ils meurent. » (p.123). Il y aurait fort à dire sur cette antithèse qui souligne l'obéissance aveugle des soldats. Pour ce qui est de la formule « comme chacun sait », le narrateur s'en sert souvent pour transformer un jugement

acquiert une piètre image sous la plume de Saramago : pour justifier une fusillade sanglante dont ils cherchent à se dédouaner, ces pantins écervelés s'efforcent de singer le discours officiel. Reprenant la formule initiale du message radiophonique (« l'armée regrette d'avoir été obligée... »), le sergent assemble les mots du mieux qu'il peut. En résumé, l'inaction d'un gouvernement réduit à un discours répétitif est complétée par l'hyperactivité sanglante d'une armée incapable de communiquer. La démocratie apparaît ici sous un jour bien médiocre. Par la suite, au sein de l'asile où ils sont mis en quarantaine, les aveugles vont tenter de s'organiser, expérimentant alors différents régimes politiques, notamment la dictature.

Cette dictature est instaurée par quelques hommes armés de gourdin et de barres de fer qui décident de réquisitionner les vivres et de les faire payer. Ce « putsch » met fin aux efforts menés pour établir une sorte de démocratie, entreprise d'ailleurs laborieuse car, alors que tous reconnaissent la nécessité d'élire des responsables, nul ne semble prêt à faire confiance à autrui, partant du principe que les « gens honnêtes » sont avant tout des « gens affamés »¹ (119). La prise de pouvoir par ce groupuscule est l'occasion de réfléchir sur les fondements du pouvoir dictatorial : la dépendance est garantie par la maîtrise des vivres et le calme est assuré par la menace des armes. Certains aveugles, ayant eu leurs trois repas quotidiens, en viennent à se satisfaire de cette prise de pouvoir, jugeant que « la concentration des aliments entre les mains d'une seule entité dispensatrice avait finalement des aspects positifs »² (174). Symboliquement, c'est à ce moment que la radio du gouvernement officiel commence à dysfonctionner, abandonnant les aveugles à leur misère et à l'oppression. Dès lors, deux royaumes s'affrontent : l'un dirigé par le Médecin, homme bon, humain et politiquement correct ; l'autre dirigé par le Roi du Dortoir, opportuniste violent. Cependant, ce manichéisme apparent demande à être nuancé, comme le souligne Fernando Mereilles, réalisateur de *Blindness*, adaptation cinématographique du roman :

Imaginez que le Dortoir 3 soit un pays et que son président veuille le protéger, à tout prix. S'il devait envahir d'autres pays ou voler de la nourriture et du pétrole pour son pays, il le ferait. L'autre président, le Médecin du Dortoir 1, ne fait pas ces choses-là. Alors, parce qu'il n'est pas agressif, son peuple ne mange pas. Est-ce bien ou mal ?³

personnel en vérité prétendument universelle. Ce faisant, il force l'adhésion du lecteur sur des questions aussi délicates que le fonctionnement de l'armée ou l'infériorité des femmes.

¹ *Ibid.*, p. 102 : « *Estamos a lidar com gente honesta, E isso, também foi dito pelo outro, Não, isto digo eu, O cavalheiro, o que nós somos de verdade aqui é pessoas com fome* ».

² *Ibid.*, p. 150 : « *a concentração dos alimentos em uma única entidade rateadora e distribuidora tinha, afinal, os seus aspectos positivos* ».

³ Citation tirée de la fiche technique sur le film *Blindness* disponible sur le site du Festival de Cannes : URL—www.festival-cannes.com/assets/Image/Direct/025079.pdf [consulté le 14 mars 2014]

Si l'on ne peut cautionner la violence du tyran, cette remarque invite à réfléchir sur la bonne gestion d'un État et sur les qualités d'un chef politique. Après tout, la trop grande bienveillance du médecin n'est peut-être qu'une forme de passivité ou de lâcheté, nuisible à la survie du groupe qu'il encadre. Pour autant, faut-il considérer la femme du médecin, capable de procéder au meurtre du tyran, comme un chef exemplaire ?

Soucieux de jouir pleinement de sa supériorité, le tyran ne tarde pas à menacer les aveugles du Dortoir n°1 de ne plus les nourrir s'ils ne livrent pas leurs femmes¹. Le roman présente alors une scène de viol particulièrement crue où se mêlent sperme, sang et vomi, scène qui se répète avec une variante puisqu'au cours de la seconde scène de viol, la femme du médecin procède au meurtre du tyran. Mais si l'abolition de la dictature était désirée par tous, le tyrannicide ne laisse pas de soulever des débats. Comme c'est le cas dans de nombreux romans de la dictature (*El otoño del patriarca* de Gabriel García Márquez ou *La fiesta del chivo* de Mario Vargas Llosa), la mort du dictateur pose problème : le meurtrier doit-il être considéré comme un sauveur de la patrie ou comme un assassin ? Comment combler le vide laissé par la mort d'un homme qui incarnait à lui seul le pouvoir ? Lorsque le tyrannicide est puni par la privation de nourriture, les aveugles doutent du bien-fondé du régicide et la femme du médecin devient l'objet d'un procès : faut-il condamner son crime ou honorer son mérite ? Une fois reconnue l'utilité de cet acte, les aveugles fomentent une révolte qui conduira la femme du médecin à avouer son secret et à commettre un nouvel acte de violence en mettant le feu à l'asile.

L'épidémie questionne donc la légitimité du pouvoir en place et dévoile les fondements du régime, ses stratégies pour perdurer ainsi que le lien inextricable entre pouvoir et violence. Tout porte à croire que la violence est nécessaire à qui veut promouvoir un nouveau régime : le passage de la démocratie à l'anarchie des premiers temps de la quarantaine passe par la violente exclusion sociale des aveugles ; la tentative d'organisation sociale dégénère en tyrannie par la violence des armes ; la fin de la tyrannie exige un meurtre d'une violence extrême. À l'issue de ces expérimentations, la question du régime idéal s'avère aporétique et la stabilité politique se révèle fragile, la démocratie n'étant alors qu'un moindre mal, exigeant des amendements pour être viable. Pour ce fervent communiste, il faut en effet « cesser de considérer la démocratie comme une valeur acquise, définie une fois pour toutes et à jamais

¹ À travers cet épisode, la fiction fait écho à la réalité, puisque dans de nombreux conflits (Algérie, Congo, ex-Yougoslavie), le viol des femmes de l'ennemi apparaît comme une véritable tactique de guerre. Le phénomène n'est pas nouveau : il s'est illustré sous la Rome antique par le « viol des Sabines » et a été longtemps perçu comme une forme de dommage collatéral inévitable. Depuis décembre 2005, il existe un Observatoire international de l'usage du viol comme tactique de guerre.

intouchable. Dans un monde où l'on est habitué à débattre de tout, seul un tabou persiste : la démocratie »¹. Celle-ci lui semble frappée par une maladie dont les symptômes seraient non seulement le déploiement d'une parole publique aussi omniprésente que creuse, mais aussi le suivisme et la passivité du citoyen. Tout se passe comme si l'écrivain récupérait l'idée grecque d'un corps double : la maladie peut alors toucher le corps privé victime d'une mauvaise hygiène de vie, ou le corps public du mauvais citoyen². Dans le roman, la cécité affecte ce corps public, frappant des individus qui ont négligé les dérives du système et renoncé à leur liberté en contrepartie d'un certain confort. Face à une démocratie qui tend à relever du leurre et de la pure façade, l'expérience de l'aveuglement doit mener vers une lucidité nouvelle. En 2004, dans *Ensaio sobre a Lucidez*, Saramago met en scène un nouveau mal blanc, celui d'une « épidémie » de votes blancs, rappelant, cette fois-ci explicitement, que le fonctionnement de la démocratie doit toujours être questionné.

Conformément à une certaine tradition philosophique, le récit d'épidémie ébauche une pensée du politique. La maladie devient le signe d'un malaise collectif, indice d'un dysfonctionnement du corps public au sein de l'univers diégétique mais aussi dans une réalité extratextuelle. Au-delà des réflexions théoriques, la fiction de crise permet en effet de mettre en perspective une situation politique qui est celle du contexte d'écriture. Si le roman portugais propose une réflexion riche, c'est que Saramago a fait l'expérience de la dictature et a connu la reconstruction démocratique dans ce qu'une telle entreprise peut avoir de satisfaisant et de décevant. De la même façon, les autres romans du corpus constituent le support privilégié d'une mise à distance de la situation politique dans laquelle ils s'inscrivent.

2.2) État de crise : l'épidémie, complice d'un régime autoritaire

De même que la peste était dans *Œdipe Roi* le signe d'un pouvoir usurpé, la fiction d'épidémie peut faire écho à un régime dont la légitimité pose problème. Si elle constitue un support privilégié pour dénoncer un régime autoritaire, c'est qu'elle met en scène une force aveugle qui frappe sans distinction, faisant de chaque membre de la communauté une victime potentielle. En outre, le phénomène épidémique alimente « une structure névrotique,

¹ José Saramago, « Que reste-t-il de la démocratie ? », *Le Monde diplomatique*, août 2004.

² Florence Dupont, « Pestes d'hier, pestes d'aujourd'hui », *Histoire, économie, société*, 1984, 3^e année, n°4, Santé, médecines et politiques de santé, p. 513.

obsessionnelle, phobique, qui tourne à la psychose politique dans un imaginaire délirant du pur et de l'impur »¹ : autant de traits qu'Hannah Arendt attribue au régime totalitaire².

The Wall of the Plague, qui paraît en plein apartheid, associe épidémie et régime ségrégationniste. Bien que l'apartheid n'implique pas en soi une dictature, le régime a reposé sur la propagande et la concentration du pouvoir entre les mains d'un petit nombre. Certes, « depuis l'explosion de Soweto en 1976, le gouvernement a été obligé, bien qu'à contrecœur, de tenir compte de l'opinion des responsables des autres groupes de la population et des exigences des syndicats noirs »⁴. Néanmoins,

il ne faut pas sous-estimer les obstacles placés sur la route d'un écrivain qui décide d'exprimer une opposition au gouvernement sud-africain. La guerre ouverte d'intimidation que mènent contre lui les services de sécurité et d'autres, se manifeste dans la vie quotidienne et même dans ce qu'elle a de plus privé !⁵

Aussi Brink se fit-il éditer à Londres chez Faber & Faber, comme beaucoup d'auteurs sud-africains soumis à la censure. Au sein du roman, on trouve des cas de « mimésis formelle », selon l'expression du linguiste Michal Glowinski⁶ qui désigne par là l'imitation en littérature de discours non littéraires. Brink ne manque pas de vilipender ce gouvernement violent à travers la voix du rebelle Mandla. Racontant avec distance la destruction de son village rasé par les Blancs, le militant y intègre l'histoire d'une jeune femme partie faire ses courses et qui revient trop tard pour empêcher la destruction de sa maison, où elle a laissé son bébé.

Ce soir, à la télévision le ministre exprimera personnellement toute sa sympathie à la famille et il ajoutera que les autorités ont fait tout ce qui était en leur pouvoir pour persuader les habitants de partir à temps ; on ne pouvait exclure la possibilité que la jeune femme avait délibérément laissé l'enfant pour provoquer un incident : quoi qu'il en soit, son Excellence donnera l'assurance que la destruction des maisons a été faite avec le plus grand soin ; en fait, avec compassion.⁷ (188)

Anticipant le discours officiel, la parole de Mandla singe une rhétorique qui masque à peine que l'émotion est contrefaite. La scandaleuse bavure se retourne contre la victime désormais accusée d'infanticide, tandis que le recours aux formes passives vise à dédouaner les responsables en les déréalisant (« *the bulldozing has been done* »). Subrepticement, le mensonge

¹ Jean Lombard, Bernard Vandewalle, *Philosophie de l'épidémie. Le temps de l'émergence*, op.cit., p. 153.

² Hannah Arendt, *Le Système totalitaire : Les origines du totalitarisme* [1951], Trad. de l'allemand par Jean-Loup Bourget, Robert Davreu et Patrick Levy, Paris, Seuil, 2005.

⁴ André Brink, *Sur un banc du Luxembourg, Essais sur l'écrivain...*, op. cit., p. 91.

⁵ *Ibid.*, p. 24.

⁶ Michal Glowinski, « Sur le roman à la première personne », *Poétique*, n° 72, 1987, pp. 497-506.

⁷ WP, p. 194 : « *Tonight on TV the Minister will personally express his sympathy with the next of kin, adding that the authorities have done everything in their power to persuade the people to move over out in time ; the possibility cannot be excluded that the woman deliberately left the baby in the house to provoke an incident: even so, His Excellency will give the unconditional assurance that the bulldozing of the houses has been done with the greatest possible care ; in fact, with compassion.* »

éclipse la vérité par le passage de l'hypothèse (« *the possibility cannot be excluded* ») à la concrétisation des faits que la préposition « *even so* » vient entériner si l'on accepte de la traduire par « malgré cela », « mais cependant ». Quant au discours indirect libre, il efface la source des propos si bien que la voix de Mandla se mêle ironiquement à celle du pouvoir blanc, comme pour conférer à ce jugement une certaine universalité et augmenter le scandale de l'accusation¹. Dans ce système répressif, le mal politique contamine le discours au point de conférer à la victime les traits du bourreau et de faire passer le désordre pour une forme d'ordre.

Grâce à l'écriture allégorique, une réalité violente peut être décrite « dans un code secret avec de vagues allusions et des absurdités »⁵, ce qui permet d'appréhender une crise politique sur laquelle l'écrivain n'aurait sans cela ni recul, ni emprise. De fait, le dispositif allégorique a le mérite de ménager des silences, de générer des marges et des blancs qui rendent le texte propice à l'expression d'un interdit. Empêché de parler mais refusant de céder, tout écrivain pris dans « *a state of siege* » fait un choix entre l'écriture et le silence, puis entre « l'allégorie et la confrontation »⁶. Le choix de la non-confrontation s'explique par le postulat d'une réalité irreprésentable par les mots, trop actuelle pour être pleinement appréhendée, trop compromettante pour faire l'objet d'une publication. En contexte de répression, la stratégie allégorique permet de biaiser la censure instaurée par un régime autoritaire, transformant l'échange romanesque en « un exercice d'interlocution libre contre l'illusion politique et la culture du secret »⁷. Aussi Elana Gomel parle-t-elle de l'allégorie comme d'une « poétique pour temps de censure » (*poetics of censorship*)⁸. Quintilien soulignait déjà cet usage subversif de l'allégorie :

Nous pouvons bien parler contre les tyrans en question aussi ouvertement qu'il nous plaira sans perdre en efficacité dès lors que ce que nous disons est susceptible d'une interprétation différente, puisque ce qu'il faut toujours éviter, c'est le danger qui nous menace et non l'offense qui les vise. Si ce danger peut être évité grâce à l'ambiguïté de l'expression, la malice de l'orateur emportera l'approbation universelle.⁹

¹ Ce cynisme des autorités rappelle un épisode de *Cien años de soledad* lorsque, suite à la répression sanglante d'une révolte d'ouvriers, les discours officiels affirment : « À Macondo, il ne s'est rien passé, il ne se passe rien, il ne se passera jamais rien. C'est un village heureux » (*CAS*, p. 370 : « *En Macondo no ha pasado nada, ni está pasando, ni pasará nunca. Este es un pueblo feliz.* ») Comme dans *The Wall of the Plague*, l'artificialité et la mauvaise foi inhérentes à ces propos, en contradiction évidente avec la réalité du massacre, n'échappent pas au lecteur.

⁵ *Ibid.*, p. 190.

⁶ *Ibid.*, p. 198.

⁷ Emmanuel Bouju, *La Transcription de l'histoire, op.cit.*, p. 81.

⁸ Elana Gomel, « The Poetics of Censorship : Allegory as form and Ideology in the Novels of Arkady and Boris Strugatsky », *Science Fictions studies* 22, 1995, pp. 87-105.

⁹ Quintilien, *De l'éducation de l'orateur*, IX, 2.

Une stratégie non-frontale qui constitue véritablement un affront, tout en ménageant un espace de retrait pour l'écrivain. Goytisoló semble mettre en exergue cette forme insidieuse de subversion à travers le personnage du Kirghiz sur lequel Henri Garric attire l'attention dans son article « Des oiseaux en prison ». Ce personnage a été chargé d'établir une grammaire de sa langue à l'usage de ceux qui ont exterminé son peuple :

alors qu'il était censé sauvegarder l'héritage de ses morts au bénéfice des responsables de l'extermination, il a préféré forger à partir du lexique une imposture colossale en assignant aux mots qu'il recense et aux événements qu'il rapporte une signification arbitraire (...) le souvenir de tout ce qui lui a été arraché au cours de cet effroyable accident lui appartient et il ne veut le partager avec personne.¹

De même que H. Garric se montre sensible à ces « pures fictions destinées à préserver le passé du regard des oppresseurs »², nous voyons dans ce passage une possible mise en abyme des pouvoirs de l'allégorie : faute d'une clé, l'opresseur ne peut pas décrypter le langage mais il peut même ne pas soupçonner la supercherie. Si le Kirghiz seul détient cette clé et refuse de la partager, nous verrons ultérieurement comment l'auteur offre au lecteur la possibilité de saisir ce langage et d'y apposer sa subjectivité : de fait, le but de la lecture n'est pas de rétablir une vérité secrète brouillée par l'auteur mais bien de découvrir une pluralité de sens que l'auteur ne soupçonnait pas.

À l'instar du gouvernement qui cultive le mystère et le leurre, la littérature allégorique élabore des stratégies rhétoriques susceptibles de duper le lecteur. Mais le seul lecteur dupé devra être le censeur tandis qu'à l'horizon du roman, le bon lecteur trouvera l'expression d'une révolte légitime qu'il est invité à relayer. Comme le rappelle Brink, « on éprouve une satisfaction particulière à contrer les tactiques du secret en les dévoilant : l'ombre ne craint qu'une chose, c'est la lumière. Cela en soi est une justification pour écrire et pour continuer à écrire »³. En outre, le roman donne à entendre des mémoires diverses, cette mémoire de l'Autre que le pouvoir vise à étouffer pour mieux imposer un récit unifié du passé. Dès lors, la fiction en tant que « mentir-vrai » devient capable de transformer l'interdit (ce qui ne peut être dit) en inter-dit (à déchiffrer). Dans le roman, ce mentir-vrai passe par des dispositifs qui permettent la saisie sensible et intelligible des faits : il en va ainsi du montage parallèle et de la double figure de l'enquêteur : Paul (sur l'épidémie), Nanna (sur un monde qui est le sien et qu'elle peine à reconnaître). L'histoire passée de la Provence et l'histoire immédiate

¹ *VPS*, pp. 109-110. Cité par Henri Garric, « Des oiseaux en prison: *Les Vertus de l'oiseau solitaire* de Juan Goytisoló » in Jean Bessière, Judith Maár (dir.), *L'Écriture emprisonnée*, Paris, l'Harmattan, Coll. du CIEH - « cahiers de la Nouvelle Europe », 2007, p. 293.

² *Idem*.

³ André Brink, *Sur un banc du Luxembourg*, op. cit., pp. 30-31.

d’Afrique du Sud s’entremêlent comme voix féminine et masculine alternent, créant un lien qui se veut à la fois mortifère et salutaire. En somme, la représentation de l’épidémie peut être considérée comme une attaque non pas frontale mais « codée », que les auteurs opposeraient à une violence institutionnalisée, entretenue par un État qui prétend contrôler toutes les représentations.

Pourtant, il faut se demander comment Brink comptait échapper à la censure avec cette critique ouverte qui ne se ménage pas véritablement de position de retraite. Puisqu’il est nettement question de l’apartheid, qu’apporte la comparaison avec l’épidémie de 1720 ? En réalité, il est possible de dire que Brink exprime, de manière oblique, la violence à laquelle il est confronté. Le procédé analogique permet à l’écrivain de dévoiler la réalité sans imposer une axiologie donnée, et de faire coïncider chez le lecteur prise de conscience du réel et désir de le modifier. À l’instar d’Andrea, le lecteur ne peut s’engager qu’après avoir éprouvé « dans sa chair » l’horreur de la réalité sud-africaine. Pour ce faire, l’exposé didactique des faits doit être relayé par une sollicitation des sens. Et comment mieux éprouver l’horreur de l’apartheid qu’à travers cette comparaison avec l’horreur absolu, l’impensable, « la peste puisqu’il faut la nommer » ? Comment mieux saisir les implications de l’engagement qu’à travers les états d’âme d’une jeune femme insouciant à qui l’on demande d’envisager le mariage ? Le jeu analogique a le mérite de transmettre des faits et des émotions, donnant une expérience riche et complexe de ce qu’est la « vie de pestiféré » dans l’Afrique du Sud ségrégationniste.

Enfin, l’analogie établit un lien entre les siècles et les espaces comme pour impliquer la France dans le destin sud-africain. Le roman retranscrit la correspondance entre Andrea la métisse et Paul le français qui l’a demandé en mariage, celui-ci succédant à Brian, un jeune anglais. Soucieux de sensibiliser l’Occident à la situation de son pays, Brink laisse entendre que la France n’est pas à l’abri de la contagion : aussi faut-il éviter l’indifférence car la peste qui ronge l’Afrique pourrait bien atteindre l’Europe, si ce n’est pas déjà le cas. Plus largement, le symbole du mur rapproche des réalités apparemment éloignées. L’ouvrage de Claude Quétel s’avère particulièrement éclairant sur le fait que « les murs ont de l’avenir » : murs des ghettos de Venise ou de Varsovie où étaient confinés les Juifs, Mur de Berlin, murs politiques entre Israël et le territoire palestinien, *gated communities* aux États Unis. Force est de constater que « loin d’aller historiquement vers leur disparition, les murs d’interdiction se sont multipliés : murs de frontières conflictuelles, murs contre l’immigration clandestine, contre le terrorisme », autant de murs qui « disent surtout la peur de ceux qui les construisent »¹. Fina-

¹ Claude Quétel, *Murs. Une autre histoire des hommes*, Perrin, 2012 – compte-rendu dans un article de Louis-Georges Tin, « Une histoire de la peur », *Le Monde*, 3.02.2013, p. 8.

lement, la stratégie allégorique permet ici de ne pas s'en tenir au seul contexte d'écriture mais d'offrir au roman une symbolique plus large.

Qu'elle participe à la déroute du régime en place ou qu'elle agisse de concert avec lui, l'épidémie s'accompagne toujours d'un dysfonctionnement politique. La fiction se charge donc d'une pensée du politique qui en fait un moyen pertinent de dénoncer des systèmes oppressifs. Mais alors que Brink et García Márquez évoquent des contextes « explicitement » violents, les auteurs du corpus se rejoignent dans l'idée qu'ils écrivent dans un contexte de crise, sous un régime politique malade. Réalité ou impression, il faut se demander si la maladie diagnostiquée par les auteurs est le fruit d'un parti pris de contestation ou d'un regard aiguisé sur le monde.

2.3) La démocratie, une forme de peste politique ?

Il arrive que l'épidémie se déclenche dans un temps qui n'est pas celui de la dictature. Détectant une possible pourriture au royaume de la démocratie, le récit d'épidémie devient le moyen d'instruire un procès contre l'administration et les représentants de l'ordre. Ceux-ci finissent en effet par devenir complices de l'épidémie, involontairement par leur inefficacité ou volontairement par leurs actions. Afin de souligner les dysfonctionnements de la démocratie qu'ils jugent « en crise », les auteurs optent pour des registres variés, qu'ils soulignent le caractère cocasse et burlesque des autorités, ou qu'ils démasquent l'inquiétant cynisme des représentants du pouvoir.

L'inefficacité de la bureaucratie fait l'objet de griefs dans *Ensaio sobre a Cegueira*, l'ophtalmologiste estimant que « la seule façon de faire parvenir de façon sûre l'information là où il le fallait serait de parler au directeur clinique de son propre service hospitalier, de médecin à médecin, sans passer par le truchement de bureaucrates »¹ (46). Une critique de la complexité administrative que l'on retrouve chez Brink appliquée au système français : « Même après dix-huit ans de pratique de la bureaucratie française, je n'ai toujours pas la force de caractère nécessaire pour accepter les formalités requises pour un simple renseignement à la gendarmerie »² (514). Notons que Brink recourt au terme « *exposure* » dont le sens

¹ ESC, p. 39 : « a única forma de fazer chegar a informa, ção aonde convinha, por via segura ? seria falar com o director clínico do seu próprio serviço hospitalar de médico para médico, sem burocratas pelo meio. »

² WP, p.456 : « even after eighteen years of exposure to French bureaucracy, I could still not accept with equanimity the red tape it required to dispense with a simply enquiry at the gendarmerie » (en français dans le texte).»

est quelque peu atténué par la traduction (« la pratique »). Par-delà la lassitude du personnage, le terme donne à entendre son sentiment de vulnérabilité face à une administration qui semble l'épier et le pousse à s'exposer en multipliant les formulaires (l'un des sens d'« *exposure* » renvoie à l'idée de dévoilement). Plus encore, comme « *the exposure* » désigne l'exposition au soleil sans protection, il est possible de percevoir la métaphore sous-jacente : celle d'une administration aussi puissante que sournoise. Difficile alors de faire preuve d'« *equanimity* » tant la bureaucratie fait perdre à l'individu sa patience et son assurance.

Cette inefficacité du gouvernement donne lieu dans *El amor en los tiempos del cólera* à un portrait pittoresque du gouvernement. Alors que le Président et ses ministres se sont déplacés en grande pompe pour rencontrer le perroquet érudit du Dr Urbino, l'oiseau d'ordinaire loquace refuse de parler en leur présence. Engoncés dans leur redingote – la même depuis trois jours – en pleine canicule, les représentants du pouvoir repartent vaincus par ce perroquet dissident. La scène est lourde de sens si l'on garde à l'esprit que, tandis que les dirigeants attendent patiemment la parole du volatile, la guerre civile et l'épidémie font rage dans le pays. À cette inaction du gouvernement en temps de guerre répond une suractivité en temps de paix qui fait dire à un personnage : « Depuis que je suis celui que je suis, en ville ce n'est pas avec des balles qu'on nous tue mais avec des décrets »¹ (99).

Plus encore que l'inefficacité de la démocratie, c'est sa dangereuse manipulation du langage qui préoccupe Saramago. Soucieux de rendre compte de la stérilité de la rhétorique politique, il use de la logorrhée pour discréditer le contenu du discours :

On proclamait les principes fondamentaux des grands systèmes organisés, la propriété privée, le libre-échange, le marché, la Bourse, les intérêts, l'appropriation, la désappropriation, la production, la distribution, la consommation, l'approvisionnement et le désapprovisionnement, la richesse et la pauvreté, la communication, les loteries, le code pénal, le code civil, le code de la route, le dictionnaire ; l'annuaire téléphonique, les réseaux de prostitution, les usines de matériel de guerre, les forces armées, les cimetières, la police, la contrebande, les drogues, les trafics illicites autorisés, la recherche pharmaceutique, le jeu, le prix des cures et des enterrements, les partis politiques, la pensée convexe, concave, plane, verticale, inclinée, concentrée, dispersée, sauvage, l'ablation des cordes vocales, la mort de la parole.² (348)

¹ ATC, p. 116 : « Desde que yo soy yo, en las ciudades no nos matan con tiros sino con decretos ».

² ESC, pp. 295-296 : « Proclamavam-se ali os princípios fundamentais dos grandes sistemas organizados, a propriedade privada, o livre cambio, o mercado, a bolsa, a taxaço fiscal, o juro, a apropriação, a desapropriação, a produção, a distribuição, o consumo, o abastecimento e o desabastecimento, a riqueza e a pobreza, a comunicação, a repressão e a delinquência, as lotarias, os edificios prisionais, o código penal, o código civil, o código de estradas, o dicionário, a lista de telefones, as redes de prostituição, as fábricas de material de guerra, as forças armadas, os cemitérios, a policia, o contrabando, as drogas, os tráficos ilícitos permitidos, a investigação farmacêutica, o jogo, o preço das curas e dos funerais, a justiça, o empréstimo, os partidos políticos, as eleições, os parlamentos, os governos, o pensamento convexo, o côncavo, o plano, o vertical, o inclinado, o concentrado, o disperso, o fugido, a ablação das cordas vocais, a morte da palavra. »

La vanité des discours politiques est subtilement dénoncée à travers le désordre des idées dans un discours prônant pourtant le rétablissement d'un ordre politique. Ce discours emphatique se veut-il rassurant pour un auditoire qui y verrait la promesse d'un programme ambitieux et d'une action efficace ? Ou s'agit-il de rendre le discours incompréhensible et inaccessible au public pour endormir les esprits ? Loin de donner de la consistance à ce discours, l'effet de liste finit par le vider de son sens. Le tourbillon de mots et de concepts, par les juxtapositions incongrues qu'il favorise, déstructure le système capitaliste. Quant à l'expression finale « la mort de la parole », elle peut être lue comme une critique de la démocratie où la vérité se trouve noyée dans un flot de paroles incontrôlé. La critique est d'ailleurs renforcée par le jeu de miroirs que l'auteur établit entre ce discours et les prédications d'un fou qui recourt aux mêmes images :

Là on proclamait la fin du monde, le salut par la pénitence, la vision du 7^e jour, l'avènement de l'ange, le parfum de la lune, la revendication des ténèbres, le pouvoir des exorcismes, la marque du talon, la crucifixion de la rose, la pureté de la lymphe, le sang du chat noir, l'engourdissement de l'ombre, la logique de l'anthropophagie, la castration sans douleur, la cécité volontaire, la pensée convexe, concave, plane, verticale, inclinée, concentrée, dispersée, sauvage, l'ablation des cordes vocales, la mort de la parole.¹ (p.333)

Comme l'association d'idées génère des métaphores incongrues, le lecteur assiste à la progression vers l'absurde et ne peut qu'être complice de la dénonciation des superstitions. En somme, tout discours politique doit faire l'objet d'une analyse, d'une dissection afin que le citoyen évite deux écueils : la fascination pour un orateur qui donne le change ou l'acquiescement par facilité à un discours qu'on a renoncé à comprendre. Sensible à ce mésusage de la langue, Saramago ne désavouerait pas les propos de Cynthia Fleury dans son essai *Les Pathologies de la démocratie* : « Si la démocratie est malade, c'est aussi parce qu'elle fait l'épreuve du manque de cohérence du langage »². Il s'ensuit que la « *pathologisation* du débat a *notabilisé* des orateurs indignes du débat républicain »³. On comprend alors les enjeux politiques d'une réflexion sur le langage au moment où la démocratie souffre non seulement d'un désaveu du *logos* par les représentants du peuple, mais aussi d'une diffusion de la parole qui ne permet pas de condamner les débatteurs non légitimes sans commettre un manquement au principe démocratique.

¹ ESC, p. 283 : « *Proclamava-se ali o fim do mundo, a salvação penitencial, a visão do sétimo dia. o advento do anjo, a colisão cósmica, a extinção do sol, o espírito da tribo, a seiva da mandrágora, o unguento do tigre, a virtude do signo, a disciplina do vento, o perfume da lua, a reivindicação da treva, o poder do esconjuro, a marca do calcanhar, a crucificação da rosa, a pureza da linfa, o sangue do gato preto, a dormência da sombra, a revolta das marés, a lógica da antropofagia, a castração sem dor, a tatuagem divina, a cegueira voluntária, o pensamento convexo, o côncavo, o piano, o vertical, o inclinado, o concentrado, o disperso, o fugido, a ablação das cordas vocais, a morte da palavra.* »

² Cynthia Fleury, *Les Pathologies de la démocratie*, Paris, Fayard, 2005, p. 213.

³ *Ibid.*, p. 216.

Cet usage retors de la langue est également mis en exergue chez Goytisolo, qui, forcé de s'exiler pendant la dictature franquiste, se montre sensible à la mise en place d'une véritable démocratie après la Transition. Dans certains passages de *Las virtudes del pájaro solitario*, l'écrivain singe une rhétorique officielle fortement marquée par la thématique de la contagion. Ainsi, la bibliothèque devient le « royaume des idées erronées et par conséquent interdites », « cette fosse ou dépotoir dans laquelle se déversent les idées potentiellement contagieuses »¹ (117). Mais l'insertion de tels propos dans le roman retourne le discours inquisiteur contre lui-même, attribuant à la parole du censeur la toxicité qu'elle prêtait à tort aux écrits littéraires. Si l'épidémie inventée par Goytisolo est associée à une Histoire espagnole fondée sur la ségrégation et la répression, l'épisode épidémique prend place dans un temps postérieur à celui du franquisme qui ne peut être que celui de la démocratie. De victime du fléau, le gouvernement démocratique en devient le complice, procédant à l'éradication du mal par la marginalisation d'une partie de la population. Le pouvoir est réduit à des haut-parleurs dont le message évolue de la protection des citoyens à la stigmatisation de certains et à la propagande, diffusant « des consignes mobilisatrices contre les tares d'une société révolue »² (33). Comme chez Saramago, le romancier rappelle la fragilité d'une démocratie trop vite érigée en idéal quand les frontières avec la dictature sont plus poreuses qu'il n'y paraît.

O'Nan enfin, écrit *A Prayer for the Dying* sous la présidence de Bill Clinton qui arrive au pouvoir à un moment où l'économie américaine est en plein redressement³. Confirmant cette idée, l'écrivain affirme :

Au moment où j'écrivais mon livre, le mode de vie aux États-Unis (et dans les banlieues du Connecticut) était tranquille, paisible, tout comme l'été à Friendship, même si des guerres, des famines et des catastrophes naturelles se produisaient aux quatre coins du monde. On pourrait donc dire qu'il s'agissait là de ma vision d'un irrésistible chaos envahissant et détruisant la vie de tous les jours.⁴

En d'autres termes, si l'écrivain a conscience d'une crise dans le monde, il n'en est qu'un observateur lointain quand les autres auteurs du corpus ont fait l'expérience de l'oppression politique « dans leur chair ». Cependant, le lien entre épidémie et politique dans *A Prayer for*

¹ VPS: « acceder al reino del pensamiento erróneo y por consiguiente prohibido », p. 105 ; « el vertedero o fosol adonde van a parar las ideas potencialmente contaminadoras », p. 106.

² VPS, pp. 29-30 : « los altavoces difundían consignas movilizadoras contra las viejas lacras sociales ».

³ Information tirée de l'article *Universalis* consacré à Bill Clinton

⁴ Courriel du 28/11/2012, en réponse à la question : « How could you describe the "way of life" in USA when you wrote your novel ? Did you have the feeling of living in a time of crisis? (The articles I read about Clinton's presidency give me the impression of a peaceful time but may be the reality was different). Do you think that your novel is not connected to this reality? - « The way of life in the U.S. (and in suburban Connecticut) while I was writing the book was quiet and peaceful, just like summer in Friendship, though wars and famine and natural disasters were happening all around the world. So you could say this was my vision of an irresistible chaos invading and destroying everyday life ».

the Dying nous donne à voir un aspect singulier et problématique de la démocratie étasunienne. En tant que pasteur et shérif de sa ville, Jacob mène la population à sa perte tout en prétendant la sauver : guidé par l'idée d'une « mission », il finit par devenir un semeur de peste en ne prenant pas les mesures nécessaires. Même lorsqu'il fait son *mea culpa* et reconnaît ses erreurs, affirmant que tout est de sa faute, il tend à s'octroyer un rôle extraordinaire qui lui permet de se hisser au-dessus de l'humanité. Par ce biais, le roman suggère les dangers de l'association entre politique et religion dont le gouvernement américain a pu user pour mener ses actions¹.

Il convient toutefois de s'interroger sur cette perception d'une « crise » de la démocratie à l'ère contemporaine : cette maladie du politique est-elle « physique » (identifiable par des symptômes visibles) ou « psychologique » (relevant avant tout de la perception de l'écrivain) ? Dans quelle mesure découle-t-elle d'une idéologie de gauche à laquelle nos auteurs adhèrent à des degrés variés ? Bien qu'ils affirment leur indépendance à l'égard des partis, nous avons affaire à des intellectuels qui ont tous, à un moment de leur vie, fréquenté le parti communiste. Aussi peut-on percevoir ce sentiment de « crise » de la démocratie comme le produit d'une idéologie de gauche encline à contester l'état du monde et à prôner la vigilance, idéologie sur laquelle les auteurs ont un recul variable.

Si Goytisolo affiche des tendances de gauche, il affirme avoir « pris sans rancœur [s]es distances par rapport à [s]es compagnons marxistes »² dans les années 1960, si bien que Philippe Merlo-Morat l'inclut dans les auteurs en proie à un désenchantement idéologique suite à la Transition, aux côtés de Carmen Martín Gaité, Rafael Sánchez Ferlosio, ou encore Juan Marsé³. Son roman témoigne d'ailleurs d'un regard critique à l'égard d'une idéologie communiste qui n'hésite pas à utiliser les mêmes mécanismes de répression que l'ennemi fasciste. Comme le rappelle Y. Llored, l'écrivain a pourfendu le mythe de « l'éden communiste », soulignant à maintes reprises les points de convergence d'une part entre l'idéologie politique et le dogmatisme théologique, d'autre part entre la hiérarchie inflexible du Parti marxiste et l'Institution ecclésiastique⁴.

Dès 1950, García Márquez flirte avec le socialisme et en 1957, il se rapproche des chefs du Parti Communiste qui tentent alors d'orienter son œuvre, ce qui l'incite à prendre ses distances afin de préserver sa liberté créatrice. Bien qu'il affirme dans ses mémoires *Vivir*

¹ Sur l'influence du religieux dans la politique américaine, voir *L'Amérique totalitaire* de Michel Brugnion-Mordant ou *Faut-il avoir peur de l'Amérique ?* de Nicole Bacharan.

² Juan Goytisolo, *Cogitus interruptus*, op.cit., p. 294.

³ Philippe Merlo-Morat, *La Littérature espagnole contemporaine*, op.cit., p. 196.

⁴ Yannick Llored, *Juan Goytisolo, Le soi, le monde...*, op.cit., p. 31.

para contarla (2000) n'avoir jamais milité dans un parti politique, il appuie Castro en 1958, avec qui il entretient des liens d'amitié personnels plus encore qu'idéologiques. Conscient de ses responsabilités en tant qu'écrivain, García Márquez a fréquenté personnellement de nombreuses personnalités politiques (Castro, Torrijos, Hugo Chavez, Mitterrand¹) et il s'est converti en ambassadeur du continent, soutenant de grandes causes latino-américaines (exigence démocratique au Chili, solidarité avec les réformes sandinistes au Nicaragua, opposition au maintien du blocus contre Cuba, etc.). D'aucuns, comme l'écrivain égyptien Alaa El Aswany, en font un modèle d'écrivain engagé pour la cause démocratique². Malgré sa lutte active pour les Droits de l'homme, on l'a accusé de courtoisie envers Castro, l'écrivain ayant assisté complaisamment au procès stalinien du général Ochoa. Caroline Lepage parle à ce sujet d'une « indétermination des limites précises existant entre le Gabo contestataire et le Gabo adulateur du pouvoir »³.

Quant à Saramago, ses positions radicales et son militantisme lui valurent d'être « catalogué comme un vilain stalinien »⁴. Bien qu'il revendique son adhésion au P.C. depuis 1969 et qu'il se soit présenté comme député communiste aux élections européennes de 2004, sa fidélité ne relève pas de l'aveuglement puisque selon Mioara Caragea, Saramago se méfie de tout modèle projeté dans le futur et blâme « l'optimisme finaliste » inhérent aux idéologies du progrès⁵. Victime de la censure, Saramago a d'ailleurs su dénoncer dans le P.C. un ennemi de la culture. À l'image abusive d'un communiste convaincu, on peut donc substituer celle, plus nuancée, d'un homme conscient des limites du projet. Silvia Amorim rappelle également qu'il n'a pas hésité à critiquer Cuba et à prendre ses distances par rapport à Castro. Afin que « communisme » rime avec « humanisme », Saramago souhaite lui ôter son aspect sectaire et rigide pour l'associer avant tout à une capacité à se révolter : « Bienheureux ceux qui disent

¹ Des mains de qui il a reçu la Légion d'honneur en 1981 et à qui il a consacré plusieurs articles de presse, notamment « Mitterrand, el otro : el escritor » (14.04.1981) et « Mitterrand, el otro : el presidente » (26.05.1981), *Notas de prensa 1980-1984*, Madrid, Mondadori, 1991, pp. 88-90 et 107-109.

² « Je n'ai jamais imaginé l'écrivain dans son bureau. J'ai pour modèle des romanciers comme Dostoïevski, le plus grand à mes yeux, engagé pour la liberté et la démocratie, ou encore García Márquez. Je pense que le roman, et la littérature en général, est une défense des valeurs humaines. Le romancier doit toujours être dans la rue, avec les autres ». (Alaa El Aswany, « Le romancier doit toujours être dans la rue », propos recueillis par Valérie Marin La Meslée, *Le Point.fr*, 01.12.2011).

³ Caroline Lepage et James Cortès Tique, *Lire Cien años de soledad, voyage au pays macondien. op. cit.*, p. 172. Dans ce même ouvrage, il est rappelé que de nombreux lecteurs ont perçu dans le dictateur du roman *El otoño del patriarca* un portrait curieusement complaisant, voire une image attendrie de Fidel Castro.

⁴ Expression employée par son éditrice Annie Morvan dans une émission sur France culture : « José Saramago, écrivain, journaliste portugais, prix Nobel 1998 de Littérature (1922-2010) », Emission *Une vie, une œuvre*, 10.10.2010 par Stéphane Bonnefoi et Céline Ters. [audio en ligne]

⁵ Mioara Caragea, *A Leitura da Historia nos Romances de José Saramago*, pp. 55-56. Cité par Silvia Amorim, *Art, théorie et éthique du roman, op.cit.*, p. 22.

“non” : le royaume de la terre leur appartiendra »¹. Là encore, la nuance est de rigueur pour celui qui entend « revenir au citoyen qui est conscient de ses droits, mais qui doit l’être de ses devoirs »².

D’une certaine façon, le récit d’épidémie reflète une pensée de gauche si l’on accepte avec Emmanuel Terray que la pensée de droite se caractérise par « le réalisme contre l’idéalisme, l’ordre contre le changement, la hiérarchie contre l’égalitarisme, l’autorité plutôt que la persuasion, une vision pessimiste de la nature humaine qui exclut toute volonté émancipatrice »³. Ce qui revient à associer la pensée de droite à la nécessité quand la contingence, valeur de gauche, intègre « la dimension du “possible”, où se déploient le rêve et l’espérance, le regret ou l’imaginaire ». Bien que le politologue prétende dégager une tournure d’esprit plutôt qu’une pensée systématique, il faut reconnaître que la mise en scène de l’épidémie présente les caractéristiques d’une pensée de gauche : si elle oblige la population à prendre acte de la situation réelle, ce n’est que pour mieux ébranler les hiérarchies au point de favoriser l’égalitarisme. Aussi ne faut-il pas s’étonner que le monde se place sous le signe de la crise, exigeant bouleversement, prise de conscience et reconstruction d’une communauté sur de nouvelles bases. En vue de prolonger les réflexions de Bertrand Gervais sur l’imaginaire de la fin, on pourrait se demander si ce sentiment d’une crise de la démocratie ne s’inscrit pas dans la problématique contemporaine d’une perception durable de la menace, d’autant plus angoissante qu’elle est essentiellement latente, d’autant plus discutable que sa généralisation engendre la dilution de sa présence réelle. Si l’imaginaire est toujours enclin à se considérer en état de crise, faut-il croire en une dimension proprement « postmoderne » de cette crise de la démocratie ?

Une analyse attentive de *La Peste* révèle que Camus rendait déjà compte des dérives et des fragilités de la démocratie, lui qui fut témoin du glissement de la démocratie vers la dictature la plus abjecte. Si la peste symbolise l’invasion du nazisme et l’instauration d’une dictature, il faut supposer que l’administration d’Oran relevait initialement de la démocratie, bien que le nouvel ordre de la peste n’ait pas tardé à contaminer la bureaucratie. Tarrou souligne que le pouvoir échoue non seulement à lutter contre la peste, mais que son action tend à

¹ Phrase tirée du roman *L’Histoire du siège de Lisbonne*. Cité par Christine Rousseau dans son entretien avec José Saramago, « Nous ne vivons pas en démocratie », *Le Monde*, 24. 11.2006.

² Propos de Silvia Amorim dans une émission sur France Culture consacrée à José Saramago.

³ Emmanuel Terray : *Penser à droite* (Galilée), Compte-rendu de Jacques Munier - Revue *Lignes*, N°37, Dossier « Pourquoi voter », France Culture, 21.03.2012 [en ligne]

<http://www.franceculture.fr/emission-l-essai-et-la-revue-du-jour-penser-a-droite-revue-lignes-2012-03-21>
[consulté le 22 mars 2012]

favoriser l'expansion du mal dès lors que les remèdes proposés par le gouvernement sont « à peine à la hauteur d'un rhume de cerveau »¹ (131). Ainsi, Camus note dans ses *Carnets* que « la rencontre de l'administration qui est une entité abstraite et de la peste qui est la plus concrète de toutes les forces ne peut donner que des résultats comiques et scandaleux »². De fait, l'administration présente dans *La Peste* un visage grimaçant, aussi terrible que ridicule. Rendant compte de la typologie des fonctionnaires telle que l'a établie Rambert – les formalistes, les bien parlants, les importants, les futiles, les débordés, les importunés et les traditionnels (114) –, Rieux exhibe avec cocasserie leur incapacité à s'adapter rapidement à une situation exceptionnelle, en raison de leur rigueur excessive et de leur manie du classement. Le narrateur recourt ponctuellement au sarcasme pour dénoncer le rôle de l'administration dans la déshumanisation des rapports sociaux : « dans les chroniques des anciennes pestes (...), c'est le même enterrement, mais nous, nous faisons des fiches. Le progrès est incontestable » (181). Par la suite, cette image s'assombrit à mesure que l'administration est assimilée à la peste et que la peste est présentée comme « une administration prudente et impeccable, au bon fonctionnement » (185). Agissant avec minutie et précision, toutes deux constituent des forces d'autant plus redoutables qu'elles sont un ennemi sans visage. Développant la formule camusienne, Monique Crochet explique que la peste, c'est « l'administration, le fonctionnarisme, la bureaucratie qui ne reconnaît pas la valeur des individus, menace leur dignité et les réduit à une existence étriquée qui finit par détruire toute vie sentimentale »³.

L'épidémie a-t-elle contaminé l'administration pour lui conférer ses caractéristiques, ou agit-elle comme un signal pour dévoiler un état de fait antérieur ? On serait tenté de croire que la peste ne fait que révéler la vraie nature de la bureaucratie, ce que confirme le clin d'œil au *Procès* de Kafka⁴ :

Mais je lisais ce roman. Voici un malheureux qu'on arrête un matin, tout d'un coup. On s'occupait de lui et il n'en savait rien. On parlait de lui dans les bureaux, on inscrivait son nom sur des fiches. Vous trouvez que c'est juste ? Vous trouvez qu'on a le droit de faire ça à un homme ? (65)

¹ Albert Camus, *Carnets 1935-1948*, OC II, p. 977. L'expression réapparaît dans *Ni victimes ni bourreaux* pour exprimer la nécessité de penser la politique à une échelle globale afin de favoriser « la démocratie internationale » (Albert Camus, *Ni victimes ni bourreaux*, OC II, p. 452 : « Oui, nous devons enlever son importance à la politique intérieure. On ne guérit pas la peste avec les moyens qui s'appliquent aux rhumes de cerveau ».)

² *Idem.*

³ Monique Crochet, *Les Mythes dans l'œuvre d'Albert Camus*, op.cit., p.100.

⁴ La référence au *Procès* est également présente chez Saramago : « Je crains que tu ne sois comme le témoin qui cherche le tribunal où il a été convoqué par il ne sait qui et où il devra déclarer il ne sait quoi, dit le médecin ». (p. 333).

L'État se charge ainsi de penser et d'agir à la place des citoyens, s'imposant d'autant plus facilement que le système est abstrait. Son développement hypertrophique fera dire à Camus :

Le mal de l'époque s'appelle l'État, policier ou bureaucratique. Sa prolifération dans tous les pays, sous les prétextes les plus divers, l'insultante sécurité que lui donnent les moyens mécaniques et psychologiques de la répression en font un danger mortel pour ce qu'il y a de meilleur en chacun de nous.¹

C'est pourquoi Jean-Louis Loubet del Bayle n'hésite pas à parler d'un « véritable anti-étatisme camusien », l'écrivain considérant l'État comme « l'instrument privilégié et tout puissant de ces politiques idéologiques démesurées qui, au nom d'abstractions meurtrières, déracinent l'homme en le livrant à l'oppression et à la servitude »². Notons cependant que Grand, employé administratif consciencieux mais humain, nuance ce tableau dépréciatif de l'administration. Dès lors, si la démocratie peut être l'exercice social et politique de la modestie en raison de la confrontation des points de vue qu'elle favorise, Camus est bien conscient qu'elle n'est toujours que « le moins mauvais »³ des régimes. Système perfectible qui ne prétend pas à la perfection (toujours illusoire car ancrée dans des théories politiques arrêtées), la démocratie est le régime de la problématisation du réel. Mais le maintien de ce statut exige une grande vigilance.

La variété des situations politiques « de crise » et le sentiment d'urgence qui anime les écrivains du corpus tendent à confirmer l'hypothèse de Frank Kermode : « c'est une particularité de l'imagination de se croire toujours à la fin d'une ère »⁴. François Richard confirme cette inquiétude permanente des hommes : invalidant l'idée d'une crise proprement postmoderne, il affirme que le monde d'avant le désenchantement « était bien plus bigarré et capable de questionnements profonds que ne se le représente notre prétention, à “nous autres modernes”, à une conscience historique supérieure »⁵. Ainsi, l'homme postmoderne aurait tendance à exagérer la rupture et à surestimer la crise qui l'affecte en lui prêtant à tort un caractère inédit et paroxystique. Mais cette vision du monde n'est pas sans mérite puisque le regard alerte de l'écrivain l'empêche de sombrer dans l'endormissement de celui qui ne soupçonne pas le danger. Transcription d'une expérience des limites, le récit d'épidémie met au jour une violence sourde ou institutionnalisée, allant jusqu'à diagnostiquer une crise de la démocratie

¹ Albert Camus, « Démocratie et modestie », *Actuelles*, OC II, *op.cit.*, p. 427.

² Jean-Louis Loubet del Bayle, *L'Illusion politique au XX^e siècle des écrivains témoins de leur temps : J. Romain, Drieu La Rochelle, Aragon, Camus*, Paris, éd. Economica, 1999.

³ « La démocratie n'est pas le meilleur des régimes. Elle en est le moins mauvais » (« Démocratie et modestie », *OC II*, p. 427)

⁴ Frank Kermode, *The Sense of an Ending*. Cité par Bertrand Gervais, *Logiques de l'imaginaire*, t. III., *op.cit.*

⁵ François Richard, *L'Actuel Malaise dans la culture*, *op.cit.*, p. 249. Cité par Jean-Paul Engélibert, *Apocalypses sans royaume*, *op.cit.*, p. 98.

qui fait l'objet de nombreuses études contemporaines. Mêlant métaphores nosologiques et tératologiques, John Berger se demande :

Qu'avons-nous fait à la démocratie ? En quoi l'avons-nous transformée ? Que se passe-t-il lorsqu'on a épuisé la démocratie ? Quand l'a-t-on vidée de l'intérieur et de son sens ? Que se passe-t-il quand chacune de ses institutions s'est *métastasée* en quelque chose de dangereux ? À quel moment la démocratie et l'économie de marché ont-elles fusionné en un *organisme prédateur* dont l'imagination étroite, indigente, se limite à graviter presque entièrement autour de l'idée de maximiser le profit ? [...] Une chose qui a *muté* peut-elle revenir à son état initial ?¹

Si l'on en croit Philippe Forest, la démocratie n'est qu'une « forme du totalitarisme doux qui menace l'Occident »². Puisant sa force à la même source que la dictature, elle repose sur une « contagion des idées »³ propice à la soumission, à l'uniformisation et au fanatisme, sorte de maladie qui pourrait bien s'apparenter aux pestes du sommeil et de l'oubli qui mènent Maccondo à sa ruine. Écrire devient ainsi un moyen de lutter contre cet « état spectral » qui caractérise les Oranais ou contre l'aveuglement physique qui frappe ceux qui s'adonnaient depuis trop longtemps à l'insouciance et l'indifférence. Parce que nos auteurs estiment vivre dans un monde en déliquescence, ils proposent dans leurs écrits la mise en scène d'une crise pour nous en offrir une vision globale, maîtrisée et riche de sens. S'esquisse ici une hypothèse qu'il nous faudra considérer : celle d'un possible dépassement de la crise dans et par la littérature. Avant de concevoir le versant constructif de la crise, envisageons un dernier aspect du discours sur l'ère contemporaine, celui de la crise de l'humain et des valeurs morales.

3) L'exemplarité en question : une crise des valeurs morales ?

Thomas Pavel envisage le roman comme le premier genre à poser la question axiologique qui consiste à savoir si l'idéal moral fait partie de l'ordre du monde⁴. Si tel est le cas, le récit allégorique répond traditionnellement à cette question par l'affirmative. Aussi semble-t-il pertinent de déterminer dans quelle mesure nos romans délivrent, par le biais des personnages, des modèles de conduite. La question est d'autant plus légitime qu'un certain nombre d'auteurs du corpus sont Prix Nobel de Littérature – Camus (1957), García Márquez (1982),

¹ John Berger, « De l'écrivain et de la démocratie », *Le Monde diplomatique*, mai 2010. Il cite ici un extrait de l'essai *La Démocratie : notes de campagne* d'Arundhati Roy (titre original *Listening to Grasshoppers*)
URL – <http://www.monde-diplomatique.fr/2010/05/BERGER/19117> [consulté le 14 mars 2014]

² Philippe Forrest, *Le Roman, le réel et autres essais*, op.cit., p. 99.

³ Selon l'expression de Gabriel Tarde.

⁴ « Le roman est le premier genre à s'interroger sur la genèse de l'individu et sur l'instauration de l'ordre commun. Il pose surtout, et avec une acuité inégalée, la question axiologique qui consiste à savoir si l'idéal moral fait partie de l'ordre du monde ». (Thomas Pavel, *La Pensée du roman*, Paris, Gallimard, « Essais », 2003, p. 46)

Saramago (1998) et Le Clézio (2008) – prix qui distingue depuis 1901 un écrivain qui aura fait « la preuve d'un puissant idéal »¹. Il est donc possible que le Prix récompense davantage une œuvre qu'un ouvrage et plus encore la démarche éthique qui la sous-tend. Pourtant, force est de constater que cet idéalisme ne va pas de soi tant les récits donnent à lire une crise des valeurs morales susceptible de redessiner les frontières entre humain et inhumain.

En tant que forme de la fatalité tragique, le châtement suggérait que le monde avait un sens : en punissant l'homme, Dieu manifestait l'attention qu'il lui portait. La vie de l'homme devenant alors destin, la confrontation avec la transcendance lui donnait une dimension héroïque et l'invitait à lutter pour des valeurs, même si cette démesure finissait par être sanctionnée. En l'absence de causalité, l'expérience de l'épidémie révèle que ce monde n'est pas créé pour répondre aux besoins de l'homme. L'homme qui affronte l'absurde, et non plus une colère divine qu'il pouvait espérer apaiser, peut-il encore sortir grandi de cette lutte et accéder au statut de héros ? Giono indiquait dans une interview que l'épidémie constituait « un révélateur, un réacteur chimique qui met à nu les tempéraments les plus vils ou les plus nobles ». Dans un premier temps, nous reviendrons donc sur la bassesse des hommes ainsi mise au jour, bassesse qui engendre un changement notable : dans le récit contemporain, lutter contre l'épidémie relève moins d'une révolte métaphysique contre l'injustice divine que d'une révolte historique contre l'injustice humaine. Parce que les hommes sont à la fois victimes et coupables, il convient d'évaluer si au-delà de cette mise en péril de l'héroïsme, les récits du corpus manifestent une certaine prétention à l'exemplarité.

3.1) L'homme, de la victime de l'épidémie à l'agent principal du mal

Le récit d'épidémie place *a priori* l'homme dans la position de victime subissant les ravages de la maladie et, avec eux, les forces tumultueuses et impersonnelles de la nature. Il arrive pourtant que les personnages soient moins victimes de l'épidémie que de l'action humaine. Gérard Fabre explique comment l'omniprésence du mal tend à faire de l'homme un complice : « Car être victime virtuelle du mal, c'est s'apprêter à le recevoir ; c'est donc avoir partie liée avec lui ; c'est enfin le donner ou le rendre à un autre »². À la fin de *La Peste*, la gratuité apparente de l'acte violent de Cottard indique que la menace de mort est toujours présente, dans la mesure où l'homme peut se substituer à la présence meurtrière de l'épidémie.

¹ Selon le testament du chimiste suédois Alfred Nobel. Notons que Saramago est le premier écrivain lusophone à recevoir cette distinction.

² Gérard Fabre, *Épidémies et contagions. L'imaginaire du mal en Occident, op.cit.*, p. 107.

Elwyn F. Sterling voit d'ailleurs dans cet épisode le « caractère exceptionnel de la solidarité humaine dans les moments de tension extraordinaire et l'ambiguïté morale implicite dans le comportement humain dans des circonstances ordinaires »¹. Si tout récit d'épidémie met en scène une certaine régression (à travers les phénomènes de panique, de superstition, de méfiance), les romans contemporains poussent l'expérience jusqu'à la déshumanisation. Chez Camus comme chez Saramago, le renoncement à l'inhumation – que les anthropologues placent au fondement de la civilisation – est le signe d'une « rupture inhumaine »² qui gagne la société. Mais ce qui nous intéresse ici, ce sont les épisodes de transgression particulièrement violents n'ayant pas d'équivalent chez Camus. Dans le corpus contemporain, à mesure que le texte dévoile les effets de la contagion sur l'homme, on passe selon la terminologie d'Hugo Clémot, de la terreur « liée à la violence que la nature pourrait nous infliger », à l'horreur provoquée par « la prise de conscience de la monstruosité qui réside en l'être humain et qui n'est pas très éloignée du scepticisme à l'égard des autres »³. De ce constant déplacement du fléau naturel au fléau humain, une hypothèse surgit : celle de la cruauté naturelle – donc indépensable – de l'homme.

Chez Goytisolo, la perversité humaine relaie la violence de l'épidémie : si le gouvernement ne recule devant rien pour malmenier ceux qu'il déclare « contaminés », le peuple égale les autorités dans l'humiliation et l'exclusion de certains groupes sociaux. Sournoise lorsqu'elle condamne les prostituées à l'enfermement dans un cadre d'une beauté illusoire, la violence devient fulgurante lorsque la vindicte populaire accable des hommes humiliés par un déguisement d'oiseau. Alors que d'ordinaire la violence de l'épidémie semble dépasser toute imagination, l'impensable relève ici de la cruauté humaine. Cette violence mimétique se vérifie dans *La Quarantaine* où les immigrés se révoltent contre un pouvoir dont ils attendaient du secours. Alors que tous les Indiens se sont regroupés sur la plage pour attendre le bateau, la déviation de trajectoire du navire salutaire entraîne un déchaînement de violence qui oppose Indiens et Européens. Au cours de ce pugilat, les lunettes de Jacques sont brisées, moment symbolique qui scelle le basculement du médecin dans une forme de folie et qui entérine la

¹ Elwyn F. Sterling, « Albert Camus' "La Peste": Cottard's Act of Madness », *College Literature*, Vol. 13, No. 2 (Spring, 1986), pp. 177-185. [en ligne].

URL– <http://www.jstor.org/stable/25111699> [consulté le 14 mars 2014]. La traduction est celle d'Emmanuelle Anne Vanborre dans *Lectures Blanchotiennes de Malraux et Camus*, Peter Lang, 2010, p. 125.

² « En période de peste, comme à la guerre, la fin des hommes se déroulait au contraire dans des conditions insoutenables d'horreur, et d'abandon des coutumes les plus profondément enracinées dans l'inconscient collectif. C'était d'abord l'abolition de la mort personnalisée » (Jean Delumeau, *La Peur en Occident*, *op.cit.*, p. 153).

³ Hugo Clémot, « Une lecture des films d'horreur épidémique », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, n° 21, 2011, note de bas de page n°25. [en ligne]

URL– <http://traces.revues.org/5209> ; DOI : 10.4000/traces.5209 [Consulté le 14 mars 2014].

rupture avec son frère Léon. Au cours de cet épisode, la violence des Indiens va crescendo jusqu'au viol d'une femme de la communauté : « [...] les jeunes gens ivres qui sont entrés dans la maison d'une prostituée du nom de Rasamah et l'ont violée. Alors l'émeute s'est arrêtée, dans cette scène de violence vaine et inévitable, comme un meurtre rituel » (126). La transgression, aussi stérile que fatale, constitue en quelque sorte la réponse à une autre violence, celle d'un gouvernement qui condamne sciemment la population à la mort. S'illustre ici une violence cyclique qui tend à se retourner contre la propre communauté des révoltés : le choix d'un bouc émissaire s'avère peu pertinent dans la mesure où le sacrifice ne résout en rien la crise, tendant plutôt à accroître le désordre et la désintégration de la communauté.

Concevant une maladie fantaisiste, Saramago jette l'anathème sur l'homme tout en lui rendant la possibilité de lutter efficacement contre le mal. Cette responsabilité humaine s'impose progressivement jusqu'à être clairement formulée : « nous avons descendu tous les degrés de l'indignité, tous autant que nous sommes, jusqu'à atteindre l'abjection »¹ (246). Bien que l'aveuglement ne tue pas, les morts se multiplient non seulement à cause d'un rationnement non équitable mais aussi en raison de la violence qui s'instaure entre les occupants de l'asile. Le premier décès est le fruit d'une succession de violences : un homme s'étant permis quelques gestes déplacés avec une femme, elle lui plante son talon dans la jambe. La plaie s'infecte, la gangrène s'installe et prolifère. Mais c'est un militaire qui achèvera le blessé, apeuré par la présence de l'aveugle venu demander des médicaments. S'inscrivant dans un tel cycle de la violence, le tyrannicide auquel procède la femme du médecin est la conséquence du viol des femmes du dortoir n°1. Poussée par le spectacle abject du viol collectif, la femme s'arme de ciseaux et procède au meurtre de celui qui s'est autoproclamé monarque absolu :

La femme du médecin s'approcha doucement, contourna le lit et alla se placer derrière l'homme ; La femme aveugle continuait sa besogne. La main leva lentement les ciseaux, les lames légèrement séparées pour qu'elles pénètrent comme deux poignards. À cet instant, le dernier, l'aveugle parut sentir une présence, mais l'orgasme l'avait arraché au monde des sensations ordinaires, il l'avait privé de ses réflexes, Tu ne jouiras pas, pensa la femme du médecin, et elle abaissa violemment le bras ; les ciseaux s'enfoncèrent avec violence dans la gorge de l'aveugle, ils tournèrent sur eux-mêmes luttant contre les cartilages et les tissus membraneux, puis ils poursuivirent furieusement leur chemin jusqu'au moment où ils furent arrêtés par les vertèbres cervicales. Le cri s'entendit à peine, c'eût pu être le grognement animal d'un homme en train d'éjaculer, comme c'était déjà le cas pour d'autres, et c'était peut-être bien ça, car pendant qu'un jet de sang lui inondait en plein le visage la femme recevait dans sa bouche une décharge convulsive de sperme.² (215)

¹ ESC, p. 261 : « *descemos todos os degraus da indignidade, todos, até atingirmos a abjecção* ».

² ESC, pp. 184-185 : « *Devagar, a mulher do médico aproximou-se, rodeou a cama e foi colocar-se por trás dele. A cega continuava no seu trabalho. A mão levantou lentamente a tesoura, as laminas um pouco separadas para penetrarem como dois punhais. Nesse momento, o último, o cego pareceu dar por uma presença, mas o orgasmo*

Jouissance et mort s'entremêlent jusqu'à la confusion, la violence extrême du meurtre répondant à la violence extrême du tyran qui se voit puni de son *hybris* dans les pulsions sexuelles comme dans la soif de pouvoir. Si le récit s'ouvre sur le stratagème de la femme qui s'avance lentement (« *devagar* »), l'agent du meurtre tend ensuite à se brouiller, la femme étant tantôt réduite à une main ou un bras quand la phrase ne donne pas l'impression que les ciseaux agissent d'eux-mêmes, comme dotés d'une autonomie (« *A tesoura enterrou-se [...] girando sobre si mesma* »). À certains égards, ce tyrannicide rappelle le meurtre de l'Arabe chez Camus où Meursault est réduit à des cils humides, des yeux douloureux et à une main sur le revolver avant le basculement où « la gâchette a cédé ». Que déduire de cette comparaison ? Peut-être que comme Meursault, cette femme est mue par une fatalité qui la pousse à transgresser l'interdit du meurtre. À la fois consciente et aliénée au moment d'agir, elle accomplit comme un destin ce meurtre qui entache inéluctablement son innocence. On voit ici comment le roman met en scène une forme de contagion qui n'est pas sans rappeler le schéma tragique de la violence mimétique tel que le conçoit René Girard. Dans cette scène marquée par la profusion des détails anatomiques, la violence est à la fois l'origine et la fin de la crise, conformément à la règle énoncée par l'auteur de *La Violence et le sacré* : « On ne peut pas se passer de la violence pour mettre fin à la violence »¹.

Poussant plus loin la transgression des tabous, le protagoniste de *A Prayer for the Dying* s'adonne à la nécrophilie après avoir commis un acte de cannibalisme². Pour s'en rendre compte, le lecteur doit s'attarder sur chaque mot et interpréter les remarques faussement anodines du personnage car le tour de force consiste à faire résider l'horreur dans les replis du texte. Pour ce qui est de l'évocation du cannibalisme, elle n'est ni explicitée, ni développée et peut donc passer inaperçue pour un lecteur inattentif. L'épisode de cannibalisme n'est mentionné qu'une fois et la vérité tient dans une seule phrase : « Tu avais déboutonné ses manches pour qu'ils ne voient pas les marques sur ses bras, là où tu avais découpé sa chair pendant qu'ils dormaient »³ (254). L'expression « découpé sa chair » ne fait que suggérer le cannibalisme : c'est au lecteur de comprendre que cette chair est découpée pour être mangée,

retirara-o do mundo das sensações comuns, privara-o de reflexos, Não chegarás a gozar, pensou a mulher do médico, e fez descer violentamente o braço. A tesoura enterrou-se com toda a força na garganta do cego, girando sobre si mesma lutou contra as cartilagens e os tecidos membranosos, depois furiosamente continuou até ser detida pelas vértebras cervicais. O grito mal se ouviu, podia ser o ronco animal de quem es tivesse a ejacular, como a outros já estava sucedendo. e tal vez o fosse, na verdade, ao mesmo tempo que um jacto de sangue lhe regava em cheio a cara, a cega recebia na boca a descarga convulsiva do sêmen. »

¹ René Girard, *La Violence et le sacré*, Paris, Hachette, coll. « Littératures », 1972, p. 44.

² Notons que le premier personnage que nous rencontrons dans *El amor en los tiempos del cólera* – Jeremiah de Saint-Amour – a lui aussi commis un tel acte : « *Imaginate que hasta había comido carne humana* », p. 49.

³ PFD, p. 194 : « *You buttoned his sleeves so they didn't see the marks on his arms where you stripped the meat off when they were asleep* ».

avant que l'acte ne soit dissimulé par les manches de chemise soigneusement déboutonnées. Notons cependant que le texte original donne indice supplémentaire dans la mesure où le terme « *flesh* » (chair humaine) est remplacé par « *meat* » qui désigne la chair animale, la viande. Si rien ne laissait présager un tel acte, c'est qu'avant cet aveu, Jacob avait brouillé les pistes : à trois reprises, il avait évoqué le petit Norvégien pour mettre en valeur sa générosité, soulignant qu'il n'avait pas hésité à sacrifier sa part pour nourrir son chétif camarade. En exaltant jusqu'au bout sa bonté, le narrateur masque son acte et oriente le récit du passé en sa faveur afin de manipuler un lecteur.

Après avoir dévoré un mort, Jacob va donner un nouveau sens à l'expression « l'amour des morts » en s'adonnant à la nécrophilie. Pour le lecteur qui a deviné la mort de Marta, la scène est d'autant plus violente que la transgression se dit entre les lignes :

Ses bras t'enlacent, tu sens l'odeur de propreté qui se dégage de ses cheveux. C'est tellement agréable quand elle se serre contre toi, ses hanches minces contre les tiennes, ses épaules, son torse. Tu l'embrasses profondément, tu caresses sa peau fraîche, parfaite. Ferme puis moelleuse. Là, et là. Tu prends son visage entre tes mains. Tu finis par te raidir et tu lui fais l'amour, désespérément, après si longtemps, vos doigts entrelacés, tes lèvres sur son cou, son oreille, confessant tout le bonheur que tu lui dois, murmurant que, quoi qu'il arrive, vous serez toujours ensemble.

-Je t'aime, Marta, dis-tu, t'abandonnant à elle, laissant aller ton chagrin en longs frémissements saccadés, je t'aime, je t'aime, je t'aime.¹ (194)

Abolissant toute distinction entre vie et mort par cette étreinte avec le cadavre de sa femme, Jacob bascule dans la folie, entraînant le lecteur avec lui *via* le récit à la deuxième personne. Dans le texte original, la syntaxe favorise la (con)fusion du personnage et du lecteur : outre l'hyperbate de la première phrase qui souligne l'effet envoûtant de la chevelure (« *Her arms circle you, and the clean smell of her hair* »), la sensualité est renforcée par le morcellement érotisé du corps féminin et l'accélération du rythme de la seconde phrase. L'absence de pronom sujet dans la troisième phrase rend compte de l'effacement du sujet dans l'étreinte charnelle et transforme l'indicatif en impératif, impliquant pleinement le lecteur dans cette relation morbide. Finalement, le roman propose deux stratégies pour étouffer l'horreur. Dans le cas du cannibalisme, l'extrait porte en lui-même l'horreur mais pour le comprendre, le lecteur doit saisir la teneur réelle des mots et, pour cela, se montrer vigilant car la vérité tient dans une seule phrase. Le récit dit l'essentiel, mais il le dit de façon concentrée et atténuée, ce qui tend à étouffer l'horreur. Dans le cas de la nécrophilie, l'acte transgressif est exhibé, placé sous nos

¹ PFD, p. 147: « *How pleasingly she fits you, her slim hips to yours, her shoulders, hers ribs. Kiss her deeply, run your hands over her cold, perfect skin; Firm and then soft. There, and there. Take her face in your hands. Finally you rise up and make love to her, desperately, after so long, your fingers knitted with her, your lips to her neck, her ear, confessing how happy she makes you, how, no matter what happens, the two of you will always be together. "I love you Marta", you say, surrendering to her, giving up all your sorrow in long, shuddering reaches. "I love you, I love you, I love you".* »

yeux mais la prise de conscience de son caractère transgressif dépend de la bonne compréhension du cotexte. À ces transgressions s'ajoute le meurtre de deux hommes dont Bart, un ami vétérinaire qui avait lui aussi accédé au rang de shérif dans un village voisin.

Les romans du corpus décrivent donc ce mouvement qui donne naissance à « l'événement » mauvais. L'homme pris dans la masse et confronté à la violence du monde voit ses penchants violents ressortir, violence dont Freud a révélé dans ses *Essais de psychanalyse* qu'elle était une tendance naturelle trop souvent négligée, tant il est vrai que « nous avons une tendance à attribuer une valeur exagérée à ce qu'il y a d'inné dans le penchant à la vie civilisée [...]. Autrement dit, nous avons tendance à juger l'homme "meilleur" qu'il n'est en réalité »¹. Sous le masque de l'homme civilisé et sociable, la barbarie couve : la civilisation ne fait que compenser une pulsion de mort et une tentation de la transgression toujours présentes. Or, l'épidémie ébranle les institutions et les règles qui favorisaient la sociabilité et maintenaient à distance l'agressivité naturelle. L'horreur qu'elle provoque « scelle ma perception de la précarité de l'identité humaine, du risque qu'elle encourt d'être perdue, ou violée, mon sentiment qu'il se peut que nous soyons déjà, ou qu'il se peut que nous devenions, quelque chose d'autre que ce que nous sommes, ou croyons être »². Dès lors, le récit d'épidémie repense les frontières entre humain et non-humain que l'on croyait stables et étanches. Afin d'évaluer l'exemplarité possible de roman, analysons dans quelle mesure les récits d'épidémie sanctionnent de telles transgressions.

Tandis que les bourreaux dans *Las virtudes del pájaro solitario* semblent épargnés, la violence est le plus souvent punie : le voleur et le tyran chez Saramago meurent et les violeurs de *La Quarantaine* sont lynchés par la population, rappelant que la réponse à la violence risque toujours d'être une violence encore plus radicale, quitte à rendre réversible le statut de victime et de bourreau. Les auteurs cherchent-ils à assurer un dessein moralisateur par ce rétablissement de la justice ? Faut-il attribuer à l'écrivain le pouvoir mais surtout la volonté de punir ses personnages alors qu'il critique l'idée d'un châtiment ? Faire de lui l'équivalent du dieu de l'Ancien testament, n'est-ce pas une contradiction avec l'esprit du roman ?

¹ Sigmund Freud, « Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort », publié dans l'ouvrage *Essais de psychanalyse*. Trad. de l'Allemand par le Dr. S. Jankélévitch en 1920, revue par l'auteur, Paris, Éditions Payot, 1968, pp. 235-267.

² Stanley Cavell, *Les Voix de la raison, Wittgenstein, le scepticisme, la moralité et la tragédie* [1979], Paris, Seuil, 1996, p. 600. La traduction est celle d'Hugo Clémot dans « Une lecture des films d'horreur épidémique », *art.cit.*, p. 14.

À ce titre, le sort de Jacob est particulièrement ambigu en raison de la fin ouverte du roman : « Ce soir, songes-tu, tu as besoin de retrouver ceux que tu aimes » (256) ¹. Va-t-il se suicider pour connaître le même sort que ses proches ? Va-t-il au contraire entretenir l'illusion d'une vie de famille en cohabitant avec les cadavres de sa femme et sa fille ? Libre à chaque lecteur de décider, la première solution impliquant une certaine lucidité désespérée quand la deuxième solution parie sur l'engloutissement du personnage dans la folie. L'absence de sanction claire à l'égard d'un personnage capable de transgresser des interdits fondamentaux nous laisse penser que le cas extrême de Jacob est malgré tout exemplaire. Cet être devenu étranger à lui-même à cause de la guerre n'est-il pas un représentant de la condition humaine ? O'Nan poserait alors la même question qu'Éric-Emmanuel Schmitt dans *La Part de l'autre*² : cet homme que nous appelons « monstre » pour le mettre à distance est-il l'Autre absolu ou est-il un autre Moi ? Dans son analyse du roman nord-américain contemporain, Ihab Hassan confirme l'idée d'une monstruosité aux traits familiers :

Le visage du mal dans le monde contemporain, il semble qu'on le trouve là, et non dans le visage de la Méduse, ni dans celui de Lucifer, ni même de Moby Dick, ce monstre stupéfait à jamais disparu sur sa route mystérieuse. Plus on y réfléchit, plus on est persuadé que le visage du mal se reflète en réalité dans la victime sans visage (le voisin, l'être aimé, soi-même).³

Pour le lecteur qui n'a pas su lire entre les lignes, Jacob n'est qu'un homme qui a été choqué par la violence de la guerre. Mais le lecteur attentif est confronté à un vrai cas de conscience car celui qui a subi l'horreur est aussi celui qui la commet. D'une certaine façon, Jacob a prouvé sa bonté en sacrifiant sa nourriture pour son ami jusqu'à ce que celui-ci meure. Peut-on alors vraiment le blâmer d'avoir voulu survivre ? Une telle transgression de l'interdit occidental de l'anthropophagie fait d'ailleurs débat dans la pièce de Michel Vinaver : *L'Ordinaire, pièce en sept morceaux*. En fin de compte, comme d'autres œuvres contemporaines, *A Prayer for the Dying* révèle que la société n'est qu'un rempart fragile contre l'animal tapi en nous et que toute situation de crise tend à abolir cette frontière entre l'humain et l'inhumain. Dès lors, le sens du titre, que l'on pourrait traduire par « une prière pour le(s) mourant(s) », s'éclaire : cet homme qui agonise et qui se meurt, c'est en fait chaque homme qui meurt intérieurement de ce qu'il tait. La prière mentionnée dans le titre invite peut-être à

¹ PFD, p. 195 : « Tonight, you think, you need to be with the ones you love ».

² Éric-Emmanuel Schmitt, *La Part de l'autre*, Paris, Albin Michel, 2001. Ce roman entrelace une biographie romancée d'Adolf Hitler et une biographie uchronique d'Adolf H. Il s'agit de suggérer que nous sommes tous porteurs d'une « part de l'autre », part obscure qu'il nous incombe de maîtriser et de garder à distance. Faute de ce contrôle et de cette connaissance de soi, nous sommes tous des « Hitler » en puissance.

³ Ihab Hassan, *Crise du héros dans le roman américain contemporain*, Paris, M. J. Minard, Lettres modernes, 1963, p. 60.

prendre conscience de cette agonie et à faire preuve d'indulgence envers l'homme, malgré ses secrets et ses vices.

On l'aura compris, il s'agit pour le récit d'épidémie contemporain de suggérer, à la suite de Jean Delumeau, qu'« alors que jusqu'au XIX^e siècle, les malheurs de l'homme furent principalement causés par la nature, de nos jours les calamités et menaces d'anéantissement viennent avant tout de l'Humanité elle-même »¹. Si l'épidémie est métaphoriquement celle de la violence, la haine, la folie, peut-on encore envisager un état de santé ? Cet état est-il concevable et viable, ou correspond-il à un idéal inaccessible ? Ce questionnement revient à déterminer si l'état de crise relève de l'exception ou s'il faut reconnaître, à la suite de Tarrou, que « c'est la maladie qui est la norme » (256), faisant de la crise le point paroxystique d'un état préexistant. L'épidémie réintroduit dans la Cité « ce qu'il fallait rejeter – ab-jeter – pour faire exister la personne et la communauté »², c'est-à-dire l'impur tel que les textes sacrés l'ont défini. Faute d'une réponse sacrée, le personnage n'a d'autre choix que de « se constituer comme existant en résistant à la logique mimétique »³. Cependant, la mise en scène d'une violence humaine pire que celle de l'épidémie laisse plutôt entendre que nos auteurs ont désespéré de l'homme. De quelle vertu l'homme contemporain est-il encore capable ? Nous allons voir que les textes du corpus se proposent de mettre au jour ce qui subsiste de l'éthique : véritable laboratoire, la fiction d'épidémie souligne les dérives de l'action humaine mais elle n'en néglige pas le versant vertueux. Si le médecin sort grandi de sa confrontation avec le prêtre ou avec un homme politique, que ce dernier soit passif et lâche ou tyrannique et cynique, nous verrons dans un prochain chapitre que l'ambivalence de la figure du médecin invite à se méfier des généralisations hâtives et des dichotomies trop nettes. Aussi le récit d'épidémie contemporain doit-il se proposer d'autres figures exemplaires.

¹ Jean Delumeau, Yves Lequin (dir.), *Les Malheurs des temps : histoire des fléaux et calamités en France*, Paris, Larousse, coll. « Mentalités, vécus et représentation » 1987, p. 14. Gaëlle Clavandier confirme cette idée lorsqu'elle analyse l'époque contemporaine en ces termes : « Les morts collectives ne s'expliquent plus par une vengeance divine ou une nature furieuse, désormais la responsabilité humaine partagée est questionnée. Cette analyse conduit à la conclusion qu'aujourd'hui se pose le problème quasi insoluble d'une responsabilité collective de l'homme qui suscite de réels questionnements en termes de droit : il n'existe pas de substitut à la hauteur du drame, pas de coupable unique. » (*La Mort collective, op.cit.*, p. 236).

² Denis Labouret, « Contagion et abjection dans *Le Hussard sur le toit* », *art.cit.*, p. 73.

³ *Idem*.

3.2) Le marginal et la femme : figures contemporaines de l'héroïsme ?

Dans son essai sur le postmodernisme, Linda Hutcheon fait de l'exploration des marges et de la parole accordée aux « minorités » un trait caractéristique de la littérature contemporaine¹. Le rôle accordé à ces figures dans les récits du corpus confirme cette théorie, d'autant que la marginalité et la féminité s'avèrent faiblement représentées dans un ouvrage moderne comme *La Peste*. Reste à déterminer dans quelle mesure ces personnages apparaissent comme des modèles à suivre et jusqu'où va leur exemplarité.

Figure essentielle de la postmodernité selon Linda Hutcheon, le marginal permet de questionner les bases de notre société, dans la mesure où il pose un regard nouveau et décalé sur la réalité. En effet, le marginal est, selon Aurélie Adler, une « figure de la déviance propre à défaire les mythes anciens et modernes fédérateurs de la communauté »². Parce qu'elle postule l'existence d'une norme, la marginalité met en relief les certitudes, les conceptions et les croyances qui soutiennent l'identité culturelle et sociale d'une communauté, qu'elle soit locale, nationale ou civilisationnelle. Pour autant, la marginalité est-elle le mode de vie idéal ? *La Peste* mettait en scène deux figures de marginaux : Tarrou et Cottard. Ayant longtemps vécu dans la solitude, Cottard est en quelque sorte en avance sur les Oranais car il a déjà éprouvé toutes les angoisses qui les étreignent dans l'exil qu'impose la quarantaine. L'épidémie provoque alors un mouvement contradictoire : d'une part, elle prive le marginal de son statut spécifique en confrontant cette « figure menacée d'effacement, figure sans histoire »³ à un événement voué à faire date ; d'autre part, tout en l'obligeant à partager le sort de la communauté, elle généralise le statut de marginal à l'ensemble des « exilés de la peste ». Bien qu'il affiche un certain mépris pour cette humanité médiocre dont il n'hésite pas à exploiter le malheur, Cottard n'en ressent pas moins un besoin de s'intégrer, comme en témoigne sa tentative de suicide qui apparaît comme un appel au secours. Une même tension entre rejet et besoin des hommes anime Tarrou, à cette différence près que le sentiment d'exil chez Cottard lui vient d'avoir été jugé par les hommes, quand la marginalité de Tarrou appa-

¹ Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, theory, fiction*, New York-London, Routledge, 2000 (1^e éd. 1988).

² Aurélie Adler, « Éclats des vies muettes. Figures du minuscule et du marginal dans les récits de vie de Pierre Michon, Annie Ernaux, Pierre Bergounioux et François Bon », *Proses narratives en France au tournant du XXI^e siècle, Cahiers du CERACC*, n°5, avril 2012, p. 75 [en ligne]. URL – <http://www.ecritures-modernite.eu/wp-content/uploads/2012/04/Aur%C3%A9lie-Adler-Eclats-des-vies-muettes.pdf> [consulté le 14 mars 2014].

³ *Ibid.*

raît comme un choix chez celui qui a jaugé l'humanité. D'ailleurs, cette marginalité est toute relative chez celui qui, en tant que fils d'un juge, peut vivre de ses rentes et loger à l'hôtel.

La figure du marginal est autrement plus prégnante dans les récits contemporains au point que le rêveur s'oppose au médecin et se trouve valorisé par cette dichotomie. Dans certains romans, la marginalité incarne un rejet du mode de vie occidental justifiant un « exil » volontaire. C'est le cas de l'ermite qui vit dans la forêt près de Friendship et se contente de pain et d'eau, la compagnie des canards lui semblant préférable à celle des hommes. Alors qu'il est assailli par l'angoisse, Jacob se prend à envier ce bonheur permanent et cette tranquillité d'esprit : « Quel bien-être de n'avoir pas à se soucier des autres »¹ (61). Révélant la nature profondément asociale de Jacob, ce double dévoile également la folie de celui qui se force à aimer les autres quand il ne voudrait aimer que Dieu ou sa propre personne : « Il est fou, peut-être, mais pas idiot. Comme toi ? »² (235). Néanmoins, peut-on réellement envier ce pauvre hère dont la sagesse masque péniblement la folie ?

Ce rejet de la société occidentale se lit également dans *La Quarantaine*, récit hanté par la figure de Rimbaud à qui Léon est comparé, devenant semblable à « l'homme d'Aden » (144) au regard endurci par la souffrance et qui n'a plus que ses rêves et ses souvenirs pour échapper à l'horreur du quotidien. L'épreuve de la quarantaine lui ouvrant les yeux sur sa famille, le jeune homme finit par renier ses origines pour vivre non plus dans un monde, mais dans le monde, en accord avec la Nature : « Ni du parti de l'Ordre, qui prévoit et s'enferme en sa forteresse, ni de la Tradition qui répète à l'infini les mêmes légendes – mais du vivant qui aime, baise et se reproduit »³. Sous la plume de Le Clézio, la fuite apparaît comme une quête d'authenticité et une tentative pour échapper à sa condition de mortel. Véritable libération intellectuelle, elle permet de se purger d'une tradition lourde de préjugés pour mieux partir en quête d'un regard renouvelé et épuré. Mais force est de constater que le choix de la marginalité s'avère problématique chez Léon tant il renonce à l'action et se désintéresse de l'épidémie au profit du rêve, du dérèglement des sens et de son obsession pour la jeune Indienne. Aussi constitue-t-elle une voie explorable plus qu'une réponse définitive. Pour éviter que marginalité ne rime avec égoïsme, Le Clézio met en scène une deuxième figure qui incarne peut-être le vrai « héros » marginal : John Metcalfe, botaniste à la fois préoccupé par la survie de la communauté et mû par une quête d'Absolu. Rêveur que marginalise son obsession de l'indigo, il

¹ PFD ; p. 43 : « *What a comfort it must be not to care, to be ignorant of your neighbor's worries* ».

² PFD, p. 179 : « *Crazy maybe, but he's no fool. Like you ?* ».

³ Régis Poulet, « Le Clézio et l'Inde », *La Revue des Ressources*, novembre 2010 (Date de rédaction antérieure : mai 2007). [en ligne] URL – <http://www.larevuedesressources.org/le-clezio-et-l-inde.796.html> [consulté le 14 mars 2014].

met cette quête au service de l'humanité espérant, probablement en vain, découvrir cette fleur capable de guérir les Indiens : « Il est persuadé que l'endroit serait idéal pour commencer une plantation qui permettrait une amélioration des conditions de vie des immigrants en quarantaine » (126). Contrairement aux autres Européens, il ne se sent pas prisonnier sur cette île. En somme, il tient à la fois de Léon par son écoute de la nature, mais aussi de Jacques pour son approche médicale et pragmatique. Refusant l'inaction et l'injustice, il est celui qui cherche à rassembler les peuples, espérant « trouver le spécimen qui manque à la chaîne, et qui unira Plate à Maurice et à Madagascar – et au-delà, au continent austral » (156). On devine alors qu'aux yeux de Le Clézio, le vrai rapport au monde implique autant la contemplation que l'action, la sensibilité à la beauté s'alliant au souci de jouir des bienfaits de la nature dans le respect de cette dernière autant que de l'homme.

Goytisololo met lui aussi en scène des personnages qui doutent des valeurs occidentales. Face à une culture de masse qui abêtit la population, le marginal adopte les traits de l'intellectuel qui ose penser différemment, quitte à s'exposer à la répression. Contrairement à l'ermite dans *A Prayer for the Dying*, l'intellectuel goytisolien continue à vivre en société. Contrairement à Léon, il ne rejette pas entièrement la culture occidentale mais se nourrit de la pensée orientale pour mieux questionner les valeurs de cette société. Or, le sort fatal qui lui est réservé suggère qu'il faut adhérer à une culture ou la quitter, le recul critique constituant une menace pour les autorités.

Mais un marginal peut en cacher un autre... Si Jacob voit en l'ermite un double heureux, c'est qu'il est lui-même exilé de la communauté des hommes en dépit de la pluralité de ses fonctions sociales. Tandis que la société rejette l'intellectuel goytisolien sous prétexte qu'il est une force menaçante, les habitants de Friendship ne perçoivent pas véritablement la menace que représente Jacob dont le triple rôle masque l'inquiétante inadaptation. Réécrivant le passé en permanence, Jacob semble toujours hors de l'action, hors de la communication et hors de l'émotion, quand ses fonctions devraient le placer au cœur des événements. Entre un passé qui l'obsède et un avenir qui doit lui offrir le pardon divin, Jacob est nécessairement en décalage avec les circonstances. Ne sachant jamais ce qu'il faut dire, il opte pour des phrases toutes faites et se contente d'incarner une fonction sans tenir compte de la spécificité de l'interlocuteur et de l'instant. Par facilité, il choisit d'appliquer une sorte de mode d'emploi que lui a enseigné son formateur : « Je suis vraiment désolé, dis-tu, et tu lui tapotes l'épaule, un geste professionnel auquel Mr Simmons t'a entraîné. Établir un contact physique. Être un ami

pour ceux que le deuil a frappés »¹ (189). Incapable de s'inscrire dans le moment présent, Jacob est conscient du fossé qui se creuse avec les vivants au point que chaque conversation est doublée d'un monologue intérieur qui se déroule pendant la conversation ou *a posteriori* : « tu voudrais lui dire » (141), « tu as envie de lui dire » (148), « tu aurais voulu lui demander » (131). Au rapport direct avec autrui, Jacob semble préférer le rapport flou à la communauté, à la ville et à l'homme en tant que concept. Pour reprendre le vocabulaire camusien, « l'homme abstrait » ou « homme reflet » lui semble préférable à « l'homme de chair »². En fin de compte, Jacob est un marginal inscrit au cœur du monde des vivants, ravivant une question qui hante la culture nord-américaine : celle de la réinsertion problématique des vétérans de guerre.

Tantôt imposée comme un ostracisme dans un monde où l'originalité et l'esprit critique dérangent, tantôt choisie comme une fuite du monde occidental, la marginalité est une question complexe. Figure mouvante, le marginal n'est pas toujours là où on l'attend : Jacob est sans doute plus « exilé » de la communauté que l'ermite ; John Metcalfe malgré son inscription dans un groupe, tend à se détacher des hommes ; la marginalisation chez Goytisollo frappe autant les prostituées que les intellectuels. De même que le malade éclaire la nature humaine, le marginal représente l'homme confronté au tragique de sa condition. Il est d'abord celui qui éprouve un malaise existentiel face à l'impossibilité de coïncider avec le monde, s'écartant alors des hommes « sans soupçon ». Inadapté au monde, il saisit l'absurdité de notre existence et la solitude fondamentale de tout individu. Être à l'identité fluctuante, il se crée des doubles qui mettent à mal la prétendue unité du Moi. Le narrateur goytisolien expérimente ainsi une démultiplication des identités par le biais de figures imaginaires. Chez Le Clézio, le narrateur se conçoit comme un être multiple, contradictoire, à l'instar de Rimbaud qui fut à la fois un jeune parisien fougueux et le mystérieux homme d'Aden, le sauvage d'Occident pour les uns et le raisonneur d'Orient pour les autres, sans cesse aux limites de tous les mondes. Mais si le marginal est le plus à même de déployer les différentes facettes de son être et de s'enrichir par l'exploration des limites, il n'est pas pour autant un modèle. Figure de l'excès, de l'*hybris*, de la radicalité, il est celui qui choisit l'exil et fuit le monde tel qu'il se présente à lui. Même si les personnages qui font ce choix tendent à y voir un geste noble, les romans révèlent les limites de cet acte de contestation, qu'il mène à la folie, à

¹ PFD, p.143 : « "I'm very sorry", you say, and pat her on the shoulder, a professional touch Mr. Simmons drilled into you. Make contact. Be a friend to the bereaved. »

² « La conduite morale, telle que Socrate l'a illustrée, ou telle que le christianisme la recommande, est en elle-même un signe de décadence. Elle veut substituer à l'homme de chair un homme reflet ». (Albert Camus, *L'Homme révolté*, OC II, p. 118.)

l'égoïsme ou à un certain désenchantement, voire au nihilisme. À supposer qu'elle soit encore possible, l'exemplarité se trouve donc du côté de personnages qui acceptent de prendre place dans le monde sans l'accepter en l'état, des personnages suffisamment lucides pour ne pas s'adonner à une espérance immodérée mais suffisamment courageux pour ne pas sombrer dans le désespoir. Il s'avère que dans tous les récits du corpus, un ou plusieurs personnages féminins présentent ces qualités.

Sur ce point, les récits contemporains, qui mettent en scène de nombreuses femmes méritantes, s'opposent à *La Peste* dont on a souvent dit qu'il présentait un monde d'hommes. Il est vrai que les personnages y sont identifiés par leur nom de famille – appellation virile – et que les femmes sont souvent absentes, recluses dans le hors-champ. Mais on trouve tout de même deux contre-exemples : la figure bienveillante de la mère de Rieux¹ et la femme du Dr Castel qui n'hésite pas à revenir à Oran pour affronter la quarantaine avec son mari. Ce geste est d'autant plus fort que dans une version initiale du roman, un homme, dégoûté par le corps de sa femme atteinte de la peste, la prenait par la main et la traînait hors de l'immeuble pour la laisser devant un égout avant de conclure : « Après tout, il y en a d'autres »². Procédant à un renversement des perspectives, Ioan Lascu estime que l'absence de la femme dans un contexte tragique n'est là que pour l'idéaliser et sauver celle qui incarne la tendresse et la douceur : « chez Camus, la femme n'est pas un personnage absurde. Les personnages absurdes ce sont seulement les hommes. Dans *Le Mythe de Sisyphe*, Camus parle seulement des personnages et des figures absurdes qui sont masculins »³. Ce que confirme une note présente dans les *Carnets* : « Peste : c'est un monde sans femmes et donc irrespirable »⁴. Notons que si les femmes peuvent être touchées par l'épidémie dans le roman contemporain – c'est le cas de Marta dans *A Prayer for the Dying*, Suzanne dans *La Quarantaine* et la Patronne de la maison close –, rares sont les épouses qui meurent véritablement de la peste chez Camus. Tout au plus succombent-elles à une autre forme de peste, celle de l'abandon et de la négligence, telle la femme de Rieux. Bien qu'elle soit source de tristesse, la mort de la

¹ Juan Arisue souligne toutefois le rôle ambivalent de la mère de Rieux qui est à la fois celle qui aide au recommencement des efforts du combat acharné mais qui vient aussi se substituer à la femme de Rieux. « Le fait que la mort de la femme soit annoncée par la mère est d'autant plus significatif que la séparation avec la femme est tout de suite après comblée par l'arrivée de la mère au début du roman » (« L'écriture pour recommencer. Notion de recommencement et figures féminines dans *La Peste* » in Lionel Dubois (dir.), *Albert Camus et la femme*, éd. des amitiés camusiennes, Actes du colloque de Poitiers sur Albert Camus, 26, 27 et 28 mai 2005, p. 63).

² Albert Camus, *Carnets 1935-1948*, OC II, p. 924.

³ Ces propos sont tirés du débat qui suit l'intervention de Ioan Lascu intitulée « L'Absence de la femme dans *L'Étranger* et *La Peste* », in Lionel Dubois, *Albert Camus et la femme*, op.cit., p. 146.

⁴ Albert Camus, *Carnets 1935-1948*, OC II, p. 1059.

femme s'accompagne toujours d'une révélation, suscitant chez l'homme une mise en question de ses valeurs : révélation d'un amour déjà mort car sacrifié au travail, révélation d'un amour qui devait mourir pour que naisse un autre amour plus fécond, révélation d'un amour marital qu'il n'aurait pas fallu sacrifier pour l'amour de Dieu.

Dans les récits contemporains, le monde de l'épidémie n'exclut nullement les femmes. Au contraire, la dévalorisation du médecin se trouve souvent renforcée par le contraste avec le protagoniste féminin. Dans *Ensaio sobre a Cegueira*, le narrateur se moque parfois de la vulnérabilité des hommes et si l'ophtalmologiste aveugle conserve un statut honorable au sein de la communauté des malades, son action pendant la quarantaine témoigne d'une certaine faiblesse : non seulement il manque de ténacité face au tyran, mais il cède à la tentation de l'adultère. C'est donc sa femme qui emporte la sympathie du lecteur, en tant que personnage humble et lucide qui, comme Rieux dans *La Peste*, agit pour la communauté. Saramago considère en effet que ce sont les femmes qui résistent le mieux à l'aveuglement général car elles sont plus sensibles aux valeurs humaines : « Avec elles, [...] le chaos ne se serait pas installé dans ce monde parce qu'elles ont toujours connu la dimension de l'humain »¹. On ne s'étonnera donc pas qu'à l'instar de la femme du médecin ou de Blimunda² douée de la faculté de voir à l'intérieur des êtres, les personnages féminins de Saramago s'imposent par leur clairvoyance et leur sagesse dans un monde insensé et décadent. Plus encore, elles apparaissent comme des martyres qui se sacrifient pour la communauté jusqu'à l'épuisement. L'auteur les érige en figures christiques, laissant présager un renouveau de la société assuré par les femmes ou, pour être plus exact, un renouveau qui naisse d'une collaboration à part égale entre hommes et femmes :

Une femme au pouvoir, qu'il s'agisse du pouvoir politique ou économique, est un homme. Quand j'ai fait cet éloge et bien d'autres à la femme, je ne pensais pas au déclassement d'un sexe, le sexe masculin, et à sa substitution par l'autre, le sexe féminin. Sauf dans des cas absolument exceptionnels, enlever un être humain et en mettre un autre à la place, quel que soit leur sexe, ne résout rien.³

La femme serait à l'origine de la réaffirmation de certaines valeurs, étant douée de la faculté de briser le cercle de la violence, de resserrer les liens distendus entre les individus et de reconstituer le maillage social. Notons néanmoins qu'alors que le « héros » camusien restait

¹ Message posté sur le blog le 9 mars 2009, retranscrit dans José Saramago, *Le Cahier, Textes écrits pour le blog septembre 2008-mars 2009* [2009], trad. du portugais par Marie Hautbergue, Paris, Le Cherche midi, 2010, p. 229.

² Personnage féminin du roman *Le Dieu Manchot*.

³ « J'ai passé ma vie à proclamer que le narrateur n'existait pas », Entretien avec José Saramago, propos recueillis par Arlette Amiel, *Le Magazine littéraire*, mars 2010, n° 495, p. 99.

un modèle de droiture, la femme du médecin en vient à tuer un homme, posant avec plus de complexité la question du bien et du mal, de la fin et des moyens.

Les femmes dans *La Quarantaine* sont elles aussi capables de relancer le processus de création et d'invention au sein de la société. Suzanne, l'épouse de Jacques, offre à Léon une tendresse à la fois maternelle et charnelle, elle dont « les hanches rondes » (100) évoquent la sensualité et la fécondité. Mais alors que Léon était convaincu que rien ne pourrait jamais les séparer, le trio fusionnel ne survit pas à l'épreuve de la quarantaine puisque ceux que le jeune homme considérait comme des parents ou comme un frère et une sœur à protéger finissent par ne plus incarner que la tradition. Détrônant Suzanne, Surya offre à Léon un amour à la fois érotique et sororal¹. Les poèmes de Rimbaud et de Longfellow que lui récitait sa belle-sœur sont relayés par les chants de la jeune Indienne qui prônent un accès au monde fondé sur la sensibilité et la générosité. Dans l'œuvre de Le Clézio, la femme est donc récitante et parturiente, initiant au sacré par la mythologie, la poésie et par l'éveil érotique, « comme si c'était par elle que tout commençait » (429). En outre, Surya favorise le développement d'une conscience politique en sensibilisant Léon aux cloisonnements opérés par la colonisation britannique.

Les écrits de Goytisolo et Brink illustrent eux aussi cette fonction initiatrice de la femme, bien qu'elle soit considérée par la population comme une tentatrice. Eve pécheresse, elle est celle qui corrompt l'homme, qu'elle soit perçue comme une « venimeuse créature » (« *la viperina* ») méritant son châtement ou comme une « pestiférée » :

Mais j'ai gardé la démangeaison. Et ce que je suis toujours incapable de dire, c'est cela : était-ce à cause de ma couleur, cette peau brune et douce que Brian et plus tard Paul aimaient tellement ? Ou parce que j'étais une femme ? Ou à cause de quelque chose en moi qui faisait que j'étais Andrea Malgas ?³ (13)

En Afrique du Sud, Andrea incarne la marginalité par excellence, étant femme dans une société patriarcale et métisse dans une société ségrégationniste. Mais son pouvoir de séduction la rend à même de porter l'homme vers un épanouissement physique et spirituel. Pendant leur passion provençale, Mandla redécouvre l'amour, comme il le confesse en larmes : « Je ne voulais pas tomber amoureux de toi. Qu'est-ce que je peux faire de l'amour ? Comment est-ce

¹ Ce sentiment instinctif d'un lien de parenté se concrétise d'ailleurs lorsqu'on apprend qu'Amalia, mère de Léon et Jacques, est peut-être la sœur d'Ananta, la mère de la jeune Indienne : « comme une image oubliée de ma famille (...) une sœur inconnue »

³ *WP*, p. 9 : « *But the itch had stayed with me. And what I still couldn't tell was this: was it because of my color, this smooth brown skin so loved by Brian and later by Paul ? Or because I was a woman ? Or because of something in myself that made me who and what I was, Andrea Malgas ?* »

que je peux te ramener dans cet enfer ? »¹ (425). Et si la sulfureuse Andrea réveille chez le militant politique le plaisir d'aimer, elle offre aux hommes blancs qui la désirent le plaisir de découvrir la richesse de la culture noire.

Quant à García Márquez, il n'a de cesse de mettre en scène des femmes de caractère, plus décidées et plus intelligentes que les hommes, ce qu'il justifie ainsi :

Elles savent que si elles ne parviennent pas à être la hauteur de l'une de ces qualités qui définissent le genre féminin, toute la race humaine s'éteindra. Voilà la raison pour laquelle, nous les hommes, nous pouvons nous divertir en écrivant, en faisant la guerre ou en nous adonnant à d'autres activités. Il n'y a pas de problème parce que nous avons les femmes [...]. Je crois que tout ce qui a trait à la femme est magique.²

À bien y réfléchir, les propos de l'écrivain colombien ne manquent pas d'ambiguïté. Sont-ils réellement flatteurs ou possiblement conservateurs ? Fabienne Brugère souligne qu'il n'est pas sans risque de faire des femmes « idéalement les agents d'une éducation morale dont le soin est la pièce maîtresse et qu'elles peuvent dispenser, car elles portent seules la possibilité de la transmission de ces formes d'ouverture aux autres »³. En somme, ce regard sur la femme constitue-t-il un principe d'émancipation ou entretient-il les préjugés ?

Si l'on accepte de voir le versant positif de ces considérations, la femme se veut porteuse d'un savoir nouveau ancré dans une parole vraie et directe. *Agapé* chez Saramago, *Eros* chez Le Clézio et Brink, l'amour féminin rappelle aux hommes que « les chances de l'humanité sont entièrement entre les mains des femmes, dans le refus de la violence et dans leur rôle de plus en plus prépondérant dans le monde »⁴. Christine Buci-Glucksmann propose à ce sujet une analyse éclairante sur les liens entre promotion de la femme et période de crise. Ainsi, la « féminisation de la culture » et son revers, la déconstruction du sujet masculin classique, constitueraient un symptôme « comme si, dans des phases de crise, de réapparition de la question de la modernité, la question de la femme ne pouvait être abordée sans toucher "la question de la civilisation" à travers une série d'oppositions et de mythes »⁵. En période de crise, la figure féminine cristalliserait la « rupture d'une certaine rationalité mise en cause, d'un continuum historique et symbolique, en désignant une hétérogénéité, une altérité

¹ *WP*, p. 349 : « *I didn't want to fall in love with you. What can I do with love ? How can I take you back into that hell with me ?* ».

² « *Saben que si no consiguen estar a la altura de alguna de esas buenas cualidades que definen su género, toda la raza humana se extinguirá. Esa es la razón de que los hombres podamos divertirnos escribiendo, o en la guerra, o con otras diversiones. No hay problema, porque tenemos a las mujeres. [...] En mi opinión todo el concepto de la mujer es mágico* » (nous traduisons). Entretien de Saguay Green avec García Márquez - "La nostalgia es la materia prima de mi escritura", *El País*, 5 mai 1996. [en ligne]. URL – <http://sololiteratura.com/ggm/gargabolanostalgia.htm> [consulté le 16 août 2012]

³ Fabienne Brugère, *L'Éthique du « care »*, PUF, « Que sais-je ? », 2011, p. 14.

⁴ Jean-Marie Gustave Le Clézio, « La chance de rester femme ». Citation mise en exergue dans *Les Cahiers J.-M. G. Le Clézio*, n°6, « Voix de femmes », éd. Complicités, 2013.

⁵ Christine Buci-Glucksmann, *La Folie du voir. Une esthétique du virtuel*, *op.cit.*, p. 22.

nouvelle »¹. Quand l'essai se focalise sur la période moderne (fin XIX^e - début XX^e), il est troublant de constater que la figure féminine, telle que la met en scène le récit d'épidémie contemporain, l'associe à nouveau à la mise en branle du sujet cartésien au profit d'un au-delà du rationnel, d'une reconsidération du corps et de nouvelles valeurs en lien avec l'altérité. Cette présence d'une « culture de la femme, c'est-à-dire enfin culture universelle, donnant la possibilité de se confronter à la différence en soi et en l'autre »² constitue alors le tremplin vers un dépassement de la crise qui implique, nous le verrons ultérieurement, le refus de l'approche européocentrique et la promotion d'une éthique du « *care* ».

Peut-on parler d'une crise de l'exemplarité dans le récit contemporain ? Il semble plus juste de dire que sans mettre en avant des héros, la fiction ne renonce pas à toute axiologie. Certes, les récits d'épidémie sont travaillés par des structures binaires opposant médecine et pouvoir, science et poésie, virilité oppressante et féminité salvatrice. On serait tenté de choisir un clan, de prendre le parti d'un personnage clairement valorisé par ce système manichéen. Pourtant, une étude minutieuse révèle des nuances et des ambiguïtés qui ne permettent pas de dégager de ces récits des modèles à suivre ou des comportements à imiter. Ainsi, il n'est pas possible de voir dans le parcours des protagonistes une trajectoire exemplaire qui vaille comme « règle d'action » imposée au lecteur. Si Léon est à la fois audacieux et lâche, si la femme du médecin est à la fois une sainte et une meurtrière, c'est peut-être que les auteurs ont compris que seul « le roman dont les personnages sont des êtres ordinaires nous incite à nous identifier, non à la perfection (toujours culpabilisante), ni, négativement, à la monstruosité (repoussoirs tels que le diable, la sorcière, le criminel) mais à l'ambiguïté, au doute, au désarroi »³. Dès lors, l'exemplarité ne viendrait plus des personnages mais de l'œuvre elle-même dans sa globalité et dans les actes de lecture qu'elle programme ou autorise.

¹ *Ibid.*, pp. 22-23.

² *Ibid.*, p. 62.

³ Nancy Huston, *L'Espèce fabulatrice*, *op.cit.*, p. 161.

3.3) La solution camusienne : refuser le « héros » pour mieux accepter « l'homme »

Si *La Peste* apporte un éclairage pertinent sur le corpus, un regard anachronique permet en retour de renouveler l'approche du roman de Camus. Nous avons vu que Rieux s'impose au lecteur comme une figure héroïque, d'aucuns le comparant aux grands héros de tragédie. Mais que se passe-t-il si l'on observe ce personnage avec le soupçon qu'exige la fiction contemporaine ? En retour, quel regard porter sur Tarrou, figure dénigrée par certains critiques qui en font « l'homme de l'absurde »¹ ? Si la démarche est pertinente, c'est que la perfection dont semble doté Rieux s'en trouve égratignée. À y regarder de plus près, on découvre en effet des indices qui invitent le lecteur à désamorcer l'idéalisation du médecin ou, pour être plus juste, à mettre en question la définition et la valeur de l'héroïsme. Participant de cette réflexion, le personnage de Tarrou est probablement plus complexe et nuancé qu'on a pu le dire. Être un héros ou être un homme ? Repensant les liens entre ces deux termes, Camus procède à un renversement éthique qui aboutit à ce paradoxe : l'héroïsme consiste à refuser d'être un héros.

Tout d'abord, Rieux échappe à l'exemplarité en raison de son refus de laisser paraître ses émotions. La chose est telle qu'on pourrait se demander s'il relève du professionnalisme ou de l'insensibilité. Ainsi, le docteur assiste passivement à l'échec de son mariage, repoussant fréquemment la pensée de sa femme qu'il laisse mourir seule dans un centre thermal. Si Meursault est condamné à mort pour une absence de larmes, Rieux est lui aussi un homme qui ne pleure pas. Or si l'on en croit Levinas, les larmes signalent « la défaillance de l'être tombant en humanité » et manifestant essentiellement le visage, elles « montrent ainsi, à la manière d'un dire sans contenu clairement objectivable, une vérité des êtres dans leur vulnérable nudité »². Alors qu'il ne cesse de discréditer l'héroïsme, Rieux semble adopter l'attitude supérieure de celui qui ne se laisse pas aller aux effusions, comme s'il refusait le sentiment et, d'une certaine façon, son humanité. S'il est assurément un homme efficace, pragmatique, dont le laconisme peut se justifier par la force expressive du silence, est-il un personnage admirable et attachant ?

En cela, le récit de Camus s'oppose au roman de Giono, pourtant conçu à la même époque. Dans *Le Hussard sur le toit*, le personnage d'Angelo Pardi, apprenti-médecin, se

¹ Paul F. Smets, « La réception critique immédiate de *La Peste* en 1947 », *Cahiers de Malagar*, op.cit., pp. 175-210.

² Patrick Marot, « Le visage de l'autre dans *L'Étranger* », *Pour un humanisme romanesque*, op.cit., p. 192.

montre généreux, vaillant, altruiste et chaste. En inventant un homme qui passe au travers des catastrophes avec un sang-froid exemplaire, Giono pare son personnage de toutes les qualités du héros traditionnel. Par contraste avec la noblesse d'âme d'Angelo, le roman donne à entendre le pessimisme d'un écrivain pour qui l'humanité se réduit à une face carnavalesque ou à une gestuelle animale : pour cet auteur qui « ne croit plus à la raison, ni à l'espoir »¹, la civilisation n'est jamais loin de la sauvagerie. Cette formule le dit bien : « Les hommes ne valent pas grand-chose. Es-tu d'accord ? Et, tu es un homme »². Le jeune hussard est même tenté d'« apprendre l'égoïsme », lorsqu'il comprend qu'il ne saurait y avoir de solidarité ou de combat collectif, voire de combat tout court. Ce roman aux accents stendhaliens laisse entrevoir une vision romantique : il faut choisir d'être un homme d'exception ou un pleutre, sans que la demi-mesure soit possible face à une réalité extrême et effrayante. La crise est l'occasion de révéler le héros qui sommeille en l'homme ou de dévoiler sa médiocrité.

Par contraste avec Giono, Camus écrit le roman de l'homme ordinaire. La philosophie qui s'en dégage est une philosophie pour des « temps difficiles » qui correspondent finalement au temps de l'existence, à cette réalité de l'absurde dont la platitude est vertigineuse et angoissante. Contre la force aveugle de l'épidémie, Rieux mène son combat quotidien sans être animé par un espoir démesuré qui favoriserait la déception, mais sans tomber dans un désespoir qui entraverait l'action : « l'essentiel [est] de bien faire son métier » (49). Personnage préférant l'action aux discours, sa conception du devoir entre en résonance avec celle de Camus qui affirmait vouloir lutter « contre la création telle qu'elle [est] »³. Ses yeux obstinément secs symbolisent alors ce qui pourrait être pour Camus la responsabilité de l'écrivain : un silence souffrant qui refuse d'être larmoyant. Si un personnage tire profit de cette redéfinition de l'héroïsme, c'est Grand qui malgré son effacement et son « insignifiance », constitue « un exemple qui s'ignore et dont l'exemplarité paradoxale ne peut dès lors être dite que par autrui »⁴. La lutte contre la peste ne fait chez lui l'objet d'aucune hésitation, ni d'aucune idéalisation : « Ce n'est pas le plus difficile. Il y a la peste, il faut se défendre, c'est clair ! Ah ! si tout était aussi simple ! » (147). En cela, il apparaît comme un héros simplement humain qui lutte sans répit, mais sans élan lyrique, ni dramatisation de la situation.

¹ Jeanyves Guérin, *Albert Camus. Littérature et politique, op.cit.*, p. 170.

² Giono, *Le Hussard sur le toit, op.cit.*, p. 238.

³ Albert Camus, *L'Homme révolté*, OC III, p. 308.

⁴ Dominique Rabaté, « Simplicité et simplification dans *La Peste* », *Cahiers de Malagar, op.cit.*, p. 65.

Faisant de Tarrou un personnage marginal mais fascinant, Camus transfère peut-être sur lui sa tentation de l'héroïsme exalté¹. Mais on comprend que les ravages de la philosophie de l'Histoire et des idéologies contraignent l'écrivain à repenser l'héroïsme : loin des passions, des idéaux et des idéologies, le héros est celui qui « fait son devoir d'homme ». Constatant la présence du mal dans le monde, Rieux ne doit pas perdre de temps à la théoriser, mais simplement agir, quitte à s'endurcir, à devenir froid pour être capable d'affronter la réalité chaque jour avec la même lucidité et la même volonté. Renonçant à toute exaltation héroïque et à tout lyrisme au profit d'une conception modeste de la mission du médecin, Camus se propose la tâche de « contester toute une littérature existentialiste, gaulliste et surtout communiste de l'après-guerre »² pour mieux penser l'homme loin de tout idéal.

Le personnage de Tarrou participe à la réflexion sur l'héroïsme en proposant une perspective singulière, lui qui aspire à devenir « un saint sans Dieu ». Cet idéal est pour le moins énigmatique, ne serait-ce que par la dimension antithétique qui rapproche une notion religieuse d'un contexte athée. S'ériger en saint sans Dieu, c'est se faire l'intercesseur d'une volonté transcendante qui n'est plus. De quoi Tarrou serait-il le porte-parole, le représentant et d'où pourrait-il tenir cette sanctification ? Si l'on considère que dans *La Peste*, survivent ceux qui demeurent fidèles à un idéal sans croire qu'il est absolu et meurent ceux qui ne croient pas vraiment en l'homme simple et nu, alors il faut supposer que la sainteté laïque à laquelle prétend Tarrou l'aura mené à sa perte. Son discours sur la peste en chaque homme le fige dans l'arrogance de l'homme bavard qui ressent le besoin d'intellectualiser ses expériences. Dès lors, Tarrou devient comme Cottard un « profiteuse de la peste » dont il s'accommode d'une certaine façon : s'il ne croit pas en l'homme, cette peste qui renforce les conduites absurdes et répétitives constitue une occasion privilégiée d'observer les travers et les vices des hommes. Quant à ses carnets, ils deviennent un écran entre lui et les autres, renforçant ce besoin de théoriser l'existence, quand Rieux est l'homme du doute, celui qui cherche la vérité sans prétendre la détenir : « Je suis dans la nuit, j'essaie d'y voir clair » (119). C'est peut-être parce que Tarrou recherche la paix intérieure en soi, sans s'ouvrir au monde, qu'il devait mourir.

Néanmoins, nous souhaitons nuancer cette approche traditionnelle du personnage en rappelant que Tarrou participe pleinement à la création des formations sanitaires. Alors que la peste impose à Rieux rigueur et froideur, Tarrou devient plus humain et plus tolérant au con-

¹ Camus explique ce rapport ambivalent à l'héroïsme dans la première *Lettre à un ami allemand*, *OC II*, *op. cit.*, p. 11 : « Je le sais, vous nous croyez étrangers à l'héroïsme. Vous vous trompez. Simplement, nous le professons parce que des siècles d'histoire nous ont donné la science de tout ce qui est noble. Nous nous en méfions parce que dix siècles d'intelligence nous ont appris l'art et les bienfaits du naturel ».

² Jeanyves Guérin. *Albert Camus. Littérature et politique*, *op. cit.*, p.161.

tact des malades. Bien que de nombreux commentateurs insistent sur la puissance du silence pour justifier l'attitude de Rieux lors du bain de mer, il nous semble que la déclaration d'amitié de Tarrou n'est pas sans intérêt car il fallait du courage pour qu'un homme qui doute de la pertinence du langage exprime ainsi son ressenti. Le lecteur est également touché par la relation qui s'instaure entre Tarrou et la mère de Rieux, relation qui pourrait se substituer à la relation naturelle tant la tendresse de Tarrou pour cette femme contraste avec l'impassibilité de Rieux. Quand il meurt, un sourire sur le visage, il est bien moins un « saint sans Dieu » qu'Œdipe qui, constatant l'inéluctabilité tragique de la fin, concluait que « tout est bien ». Dès lors, on a du mal à comprendre le choix d'une posture de solitaire misanthrope chez celui qui choisit de s'inscrire dans la vie avec ses petits riens, ses détails incongrus, ses brefs instants de joie. Si Tarrou est bien cet « homme de l'absurde » dont parle P.-F. Smets, il l'est surtout en raison de son monologue qui n'est pas dénué d'une certaine artificialité, probablement accentuée par son intégration tardive dans le récit¹. Conscient que le lecteur pourrait s'attacher à Tarrou autant qu'à Rieux, Camus a-t-il jugé utile d'en faire une figure radicale, porteuse d'une colère envers l'homme que rien ne semble pouvoir apaiser ?

De fait, le récit ne met jamais ces deux hommes sur un pied d'égalité. On note d'emblée le souci de Rieux d'étiqueter Tarrou comme un marginal, avant même que nous l'ayons rencontré. S'il intègre à son récit la chronique de Tarrou et son regard curieux sur les hommes, le narrateur semble toujours tenir à distance ces notes dont il rappelle souvent le caractère excentrique. S'agit-il d'orienter insidieusement le jugement du lecteur sur ce personnage ? Au contraire, à l'instar de « l'Étranger » qui ne nous est pas si étranger, Rieux feint peut-être d'adopter le regard « bien-pensant » de tous ceux qui jugeront inutile la chronique « insignifiante » de Tarrou. La lecture du roman laisse la position de Tarrou dans le flou, tant le regard sur ce personnage oscille entre respect et ironie. *In fine*, on suppose que l'écrivain aura éprouvé le besoin de créer ce lien ambigu entre Tarrou et Rieux pour signifier le lien inextricable entre absurde et révolte. La mort de Tarrou – qui advient *in extremis* alors que la peste régresse – allégoriserait le passage de l'Absurde à la Révolte incarnée par Rieux qui surplombe la ville dans la dernière page.

Plus largement, la notion d'héroïsme se trouve biaisée, voire désamorcée, en raison de la bonté dont fait preuve Camus à l'égard de tous ses personnages, estimant que le rôle de l'écrivain est de comprendre et non de juger. On discerne chez Camus un retour de l'idée so-

¹ Nous remercions Marie-Thérèse Blondeau de nous avoir apporté cette précision lors du colloque de Cerisy-la-salle.

cratique selon laquelle il ne saurait y avoir de volonté du Mal mais seulement une ignorance du Bien. En témoigne cette maxime de Rieux : « Le mal qui est dans le monde vient presque toujours de l'ignorance, et la bonne volonté peut faire autant de dégâts que la méchanceté, si elle n'est pas éclairée » (138). Dès lors, Cottard lui-même échappe au blâme car s'il se réjouit du malheur d'autrui et en tire de substantiels profits (spéculations, bénéfices du marché noir), c'est qu'il est « biologiquement » incapable de voir le bien, donc de le faire. Sa tentative de suicide participe de cette construction d'un personnage malade, désamorçant l'idée d'un mal délibéré. D'une certaine façon, Camus donne à Cottard l'opportunité de s'auto-punir et lui offre, face à la certitude de la fin, la possibilité de prendre sa vie en main. Tirer dans la foule, c'est finalement accélérer une issue inéluctable et accepter un sort dont il devient en partie l'initiateur. Preuve de la bienveillance de l'auteur envers ses personnages qui, comme Molière, estimait que la création « exige que l'on prenne du recul par rapport aux personnages où l'on voudrait mettre plus de soi, et que l'on donne une âme à ceux que l'on expose aux rires ou à l'hostilité »¹. Pourtant Francis Jeanson blâme l'aveuglement de Camus sur la véritable nature du mal :

Seulement, si tout le monde est en casque blanc ou le petit drapeau à la main, qui fera le coup de feu sur les barricades ? La morale de la Croix-Rouge n'est valable que dans un monde où les violences faites à l'homme ne proviendraient que des éruptions, des inondations, des criquets... ou des rats. Et non des hommes.²

Camus refuse en effet de rendre l'individu responsable d'un état de fait sur lequel il n'a pas d'emprise, récusant par là toute idéologie de la faute. Mais par les interventions de Tarrou, il nuance cette vision de l'homme puisqu'en temps de peste, tous sont potentiellement contaminés et contaminants. Malgré une nette proximité avec le personnage de Rieux, Camus ne discrédite pas pleinement la théorie de Tarrou, lui qui écrivait à Jean Grenier : « l'homme n'est pas innocent et il n'est pas coupable »³. La position de Camus est donc complexe, refusant toute culpabilisation abusive sans se départir d'une conscience du péché⁴, reconnaissant le statut des victimes sans nier la part de responsabilité humaine dans toute situation.

Pour Camus, les personnages dont le comportement apparaît comme blâmable méritent la compréhension : « Tout comprendre, dit-on, revient à tout pardonner. Je ne sais si Tar-

¹ Citation présente dans Pierre-Louis Rey, « *La Chute* d'Albert Camus », Paris, Hatier, « Profil », 1998, p. 59.

² Francis Jeanson, « Albert Camus ou l'âme révoltée », *Les Temps modernes*, mai 1952, n°79, p. 2072.

³ Lettre du 21 janvier 1948, dans *A. Camus-J. Grenier. Correspondance 1932-1960*, Paris, Gallimard, 1981.

⁴ Camus sait ce qu'est le péché, comme en atteste cette assertion : « l'absurde, c'est le péché sans Dieu ». Jean-Baptiste Dussert insiste sur ce point : « Héritier de Nietzsche, il était convaincu du maintien de la notion de péché, en dépit du renoncement à la foi chrétienne » (« D'une influence du néoplatonisme dans l'œuvre d'Albert Camus » in Maria de Jesus Cabral, Ana Clara Santos, Jean-Baptiste Dussert (dir.), *Lumières d'Albert Camus. Enjeux et relectures*, Paris, Le Manuscrit, « Exotopies », p. 72).

rou accepterait cette sagesse populaire et s'il prétendrait tout comprendre, mais il me semble difficile de contester que l'interdiction d'exclure va dans le sens du pardon ou au moins de l'acceptation de l'altérité »¹. En retour, si certains personnages accèdent à un grandissement sporadique, aucun d'eux n'est exempt de failles, d'échecs, de moments de disgrâce qui les renvoient toujours à leur condition d'homme. Ni parfaits, ni mauvais, le héros camusien est humain, trop humain, heureusement humain.

Conclusions

Sans réduire les œuvres à de simples reflets d'une époque, nous voulions évaluer ce que la fiction peut nous révéler en tant que « territoire de littérature et d'histoire avec les lumières et les obscurités de l'esprit dans lesquelles est pris l'observateur ». Pour cela, nous postulons à la suite de Zuzana Malinová, que « le roman contemporain permet d'observer l'état et l'attente, l'héritage et les changements de la société qui l'a vu naître »². Insérant des traces de l'Histoire pour en repenser le cours, révélant la persistance de peurs archaïques pour appréhender la nature humaine, mettant en perspective la société moderne pour en questionner les valeurs, le récit d'épidémie laisse affleurer des vérités d'ordre philosophique, historique, anthropologique et sociologique. En cela, les récits rejoignent les perspectives de l'ère post-moderne où se trouvent questionnées, selon Yves Bonny, « les oppositions de la raison et de la foi, de la science et de l'opinion, du réel et de l'imaginaire, de l'esprit et du corps, de l'homme et de la nature »³. En somme, les leurre et les exagérations de la fiction n'empêchent pas d'exprimer des vérités qui ne voient le jour que par ces détours.

L'analyse du corpus laisse alors percevoir cette « fin des grands récits » dont parle J.-F. Lyotard, en illustrant la dégénérescence des idéaux des Lumières ainsi que la médiocrité accrue par une société de la consommation et du spectacle. Pris dans la toile textuelle, les discours sur l'Histoire sont soumis à l'interprétation, au questionnement et apparaissent sans masque comme une construction intellectuelle, œuvre du langage et fruit de l'imaginaire. Ainsi, la fiction d'épidémie rappelle à l'Histoire qu'elle est un discours sur l'Autre participant d'une promotion de l'Occident qui a pu légitimer l'oppression d'un pan de la population

¹ Maurice Weyembergh, « *La Peste et La Chute* : compréhension et duplicité » in Gilles Philippe, Agnès Spiquel, *Pour un humanisme romanesque*, op.cit., p. 222.

² Zuzana Malinová, *Puissances du romanesque. Regard extérieur sur quelques romans contemporains d'expression française*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2010, p. 17.

³ Yves Bonny, *Sociologie du temps présent*, op.cit., pp. 63-64.

mondiale. La crise épidémique fonctionne en outre comme le miroir déformant d'une crise du contemporain, nous obligeant à considérer la rupture avec l'autre, qu'il soit notre contemporain, notre ancêtre ou la génération future. Egratignant la vision humaniste, les fictions du corpus dépeignent un homme privilégiant l'avoir au détriment de l'être, l'épuisement des ressources de la nature au détriment de sa contemplation, le conformisme au détriment de la liberté.

Toutefois, l'intégration d'une discursivité propre à notre époque dans un discours fictionnel n'est pas sans effets. De même que l'épidémie oblige les personnages à ouvrir les yeux sur les dysfonctionnements d'une société, ce motif littéraire nous aide à repenser notre propre monde et à envisager des solutions pour pallier les manques. Considérer le présent comme une crise, c'est à la fois le passer au filtre d'un imaginaire de la fin et envisager la possibilité d'un renouveau, nous autorisant à croire que « l'individualisation des sujets ne s'avère pas complètement incompatible avec un quelconque mode d'appartenance à un Nous, espace social où se joue la construction de chaque sujet dans un rapport d'échange avec autrui »¹. Dès lors, les récits d'épidémie constituent une des modalités d'expression d'un certain rapport au monde dont ils contribuent à nous faire prendre conscience. Ni systémique, ni pleinement optimiste, la littérature oppose aux discours du monde des « formes renouvelées de vitalisme et de romantisme »², autant de propositions nuancées ouvrant des brèches vers le passé et des perspectives pour l'avenir. Le récit devient alors cet espace où les bribes de nos origines se trouvent arrachées au chaos, où l'homme reprend le dessus sur l'histoire, où la communauté se reconstruit. En d'autres termes, l'entreprise de déconstruction se double d'une reconstruction : quand le travail de « démystification » dévoile le caractère fictionnel d'un mythe auquel il faut renoncer pour se désaliéner, la phase de « démythologisation » permet d'envisager une réouverture sur l'imaginaire dans la mesure où la puissance mythico-poétique relève d'une parole créatrice constitutive de notre humanité³. Dans la dernière partie de cette étude, nous étudierons donc les enjeux du récit d'épidémie allégorique en envisageant la contagion comme un paradigme de l'activité créatrice, de l'écriture comme de la lecture.

¹ Emir Delic, Lucie Hotte, Jimmy Thibeault (dir.), « Devenir soi avec les autres. Identité et altérité dans les littératures francophones du Canada », *Revue analyses*, vol.6, n°1, hiver 2011, pp. 1-2.

² Zuzana Malinová, *Puissances du romanesque. Regard extérieur sur quelques romans contemporains d'expression française*, p. 64.

³ Paul Ricoeur, *Le Conflit des interprétations*, Paris, Seuil, 1969, p. 447.

-TROISIÈME PARTIE -

L'ÉCRITURE DE LA CONTAGION, PARADIGME DE LA FICTION CONTEMPORAINE

« La santé peut être bonne. La maladie peut parfois être meilleure. Les maladies sont des questions posées. Ce sont aussi des tâches à remplir, et même des distinctions. Le fait décisif, c'est la manière dont on les supporte ».

Ernst Jünger, *Visite à Godenholm*.

Étymologiquement, le mot « crise » implique un versant constructif, tout comme la maladie peut, selon Alexis Nouss, obéir à un « modèle maléfique (marginalisation au plan social et absurdité au plan philosophique » ou être « maladie-salut (illumination, libération ou connaissance de soi) »¹. G. Canguilhem ne dit pas autre chose lorsqu'il juge que la maladie n'est pas « une variation sur la dimension de la santé ; elle est une nouvelle dimension de la vie ». Partant, elle est « une expérience d'innovation positive du vivant et non pas seulement un fait diminutif ou multiplicatif »².

Les récits exploitent cette tension entre déclin et régénérescence, destruction et construction, nihilisme et optimisme. Confrontés à l'absurde, les personnages sont invités à repenser le présent comme ce lieu qui, marqué du sceau du non-sens, devient également un lieu à conquérir, que l'on choisisse d'y inscrire l'amitié, l'amour, la communion avec la nature ou la lutte contre le mal. Aussi envisagerons-nous les récits du corpus comme autant de variations autour de l'absurde et la révolte camusiens. Développant une « philosophie pour temps de crise » faite de réflexions sur l'être et le devenir, d'hypothèses sur l'individu et le temps, la littérature offre au lecteur la possibilité d'enrichir sa connaissance du monde et de l'homme, l'empêchant ainsi d'être touché par « *la peste del insomnio* » et « *la peste del olvido* ».

Plus qu'une thématique, la contagion engage une esthétique. Véritables « formes-sens », les textes se présentent comme rongés par une crise stylistique qui adopte les formes de l'épidémie : protubérances, anomalies, dysfonctionnements du corps textuel. Mais comment mieux dire l'ébranlement de l'ordre établi, sa fragilité et l'artificialité des hiérarchies qu'en entrecroisant le même et l'autre jusqu'à l'assimilation ? Dès lors, l'esthétique des œuvres fait sens : si le récit se laisse contaminer par la crise du contemporain, c'est pour mieux l'appréhender et la dépasser dans un style en adéquation avec une éthique.

Ce dépassement de la crise s'effectue non seulement *dans* l'écriture, mais aussi *par* l'écriture, en proposant au lecteur une épreuve initiatique. Si l'on peut parler d'une esthétique et d'une éthique de la contagion, elle constitue alors un modèle de lecture autant qu'une modalité de l'écriture. Aussi peut-on penser la littérature comme un « *pharmakon* », à la fois le mal et son remède. À supposer que la fiction puisse contaminer le réel, nous évaluerons ce que le lecteur gagne à devenir un « pestiféré » dans le temps de la lecture et dans quelle mesure cette expérience peut l'initier à la « *semiotikè* » (analyse des signes du monde) et à l'éthique du « *care* ».

¹ Alexis Nouss, Joseph Lévy, *Sida-fiction*, *op.cit.*, p. 69.

² George Canguilhem, *Le Normal et le pathologique*, *op.cit.*, p. 122.

CHAPITRE I

LA FICTION ROMANESQUE, ESPACE D'UN DÉPASSEMENT DE LA CRISE

Walter Benjamin associait l'allégorie aux ruines et aux décombres : ces ruines de l'Histoire, de la communauté, de l'être « qui jonchent le sol, le fragment hautement significatif, les décombres ; voilà la matière la plus noble de la création baroque »¹. Mais une fois ressaisies dans une fiction baroque, elles donnent lieu au miracle d'une reconstruction. L'objet de cette troisième partie sera donc le dépassement de la crise dans l'espace de la fiction. Parce que cette (re)construction par la fiction s'opère nécessairement par des moyens qui lui sont propres, nous convoquerons la notion de « forme-sens » telle que la définit H. Meschonnic. Convoquant des strates temporelles et géographiques plurielles, l'allégorie enserme le monde dans une fiction qui permet d'en interroger les hiérarchies et les frontières. De l'entrelacement qu'elle génère, l'allégorie déploie des phénomènes de contagion qui autorisent à reconsidérer les dichotomies et les catégories. L'analogie rassemble ainsi des éléments que l'on jugeait irréconciliables, à commencer par cet Autre dont nous refusons d'admettre la proximité avec notre Moi. Avant de nous focaliser sur la portée symbolique de certains choix stylistiques, nous replongerons au cœur des œuvres pour souligner qu'au-delà de la déconstruction des discours (idéologiques, historiques, politiques), l'intrigue fictionnelle donne à entendre un discours éthique, certes nuancé, mais qui empêche de sombrer dans le pessimisme. Dans les récits d'épidémie, n'y a-t-il de contagieux que le mal ? Ne peut-on envisager la possibilité d'une solidarité ou d'un bonheur contagieux ?

¹ Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, *op.cit.*, p. 191.

1) Derrière la crise, le rêve d'une renaissance

Certitude qui n'offre que l'incertitude¹, la menace épidémique favorise le scepticisme, qu'elle le provoque ou qu'elle le renforce, chez ceux dont elle menace l'intégrité physique et ontologique. Comme le souligne Ludovic Viévard, « cet imaginaire marque fortement la crainte d'un péril d'autant plus effrayant qu'il est invisible. Cette menace insidieuse peut être le produit de la nature que la science, faillant à sa fonction, ne parviendrait pas à maîtriser (bactérie, virus) »². Un fantasme d'apocalypse hante ainsi nos récits, comme des résurgences d'un mythe qui relève, selon Susan Sontag, d'un besoin spécifique à la société occidentale³. De cette vision crépusculaire que B. Gervais définit comme « la fin de quelque chose, soit le sujet, son monde ou le Monde »⁴ naît pourtant le rêve d'une renaissance permettant de dépasser le scepticisme initial. Parce que « ces moments que nous nommons des crises sont des fins et des recommencements »⁵, le récit d'épidémie met en scène ce moment dramatique où s'éprouve le sentiment de la perte mais aussi cet instant décisif qui autorise un nouveau.

1.1) Un imaginaire de la fin

« La rapidité dont l'imagination crédite la contagion en fait une parfaite métaphore et un support privilégié de la terreur à l'état pur »⁶, explique C. Chelebourg. On ne s'étonnera donc pas que le récit d'épidémie participe d'un imaginaire de la fin qui, d'après B. Gervais, se caractérise par la représentation d'un monde en changement, sur le point de basculer ou ayant déjà subi le choc :

Un Temps de la fin s'ouvre où tout se précipite et se répète, où la fin ne cesse d'être entrevue, introduite par une succession d'événements qui en imposent la réalité, tout en étant retardée par des dispositifs qui en rendent la conclusion incertaine.⁷

De fait, le récit d'épidémie exprime la certitude d'un retour de la catastrophe, véritable gouffre où l'imagination s'enlise. Cet imaginaire trahit une angoisse fondamentale vis-à-vis de l'aventure humaine, vis-à-vis d'un univers où tout – l'identité, les comportements, le

¹ Hugo Clémot explique ce paradoxe : « pour le sceptique, la contamination épidémique semble donc à la fois offrir l'une des certitudes les plus solides, dans la mesure où elle comporte une dimension d'inévitabilité automatique, mais aussi constituer une source majeure d'incertitude puisqu'elle a le pouvoir de modifier l'identité et la pensée humaines au point de les détruire ». (« Une lecture des films d'horreur épidémique », *art.cit.*, p. 13.)

² Ludovic Viévard, « Dix imaginaires des sciences », *art.cit.*, p. 48.

³ Susan Sontag, *Le Sida et ses métaphores*, *op.cit.*, p. 113.

⁴ Bertrand Gervais, *L'Imaginaire de la fin. Logiques de l'imaginaire – tome III*, *op.cit.*, p. 30.

⁵ Frank Kermode, *The Sense of an Ending*, *op.cit.*, p. 97.

⁶ Christian Chelebourg, *Les Écofictions. Mythologie de la fin du monde*, *op.cit.*, p. 142.

⁷ Bertrand Gervais, *L'Imaginaire de la fin. Logiques de l'imaginaire – tome III*, *op.cit.*, p. 34.

temps – semble détraqué, imprévisible et incontrôlable. Mais il s’agit bien d’un fantasme de la fin et, en tant que tel, il se veut « tourné vers l’interprétation et la recherche de sens, vers la lecture des signes d’un monde sur le point de s’effondrer »¹. Nous avons déjà montré qu’en raison de l’opacification des signes du monde, l’imaginaire de l’épidémie dote le présent d’une densité sémiotique qui implique une exacerbation de l’activité herméneutique. Bien que l’épidémie soit toujours un phénomène restreint dans le temps, elle n’en ouvre pas moins la béance d’une fin que l’on ignore, dans la mesure où nul ne peut prédire combien de temps durera la crise. Les analyses de B. Gervais s’appliquent donc à notre corpus puisque cet imaginaire de la fin, interface entre le monde et le sujet, constitue un filtre à travers lequel ce dernier perçoit, à tort ou à raison, l’avancée inéluctable du monde vers la destruction.

Cette vision apocalyptique se traduit dans les textes par l’omniprésence du feu. Objet de connaissance autant que figure rhétorique, la métaphore du feu est non seulement présente dans les sermons mais aussi dans les traités savants. Sous-tendant la représentation scientifique de Gatien qui exprimait ainsi l’intensité du mal, le motif est également fécond pour l’imaginaire religieux qui confère à l’épidémie une fonction expiatoire et purificatrice. Ancrée dans une réalité qui est celle des étés de peste, l’association entre épidémie et feu est devenue un cliché nourri par les images bibliques et la métaphore de la contagion comme embrasement². Cette analogie inspire également les peintres qui eurent le souci de représenter l’épidémie marseillaise de 1720 par des ciels embrasés.

Conformément à cette tradition, le concierge M. Michel conçoit la peste comme un feu qui le dévore : « Ça brûle, disait-il, ce cochon-là me brûle » (P, 28). Léon, le personnage de *La Quarantaine*, parle d’un « gigantesque incendie » (73), expression proche de celle de Defoe qui assimilait la peste londonienne à un « grand incendie ». Cette conception imaginaire se concrétise chez Saramago et O’Nan puisque le feu ne relève plus d’une simple image discursive mais prend la forme d’un incendie qui accompagne l’épidémie, qu’il ait été provoqué par la femme du médecin ou qu’il vienne s’agréger à la diphtérie, devenant pour Jacob « une épreuve pour voir ce qu’on est capable de supporter »³ (81). L’épidémie provoque alors un

¹ *Ibid.*, p. 15.

² Boccace rend compte du processus de contagion à travers cette comparaison : « L’intensité de l’épidémie s’accrut du fait que les malades, par leur commerce journalier, contaminaient les individus encore sains. Ainsi en est-il du feu, alimenté par les matières sèches ou grasses qui lui sont contiguës » (*Le Décameron*, p.9). La métaphore se lit également dans les comptes rendus médicaux, comme dans cette note rédigée par un médecin marseillais en 1720 : « l’étonnante promptitude avec laquelle la maladie passa tout à coup de maison en maison et de rue en rue comme par une espèce d’incendie [...] gagnait cette grande ville avec toute la rapidité d’un embrasement » (Charles Carrière, Marcel Courdurié, Ferréol Rebuffat, *Marseille ville morte : la peste de 1720*, Marseille, éd. Maurice Garçon, 1968.)

³ *PF*, p. 58 : « *It’s a test to see how much you can put up with.* »

effacement devant la violence de la nature et la désagrégation de la communauté, relevant d'une expérience du temps qualifiée d' « apocalyptique » par le narrateur goytisolien. Confrontés à un phénomène qui excède toute mesure, les personnages sont comme projetés hors de l'Histoire, animés par le sentiment d'une fin du monde ou de la fin d'un monde, comme s'il ne devait plus y avoir aucune sorte d'ordre, même désastreux :

promenant ton regard sur les plagistes et leurs absurdes préparatifs guerriers, obnubilé aussi par le disque du soleil, la tranquillité illusoire du jardin, le charme factice de la forêt, conjuration de signes avant-coureurs d'une menace imprécise, fléau, irradiation, virus, prémonition de mort, irruption augurée de l'efflanquée aux quatre lettres avec ses jambes comme des échasses et son allure d'in vraisemblable d'épouvantail.¹ (74)

L'accumulation des signes mortifères au sein d'une phrase averbale proférée par une voix anonyme confère aux événements annoncés sinon une puissance destructrice, du moins une teneur angoissante. Dans les autres récits, l'agonie de l'homme découle du déchaînement des éléments unissant leur violence pour mener un combat cosmique. Quand le vent et le soleil se mêlent à l'épidémie, on aboutit à la naissance d'entités monstrueuses telles que « le vent furieux de la peste » ou « les eaux de la peste » qui favorisent un agrandissement mythique de l'événement.

Si l'on postule une perméabilité entre réel et fiction, il n'est pas anodin que le récit contemporain déploie un imaginaire de la fin. Susan Sontag estime en effet que « la vie moderne nous habitue à vivre avec la conscience intermittente de désastres monstrueux, impensables »². Comment expliquer ce besoin de mettre en scène la fin ? Analysant un phénomène similaire dans la production cinématographique, Ignacio Ramonet formule une hypothèse éclairante :

En période de crise, la fonction de la catastrophe apparaît donc évidente : elle permet de proposer au spectateur (qui en a absolument besoin pour son identité, au moment où toutes les certitudes vacillent) *un mythe de sa fin*. De même qu'en d'autres temps, on lui avait proposé des mythes d'origine (par exemple, les westerns, dont il ne faut pas s'étonner qu'ils disparaissent par temps de crise). Toutes les descriptions complaisantes de calamités (qui peuvent être de trois ordres : naturelles, accidentelles ou criminelles) exorcisent une peur panique : celle, ancestrale, de la fin du monde. C'est d'ailleurs pourquoi, à la fin des années 1990, à l'occasion de la fin du siècle et du millénaire, [...] l'Amérique a vu reflourir une nouvelle génération de films-catastrophes.³

¹ VPS, p. 70 : « *y a solas otra vez en la balastrada de la terraza, apresado en el voluble conciliábulo de las damas, con la vista perdida en los playeros y sus absurdos preparativos bélicos, obnubilado también por el disco bermejo del sol, delusoria quietud del jardín, bosque de embelesada artificiosidad, conjura de signos acechantes de la amenaza imprecisa que se cierne, plaga, irradiación, virus, premonición de muerte, augurada irrupción de la desgachada de las dos sílabas, con sus piernas zancudas e inverosímil silueta de espantapájaros* ».

² Susan Sontag, *Le Sida et ses métaphores*, op.cit., p. 114.

³ Ignacio Ramonet, *Propagandes silencieuses. Masses, télévision, cinéma*, Paris, Gallimard, « Folio Actuel », 2002, p. 113.

En d'autres termes, le scénario-catastrophe exprime une angoisse incontrôlable tout en offrant la possibilité de maîtriser cette peur : imaginer le pire permettrait non seulement de ne pas être surpris lorsque l'événement se produira, mais aussi de mettre des mots et des images sur une peur dès lors appréhendée, ressaisie et finalement réduite. Le récit d'épidémie entre ainsi en résonance avec l'imaginaire d'une époque fascinée par sa puissance et terrifiée par un avenir dans lequel elle ne sait plus lire que des signes de déclin.

Pour I. Ramonet, la fiction apocalyptique aurait même une fonction rituelle. Palliant la disparition des rites, elle « conjurerait en les représentant les dangers qui menacent un système affligé »¹. Dès lors, la fiction réactive « la nécessité d'une réponse collective et symbolique », soulevant « la passion de l'artifice, du factice, qui est, en même temps, la passion sacrificielle »². Pour les sociétés occidentales qui n'ont plus de rite efficace d'absorption de la mort et de son énergie de rupture, le recours au fantasme du sacrifice et à l'artifice violent de la mort offre une requête structurante contre les menaces ambiantes. En sollicitant nos peurs les plus enfouies et nos angoisses les mieux dissimulées, les récits d'épidémie, comme les films-catastrophes, « mettent à nu un désir inconscient d'autodestruction. Ils permettent d'imaginer une table rase générale et un meilleur recommencement sur d'autres bases scientifiques, morales et politiques »³. Le fait de se croire dans un état apocalyptique viserait à la fois à appeler de ses vœux ce drame régénérant tout en désamorçant son avènement réel. Quand Léon affirme que « Palissades est le recommencement », il faut comprendre que l'abandon des Européens par les gens de l'Île Maurice n'est que la réécriture d'événements similaires qui avaient eu lieu au siècle précédent. Mais ce « recommencement » est aussi à prendre au sens d'un renouveau. Au-delà de la répétition absurde des mêmes violences, l'expérience de la quarantaine est l'occasion d'un nouveau départ chez un être qui, confronté à l'imminence de la fin, saisit tout le prix de la vie. Aussi le temps aboli est-il moins ce temps de l'attente et de l'agonie qu'une osmose retrouvée avec la nature, ce temps où l'on prend le temps nécessaire à ce qui importe dans la vie : la connaissance de soi, l'amitié et l'amour. L'atemporalité propre à l'épidémie est donc récupérée par le personnage qui s'en empare et en fait le moyen d'accéder à un autre mode d'être, lui qui se sent à « l'autre bout du monde », à « l'autre extrémité du temps » (Q, 62).

À bien y réfléchir, la convocation d'un imaginaire de la fin chez des auteurs qui s'efforcent de discréditer les discours alarmistes et les superstitions est quelque peu para-

¹ *Ibid.*, p. 114.

² *Idem.*

³ *Ibid.*, p. 115.

doxale. Afin de s'autoriser à penser un ordre nouveau, les écrivains récupèrent pour leurs fictions un modèle propre aux discours religieux, révolutionnaires ou utopistes – autant de repoussoirs dont ils prétendent se distancier. Si l'espoir d'un renouveau après la catastrophe n'est pas sans lien avec le religieux, il faut supposer que nos auteurs ne sont pas si hermétiques à l'idée de transcendance. L'étude qui va suivre se propose de mettre au jour la nostalgie du sacré qui habite les écrivains et transparaît dans leurs textes.

1.2) Des écrivains hantés par la nostalgie du sacré

Une lecture attentive des textes invite à mettre en doute l'athéisme affiché par certains auteurs, tant leur œuvre s'avère hantée par la question du sacré, ce sacré que J.-J. Wunenburger définit comme « un certain rapport spécifique du sujet au monde, qui met en jeu la conscience affective et intellectuelle d'une altérité cachée, dont la présence est pourtant rendue sensible par de multiples effets existentiels »¹.

Camus, le premier, donne à lire en filigrane une pensée de la transcendance que certains soupçonnaient en raison même d'un athéisme trop nettement revendiqué. Jean Sarocchi remarque qu'en faisant mourir Paneloux, Camus lui interdit un troisième sermon, celui de la fin de la peste, pour déléguer cette tâche à Rieux :

C'est Rieux lui-même qui l'esquisse, monté dans sa chaire – une terrasse panoramique –, relayant le jésuite, quoique plus réservé sur le thème biblique de la menace, avec le piano d'un "peut-être", sans allusion au péché, à contre-bible à vrai dire, puisqu'il ne s'agit que de l'éternel retour du même aux armes de Sisyphe, de la nécessité.²

Si les considérations finales de Rieux lui offrent un espace de parole similaire à celui de Paneloux, que recouvre vraiment cette substitution ? Alors que Paneloux et sa rhétorique se voyaient discrédités, on a parfois l'impression que Rieux reprend à son compte l'idée d'un châtement divin, lui qui peut affirmer que « la peste vient pour le malheur et l'enseignement des hommes » (310). La formule est surprenante tant elle suggère l'existence d'un principe supérieur, d'une entité soucieuse d'assurer cet enseignement. Les propos que Rieux tient à Tarrou présentent une même ambiguïté :

- Vous pensez pourtant, comme Paneloux, que la peste a sa bienfaisance, qu'elle ouvre les yeux, qu'elle force à penser !
Le docteur secoua la tête avec impatience.
- Comme toutes les maladies du monde. (132)

¹ Jean-Jacques Wunenburger, *Le Sacré*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 2001 (1^e ed. 1981), p. 12.

² Jean Sarocchi, « Paneloux, pour et contre, contre et pour », *Cahiers de Malagar*, *op.cit.*, p. 113.

Aussi pourrait-on se demander si, tout en prétendant ne pas vouloir ressortir les « vieilles images du fléau », Rieux ne tomberait pas dans l'écueil d'un discours quelque peu moralisateur. D'ailleurs, d'après sa description initiale, la ville d'Oran semblait appeler sur elle le châtement en tant que ville de l'excès où les hommes sont mus par le souci de s'enrichir, ville « sans soupçon » dont les habitants manquent d'esprit critique : en somme, une ville qui exigeait un bouleversement.

Bien que Camus refuse l'idée de Dieu, il connaît le christianisme et reconnaît être sensible au sacré : « Je crains malheureusement que, dans certains milieux, en Europe particulièrement, l'aveu d'une ignorance ou l'aveu d'une limite à la connaissance de l'homme, le respect du sacré, n'apparaissent comme des faiblesses. Si ce sont des faiblesses, je les assume avec force »¹. Confirmant cet attachement à la spiritualité, il écrivait à Jean Grenier : « Ce qui m'a longtemps arrêté, ce qui arrête tant d'esprits je crois, c'est le sens religieux qui manque au communisme »². On touche ici aux ambiguïtés d'une pensée à la fois fermée à l'Église et perméable au sacré. Selon Jean Pouillon, « l'athéisme [...] du pessimiste [...] apparaît toujours plus ou moins suspect » et « dans un monde clos la nostalgie d'une transcendance se fait toujours sentir »³. Sans adhérer à l'hypothèse de Jeanson d'une tentation de la conversion, on peut affirmer que Camus était hanté par la question religieuse, comme en témoigne son mémoire de fin d'études consacré à Saint Augustin⁴. D'après Jean-Baptiste Dussert, Camus était « convaincu de l'existence du mal, de la nécessité d'une spiritualité pour y répondre mais il refusait le christianisme qui l'a inventé, au profit d'un hellénisme qui l'ignorait »⁵. Nostalgique du paganisme, il a souvent exprimé une certaine fidélité aux dieux antiques tout en constatant la mort de cette religion.

Contrairement à Sartre, l'athéisme de Camus serait le fruit d'une déception puisque l'écrivain ne condamne pas la foi, mais estime seulement n'y avoir pas eu accès : « Je ne partirai jamais du principe que la vérité chrétienne est illusoire, mais seulement de ce fait que je

¹ D'après la déclaration reproduite par *Le Figaro Littéraire* du 21 décembre 1957 reproduite dans *Œuvres Complètes, Essais*, édition de R. Quilliot, *op.cit.*, p. 1615.

² Jean Grenier, *Albert Camus (souvenirs)*, Paris, Gallimard, 1968, p. 45. Cité par Jean-Baptiste Dussert, « D'une influence du néoplatonisme dans l'œuvre d'Albert Camus », *art.cit.*, p. 64.

³ Paul F. Smets, « La réception critique immédiate de *la Peste* en 1947 », *Cahiers de Malagar*, *op.cit.*, p. 202.

⁴ Comme nous le verrons plus tard, cette étude semble l'avoir sensibilisé à l'importance majeure du présent, temps autour duquel s'articulent le passé et l'avenir. En outre, elle lui fait prendre conscience que la mémoire est une faculté fondamentale et que l'oubli est un mal. Notons qu'Hannah Arendt fut également sensible à la pensée de Saint Augustin, elle qui y consacra sa thèse de doctorat. (article « Arendt » de Maurice Weyembergh, *Dictionnaire Albert Camus*, sous la dir. de JY Guérin, Paris, éd. Robert Laffont, 2009, pp. 54-55)

⁵ Jean-Baptiste Dussert, « D'une influence du néoplatonisme dans l'œuvre d'Albert Camus » in Jean-Baptiste Dussert [et al.], *Lectures d'Albert Camus*, *op.cit.*, pp. 72-73.

n'ai pu y entrer »¹. Camus ne récuse pas d'emblée l'existence de Dieu mais l'appel resté sans réponse constitue une expérience matricielle de l'absurde. Arnaud Corbic² y voit un point de divergence majeur entre Sartre et Camus : chez Sartre, on ne trouve nulle trace de cet accord heureux. Le monde est neutre, l'existence humaine n'est que pure contingence, l'absence de toute raison de vivre et le caractère insensé de l'agitation quotidienne génèrent la nausée. L'auteur de *Noces* ayant postulé un sens *a priori*, ce n'est qu'en deuxième instance que l'homme devient donateur de sens, en réaction à l'absence de réponse de Dieu et du monde³. Si Camus ne croit pas, il n'est pas aisé de renoncer à la transcendance. En fin de compte, le point de vue de Camus est si complexe que Marcel Mélançon conclut que « la position la plus honnête (...) est certainement celle qui prend la pensée de Camus là où elle s'arrête : entre le OUI et le NON. On ne peut pas dire qu'il soit athée, puisqu'il a le sens du sacré, on ne peut pas non plus affirmer qu'il soit chrétien puisqu'il l'a refusé »⁴. Arnaud Corbic estime néanmoins que la question ne saurait rester en suspens : il faut choisir et « parier » pour ou contre Dieu, c'est-à-dire vivre comme si Dieu existait ou n'existait pas. Moins qu'une certitude, la non-existence de Dieu serait un pari contre-pascalien, toujours sous-tendu par l'inquiétude chez cet « incroyant » qui ne sait pourtant pas se reposer dans l'incroyance⁵.

On peut en dire autant des auteurs contemporains dont les réécritures bibliques et jusqu'aux propos sacrilèges témoignent d'un intérêt pour cette question du religieux et de la transcendance. Saramago reconnaît lui-même que « ce Dieu, on ne peut pas se l'arracher de nos têtes, même les athées, dont [il] fai[t] partie, ne peuvent le faire. Mais au moins, on le discute »⁶. Emmanuel le Vagueresse a cristallisé l'ambiguïté de la position de Goytisolo dans une formule que l'on pourrait appliquer à tous les auteurs du corpus : « Inutile de préciser que l'auteur ne serait pas aussi sacrilège si la religion ne lui importait pas. Cette interrogation religieuse est trop emportée pour être tranquille et désintéressée »⁷. Alors que son éducation lui avait donné une mauvaise image de la religion, l'écrivain revient vers elle à la fin de sa vie. Hanté par les rémanences d'une formation chrétienne, il éprouve une profonde crainte de l'Enfer et se tourne vers la religion musulmane :

¹ Albert Camus, *Essais*, II, p. 371.

² Arnaud Corbic, *L'Incroyance, une chance pour la foi ?*, Genève, éd. Labor et fides, 2003, p. 43.

³ Arnaud Corbic, *Camus et l'homme sans Dieu*, *op.cit.*, p. 47.

⁴ Marcel J. Mélançon, *Albert Camus. Analyse de sa pensée*, Suisse, Les éditions de Fribourg, 1976, p. 226.

⁵ Camus refuse de se qualifier d'athée et privilégie le terme « incroyant ». Dans *L'Homme révolté*, il cite un propos de Hawthorne au sujet de Melville : « Incroyant, il ne savait se reposer dans l'incroyance » (II, p.490)

⁶ José Saramago, « 17 oct.2008 », *Le Cahier, Textes écrits pour le blog septembre 2008-mars 2009*, *op.cit.*, p.79.

⁷ Emmanuel Le Vagueresse, *Juan Goytisolo: Écriture et Marginalité*, *op.cit.*, p. 27.

pour atteindre cette "Unité" avec Dieu et le monde, il faut parcourir un chemin ascétique fait de préparation et de purification, pour se déprendre des choses terrestres et se tourner peu à peu vers l'essentiel, vers l'intériorité [...].¹

Éprouvant un vrai désir de purification, il trouve dans les rites associés à la mystique soufie une attitude religieuse exemplaire² et visite le cimetière du Caire pour mieux se préparer à l'ultime épreuve. Plus largement, il se montre réceptif aux poètes qui présentent une imagination religieuse : « J'ai découvert que les poètes qui m'intéressent le plus, les plus audacieux, sont ceux qui ont l'imagination religieuse, pas seulement l'imagination et la beauté de la langue poétique, mais également l'imagination religieuse »³. En somme, l'intérêt pour la spiritualité orientale répondrait à la fois à une curiosité intellectuelle, à un besoin de fuir un monde occidental qu'il juge en perte de valeurs et à des préoccupations toute personnelles sur la mort.

Ce besoin de donner un sens à son existence se traduit dans son œuvre par une évolution que Stanley Black fait débiter en 1980. Goytisolo développe simultanément le versant expérimental de l'écriture postmoderne et un tour spirituel tout aussi remarquable⁴, deux phénomènes qu'il convient de mettre en lien avec son désenchantement face à la modernité. Tout se passe comme si l'écrivain proposait une double réponse au nihilisme, d'une part dans une écriture libérée et jouissive, d'autre part dans une résurrection du sacré. On pourrait croire à l'incompatibilité du postmodernisme et du mysticisme, celui-ci postulant une Vérité unique en Dieu qui semble aller à l'encontre de l'éclatement et de la fuite du sens. Pourtant, loin de s'exclure, ces deux processus sont entrelacés, imbriqués, le sacré ne pouvant s'exprimer adéquatement que dans une écriture inédite s'efforçant d'atteindre un au-delà du *Logos* tandis que l'expérience de l'écriture relève précisément du sacré en raison de la valeur des mots. À n'en pas douter, Goytisolo est animé par un besoin de spiritualité qui reste ancré dans une pensée religieuse. Ce n'est donc pas un hasard s'il opte pour l'intertextualité soufie qui répond à cette

¹ « Pero para alcanzar esa "Unidad" con Dios y con el mundo hay que recorrer un camino ascético, de preparación y purificación, desprendiéndose de lo mundano y volcándose cada vez más en lo esencial, en la interioridad, camino que el propio escritor va emprender desde este momento ». (Javier Escudero Rodríguez, *Eros, mística y muerte en Juan Goytisolo 1982-1992*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses de la Diputación Provincial de Almería, 1994, p. 71).

² « Además, encuentra en esos ritos, maestros y lugares, una actitud religiosa ejemplar, un posible camino a seguir que le ayude en su ansia de purificación. Esta tendencia [...] se continúa y aumenta con el paso de los años » (*Ibid.*, p. 80).

³ La Règle du Jeu « J.Goytisolo : les territoires de l'écrivain (entretien) », *op cit*, p. 196. Cité par Yannick Llored, *Juan Goytisolo, Le soi, le monde...*, *op.cit.*, note de bas de page n° 70, p. 132.

⁴ « They are, on the one hand, a pronounced development of the postmodernist nature of writing and, on the other hand, an equally noticeable spiritual turn » « The resurrection of the "sacred" as a sphere of experience pertinent to modern forms of life, as a counter to the nihilism of the modern world certainly constitutes a part of what has been described as the postmodern condition. » (Stanley Black, *Juan Goytisolo and the Poetics of contagion*, *op. cit.*, p. 201.)

double attente d'une élévation spirituelle et d'une pensée audacieuse. En dernière instance, dans la mystique soufie, l'ascension vers le Divin conduit l'homme à lui-même. Aussi le poète soufi Mansur al-Halladj, parvenu au sommet de son ascension, pouvait-il s'écrier : « Je suis le Vrai »¹. Le divin devient alors l'attribut de tout homme qui a lutté contre ses instincts, a déployé ses vertus et a dépassé la mort dans l'accomplissement de soi. On comprend que cette religion fondée sur l'introspection, le combat livré contre l'ego et la contemplation du visage de l'aimé(e), ait plu à Goytisolo tant elle mène à une éthique. S'il se déclare athée, c'est avant tout à cause de la méfiance que lui inspire cette machine aliénante qu'est l'Église. Comme Camus, il est un incroyant qui ne se résout pas à l'incroyance.

Malgré le rejet d'une interprétation chrétienne de l'épidémie, les récits du corpus témoignent d'une hantise du religieux, d'une persistance du sacré, d'une quête d'Idéal. Aussi digne d'intérêt que problématique, la religion fait l'objet de débats qui révèlent le maintien d'un doute et d'une inquiétude : si le monde est « sans Dieu », il n'est pas « sans sacré ». C'est à partir de cette révélation que l'homme absurde peut se faire homme révolté, cet homme qui « ayant fait son deuil des arrières-mondes et des idoles métaphysiques et idéologiques, peut assumer la vie et son énergie créatrice »². En somme, l'homme révolté est un être « jeté hors du sacré et appliqué à revendiquer un ordre humain où toutes les réponses soient humaines »³. Dès lors, il faut supposer que la rémanence de la religiosité dans un monde sans Dieu implique un transfert du substrat religieux sur des objets du monde terrestre.

1.3) Pour une transcendance terrestre : les nouvelles formes du sacré

La mort de Dieu n'ôte pas le goût du sacré : elle favorise seulement la sacralisation d'autres éléments. Dans *Mimésis*, Auerbach explique ce transfert de religiosité en rappelant que « la conception chrétienne et figurative de la vie humaine [...] s'opposait au développement du tragique »⁴ : la perspective eschatologique ayant opéré un déplacement du centre de gravité, ce dernier ne se trouvait plus dans la vie terrestre mais dans une vie future, de sorte que la tragédie ne s'accomplissait jamais. Tandis que la religion permettait d'« atténuer

¹ Thierry Zarcone, *Le Soufisme, joie mystique de l'islam*, Paris, Gallimard coll. « Découverte », 2009, p. 24.

² François Noudelmann, « Camus et Sartre : le corps et la loi », in Anne-Marie Amiot, Jean-François Mattéi, (dir.), *Albert Camus et la philosophie*, Paris, PUF, 1997, p. 140.

³ *Idem*.

⁴ Erich Auerbach, *Mimésis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale* [1946]. Trad. de l'allemand par Cornélius Heim, Paris, Gallimard, Coll. « Tel », 1968, p. 320.

l'issue tragique des événements terrestres » et de « déplacer la catharsis dans l'au-delà »¹, l'ère moderne a précipité le retour du tragique et redirigé l'intérêt vers un monde terrestre privé d'issue. Or, comme l'indique Mircea Eliade, le sacré est une catégorie universelle de la conscience humaine : en tant que principe supérieur qui se veut à la fois objet de dévotion et de peur, expérience angoissante et jouissive, le « sentiment » du sacré ne disparaît jamais d'une société². C'est pourquoi l'ère moderne, toujours hantée par un besoin de religiosité, déploie des formes nouvelles issues de ce que J.-J. Wunenburger appelle une « dis-sacralisation », doublement mouvement synchrone de désacralisation-resacralisation³. Ainsi, un champ religieux sous-jacent continue à exercer la même influence à travers des formes nouvelles, faisant de la laïcisation collective un leurre. Privé de ses supports traditionnels, le religieux n'a pas disparu au niveau collectif mais a simplement été reporté sur d'autres objets, entretenant les attitudes de vénération et d'anathématisation.

Démasquant les apparences modernes du sacré, Olivier Clerc perçoit un transfert de la religiosité sur les formes profanes que sont l'idéologie, la philosophie du progrès mais aussi la médecine, spécifiant que « c'est toutefois dans le domaine scientifique que cette transposition inconsciente du religieux, et plus particulièrement de l'idéologie, des mythes, des croyances, des attentes et espoirs judéo-chrétiens, [lui] semble la plus intéressante, la plus importante et aussi la plus lourde de conséquences »⁴. Bénéficiant d'une certaine aura, elles suscitent crainte et enthousiasme, angoisse et foi, et donnent à l'homme l'impression qu'il peut échapper à la misère de sa condition. Quand les grands systèmes magico-religieux ont montré leur limite, c'est à la science et à la médecine qu'est revenu le pouvoir de faire face aux catastrophes naturelles. Pour autant, le passage de la superstition à la modernité s'est avéré laborieux, comme le rappelle *El amor en los tiempos del cólera* qui retrace l'évolution de la figure sociale du médecin en Amérique Latine au début du XX^e siècle : face à la persistance des traditions et des croyances, le médecin peine à gagner la confiance de la population qui doute du bien-fondé du scientisme. En Europe, le positivisme du XIX^e siècle a donné l'illusion d'avoir dépassé le stade de la croyance et d'être à l'abri de nos peurs. Comme l'explique Thierry Hentsch, la société moderne a transféré dans le monde matériel tout ce que la religion lui faisait espérer dans le monde spirituel : les sciences, « c'est d'elles aujourd'hui

¹ *Idem.*

² Mircea Eliade, *Le Sacré et le Profane* [1957], Paris, Gallimard, 1965 (pour l'édition française), Folio, coll. « Essais », 1987, p. 27.

³ Jean-Jacques Wunenburger, *Le Sacré*, *op.cit.*, pp. 114-123.

⁴ Olivier Clerc, *L'Influence cachée des croyances. Médecine, religion et peur*. St Julien en Genevois, Jouvence Editions, coll. « Trois fontaines », 1999, p. 8.

que, malgré tous les scepticismes et tous les relativismes, nous attendons encore le salut. Attente chrétienne par excellence »¹. Du Moyen-Âge à nos jours, seule a évolué la « Transcendance » convoquée par temps d'épidémie, qu'il s'agisse de quémander le salut ou de trouver un responsable à tous les maux. Aussi faut-il repenser la binarité entre religion et médecine au nom de ce phénomène de contamination, de ce transfert des qualités que Camus n'ignorait pas, lui qui atténue par moments la tension entre Rieux et Paneloux².

Néanmoins, ce substrat religieux qui hante notre rapport à la médecine n'est pas dénué d'effets néfastes, comme l'a montré le transfert du symbolisme chrétien sur la figure de Louis Pasteur. En substituant au Malin les virus et les bactéries, Pasteur a désamorcé l'entreprise de diabolisation du mal pour le réduire à ce qu'il est : une maladie. Bien que cette découverte fasse du corps un ensemble de micro-organismes dont beaucoup peuvent devenir pathogènes à la faveur d'un déséquilibre, elle a (ré)activé le mythe de la pureté et de la virginité du corps. Selon Olivier Clerc, cette conception n'est pas sans conséquences : postulant que l'individu est originellement pur et que le mal lui vient de l'extérieur, elle peut être à l'origine de réactions de méfiance et de phénomènes de ségrégation. En outre, le jeu de substitution qui fait de la médecine une nouvelle religion est loin d'être pleinement bénéfique : s'il y a transfert à proprement parler, c'est que « dans l'un et l'autre cas, la déresponsabilisation et la dépendance envers une autorité extérieure sont maximales »³. Parce qu'il s'agit *in fine* d'accorder à une figure d'autorité le pouvoir sur soi, religion et médecin se rejoignent, l'une s'octroyant le pouvoir de juger les âmes, de prescrire des repentances, d'absoudre, quand l'autre revendique le privilège de diagnostiquer les corps, de prescrire des traitements et de soigner. Olivier Clerc souligne alors que toutes deux entretiennent le mythe de la faiblesse humaine :

L'idée que l'homme soit naturellement faible, démuni et dépende d'une assistance médicale extérieure est donc bien un mythe équivalent à celui du péché originel. [...] Malheureusement ce mythe maintient l'être humain dans l'infantilisme et la peur, et atrophie sa capacité à prendre en charge lui-même sa santé.⁴

Dans des romans qui soumettent à examen les discours de l'épidémie, l'image de la médecine se trouve-t-elle mise à mal ?

Force est de constater qu'au discrédit évident jeté sur la religion s'ajoute une mise en question plus discrète de cette médecine que l'époque moderne a pu mythifier à l'excès. À

¹ Thierry Hentsch, « Le récit évangélique en tant que lieu de vérité » in Jean-François Chassay et Bertrand Gervais (dir.), *Les lieux de l'imaginaire*, Montréal, Liber, 2002, p. 56.

² « Nous travaillons ensemble pour quelque chose qui nous réunit au-delà des blasphèmes et des prières. Cela seul est important. », affirme Rieux.

³ Olivier Clerc, *L'Influence cachée des croyances. Médecine, religion et peur*, op.cit., p. 31.

⁴ *Ibid.*, p. 33.

première vue, le médecin, en tant que figure emblématique de la lutte contre l'épidémie, pourrait bénéficier du statut de « messie ». Mais dans les récits du corpus, le médecin n'est pas toujours le protagoniste et encore moins le héros. Non seulement son savoir-faire s'avère insuffisant pour mener une lutte efficace contre l'épidémie, mais son action peut accroître le mal, dont on a vu qu'il est autant humain que naturel. Malgré les propos rassurants du docteur, le narrateur goytisolien – spécialiste de la poésie de San Juan de la Cruz – soupçonne ce médecin de lui administrer des drogues puissantes dans le but de lui faire avouer le fruit de ses recherches. Cette opposition entre le médecin et un personnage jugé subversif se vérifie également dans *La Quarantaine* où Jacques, le médecin, s'éloigne de son frère Léon pour soutenir l'action du tyran Julius Véran. Dès le début, on avait noté en germe les limites de sa tolérance et de sa générosité ; en vacances, Jacques rechigne à soigner un malade (dont on apprend plus tard qu'il s'agit de Rimbaud, malade à Aden) et a « peur qu'on ne lui vole ses instruments » (67), le pronom « on » désignant probablement les Indiens. Aussi Léon, adolescent rebelle et tolérant, choisit-il de s'ouvrir à la culture indienne quand Jacques rallie la communauté des Blancs qui vivent dans la peur.

Si ces écrivains ébranlent la religion et la médecine, c'est pour repenser la responsabilité de l'individu. L'attitude populaire s'avère en effet contradictoire face à la médecine, dans la mesure où elle abandonne son pouvoir à une autorité extérieure pour ensuite lui reprocher d'en abuser. De même qu'en 1832 des médecins furent accusés d'être des imposteurs et des empoisonneurs¹, Rieux est victime de la méfiance de ses concitoyens :

Avant la peste, on le recevait comme un sauveur. Il allait tout arranger avec trois pilules et une seringue, et on lui serrait le bras en le conduisant le long des couloirs. C'était flatteur, mais dangereux. Maintenant, au contraire, il se présentait avec des soldats, et il fallait des coups de crosse pour que la famille se décidât à ouvrir. (197)

Dès lors que le savoir et l'action pragmatique ne sont plus considérés comme l'apanage du médecin, c'est à l'individu de trouver en soi les ressources pour lutter contre le mal².

Ces récits de fin seraient alors des récits fondateurs puisque l'épidémie favorise la naissance d'une nouvelle conscience identitaire et suscite la volonté, conformément au souhait de Camus, de « sauver l'idée de l'homme » et « d'en tirer l'infatigable courage des renaissances »³. *L'Homme révolté* expliquait que la révolte ne pouvait prendre place que dans

¹ Jean Delumeau, *La Peur en Occident*, op.cit., p. 99.

² Position prônée par Montaigne pour qui être philosophe, c'est être à soi-même son propre médecin. Déjouer les pièges de l'imagination permet ainsi de s'éloigner des conseils prodigués par les médecins et des remèdes qu'ils proposent. Montaigne ne faisait pas confiance aux médecins, estimant que cette tendance à modifier le cours naturel des choses ne faisait qu'aggraver le mal et susciter l'inquiétude du malade. (*Essais*, III, XIII.)

³ Albert Camus, *Quatrième Lettre à un ami allemand*, OC II, p. 29.

un monde désacralisé, partant du principe que le sacré était une réponse sans question quand la révolte se voulait questionnement sans réponse. Cette incompatibilité exige d'être nuancée, comme l'a montré Maurice Weyembergh qui, loin de croire que le monde moderne soit désacralisé, trouve dans l'œuvre de Camus « des traces ou des éclats de sacré » ainsi que des valeurs que leur caractère absolu et le respect qu'elles inspirent rapprochent du sacré¹. Faute d'une transcendance verticale, une « transcendance horizontale » reste envisageable si l'on accepte que le sacré puisse non seulement être ce « sacré cosmique » aux sources de la civilisation hellénistique et de la philosophie plotinienne mais aussi la sacralisation de toute vie humaine. Nous verrons qu'à l'instar de Camus, les contemporains placent le sacré dans le rapport harmonieux entre l'homme et la nature, ainsi que dans la recréation d'une communauté solidaire.

2) L'épidémie, ferment de rapports humains renouvelés

Parce que l'épidémie frappe en aveugle, le destin individuel ne se conçoit plus comme indépendant et isolé, désormais pris dans les rouages d'une dynamique qui le dépasse et le lie inéluctablement à la collectivité. En raison d'une tendance au repli sur soi et à la préservation individualiste, la vie en groupe cesse d'être une vie en société. Néanmoins, l'épidémie est aussi l'occasion de repenser les fondements de la communauté :

Quand le lien interpersonnel se noue autour du malheur et de la peine des hommes, on entrevoit une lueur de sens, si faible soit-elle. La souffrance n'est peut-être pas dépensée en vain dès lors qu'elle donne l'occasion au groupe humain de se montrer solidaire. [...] Ce qui apporte la fragile promesse d'un sens, ce qui ouvre une issue étroite hors de l'absurdité tragique, c'est la relation à l'Autre.²

Boccace l'avait bien compris qui, dans son *Décameron*, concevait une communauté idéale, loin du chaos de Florence devenue symbole de la défaite des valeurs sociales et humaines. Par la restauration des anciennes valeurs courtoises *via* les exemples et les contes, la quarantaine boccacienne devenait l'espace d'une reconquête de la dignité. Tout en rejetant la naïveté d'un humanisme niant la « part obscure » de l'homme, Camus souhaite placer le sacré dans l'immanence, le sensible, l'humain. Aussi peut-il affirmer : « Si le christianisme est pessimiste quant à l'homme, il est optimiste quant à la destinée humaine. Et bien, je dirai que pes-

¹ Maurice Weyembergh, « Camus et le problème du sacré », in Hubert Faes et Guy Basset (dir.), *Camus, la philosophie et le christianisme*, Paris, Le Cerf, coll. « La nuit surveillée », 2012, p. 60.

² Michel Delacroix, *Le Mal, op.cit.*, pp. 106-107.

simiste quant à la destinée humaine, je suis optimiste quant à l'homme »¹. Loin d'impliquer une destinée commune placée sous le signe du Progrès, le sort du collectif ne répond plus à aucune nécessité. Aussi angoissant que stimulant, ce constat rend à l'individu la liberté de lutter contre la création telle qu'elle est et d'élaborer un monde à hauteur d'homme. Comment, à la suite de Camus, les romans contemporains mettent-ils en scène un élan, une force supérieure qui emporte le sujet, l'emplit et le bouleverse ? Nous allons voir que dans ces récits d'épidémie, l'action humaine peut transformer le sentiment de l'absurde en une expérience quasi mystique : celle de la révolte.

2.1) Forces et limites de la révolte solidaire

L'épidémie enferme dans un espace restreint des individus qui jusqu'alors occupaient cet espace sans réelle conscience du vivre-ensemble. Que l'autre ait été toléré, rejeté ou ignoré, sa présence autorisait une conscience de soi reposant sur la différenciation. Avec l'épidémie, il devient impossible de croire aux frontières et aux privilèges face à la mort. Pour faire face à cette égalité *de facto*, l'individu peut se débattre et recréer en vain une séparation. Mais il peut aussi accepter cette égalité et se forger, selon Camus, « un art de vivre par temps de catastrophe, pour naître une seconde fois, et lutter ensuite, à visage découvert, contre l'instinct de mort à l'œuvre dans notre histoire »². Quand s'effondre un ordre incapable de faire face au danger, peut-on constituer une société nouvelle non contaminée par les anciens modèles ? Comme le rappelle B. Gervais à la suite de Jacques Rancière, le contemporain est marqué par « le fractionnement des identités et des communautés, qui déstabilise le sens commun et exige de reconstituer des liens tant symboliques que sociaux »³. Or la catastrophe favorise des alliances inédites. Naissent alors de nouvelles façons de vivre ensemble et de nouveaux modes de définition identitaire que les récits d'épidémie se proposent d'explorer.

a- Le rejet de la communauté première

Parce que tout le monde devient suspect, l'épidémie affecte en premier lieu les familles dont l'unité est souvent brisée. Gérard Fabre a souligné l'ampleur de ce phénomène durant la Peste Noire, jugeant que cette tension exacerbée entre l'individu et la communauté a

¹ Albert Camus, *Carnets 1935-1948*, OC II, p. 1007

² Albert Camus, « Discours du 10 décembre 1957 », OC IV, p. 241.

³ Bertrand Gervais, « Le triple soupçon de l'imaginaire contemporain ». B.Gervais fait ici référence à la pensée de Jacques Rancière dans *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000. [en ligne] URL– <http://oic.uqam.ca/fr/node/50144> [consulté le 18 mars 2014].

participé à la naissance de l'individualisme qui s'amorçait depuis le XII^e siècle¹. Tous étant soumis à une potentielle contagion, la compassion fait défaut et la présence des autres n'est plus un réconfort mais un danger. De nombreux auteurs ont insisté sur la méfiance et la cruauté qui brisent les liens amicaux et familiaux, à commencer par Boccace (« Le frère abandonnait le frère, l'oncle le neveu, la sœur le frère, souvent même la femme le mari. »²) ou Manzoni (« [...] il y avait quelque chose de plus funeste et de plus hideux encore : c'était la défiance réciproque, la monstruosité des soupçons. »³). Par temps de peste, le langage – noyau de la communauté – est violemment affecté et donne lieu à un emploi contradictoire de la parole, ce que G. Didi-Huberman exprime dans un texte dont le style morcelé et saisissant traduit le chaos de l'épidémie. D'une part, les risques de contagion rendent l'échange possiblement fatal si bien qu'il convient d'économiser la parole, de limiter les contacts :

Danger que de parler lorsque parler fait retour vif sur sa propre essence en danger de mort. Méfie-toi (puce à l'oreille) si, lorsque tu éternues, quelqu'un te dit en reculant, affolé, Dieu te bénisse, et s'enfuit loin de toi : c'est qu'il se souvient que la peste pulmonaire, la plus radicale, la plus immédiate des pestes, se transmet par la parole. [...] parler c'est toucher, c'est danger de mort. Tu crées en parlant un nuage humide invisible où transitent les bacilles. Orage de peste pour autrui, lui dirais-tu je t'aime.⁴

Les mots, dès lors qu'ils peuvent véhiculer la mort, exigent d'être contrôlés, employés à bon escient, réduits à l'essentiel. Mais en ces temps où la mort règne, la parole semble avoir perdu toute emprise sur le réel, tout impact sur les événements. Dépouillés de leur valeur, les mots peuvent être prononcés à tort et à travers :

Mais aussi : parler pour l'absolue pureté de la profération, parler lorsque parler n'a plus de conséquence. Oublier d'oublier. Un homme crie : J'ai volé, il crie : J'ai commis l'adultère, enfin il crie : J'ai tué, et personne n'ose l'interroger, personne ne fera d'enquête, la police voudra l'ignorer, nul n'osera s'approcher. Immense pouvoir des paroles.⁵

En somme, la parole se doit d'être limitée dans sa profération sans qu'il n'y ait plus aucun contrôle sur le contenu. Elle bénéficie simultanément d'un regain de valeur en raison de son usage parcimonieux et précautionneux, tout en subissant une violente dévalorisation.

¹ Si la peste au XIII^e siècle a accru la tendance à l'individualisme, celle de 1720 aurait plutôt participé au renforcement de la communauté familiale puisque des lois furent promulguées pour interdire aux parents d'abandonner leurs enfants. (Gérard Fabre, « La question des mœurs en temps d'épidémie ». *Bulletins et Mémoires de la Société d'anthropologie de Paris*, Nouvelle Série. Tome 10, n°1-2, 1998. p. 126.) [en ligne]
URL– http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/bmsap_0037-8984_1998_num_10_1_2506 [consulté le 28 juillet 2013]

² Jean Boccace, *Le Décaméron*, op. cit., p. 30.

³ Alessandro Manzoni, *Les Fiancés. Histoire milanaise du XVII^e siècle*. Trad. de l'italien par Yves Branca, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 1995, p. 193.

⁴ George Didi-Huberman, *Memorandum de la peste : le fléau d'imaginer*, Paris, Christian Bourgois, 1983.

⁵ *Idem*.

Chez Camus, la peste tend à renforcer les liens, qu'il s'agisse de l'amour du juge Othon pour sa famille ou de l'amour que Rieux et sa mère se portent mutuellement sans se le dire. C'est aussi le cas dans *A Prayer for the Dying* où l'épidémie ressoude des liens que les habitants avaient négligés. En temps normal, la famille à Friendship est avant tout un lieu de conflits : tandis qu'un jeune garçon tue son frère à coup de pierre, une vieille femme essaie de planter une fourchette dans la main de sa sœur suite à une querelle. La diphtérie rassemble les familles bien que ce soudain rapprochement découle probablement d'une lâcheté face à la mort. Conformément à une certaine tradition littéraire étasunienne, le noyau familial s'avère entaché d'une extrême ambivalence, étant à la fois l'ultime rempart contre les dangers du monde et le foyer intime de la phobie paranoïaque.

Dans les autres romans contemporains en revanche, plus l'expérience de l'épidémie se fait commune, plus la communication devient impossible. Loin d'être un lieu réconfortant, l'espace familial représente un milieu contaminé par le mal : alors même qu'il croyait tout savoir du cercle familial, le sujet se rend compte que l'autre, aussi familier qu'il puisse paraître, n'est jamais qu'une construction de son propre regard. Aussi la séparation devient-elle nécessaire à l'épanouissement de Léon le Disparu lorsque, découvrant que la voie vers l'île-mère est bloquée, il fera la découverte d'une autre voie, sa propre voie. De la même façon, pour s'émanciper et prendre en main son destin, la sud-africaine Andrea n'a d'autre choix que de rejeter sa mère dont elle blâme la faiblesse et la soumission envers les Blancs. Alors que le patron du salon de coiffure où travaille sa mère tente de la violer, Andrea résiste et provoque le licenciement de l'employée. Loin de la protéger, cette dernière l'accuse de matricide, elle qui ne vivait que pour son travail de coiffeuse. Devenue adulte, la jeune métisse jouera donc de ses charmes afin de se faire l'égale de l'homme, prenant le contre-pied du modèle maternel. Chez Goytisolo, si l'on accepte d'inscrire les réunions de fascistes dans les souvenirs d'enfance du narrateur, on supposera une rupture radicale avec le milieu familial, que le narrateur soit un intellectuel, un poète dissident ou un transsexuel.

Malgré la mise à distance d'un noyau familial contaminé par le mal, la proscription des contacts physiques potentiellement contagieux et le renoncement aux rites de « manipulation corporelle »¹ favorisent la prise de conscience des vertus du lien social. Redécouvrant la valeur des sentiments partagés et des actions collectives, les personnages font le choix d'une nouvelle « famille », d'une communauté désirée.

¹ Mary Douglas désigne par là les mains que l'on serre, les joues que l'on tend, les verres que l'on entrechoque (*De la souillure. Essai sur les notions de pollution et de tabou*. Trad. de l'anglais par Anne Guérin, Paris, Maspero, 1981, p. 235).

b-La construction d'une communauté désirée

Raconter une épidémie, c'est aussi proclamer l'inéluctabilité de la mort, inhérente à la condition humaine. Pourtant, cette inéluctabilité donne lieu à deux types de réponses dans nos récits : elle peut être « investie négativement, subie passivement en y reconnaissant un sens indéchiffrable pour l'être humain (fatalité) » ou investie positivement sous la forme du destin « contre laquelle la liberté humaine peut se révolter pour lui donner et se donner un sens »¹. La maladie mettant en péril l'ordre social, on devine que les liens qui régissent la société sont à interroger, voire à modifier. Mettant en scène la possibilité renouvelée d'une communion/communication, *La Peste* apparaît comme le roman de la révolte et de la grandeur humaine. Quand Barthes affirmait que les personnages n'étaient pas véritablement engagés, que leur solidarité ne se voulait pas « politique au sens fort du terme »², il niait l'élément neuf de l'œuvre, à savoir le combat solidaire. *La Peste* a souvent été lu comme une mise en images de la philosophie de la révolte que Camus conceptualise dans *L'Homme révolté*. Ses *Carnets* indiquent d'ailleurs qu'il souhaitait cette corrélation :

Oui, j'avais un plan précis quand j'ai commencé mon œuvre : je voulais d'abord exprimer la négation. Sous trois formes ; romanesque : ce fut *L'Étranger*, dramatique : *Caligula* ; idéologique : *Le Mythe de Sisyphe* (...) Mais (...) je savais que l'on ne peut vivre dans la négation et je l'annonçais dans la préface du *Mythe de Sisyphe* ; je prévoyais le positif sous les trois formes encore : romanesque : *La Peste* ; dramatique : *L'État de Siège* et *Les Justes* ; idéologique : *L'Homme révolté*.³

Roman symphonique, *La Peste* brasse plusieurs destins lancés dans une même tourmente, comme autant de manières différentes de réagir face à l'adversité. Soucieux de valoriser une communauté en lutte, le chroniqueur Rieux se garde bien d'attirer sur lui plus que sur un autre l'attention du lecteur : « Pour être un témoin fidèle, il devait rapporter surtout les actes, les documents et les rumeurs. Mais ce que, personnellement, il avait à dire, son attente, ses épreuves, il devait les taire » (304). Dès lors que le mal qu'éprouve un seul homme devient peste collective, la révolte tire l'individu de sa solitude et joue le rôle heuristique qu'assure le *cogito* dans l'ordre de la pensée, comme en témoigne la célèbre formule de Camus : « Je me révolte donc nous sommes »⁴. Les écrits de Rachid Mimouni, chez qui la démonstration est symétrique et négative, éclairent une nouvelle fois la philosophie camusienne : tandis que « la solidarité de la communauté de Zitouna réintégrant en son sein les lépreux chassés de la ville

¹ Alexis Nouss, Joseph Lévy, *Sida-fiction*, *op.cit.*, p. 93.

² Roland Barthes, « *La Peste* – Annales d'une épidémie ou roman de la solitude ? », *op.cit.*

³ Albert Camus, « Commentaires sur *L'Homme révolté* », in *Œuvres Complètes, Essais*, édition de R. Quilliot, *op.cit.*, p. 1610.

⁴ Albert Camus, *L'Homme révolté*, OC III, p. 276.

s'avère insuffisante à les protéger dans *l'Honneur de la tribu* », « Camus fait de l'expérience de la solidarité un recours contre le mal et le désespoir qu'il pourrait engendrer, et surtout comme recouvrement du sens de la dignité de l'Humanité »¹. Si le sacré doit persister dans un monde sans Dieu, il est parfaitement ancré dans une réalité immanente et contingente, relevant de l'expérience profondément morale de la solidarité.

Cette éthique de la solidarité s'illustre également dans *Ensaio sobre a Cegueira* car :

les personnages apprennent à se connaître et à vivre ensemble, ce qui laisse présager un avenir commun et solidaire. Ainsi, Saramago laisse entrevoir une société plus orientée vers le contact humain et l'enrichissement spirituel, créant implicitement une opposition avec la société réelle caractérisée, selon l'auteur, par l'individualisme et la recherche du confort matériel.²

Cette communauté se construit autour de la femme non-aveugle qui garantit la cohésion du groupe, ce que symbolise le fil par lequel elle rassemble les membres du groupe en un geste protecteur : « Elle passe maintenant autour de chacun et aussi autour d'elle-même une corde faite de bandes d'étoffes tressées, confectionnée pendant que les autres dormaient, Ne vous accrochez pas à elle, dit-elle, tenez-la plutôt de toutes vos forces, ne la lâchez en aucun cas, quoi qu'il arrive »³ (242). La répétition du verbe « *agarrar* » incite le lecteur à s'interroger sur la nature du lien. Le choix de traduction effectué par Geneviève Liebrich suggère une nuance : s'il faut « tenir fort » la relation à autrui, il ne faut pas s'y « accrocher », comme si la trop forte dépendance risquait de nuire à la communauté. En somme, le narrateur refuse de s'abandonner au pessimisme, ce que confirme cette réflexion sur le Mal :

Les sceptiques sur la nature humaine, qui sont nombreux et obstinés, soutiennent que, s'il est vrai que l'occasion ne fait pas toujours le larron, il n'est pas moins vrai qu'elle l'aide beaucoup. *Quant à nous*, qu'il nous soit permis de penser que si l'aveugle avait accepté la deuxième offre du finalement vrai faux Samaritain en ce dernier instant où la bonté aurait pu encore prévaloir, nous nous référons à l'offre de lui tenir compagnie en attendant l'arrivée de sa femme, l'effet de la responsabilité morale résultant de la confiance ainsi octroyée eût peut-être inhibé la tentation criminelle [...].⁴ (28-29)

Enonçant le jugement qui serait celui des sceptiques, il s'en distancie pour réaffirmer sa confiance en l'homme et en sa bonté sans céder à la naïveté humaniste que déplorait Camus.

¹ *Idem*.

² Silvia Amorim, José Saramago : *éthique, Art et théorie*, op. cit., p. 52.

³ ESC, p. 248 : « *O que está a fazer agora é a passar à volta de todos e de si própria uma corda de tiras de pano entrançadas, feita enquanto os outros dormiam, Não se agarrem a ela, disse, agarrem-na, sim, com toda a força que tiverem, não a larguem em caso algum, seja o que for que aconteça.* »

⁴ ESC, pp. 26-27 : « *Os cépticos acerca da natureza humana, que são muitos e teimosos, vêm sustentando que se é certo que a ocasião nem sempre faz o ladrão, também é certo que o ajuda muito. Quanto a nós, permitir-nos-emos pensar que se o cego tivesse aceitado o segundo oferecimento do afinal falso samaritano, naquele derradeiro instante em que a bondade nada poderia ter prevalecido referimo-nos o oferecimento de lhe ficar a fazer companhia enquanto a mulher não chegasse quem sabe se o efeito da responsabilidade moral resultante da confiança assim outorgada não teria inibido a tentação criminosa [...]* »

Chez Goytisolo, l'action collective se trouve entravée par le régime autoritaire. Mais le roman présente quelques exemples de sacrifice au nom de l'altruisme. Bien qu'elles se sachent condamnées à mourir, certaines opprimées osent s'évader du centre pour s'informer du sort de leurs compagnes. Cette communauté des opprimés atteint son paroxysme au moment de leur exécution lorsque se constitue « l'Assemblée des Oiseaux » (« *la Asemblea de los Pájaros* »). Dépassant l'humiliation publique, les dissidents déguisés en oiseaux décident en un ultime sursaut de dignité, d'assumer leur destin funeste, voire de le sublimer en assimilant la mort à « un voyage excitant et ardu » jusqu'à « la cime solitaire où règne S., l'oiseau éthéré, incolore, extatique qui symbolise l'âme détachée de ce monde dans les visions et ravissements du saint »¹ (186).

Pour reprendre l'épigraphe de la quatrième *Lettre à un ami allemand*, on peut dire que certains personnages comprennent que « l'homme est périssable » mais qu'il faut périr « en résistant, et si le néant nous est réservé, ne faisons pas que ce soit une justice ! »². Luttant contre l'injustice et la déchirure, ils tentent de se donner les moyens d'accéder au bonheur. Néanmoins, la fin des romans pose le problème de l'existence d'une communauté durable.

c- Une action collective toujours fragile

Bien que Camus ait écrit « il peut y avoir de la honte à être heureux tout seul » (212), sa foi dans l'action collective ne paraît pas totale. Au cours de la rédaction de *La Peste*, Camus manifeste dans ses *Carnets* une confiance mesurée en l'homme³ avant de reconnaître, fort de son expérience de la Résistance, qu'« on est toujours seul quand on déserte l'homme parce qu'il n'y a que l'homme qui puisse être le compagnon des hommes »⁴. Ses personnages s'organisent pour lutter contre l'épidémie et certains parviennent à mettre de côté leur tendance individualiste, notamment Rambert. Cependant, la possible résurgence de la peste (évoquée dans la dernière phrase) n'indique-t-elle pas le retour de l'individualisme et la dissolution prochaine de cette communauté qui, après avoir connu l'enfer, s'unit une dernière fois dans le soulagement et la joie ? L'optimisme de Camus semble douteux tant Rieux est à la

¹ *Ibid.*, p. 169 : « *hasta la cima solitaria en donde reina S., el pájaro etéreo, incoloro y extático que alegoriza el alma desasida del mundo en las visiones y deliquios del santo* »

² Obermann, Lettre 90. Cité par Albert Camus, épigraphe de la 4^e *Lettre à un ami*, *OC II, op.cit.*, p. 25.

³ « On cherche la paix et l'on va vers les êtres pour qu'ils vous la donnent. Mais ils ne peuvent donner pour commencer que démeance et confusion. Il faut bien la chercher ailleurs, mais le ciel est muet. Et c'est alors, mais alors seulement, qu'on peut revenir vers les êtres puisque, à défaut de la paix, ils vous donnent le sommeil ». (Albert Camus, *Carnets 1935-1948*, *OC II*, p. 987).

⁴ Albert Camus, « Lettre à Dumur du mercredi 22 mars 1944 », *Œuvres Complètes, Essais*, édition de R. Quilliot, *op.cit.*, p. 1670.

fois solidaire et solitaire, étant conscient que la peste – qui est aussi la peste en l’homme – ne disparaît jamais véritablement.

Le roman de Saramago met lui aussi en question la solidarité et la responsabilité envers la communauté. Que penser de ce groupe de six individus guidés par une femme ? On serait tenté de croire que le rapport privilégié qui unit les personnages se donne comme un modèle chez cet écrivain qui estime qu’il est « nécessaire et urgent de remettre de la bonté dans la relation entre les êtres humains »¹. Néanmoins, la vulnérabilité du personnage féminin – qui peut devenir aveugle à tout moment – rend fragile l’existence de la communauté. La fin particulièrement ambiguë renvoie une image en demi-teinte de celle qui apparaissait en quelque sorte comme une « sainte sans Dieu » :

La femme du médecin se leva et alla à la fenêtre. Elle regarda en contrebas la rue jonchée d’ordures, les gens qui criaient et chantaient. Puis elle leva la tête vers le ciel et vit entièrement blanc. Mon tour est arrivé, pensa-t-elle. La peur soudaine lui fit baisser les yeux. La ville était encore là.² (366)

Face à une guérison qui risque de provoquer la dissolution du groupe, l’attitude de la femme nous laisse perplexe : sa tristesse reflète-t-elle une déception face à la perte de l’ascendant qu’elle avait sur le groupe ? Silvia Amorim confirme cette tournure pessimiste, constatant qu’après la fin des grandes utopies sociales, Saramago semble douter que « le bonheur de l’individu [soit] compatible avec le bien-être de la communauté et avec la vie en société »³. L’adaptation cinématographique de Fernando Mereilles entretient cette ambiguïté. Comme la voix-off souligne que la joie face à la première guérison est « teintée d’égoïsme » (chacun fantasme sa prochaine guérison), elle pose deux questions : « Qui serait assez timoré pour préférer la sécurité de l’aveuglement ? Qui serait assez stupide pour craindre que ces liens intimes se défassent ? »⁴. Parce que la première question est indéniablement rhétorique tant les aveugles souhaitent recouvrer la vue, la réponse à la deuxième question s’impose. Pourtant, par cette question même, la voix-off met l’accent sur un problème que le roman n’évoque pas explicitement, soulignant que toute communauté née en temps de crise se trouve menacée une fois le calme revenu. Cottard, cynique, formulait déjà l’idée que rien ne rassemble plus sûrement qu’un désespoir commun : « La seule façon de mettre les gens ensemble, c’est encore de leur envoyer la peste » (199).

¹ Alette Armel, « Les indignations de José Saramago », *Le Nouvel Observateur*, 14.01.2011 [en ligne] URL - <http://aliette-armel.blogs.nouvelobs.com/tag/saramago> [consulté le 9 septembre 2013].

² ESC, p. 309 : « *A mulher do médico levantou-se e foi janela. Olhou para baixo, para a rua coberta de lixo, para as pessoas que gritavam e cantavam. Depois levantou a cabeça para o céu e viu-o todo branco, Chegou a minha vez, pensou. O medo súbito fê-la baixar os olhos. A cidade ainda ali estava.* »

³ Silvia Amorim, *José Saramago. Art, théorie et éthique du roman. op.cit.*, p. 78.

⁴ Film *Blindness*. passage: 1h 46 ‘40 – 1h 47’27.

Ce besoin de ne pas se savoir seul dans le malheur anime les prostituées dans *Las virtudes del pájaro solitario* : recluses dans un centre aseptisé, elles rejouent à l'infini l'événement traumatisant de l'agonie de la Patronne en le théâtralisant sans cesse, comme pour exorciser la douleur. Pourtant, le dégoût initial face à cette atroce souffrance se convertit progressivement en fascination morbide : « [...] allez, racontez !, une histoire qui vous est arrivée ou à laquelle vous avez assisté, une agonie, une mort, l'horrible fin de la Séminariste ! »¹ (38). Dans la version originale, la tournure familière « *abrid el pico* » (« ouvrez votre caquet ») renforce la vigueur de cette sollicitation tout en constituant un subtil clin d'oeil à la figure de l'oiseau qui hante ce roman, « *pico* » signifiant « le bec ». À la fin, le ressassement des mêmes discours conduit le groupe au délitement au point que les interlocutrices assurent des monologues qui ne trouvent plus d'auditoire : à ce titre, Y. Llored signale que « l'alternance répétitive et monotone de *dije/dijo* rend visible la fallacieuse utilisation d'un discours muré qui interdit toute communication réelle »². Contrairement à son modèle bocccacien, le chaos ne rapproche pas les personnages, incapables de transformer la communauté des opprimés en communauté de joyeux conteurs. Plus encore, Brad Epps n'hésite pas à démembrer l'Assemblée des Oiseaux, soulignant que « narrativement parlant, la transcendance n'est pas réalisée dans le texte », ce qu'il interprète comme une « abdication de l'espoir et un glissement vers le désespoir »³. Une idée contestée par Stanley Black qui préfère y voir « le prélude à une transcendance en termes de liberté envers une oppression extratextuelle »⁴. En somme, si les romans mettent en scène les conditions d'un changement, on ne saurait dire si la société qui émerge est foncièrement différente et possiblement durable.

Chez García Márquez et Le Clézio, l'action collective est tout simplement inexistante. Tandis que la lutte contre le choléra ne semble guère préoccuper la population latino-américaine, la variole mobilise dans *La Quarantaine* les Européens qui forment un groupe de sept individus suivant le même schéma que le groupe des aveugles chez Saramago : deux couples préexistants, un « duo » né pendant l'épidémie et un « enfant ». Mais alors que la cécité rapproche une jeune femme et un vieillard, la variole engendre l'association de deux malfaiteurs, Bartoli le délateur et Véran l'escroc. De cette comparaison surgit l'idée que la communauté des Européens est vouée au dysfonctionnement. Peinant à s'organiser et dému-

¹ *VPS*, p. 34 : « *vamos, contad, abrid el pico, algo que os haya sucedido o hayáis visto, una agonía, una muerte, el fin horrible de la Seminarista !* ».

² Yannick Llored, *Le Soi, le monde et la création littéraire*, op.cit., p. 40.

³ « *transcendence is not, narratively speaking, realized in the text* », « *abdication of hope and a slide into despair* » (nous traduisons). Brad Epps cité par Stanley Black, *Juan Goytisolo and the Poetics of Contagion*, op.cit., p. 206.

⁴ « *a prelude to transcendence in terms of freedom from extratextual oppression* » (*Idem.*)

nis face aux pénuries, ils finissent par baisser les bras. L'action collective est alors réservée aux Indiens qui, suite à l'arrivée d'un bateau, se révoltent contre les Européens, non sans une certaine désorganisation et pour un résultat négligeable. En fin de compte, dans *La Quarantaine*, puisque le groupe est manipulable et fragile, l'action collective tend à échouer, cédant le pas à des actions relevant du don entre deux individus, seule forme de solidarité qui semble viable et authentique.

Parce que l'épidémie inspire d'abord la peur de l'autre, la communauté qui naît en temps d'épidémie ne peut être qu'une communauté de cœur, une communauté pensée et choisie. Cette communauté réinscrit l'individu dans un devenir et un sens communs qui, selon Paul Zawadski, « lui permettraient de se penser comme contemporain de ses contemporains, autrement dit de *faire société* »¹. Néanmoins, ces communautés nouvelles dévoilent progressivement leurs limites, qu'elles soient vouées à la dissolution une fois la crise disparue ou que le rapport fusionnel rende les membres du groupe indifférents aux malheurs du monde. Comme le souligne Gérard Fabre, les mouvements communautaires « font émerger une vision à la fois utopique et pragmatique du monde : former une communauté non pas durable dans l'histoire mais transitoire, sans modèle ni référence autre qu'elle-même »². Loin de proposer un idéal à réaliser, les romans tracent un parcours sinueux et labyrinthique vers un horizon incertain. Le lecteur est alors autorisé à mettre l'accent sur le versant optimiste d'un roman qui met en scène la construction d'une communauté soudée, ou sur la possible déréliction d'un groupe soumis aux fluctuations de l'épidémie.

2.2) L'amour au temps de l'épidémie : une possible neutralisation du tragique ?

Chez Camus, les premiers tableaux de la peste laissent croire à la mort de l'amour tant il « demande un peu d'avenir et il n'y avait plus pour nous que des instants » (48). Pourtant, ses *Carnets* dévoilent la conception d'un troisième cycle : après ceux de Sisyphe et Prométhée viendrait le « cycle de Némésis », caractérisé par un amour susceptible de dépasser l'absurde et la révolte. La mort de Camus laissant l'œuvre inachevée, rien ne permet de définir la nature de cet amour. Dans le récit contemporain, l'amour est à la fois source de douleur et de joie car aimer en temps de peste, c'est à la fois faire du bien à l'autre et prendre le risque

¹ Paul Zawadski (dir.), *Malaise dans la temporalité*. Paris, Publications de la Sorbonne 2002, pp. 15-16.

² Gérard Fabre, *Epidémies et contagions. L'imaginaire du mal en Occident*, op.cit., p. 78.

de le faire souffrir en le contaminant. À travers ses visages divers, cet amour peut-il être érigé en force de neutralisation du tragique ?

a- L'amour contre la mort

La peste rendant impossible tout amour, cette thématique semble secondaire, voire absente, du roman de Camus. Hiroshi Mino souligne que les femmes « veulent, avant tout, préserver leur amour et leur bonheur, tandis que pour les hommes l'amour passe après le devoir de sauver les autres »¹. *Les Carnets* renforcent cette hypothèse, tant l'élimination du personnage de Stephan dans l'édition définitive marque un retranchement important du langage sentimental : « Peut-être : refaire Stephan entièrement en supprimant le thème de l'amour »². Nuançant de telles hypothèses, Jason Herbeck a redonné de la visibilité au discours amoureux et mis au jour une « concurrence discursive »³ entre le langage de l'amour et celui de la politique, montrant ainsi que la thématique parcourt le roman en filigrane et en silence. Bien qu'il néglige sa femme pour mieux soigner les malades, Rieux n'en éprouve pas moins un besoin d'amour jugeant que « ce monde sans amour était comme un monde mort » (263). Plus encore, aimer revient à affronter la mort à deux, comme pour le couple Castel dont la femme n'hésite pas à regagner l'espace de la quarantaine afin d'accompagner son mari dans son combat contre l'épidémie. Une décision courageuse qui est également celle de la femme de l'ophtalmologiste dans *Ensaio sobre a Cegueira* et de Sarah Metcalfe, soucieuse de rester près de son mari affecté par la variole dans *La Quarantaine*.

Mais si l'épidémie renforce l'amour des couples préexistants, elle favorise également la naissance d'idylles qui, en d'autres circonstances, n'auraient probablement pas vu le jour. Ainsi, l'amour naît en pleine crise de cécité entre le vieillard borgne et la jeune prostituée. Sans s'être jamais vus, ils se font la promesse de vivre ensemble après la disparition de l'épidémie, s'autorisant à croire en des lendemains meilleurs. De même, la rencontre avec Surya ouvre à Léon de nouvelles perspectives : alors que le camp des Européens stagne dans un présent privé d'espoir, Léon est initié au bouddhisme et à une vision de l'unité dans la diversité. Se détachant d'une communauté familiale toujours imposée, Léon se tourne vers une communauté spirituelle qu'il fait le choix d'intégrer. Dans ce roman que Thierry Bayle qualifie de « *Paul et Virginie* moderne »⁴, Léon adopte une culture qui le fascine, la fait sienne au

¹ Hiroshi Mino, *Le silence dans l'œuvre d'Albert Camus*, préface de Paul Viallaneix, Paris, Corti, 1987, p. 133.

² Albert Camus, *Carnets 1935-1948*, OC II, p. 976.

³ Jason Herbeck, « Le Discours du malaise dans *La Peste* d'Albert Camus », *The French Review*, Vol. 78, No. 5 (Apr., 2005), pp. 920-932. [en ligne]. URL: <http://www.jstor.org/stable/25479981>. [consulté le 18 mars.2014].

⁴ Thierry Bayle, « Le Clézio en Robinson », *Le Magazine littéraire*, 01.11.1995, p. 71.

point d'éprouver l'étrange impression d'une connaissance intuitive, « comme si elle [Surya] me racontait une histoire que j'avais toujours entendue » (135).

Cet amour fusionnel correspond à la vision que García Márquez développe dans *El amor en los tiempos del cólera*, lui qui a affirmé : « L'amour est ma seule idéologie »¹. Dans un roman comme *Del amor y otros demonios*, il explique que non seulement la passion fait tomber les barrières du rigoureux dogme de l'Église, les murs de cellule d'une prisonnière, l'enveloppe charnelle d'une enfant torturée, mais plus encore, elle réduit à rien la mort et le passage du temps. Tandis que les pratiques incestueuses et la solitude malade des Buendía les condamnent à la décadence, l'histoire de Fermina et Florentino illustre la nécessité absolue de l'amour comme ouverture affective à l'autre, seule condition du salut. Les amoureux survivent à l'*excipit* et le capitaine du navire comprend en les voyant que « c'est la vie, plus que la mort, qui n'a pas de limites »². Mais si l'amour peut défier l'épidémie et rivaliser avec le mal, c'est qu'il est capable d'en adopter les formes pour devenir une « peste de l'amour »³. Tirée de *Cien años de soledad*, l'expression renvoie à des amours interdites auxquelles les personnages s'abandonnent, malgré le châtement qui les menace.

b- « La peste del amor » : la puissance subversive des amours interdites

Cet amour rendu à la fois impossible et absolu par sa nature maudite est présent chez Brink où l'autre suscite attirance et fascination mais aussi peur et mauvaise conscience : « *I wanted you but I was afraid* »⁴. Alors que les Buendía transgressent le tabou universel de l'inceste, l'union entre un Blanc et une métisse semble, en période d'apartheid, tout aussi scandaleuse. Bravant les interdits, Andrea multiplie les amants européens, si bien qu'on lui fait remarquer qu'elle porte sur le corps la trace de toutes ses amours comme une malédiction. Son histoire avec Brian s'apparente à une traque policière : arrestations, interrogatoires, persécution et exil les obligent à « garer la voiture dans les buissons, à traverser en courant la petite étendue de plage à découvert jusqu'à l'abri des rochers »⁵ (27). Quant à sa relation avec

¹ Gabriel García Márquez, « L'amour est ma seule idéologie », Entretien avec Olivier Royant, *Paris Match*, juillet 1994. Disponible en ligne : <http://www.parismatch.com/Culture/Livres/Gabriel-Garcia-Marquez-L-amour-est-ma-seule-ideologie-560307>

² CAS, p. 498 : « *es la vida, más que la muerte, la que no tiene límites* ».

³ Avant *Cien años de soledad*, l'expression « peste de l'amour » apparaissait notamment dans les *Sonnets* de Ronsard (*Les Amours*, sonnets CLIII ou XXXII) et dans *L'Heptaméron* qui compare l'amour à « une peste couverte qui ne se puisse voir clairement » (Paris, Édition de M. François, Classiques Garnier, 2005, p. 254). Si le Prince des Poètes traduit ainsi la souffrance inhérente à la passion, la Reine de Navarre exprime peut-être davantage le risque d'un amour et d'un désir tournés vers un être charnel au détriment de Dieu.

⁴ WP, p. 81 : « je te désirais mais j'avais peur. »

⁵ WP, p. 15 : « *Having parked the car among the milkwood bushes, they scurry across the small stretch of exposed beach to the shelter on the rocks.* »

Paul, elle mêle sexe et violence, notamment dans l'épisode où, après avoir visité un musée de la peste, Paul caresse Andrea avec « ces mêmes mains qui plus tôt tenaient le crâne de gens qui sont morts de la peste »¹ (335). Dans sa terreur même, Andrea découvre un abandon plus violent, mélange de répulsion et de plaisir.

En réalité, cette alliance de la peste et de la sexualité, d'Eros et Thanatos, constitue pour Brink l'outil d'une dénonciation du système ségrégationniste. De la masturbation minutieusement décrite aux désirs masochistes, tous les états du désir sont passés en revue avec une certaine complaisance au point que, de l'os au poisson rouge, tout finit dans *The Wall of the Plague* par présenter une forme phallique. Si l'exhibition outrancière du corps désirant et la crudité de certaines images ont valu à l'auteur d'être accusé de pornographie, il justifie ses choix :

Le domaine de la sexualité représente en lui-même une zone d'agressivité qui semble attirer l'attention de façon plus permanente que les autres (...). Et cela m'importe parce que c'est en rapport avec ce qui m'engage le plus : l'expérience et l'expression de la liberté humaine, et la souffrance de l'humanité.²

Dans un contexte sociopolitique où la sexualité est sous très haute surveillance (les mariages entre Européens et non-Européens sont passibles d'une peine de sept ans de prison selon « l'*Immorality Act* » que Brink évoque à la page 113 du roman), sa narrativisation constitue une attaque en règle de la conception mystico-théologique des tenants de l'apartheid. L'érotisme permet de mettre à nu un désir de l'Autre exacerbé par les interdits de l'apartheid et de dénoncer, par la même occasion, la répression exercée par le puritanisme ambiant. Mais le roman procède à un ultime renversement lorsqu'Andrea, expérimentant « la peste de l'amour » auprès de Mandla, en vient à éprouver un amour de la peste. De fait, le militant invite la jeune métisse à déplacer son questionnement sur le mariage vers un engagement d'un autre type. La rencontre avec le « pestiféré » s'avère à la fois funeste et vivifiante puisque tout en tuant son amour pour Paul, elle permet à Andrea d'aimer la « pestiférée » en elle. Brink met donc en scène la naissance d'une seconde forme d'amour : celle des racines, celle d'un peuple d'opprimés avec qui Andrea se sentira en phase à l'issue de son périple.

Derrière son rire (...) il y a un souvenir d'une réalité si violente que son ventre se contracte. Comme une naissance. Quelque chose qu'elle a été capable de réprimer depuis longtemps, plus de trois ans, mais qu'elle ne peut plus refouler.³ (34)

¹ WP, p. 295 : « *those hands who had touched skulls of Plague victims* ».

² Louis Bertin-Amagou, « Poétique d'une sexualité en état d'urgence chez André Brink », *Éthiopiennes*, art.cit. URL : http://www.refer.sn/ethiopiennes/article.php3?id_article=272 [consulté le 18 mars 2014].

³ WP, p. 30 : « *But behind her laugh (...) lies a memory so violently real that it causes her guts to contract. An intimation of birth. Something she's been able to suppress for a long time now, more than three years, but which can no longer be checked.* »

La confrontation avec autrui, tout comme l'écoute des voix du passé, participe donc pleinement de la construction du Moi et d'une victoire contre « la peste ».

Cet Eros subversif qui ébranle une société sclérosée et engluée dans ses préjugés s'illustre également chez Le Clézio et Goytisolo. Dans *Las virtudes del pájaro solitario*, amour et mort s'entremêlent à un niveau concret – la transmission du sida –, au niveau symbolique avec cette « petite mort » qu'est l'orgasme mais aussi au niveau spirituel puisque ce qui se joue dans le secret des alcôves dépasse le simple plaisir charnel. Initiés à des rites soufis, les habitués des lieux doux font l'expérience d'un bonheur extatique aux confins de la mort : « [...] échauffement, fusion, fervent épanchement, source, irrigation féconde, dense et enivrante liqueur, émissions de baumes divins »¹ (107). La parataxe traduit ici les mouvements saccadés qui permettent, par à-coups, d'accéder à un palier supérieur de jouissance érotique autant que de transe mystique. L'ambiguïté des termes transforme cet Eros en une véritable « peste de l'amour » qui menace l'Espagne catholique puisqu'elle implique des pratiques jugées transgressives (le sexe des personnages étant soumis à une perpétuelle variation, ces relations tarifées peuvent devenir homosexuelles). Goytisolo est bien conscient de la force subversive de ces allusions érotiques, lui qui a lu les travaux de Xavier Domingo sur la répression de la sensualité hispano-arabe depuis le XV^e siècle :

L'Arabe a intégré l'acte sexuel à la structure de ses aspirations les plus élémentaires. Le chrétien, au contraire, a tendance à exclure le sexe, à le nier. Sentiment et sexualité sont indissociables pour l'Arabe. Pour le chrétien, tout ce qui concerne le sexe est néfaste et peut contaminer l'âme. [...] Tout ce que l'Espagnol a d'arabe en lui est impitoyablement réprimé et, en premier lieu, la sexualité.²

Afficher la sexualité revient donc à défier le schéma idéologique établi, à mettre à mal la parole biblique, à invalider la pureté en tant qu'essence nationale.

c- Les dérives de l'amour

Néanmoins, cet amour qu'on croyait capable de neutraliser le tragique trouve ses limites. Chez Camus d'abord, où Rambert, séparé de sa femme, avait affirmé dans les premiers jours de la peste : « peut-être ai-je été mis au monde pour vivre avec une femme » (92). Mais alors que la peste lui avait initialement révélé la force de l'amour, les retrouvailles avec sa fiancée sont entachées d'un doute au point que l'on se demande s'il croit encore en l'amour. Tout se passe comme si Camus suggérait de possibles frictions entre l'amour et la solidarité,

¹ *Ibid.*, p. 96 : « *enardecimiento, fusión, jaculatoria, hontanar, regadío feraz, densa y embriagadora virtud, emisiones de bálsamo divino* ».

² Xavier Domingo, *Erótica Hispánica*, Ruedo Ibérico, Paris, 1972, cité par Goytisolo dans *L'Arbre de la littérature* [1995]. Trad. de l'espagnol par Joëlle Lacor, Paris, Fayard, 1998, pp. 224-225.

l'attachement extrême à une seule personne ne pouvant aller de pair avec la lutte pour le bonheur du plus grand nombre.

Après avoir été victime d'une confusion entre les symptômes de l'amour et ceux du choléra, Florentino Ariza joue de cette confusion lorsque les amants prétextent avoir été frappés par le choléra pour mieux s'isoler sur le bateau. Mais la nécessité de feindre la maladie pour vivre un amour romantique témoigne de « l'incompatibilité de l'amour et des conventions sociales, [du] conflit entre le désir et la vie sociale »¹. L'idée est confirmée par Van Delden qui évoque « l'incapacité à envisager l'intégration d'un amour romantique dans la vie de la communauté ». En effet, l'amour est une maladie et « une maladie est nécessairement une chose contre laquelle la société doit se protéger »². Si une société qui entend étouffer les passions ne pouvait que rejeter cet amour extrême, les amoureux rejettent eux aussi la société, procédant à un repli sur soi qui les rend indifférents à la misère d'un monde rongé par le choléra, la guerre et la dictature. Adolescent déjà, Florentino ne s'intéressait guère aux guerres qui dévastaient son pays³. Auprès de Fermina Daza, il trouve son âme sœur, ce que suggère la proximité phonique des noms qui évoque le repli sur soi des deux êtres⁴. Dès lors que Florentino Ariza transmet cette indifférence à Fermina, Heidi Gai juge que le navire sur lequel s'enferment les amants relève moins du nid douillet que de la nef des fous⁵.

Chez Brink, l'amour déjoue la tentation de l'oubli du monde, devenant même l'origine d'une ouverture au monde. Pourtant dans *The Wall of the Plague*, les voix se cherchent, s'entrecroisent mais ont la plus grande difficulté à se rencontrer et à communiquer. Si la lutte de Brink contre l'apartheid reste incontestable, comment comprendre l'échec final de la relation entre Paul et Andrea ? Faut-il en conclure que « tout désir de fusionner avec l'autre est voué à l'échec ? Pourquoi ? Tout simplement parce que les points de vue ne sont pas et ne peuvent pas être les mêmes »⁶. Cette séparation est d'autant plus surprenante que dans plusieurs romans (*Au plus noir de la nuit*, *Un turbulent silence*), l'amour entre un Noir et une

¹ « *the novel is about the incompatibility of love and social convention, the conflict between desire and social life* » (Roberto Gonzales Echevarria, 1989, pp. 474-475. Cité par Manuel Cabello Pino, *Motivos y tópicos amatorios clásicos en « El amor en los tiempos del cólera, op.cit, p. 282*).

² « *his inability to envision the integration of romantic love into the life of the community* ». *Love is a disease « and disease is obviously something a society must guard itself against »* (nous traduisons). Van Delden, 1995, p. 74. Cité par Manuel Cabello Pino, *op.cit, p. 283*).

³ *ATC*, p. 108 : « *En agosto de este año, una nueva guerra civil [...] amenazó con generalizarse [...]. Florentino Ariza seguía tan perplejo que no se enteraba del estado del mundo.* »

⁴ Cette proximité est soulignée par Isabel Rodríguez-Vergara : « *Es evidente la confusión por su similitud fonética y en número de sílabas entre Fermina Daza y Florentino Ariza* ». (*El mundo satírico de Gabriel García Márquez*, Madrid, ed. Pliegos, 2002, p. 133).

⁵ Heidi Gai : « *resuena el de las naves de los poseídos, no por el amor sino por la locura* », 1989, p. 386. Cité par Manuel Cabello Pino, *Motivos y tópicos amatorios clásicos en « El amor en los tiempos del cólera, op.cit, p. 282*.

⁶ Jean Sevry, *Afrique du Sud : Ségrégation et littérature - anthologie critique*, Paris, L'Harmattan, 1989, p. 18.

Blanche sert de conclusion au récit. Ce renoncement à la suprême transgression confère au roman une conclusion véritablement ambiguë. Il en va de même dans *La Quarantaine* puisque l'absence d'informations laisse planer le doute sur l'évolution du couple Léon-Surya.

Finalement, la question de l'amour permet de mettre au jour l'ambiguïté de l'épidémie et de ses effets. Si la maladie menace l'individu et son rapport à l'autre, elle dévoile le rôle fondamental de l'altérité dans la construction de soi. L'épidémie favorise ainsi des alliances inattendues, du mélange des générations à celui des « races » en passant par l'homo-érotisme : autant d'amours audacieuses constituant un véritable bouclier contre la société traditionnelle et un rempart contre la mort. Mais si la solidarité n'a qu'un temps, que reste-t-il de ces amours une fois l'épidémie disparue ? On l'aura compris : rien n'est plus difficile que d'établir avec l'autre une relation authentique et solide. Aussi la possibilité du renouveau est-elle toujours douteuse, si bien que l'épidémie fait moins figure d'événement apocalyptique (entraînant un bouleversement profond et durable) que de crise (entraînant des changements potentiellement réversibles).

Quand la collectivité peut n'être que provisoirement ébranlée, reste à savoir s'il en va de même pour l'individu. Aussi convient-il d'analyser ce qui se joue chez l'individu dans ce contact avorté, limité ou satisfaisant avec autrui ; ce qu'il apprend sur ce « Je » qui est un autre, sur un Moi qu'il fut dans son passé et sur celui qu'il désirerait être dans un avenir plus ou moins proche. Confiné dans le présent stagnant et étouffant de l'épidémie, l'individu est invité à se projeter dans ces temps dont il semble dépossédé, dans un passé trop longtemps refoulé, dans un avenir trop souvent négligé. Face à la réussite toujours aléatoire de l'entreprise collective, l'individu doit s'efforcer de sauver la part de dignité qui fait l'humain, en faisant ce que Camus appelle « son métier d'homme ».

3) « faire son métier d'homme » : de l'absurde à la révolte

Avec l'épidémie, « ne subsiste plus que la vie *nue*, la vie qui n'apparaît que plus fragile d'être dépouillée de tous les discours qui la justifiaient, l'expliquaient ou l'accompagnaient »¹. Mais cette vie, comme le souligne Jean-Paul Engélibert, « n'en est que plus précieuse : miraculeuse d'exister seulement, privée de sens, comme suspendue, attendant

¹ Jean-Paul Engélibert, *Apocalypses sans royaume*, *op.cit.*, p. 160.

que les hommes la conduisent »¹. Alors que l'homme ne trouvait de sens à son existence ni en Dieu, ni dans le monde, il le trouve en lui-même et en lui seul. La violence menant à l'épiphanie, le personnage se (re)découvre et tire de cette expérience une leçon d'humilité et une exigence de lucidité. Aussi peut-on rapprocher les œuvres du corpus du roman d'apprentissage, au sens où l'entend Gérard Gengembre : « le trajet romanesque aboutit à l'intégration et, idéalement, à l'harmonie entre l'individu et la société, ou à l'accomplissement de celui-là dans celle-ci »². Pour mener cette réflexion sur le possible dépassement de l'absurde et du tragique par temps de crise, nous nous appuyons sur le mythe d'Œdipe ³. Si l'on en croit Marthe Robert, le complexe d'Œdipe « étant un fait humain universel, il n'y a pas de fiction, pas de représentation, pas d'art de l'image qui n'en soit en quelque manière l'illustration voilée »⁴. Comme chez Sophocle, la crise épidémique n'est que l'indice d'un mal préexistant, faisant de nos personnages autant de variations autour de la figure œdipienne.

3.1) Une nécessaire clairvoyance pour donner du sens au présent

Camus est clair : l'absurde n'est qu'un point de départ qui exige d'être dépassé. Pour ce faire, il convient avant tout d'en prendre conscience : « Vivre, c'est faire vivre l'absurde. Le faire vivre, c'est avant tout le regarder »⁶. La conscience de l'absurde constitue alors une première étape dans la révolte :

Penser l'absurde, n'est-ce pas déjà, en un sens, prendre une distance par rapport à lui, et n'est-ce pas déjà, à ce titre, une forme de révolte ? Dire l'absurde, n'est-ce pas rompre ce "silence déraisonnable du monde" qui définit l'absurde, pour penser qu'il y a du sens à partager avec d'autres cette expérience tragique ? ⁸.

C'est en cela que le choix de la peste fait sens : fléau naturel, elle dédouane l'homme de toute responsabilité dans l'avènement du mal mais, par là même, rend sa lutte vaine. L'impuissance de l'homme dans un combat perdu d'avance est seule à même de le conduire de l'absurde à la révolte. Cette dialectique sous-tend, nous semble-t-il, tous les récits du corpus dans la mesure où la prise de conscience d'une crise du sens ouvre sur une quête de bonheur lucide qui passe par une reconquête du présent. Appliquant à l'ensemble des œuvres la philosophie camu-

¹ *Idem*.

² Gérard Gengembre, *Le Roman historique*, *op.cit.*, p. 101.

³ Ponctuellement, les textes présentent d'autres références mythiques : Orphée et Eurydice chez Camus pour la séparation des amants, le mythe de Job lors du combat de Tarrou contre l'ange de la peste, Jacob et Caïn chez Stewart O'Nan.

⁴ Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972, p. 62.

⁶ Albert Camus, *L'homme révolté*, OC III, p. 256.

⁸ Arnaud Corbic, *Camus et l'homme sans Dieu*, *op.cit.*, p. 71.

sienne, nous allons voir que la lucidité constitue un degré minimal de révolte solitaire, démarche nécessaire avant d'envisager une action solidaire.

a- La valeur heuristique de l'enfermement

Cette prise de conscience s'opère sous le poids de l'enfermement dans un espace assimilé à une prison, une île ou un labyrinthe. Tous les romans sont donc traversés par la dialectique clôture/ouverture, immobilité/mouvement, chacun des termes acquérant une valeur physique et mentale. La fermeture de la cité confronte les personnages à leur humaine condition. Oscillant entre réalisme et imaginaire, l'espace de la quarantaine devient celui d'une prison qui n'est pas sans évoquer les propos de Pascal :

Qu'on s'imagine un nombre d'hommes dans les chaînes et tous condamnés à mort, dont les uns étant chaque jour égorgés à la vue des autres, ceux qui restent voient leur propre condition dans celle de leurs semblables et, se regardant les uns et les autres avec douleur et sans espérance, attendent leur tour. C'est l'image de la condition des hommes.¹

Ce huis-clos où l'épidémie frappe certains et menace tout le monde, devient donc le symbole de l'absurdité et pousse à leur paroxysme les traits propres à la condition humaine : promiscuité et solitude, dépendance et méfiance. Dans tous les récits, le feu implacable du soleil transforme la ville fermée en un huis-clos infernal. Quand l'ophtalmologiste en déplore les effets néfastes (« Je ne sais comment nous pourrions continuer à vivre avec cette chaleur, dit le médecin,... »²), Jacob juge – ce qui constituait déjà un indice de sa marginalité et de son goût du secret, du repli – qu'« il y a quelque chose de plaisant dans la chaleur, cette façon d'arracher des ondes au papier goudronné, d'étouffer les sons, de refermer la ville sur elle-même »³. Comme chez Pascal, l'homme se trouve pris entre le fini et l'infini, à cette différence près que les récits du corpus envisagent un monde où l'existence de Dieu ne va pas de soi. Alors que le fini renvoie l'homme à sa vulnérabilité et au paradoxe d'un « vivre ensemble » aussi nécessaire que dangereux, l'infini doit désormais être cherché dans l'immanence. L'espace familial pourrait alors être le lieu des révélations après avoir été celui des illusions.

Conformément aux analyses de Foucault, la réversibilité du couple protection/emprisonnement s'illustre dans des récits où la ville apparaît comme un espace

¹ Blaise Pascal, *Les Pensées*, op.cit., fragment 199.

² ESC, p. 280 : « Não sei como poderemos continuar a viver se o calor apertar, disse o médico, ... » ; p. 312 pour la traduction française.

³ PFD, p. 3 : « There's something to the heat, the way it draws waves from tarpaper, stifles sound, closes town in ».

insulaire. Ainsi, les villes chez García Márquez et Saramago ne semblent pas communiquer avec le reste du monde. Et si l'insularité est bien réelle chez Le Clézio, la ville de Friendship en vient à acquérir les propriétés d'une île. Alors que l'enfermement constituait initialement une punition, l'évolution du récit ouvre de nouvelles perspectives pour les personnages qui parviennent à convertir cet immobilisme physique en mouvement de pensée. Sortant de leurs chaînes mentales, ils dépassent le sentiment d'exil au profit d'une quête ontologique pour procéder, selon la terminologie de Bruno Thibault, à un ressourcement plus qu'à un enracinement¹. Dès lors, le choix d'espaces insulaires fait sens. Parce que, comme le signale Frank Lestringant, les îles auraient été engendrées par le Déluge, ces terres amoindries et morcelées seraient un état dégradé de la Création rappelant à l'homme son infirmité, sa séparation essentielle, son exil dans un monde fragmenté². Mais s'il est une trace de la Chute, l'espace insulaire apparaît souvent comme un Eden, « le monde mis à la portée de l'homme, pour recréer sous ses yeux la grâce et la beauté du monde »³. D'où une ambivalence du cadre insulaire qui offre à la fois l'expérience déroutante d'un bouleversement des habitudes et des statuts sociaux (quand il ne s'agit pas d'un retour au degré zéro de la civilisation) et la possibilité fascinante de réinventer sa vie, voire de construire une société nouvelle.

Même si l'existence de l'île Plate est avérée, son nom se prête à des jeux onomastiques : île où rien ne se passe, elle paraît toute trouvée pour assurer le rôle de tremplin, voire de purgatoire, que lui assigne la quarantaine. Plus encore, dans la mesure où les tensions entre l'Europe et ses anciennes colonies s'y rejouent, elle devient le lieu où les choses sont mises « à plat ». Monde à mi-chemin entre l'Afrique et l'Occident, l'île Plate favorise un retour aux origines « comme si cette île tout entière était mémoire, surgie au milieu de l'Océan, portant en elle l'étincelle enfouie de la naissance » (255). Bien que s'y reproduise l'ancienne division entre Blancs et Indiens, elle autorise à repenser ce rapport de forces en revalorisant le monde indien : face au quartier européen de la Quarantaine avec ses baraques couvertes de broussailles, sa citerne infestée de larves de moustiques, ses habitants immobiles ou malades, le village coolie apparaît plein de vie, de bruits et de couleurs.

¹ Comme le rappelle Bruno Thibault, le mythe de l'enracinement peut renvoyer à une philosophie de l'être et de l'essence qui nie le rapport fondateur à autrui. L'image de la racine unique favorisant le fantasme de la pureté du groupe ou du clan, le « ressourcement » que met en scène Le Clézio a le mérite d'inclure un déracinement, ses personnages rejetant leur milieu familial dès lors que celui-ci est associé aux valeurs matérialistes et rationalistes de l'Occident. (« L'écriture de l'initiation dans *Révolutions* de J.-M. G. Le Clézio ». in *Lectures d'une œuvre*, *op.cit.*, p. 139).

² Frank Lestringant, *Le Livre des îles : Atlas et récits insulaires (XVe-XVIIIe siècles)*, Droz, Genève, 2002.

³ *Ibid.*, p. 50.

Cette idée de l'insularité littéraire comme lieu d'expérimentation est confirmée par Bruce Bégout dans son roman *Le Park* :

Il faut dire que la situation géographique de l'île sollicite l'esprit en quête de vérité. Son isolement et sa séparation offrent l'image d'un cloître érémitique, des conditions propices à la pure exploration mentale. L'île figure une sorte de cerveau objectivé. Il n'est donc pas étonnant que les penseurs de l'utopie aient très souvent situé le résultat de leurs élucubrations sur cette portion de terre isolée, à l'écart des continents et des hommes. L'insularité aiguise l'imagination. Elle lui donne un cadre fixe et limité où elle peut inventer des situations fictives. Sa vertu séparatrice rend possible tout nouveau départ. L'isolement agit comme une page blanche.¹

Si cette page blanche effraie Jacques, quelque peu conservateur, Léon saisit l'occasion d'écrire son avenir, à défaut de pouvoir revivre son passé. L'arrêt imposé aux deux frères devient l'occasion de sortir d'une mythologie pour mieux affronter la réalité, à savoir le passé colonialiste de la famille, la fascination pour la figure démoniaque du Patriarche et le rejet de l'autre qui anime des conflits que l'on tente de dissimuler.

Chez d'autres, la tension entre fermeture et ouverture devient le support d'un projet utopique. Les romans de Goytisolo et de Saramago sont riches de lieux clos où sont enfermés les malades, sorte d'univers concentrationnaire qui n'est pas sans rappeler les événements qui ponctuèrent le XX^e siècle. Mais la fiction assure progressivement le passage de la dystopie à l'utopie, du chaos à la renaissance, tout en suggérant la fragilité de ces états. Henri Garric a montré comment les formes d'enfermement se démultiplient dans *Las virtudes del pájaro solitario* :

Les pensionnaires vont être isolées dans un sanatorium ; elles sont confondues avec les homosexuels cubains, emprisonnés au cours d'une rafle, eux-mêmes présentés comme des oiseaux pris dans un vaste filet ; parallèlement, des chercheurs réunis pour un colloque sur l'oeuvre de Saint Jean de la Croix se trouvent confinés dans l'enfer de la bibliothèque d'un pays totalitaire ; enfin le narrateur, qui participait à ce colloque, se trouve enfermé, après une chute grave, dans une chambre d'hôpital qui est en même temps cellule carcérale.²

L'espace labyrinthique du roman présente initialement les caractéristiques mises en avant par B. Gervais : « la répétition, l'absence de transcendance, l'impossibilité de trouver une issue, et par conséquent, une fin »³. De l'enchevêtrement des différents chronotopes naît une figure géométrique qui n'est pas sans rappeler la configuration de l'enfer de Dante et celle du

¹ Bruce Bégout, *Le Park*, *op.cit.*, p.29.

² Henri Garric, « Des oiseaux en prison:», in J.Bessière, J. Maár (dir.), *L'Écriture emprisonnée*, *op.cit.*, p. 292.

³ « Imaginaires du labyrinthe », Entretien avec Bertrand Gervais par Raphaël Baroni, publié le 15 février 2009 [en ligne]. URL : <http://www.vox-poetica.org/entretiens/intGervais2009.html> [consulté le 2 janvier 2013].

mystique Ibn'Arabî dans ses *Illuminations de La Mecque*¹, à savoir une gigantesque spirale qui rappelle la forme d'un serpent enroulé. Si cette vision de la géhenne surgit de l'agencement singulier des divers systèmes spatio-temporels, Y. Llored souligne que le procédé semble mis en abyme à travers l'utilisation du lexème « serpent- » dans quatre contextes différents : l'apparition de l'épidémie qui liquéfie la victime et donne à voir « *el voluble serpentín de los intestinos* », une procession en l'honneur de la Vierge qui « serpente », l'autodafé d'une pestiférée emplumée « *cubierta de serpentinas* » et la description d'une bibliothèque dont les livres subversifs sont censurés, mis à l'abri des regard, comme si leur contact risquait de méduser le lecteur (« *manuscritos reducidos a una suerte de limo en el que arraigan [...] medusas de hirsutas cabellera en forma de serpentina* »)². Tout se passe comme si le vocabulaire rampait à la surface du texte, concourant à créer un effet de sinuosité. En réalité, ce flux n'épuise pas la signification de la parole poétique et le trajet du mot lui confère une visibilité apte à questionner la perte, l'oubli et la destruction qui ne peuvent être pleinement effacés de la langue. Aussi cet espace concentrique se veut-il ambivalent puisque derrière le modèle infernal s'esquisse le schéma métaphysique d'Ibn'Arabî. De fait, le poète soufi conçoit l'accès au Divin comme des cercles concentriques dont le centre est Dieu quand le cercle le plus large représente le monde terrestre. Il s'agit de se détacher des savoirs pluriels et relatifs pour se focaliser sur la seule connaissance qui vaille : celle de la vérité divine. Goytisolo récupère cette pensée pour la construction de son roman si bien que l'espace du roman est une « forme pensante » qui reflète l'évolution d'une pensée capable de s'extraire du chaos pour envisager un autre modèle porteur d'utopie.

Quant à *Ensaio sobre a Cegueira*, il met en scène un espace symbolique : celui d'un asile de fous (« *manicomio* ») où sont internés les aveugles. Toani Caroline Reinehr et Lourdes Kaminski Alves ont prouvé que ce microcosme signifant s'apparente à la Caverne platonicienne, puisque les prisonniers atteints du mal blanc ne voient que des ombres auxquelles ils réduisent la réalité³. La mer de lait est l'équivalent des ombres platoniciennes

¹ Pour cette analyse, voir Yannick Llored, *Juan Goytisolo, le soi, le monde et la création littéraire op.cit.*, p. 54, lui-même citant les travaux de M. Asín Palacios, *La escatología musulmana en la Divina Comedia*, 1919, p. 145-146. Dans cette étude, le critique arabisant démontre que Dante s'est inspiré des légendes eschatologiques musulmanes sur l'ascension céleste de Muhammad. Cette thèse a donné lieu à de violentes polémiques puisqu'on a estimé qu'elle dénaturait la grandeur et l'originalité de l'Alighieri.

² *Ibid.*, p. 52.

³ *A partir da apresentação dos ambientes/espacos criados por Platão e Saramago, respectivamente, a caverna e o manicômio, pretendemos demonstrar como, alegorizados, ambos os espacos constituem uma representação da estrutura epistemológica da realidade* (« O narrador e sua matéria : processo mimético e alegoria em José Saramago », *Hispanista* (Revista electrónica de los Hispanistas de Brasil), Vol XIII n° 49 – Abril – Mayo – Junio de 2012. [en ligne]. URL–<http://www.hispanista.com.br/artigos%20autores%20e%20pdfs/380.pdf> [consulté le 21 mars 2014].

qui empêchent de voir la lumière, la vraie, celle du monde des Idées. L'épidémie fonctionne donc comme un signal, permettant aux hommes de se découvrir victimes et responsables de leur aveuglement. À l'issue de cette épreuve, les hommes sortiront de « la Caverne » avec un regard neuf, osant contempler le ciel et la ville, mais aussi le visage d'autrui. À ce titre, le récit convoque un autre mythe puisque la femme de l'ophtalmologiste constitue un double de Tiresias : dotée d'une même lucidité, la seule voyante dans un monde d'aveugles prend le relais du devin aveugle. Une lecture œdipienne du récit d'épidémie permet alors d'analyser la prise de conscience qui s'opère chez les personnages, soudain confrontés à leur mauvaise foi et à leur négligence envers le passé.

b- Ouvrir les yeux : à la reconquête du présent

Parce que « l'allégorie a affaire avec des images, du voir, des scènes reliant le visible et l'invisible, la vie et le songe »¹, elle constitue une forme-sens dans des romans qui aspirent à réorienter le regard du lecteur en lui suggérant l'invisible sous le visible. L'épidémie est une épreuve inquiétante et revivifiante qui réactive la possibilité d'un accord heureux avec le monde mais s'accompagne nécessairement d'une conscience de la mort et du désespoir, tant il est vrai qu'« il n'y a pas d'amour de vivre sans désespoir de vivre »². Des Oranais aux Buendía en passant par les victimes de l'apartheid, les personnages finissent par « s'habituer à l'insupportable » (Q, 84). Courage ou apathie ? Les textes sont clairs : face au monde menaçant ou indifférent, l'homme ne doit pas s'habituer, mais l'habiter.

Présentant un intertexte sophocléen explicite, *The Wall of the Plague* met en perspective le tragique inhérent à toute vérité : alors que Paul a l'impression d'être « le vieil Œdipe dans une ville ravagée par la peste, et tout le monde attendait que je trouve une solution »³ (514), c'est Mandla qui assure le rôle de Tirésias, pour mettre le doigt sur la souillure. C'est surtout à Andrea que Mandla s'en prend, incarnant la mauvaise conscience de la jeune femme : « Ma sœur, t'es noire. T'as ma couleur. Alors qu'est-ce que tu branles ici ? »⁴ (119). Lui mettant sous les yeux le spectacle de la peste, il fait chavirer le destin de la jeune femme en l'exhortant à agir, lui rappelant qu'en tant qu'être humain, elle est libre de ses choix. Alors qu'Andrea était ancrée dans ses certitudes, l'entrée en scène de Mandla rend le récit plus

¹ Christine Buci-Glucksman, 1984, p 125. Cité par Alexis Nouss, Joseph Lévy, *Sida-fiction, op.cit.*, p. 189.

² Albert Camus, « Amour de vivre », *L'Envers et l'Endroit*, OC I, p. 67.

³ *WP*, p. 423: « like old Oedipus in his town stricken by the Plague, with everybody expecting me to find a solution ».

⁴ *Ibid.*, p. 100 : « Sister, you're black. You got my colour. So what you fucking about here ? »

chaotique : on passe d'une interrogation sur l'avenir au retour sur un passé problématique et douloureux, d'une promesse de bonheur à la menace du malheur et finalement, de l'insouciance à la conscience tragique. En pleine quête d'identité, elle exprime à maintes reprises la peur « non pas de quelque chose venant de l'extérieur, mais d'une terreur qui naissait à l'intérieur, exactement en [elle] »¹ (97). Forcées de renoncer à la tentation du masque, du voile, de l'aveuglement, les figures œdipiennes du récit d'épidémie apprennent à garder les yeux ouverts, à entretenir un esprit critique et une lucidité dignes de Tiresias.

Parce qu'il faut être vigilant à chaque instant et que chaque minute doit faire sens, on comprend l'importance du regard et de la lumière comme métaphore cognitive chez les différents auteurs. Quand Camus affirme que « le grand courage c'est encore de tenir les yeux ouverts sur la lumière comme sur la mort »², Brink écrit : « Il était important de rester éveillée, d'être consciente de tout, de sentir la douleur »³ (468). Quant à Saramago, son roman s'ouvre sur un jeu de couleurs, le feu jaune fonctionnant comme un ultime signal d'alerte avant que tout ne se brouille dans une « mer de lait », signe d'un manque de vigilance général. D'ailleurs, cette conscience de leurs erreurs passées fait dire au médecin :

Si un jour j'ai de nouveau mes yeux, je regarderai vraiment les yeux des autres, comme si je voyais leur âme, L'âme, demanda le vieillard au bandeau noir, Ou l'esprit, peu importe le terme, alors, de façon inattendue si on considère qu'elle n'a pas fait de longues études, la jeune fille aux lunettes teintées dit, Il y a en chacun de nous une chose qui n'a pas de nom, et cette chose est ce que nous sommes.⁴ (256-257)

Donnant à lire un souci de s'amender, cette réplique surprend par la mention de la brièveté des études de la jeune fille, comme si le narrateur voulait souligner que l'épreuve de l'aveuglement donne de l'esprit à tous et que la lucidité n'est pas l'apanage des gens doctes. Enfin, si le thème de la lumière innerve les récits de Goytisolo et Le Clézio, c'est qu'ils s'inspirent des mystiques soufies et bouddhistes qui recourent amplement à la métaphore des ténèbres et de la nuit : « les stations de la nuit obscure ne mènent-elles pas aux jouissances et ravissements au nom desquels les adeptes du doux cautère nourrissent les flammes des bûchers [...] »⁵, « C'est une nuit ancienne, une nuit qui ressemble au commencement »⁶. Dans la mystique d'Ibn'Arabî, l'accès à la Vérité passe par l'abolition des sept voiles intérieurs sépa-

¹ *Ibid.*, p. 82 : « *And yet I was afraid. Not of anything outside, but a terror pointing inwards, right into myself* ».

² Albert Camus, *L'Envers et l'Endroit*, OC I, p. 71.

³ *WP*, p. 413 : « *It was important to stay awake, to be conscious of everything, to feel the pain.* »

⁴ *ECS*, p. 261 : « *Se eu voltar a ter olhos, olharei verdadeiramente os olhos dos outros, como se estivesse a ver-lhes a alma, A alma, perguntou o velho da venda preta, Ou o espírito, o nome pouco importa, foi então que, surpreendentemente, se tivermos em conta que se trata de pessoa que não passou por estudos adiantados, a rapariga dos óculos escuros disse, Dentro de nós há uma coisa que não tem nome, essa coisa é o que somos.* »

⁵ *VPS*, p. 122 : « *las estaciones de la noche oscura no llevan acaso a los goces y derretimientos por los que adeptos del suave cauterio alimentan las llamas del quemadero [...] ?* ».

⁶ *Q*, p. 470.

rant l'homme de Dieu, ce qui requiert un combat (« le grand djihad ») contre l'ombre qui est en nous, combat qui exige vigilance et introspection¹.

Seule cette clairvoyance garantit une attention au présent : « Pour la victime, le présent est la seule valeur, la révolte la seule action »². Disant cela, Camus se fait l'héritier des philosophes antiques - épicuriens et stoïciens - pour qui le présent est le seul temps sur lequel on puisse avoir prise. L'épidémie n'étant que l'autre nom de l'absurde, l'homme est condamné à vivre en pestiféré, à moins de résister à l'élan mortifère de l'Histoire en faisant du présent le lieu d'où il regarde l'absurde avec lucidité. Si la révolte consiste à refuser toute adhésion passive à l'ordre du monde, notons qu'elle « n'est pas aspiration, elle est sans espoir. Cette révolte n'est que l'assurance d'un destin écrasant, moins la résignation qui devrait l'accompagner »³. André Nicolas préfère alors parler d'un « *inespoir* », puisque « on désespère [au sens ordinaire du terme] lorsque ce qu'on espérait ne se réalise pas. Qui n'espère rien ne peut donc désespérer. Si bien que lorsque Camus parle de désespoir de l'homme absurde, il faut entendre *inespoir*... »⁴. En l'absence de valeurs consacrées pour orienter notre choix, cette exigence de vigilance comporte probablement plus d'amertume que de joie : elle impose à l'homme de s'épuiser et de tout épuiser dans un défi sans issue dont l'incessante répétition peut seule maintenir la dignité humaine face à l'oubli et la déréliction. C'est seulement à ce prix que le présent peut être pensé « comme lieu d'inscription de soi et d'institution de la communauté, comme espace d'initiative et d'action »⁵.

Par son expérience de la quarantaine, Léon apprend à devenir attentif au présent. Initialement animé par une quête du paradis perdu de l'enfance, il renonce à cette entreprise vouée à l'échec et avec elle, se détache du « mal du siècle » exprimé par les poètes qu'il vénérerait jusqu'alors. Auprès de Surya, il est initié à un autre art poétique, celui du chant indien qui dévoile le bonheur d'une osmose avec la nature dans un temps qui ne peut être que le présent. Dans un endroit nommé « La Caverne », Surya le fait accéder au statut de « fils de Yama », le dieu de la Mort, afin qu'il expérimente la précarité des choses pour mieux vivre, et qu'il accepte le caractère éphémère de l'existence pour une mort, et une vie, plus sereine : « Jamais je ne me suis senti plus libre, Je n'ai plus de mémoire, je n'ai plus de nom » (464). Pierre Lepape résume cette distorsion du présent chez Le Clézio : « Il y a dans *La Quarantaine* des

¹ Thierry Zarcone, *Le Soufisme, joie mystique de l'islam*, op.cit., p. 95.

² Jeanyves Guérin, *Camus : portrait de l'artiste en citoyen*, Paris, François Bourin, 1993, p. 265.

³ Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, OC I, p. 256.

⁴ André Nicolas, *Albert Camus ou le Vrai Prométhée*, Paris, Seguers, 1966, rééd.1973, p. 32. Cité par André Comte-Sponville, « L'Absurde dans *Le Mythe de Sisyphe* », *Revue Cause commune*, op.cit., p. 15.

⁵ Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire : répétition, narrativité, modernité*, op.cit., p. 23.

battements de cœur qui semblent durer une éternité et des siècles d'histoire qui livrent toute leur cruauté en un seul regard »¹. La philosophie leclézienne aboutit donc à une absolutisation de l'instant, Léon ayant fait sienne cette maxime bouddhiste : « il n'y a rien d'autre que le présent »². Une leçon également bien comprise par Andrea qui saisit la nécessité d'affirmer son existence en l'ancrant dans un espace qu'elle tente de s'approprier : « Être présent là où l'on se trouve ; avec tout le poids de sa propre histoire, de son moi, toutes ses possibilités »³ (478). Par son rythme ternaire, la récurrence du pronom « *one* » et l'effet de surenchère produit par la combinaison de « *full* » et de « *whole* », la phrase donne à entendre la charge qui incombe à chacun, tâche aussi pesante que fondatrice de notre humanité. Nous allons voir que cette reconquête du présent, si elle peut s'effectuer dans l'action solidaire (toujours fragile), passe également par une attention renouvelée à l'environnement.

L'épidémie révèle que la linéarité du temps, celle qui dépend de la prévisibilité des événements ou celle du temps social rythmé par le mouvement régulier des horloges, n'est pas « une expérience phénoménologique de la temporalité mais son contraire : il s'agit d'un temps absent, de la routine invisible et de la vie sans histoire »⁴. Comment donner au temps une teinte unique, subjective, humaine et déployer « une sagesse du maintenant, de l'instant présent »⁵ ? Pour Anne Prouteau, le temps stagnant peut devenir ce présent suspendu, rare mais intense, dans l'osmose avec la nature. En raison de l'insularité de la quarantaine, la mer devient un espace mythique, symbole d'ouverture et de liberté, cadre d'instant privilégiés, d'autant plus essentielle que « l'île n'existe que dans son contraste avec l'élément liquide »⁶. Tandis que l'épidémie est souvent associée au feu, l'eau apparaît comme « un élément plus féminin et plus uniforme que le feu, élément plus constant qui symbolise avec des forces humaines plus cachées, plus simples, plus simplifiantes »⁷. D'après *Le Dictionnaire des symboles*, « les significations symboliques de l'eau peuvent se réduire à trois thèmes dominants : source de vie, moyen de purification, centre de régénérescence. Ces trois thèmes se rencontrent dans les traditions les plus anciennes »⁸. Devenus prisonniers du fini, les personnages

¹ Pierre Lepape, « Le radeau ivre », *Le Monde*, 20.10.1995.

² Alan-W. Watts, *Le Bouddhisme Zen*, Paris, Payot, 1960, p. 58.

³ WP, p. 418 : « *To be present wherever one finds oneself : with the full weight of one's whole history, one's whole self, all one's possibilities.* »

⁴ Bertrand Gervais l'explique dans son entretien avec Rafael Baroni.

⁵ Paul Ricoeur cité par Anne Prouteau, article « Présent » du *Dictionnaire Albert Camus*.

⁶ Frank Lestrigan, *Le Livre des îles*, op.cit., p. 223.

⁷ Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1942, p. 12.

⁸ Entrée « Eau » dans le *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres* de Jean Chevalier et Alain Gheerbrant.

font, grâce à l'élément marin, l'expérience de ce que Bachelard nomme « l'immensité intime »¹.

L'idée se vérifie nettement dans *La Peste* dont le bain de mer entre Tarrou et Rieux constitue un moment de bien-être, une parenthèse au milieu des ravages de l'épidémie. Le bonheur de se sentir exister génère, à travers la description animiste de la mer, un lyrisme jusqu'alors refusé : la mer « sifflait doucement », « souple et lisse comme une bête », elle a « une respiration calme », découvrant « le visage grêlé des rochers » (259). En accord avec le paganisme antique cher à Camus, l'expérience quasi mystique permet aux deux personnages d'éprouver ou de recouvrer la plénitude de leur être, de contrecarrer la conscience tragique par ces joies d'un instant. On trouve d'ailleurs une réécriture de cette scène de bain purificateur dans *Ensaio sobre a Cegueira* où Saramago remplace les deux hommes par trois femmes qui se douchent avec de l'eau de pluie. La communion entre les êtres se double là encore d'une osmose avec la Nature, dans un passage lyrique qui contraste avec la crudité des scènes précédentes. Cette eau, devenue sacrée dans un monde corrompu, joue un rôle essentiel lors de la cérémonie funéraire réservée à la femme qui succombe aux violences infligées par le tyran :

[...] sept femmes nues, l'aveugle insomniaque couchée sur le lit, plus propre qu'elle ne l'avait jamais été de toute sa vie, pendant qu'une autre femme lavait ses compagnes, l'une après l'autre, avant de se laver elle-même.² (211)

Alors que les aveugles avaient renoncé à toute cérémonie funéraire, les femmes offrent une purification au corps souillé et violé, tâchant elles aussi de regagner leur pureté et de réaffirmer leur dignité. Chez Brink, la quête de la mer est également cet ailleurs idéal, ce grand Tout permettant à Andrea de se purifier et de s'apprêter à un nouveau départ. Symbole de sensualité, la mer offre au personnage traqué par la maladie d'une société raciste, un moment de liberté, d'oubli, de bien-être à l'instar du bain nocturne de Tarrou et Rieux. Rien d'étonnant à ce que l'imaginaire du corps sain, déjà étudié dans un précédent chapitre, relève d'une « entente amoureuse de la terre et de l'homme »⁴ à mesure que le corps expérimente une présence au monde qui lui dévoile le mystère de la nature et son érotisme.

Pour l'auteur de *Noces*, la Nature constitue une force d'opposition à l'Histoire : « les processus naturels sont cycliques, fondés sur la répétition ; les processus historiques se veulent linéaires »⁵. Maurice Weyembergh l'explique bien : avec le retour à la nature, l'homme

¹ Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*, op.cit., p.13.

² ESC, p. 180 : « sete mulheres nuas, a cega das insónias estendida na cama, limpa como nunca estivera em toda a sua vida, enquanto outra mulher lavava, uma por uma, as suas companheiras, e depois a si própria. »

⁴ Albert Camus, *Noces*. Cité par François Noudelmann, article « Corps » du *Dictionnaire Albert Camus*, p. 181.

⁵ Maurice Weyembergh, article « Nature » du *Dictionnaire Albert Camus*, p. 600.

peut contrecarrer la marche inexorable du temps et s'offrir un moment de répit, un éclat d'éternité grâce à l'unité et la transparence du monde. Mais la nostalgie des origines n'équivaut pas à un retour du passé et la contemplation de la nature ne doit pas correspondre à une fuite du monde. Si l'homme occidental a subordonné la nature à l'histoire, il s'agit moins d'ériger la nature en modèle anhistorique que de trouver un équilibre. Dès lors, ce souci de la mesure doit avant tout alimenter une conscience créatrice soucieuse de conférer une valeur sacrée au présent. Pour la communauté, ce présent suspendu réside dans l'action solidaire. Pour l'individu, elle passe par un regard aiguisé sur le présent et un regard sans concession sur le passé. Contre l'enfermement dans un présent stagnant ou répétitif, il convient de rouvrir le présent aux dimensions du passé et du futur pour créer du lien non seulement avec le contemporain, mais aussi avec l'ancêtre qui n'est plus et le descendant qui n'est pas encore.

3.2) Affronter le passé pour mieux le déconstruire et se reconstruire

Avant de rentrer dans la lumière, il faut traverser des ténèbres qui sont celles du passé : « La révolte contre les maux actuels serait aveugle si l'on ne saisissait leur nature, leur origine, le contexte historique d'où ils sont venus »¹. Révélant la nécessité d'un retour en arrière pour mieux avancer, les récits d'épidémie invitent à affronter le passé pour le tirer de l'abîme ou surmonter l'angoisse qu'il suscite. Dès lors, le corpus contemporain assure cette « réhistoricisation de la conscience subjective »² que D. Viart perçoit comme un enjeu majeur de la littérature contemporaine. Selon qu'elle soit vécue, remémorée ou découverte à travers des documents, l'histoire y apparaît comme expérience ou trace. Malgré la pénibilité d'une confrontation – volontaire ou subie – avec le passé, les personnages sortent grandis de cette épreuve. Dans *La Peste*, certains personnages ont vécu des événements historiques : Rambert a fait la guerre d'Espagne du côté républicain et Tarrou a assisté aux luttes révolutionnaires en Europe ainsi qu'à ses dérivés, lui qui fut témoin d'une exécution en Hongrie. En revanche, Rieux évoque la guerre de manière abstraite en tant que support d'une argumentation qui n'a d'autre réalité que discursive. Mais il est celui qui met en garde contre l'oubli et prône un devoir de mémoire jugeant que rien de ce qui est humain ne devrait se perdre. Nous avons vu que certains personnages du corpus contemporain avaient espéré vivre dans un présent rassu-

¹ Tadashi Ito, Article « Temps » du *Dictionnaire Albert Camus*, p. 875.

² Dominique Viart, « Écrire avec le soupçon », in Michel Braudeau [et al.], *Le Roman français contemporain op.cit* ; p. 148.

rant et insouciant. Conséquemment à l'épidémie, le passé resurgit sous forme de traces que le personnage peut fuir ou rechercher, voire récupérer pour réinventer son héritage.

a- La résurgence du passé : de la souffrance à la folie

Dans certains cas, la remémoration de ce passé douloureux confine au délire, à l'hallucination, à la folie. Un passé irreprésentable advient à la surface, donnant lieu à des impressions de « déjà-vu » pour celui qui voit le passé chevaucher le réel, ou à des images traumatisantes pour celui qui se trouve assailli par une violence qu'il n'a pas vécue dans ses chairs mais qu'il expérimente mentalement avec intensité.

La remémoration confine à la folie chez Jacob, hanté par les démons du passé. Par moments, le présent se brouille et le passé renaît au point que le souvenir et la mémoire se substituent à l'espace environnant et à l'appréhension de la réalité. Ainsi, la découverte sur un cadavre d'un quart en fer blanc – « le même quart en fer blanc qui a tinté à [s]a hanche pendant trois ans »¹ (17) – rappelle au vétéran le siège du Kentucky. Loin de vouloir fuir cette vision, il ramasse l'objet et le met dans sa poche, ce qui lui vaudra par la suite une douleur à l'endroit précis où il a placé l'objet, douleur hautement symbolique chez cet homme incapable de se défaire du passé. Jacob se montre aussi très sensible aux odeurs qui favorisent la réminiscence : odeur du métal, odeur des chevaux, odeur des cadavres (« Avec la chaleur, le soldat commence à empester et le passé te revient en suintant comme de la boue. »²). L'expérience de l'épidémie présentant des similitudes avec la guerre, elle fait rejaillir le passé dans la conscience traumatisée du survivant et fendille le masque qu'il s'était constitué pour réintégrer la communauté. Sous l'image du saint intransigeant et infailible, on découvre la fragilité d'un homme qui n'entretient plus qu'un rapport symbolique avec le monde, dans la mesure où l'expérience du présent est nécessairement médiatisée par le souvenir. Seule la mort de sa fille lui permet de retrouver ses esprits et d'affronter le présent en redevenant « Jake », l'autre Jacob, celui qui a connu la guerre : « C'est Jake qui décide ici. C'était ton nom à l'armée. »³ (148).

Dans *Las virtudes del pájaro solitario*, la diversité des visions et des époques trouve son unité dans la conscience d'un narrateur en plein délire qui, soumis à la torture, revit les événements douloureux du passé. Pour Y. Llored, cette punition qui consiste à « impulse[r] un

¹ PFD, p. 9 : « *the same tin cup that rattled at your hip for three years* ».

² PFD, p. 18 : « *you can feel the past oozing up like mud.* »; p. 29 pour la traduction française.

³ PFD, p. 110 : « *It's up to Jake here. It's what they called you in the army* ». Le nom pourrait d'ailleurs être une référence à un autre soldat : Jake Barnes, le héros de *The Sun also rises* (1926) d'Hemingway, sur qui la Première Guerre mondiale a laissé des séquelles physiques et psychologiques.

déferlement d'images infernales dans la conscience du narrateur-oiseau solitaire »¹ est le fait de cette femme monstrueuse qui incarne à la fois l'épidémie, l'Histoire et la Mort. Les visions hallucinatoires qui l'assaillent sont tantôt des souvenirs personnels, tantôt des images des siècles passés, comme si le narrateur pouvait s'approprier la mémoire d'autrui. À l'occasion de ses illuminations, il développe une conscience de l'Histoire qu'il découvre marquée par la discrimination et la répression. Mais en lui donnant accès au « souvenir d'un souvenir de souvenir » (83), les drogues ravivent chez le narrateur la quête d'un père mystérieusement disparu. À partir de ces visions oniriques où le passé revient par bribes, le narrateur élabore des hypothèses pour combler les silences de l'histoire. Le lecteur comprend à demi-mot que le père du narrateur – « celui qui a été déclaré à jamais inexistant, éliminé de la mémoire du clan »² (131) – a été fusillé en raison d'opinions dissidentes et que sa mère a été « à jamais marquée par une union maudite, mariage civil impie, concubinage à la républicaine, souillure indélébile de la réputation familiale »³ (150). Rassemblant les pièces du puzzle, le narrateur dégage à la fois une vérité sur l'homme et sur son roman familial.

b- Se remémorer le passé pour le réinventer

Chez Le Clézio, les personnages du récit enchâssé sont eux aussi rattrapés par le passé. Parce que leurs ancêtres ont quitté l'île Maurice, Jacques et Léon sont perçus comme des traîtres et sommés d'assumer un héritage maudit. Mais quand le présent révèle des fêlures en chacun et que la peur de la contagion isole, le souvenir peut (re)créer un lien entre les êtres, même si la magie s'opère parfois au prix d'une déformation du souvenir, d'une réinvention du passé. Comme Léon demande à Jacques de combler sa mémoire lacunaire, ce dernier se remémore les joies de l'enfance et tait les douleurs de la vie familiale pour préserver son frère. Ce que le passé pourrait avoir de douloureux ou de déplaisant est passé sous silence afin de satisfaire l'interlocuteur ou de le protéger. À son tour, Léon déforme ses souvenirs pour répondre aux attentes de son amie Surya : étant invité à dépeindre Londres, le jeune homme présente la capitale anglaise en fonction des désirs de la jeune Indienne qui refuse toute description réaliste – c'est-à-dire morose – de la ville, voulant croire que sa mère, britannique d'origine, y a vécu une enfance heureuse. Un pacte se crée entre le témoin et l'écouter : qu'il soit authentique ou non, le souvenir doit être heureux. De fait, la mère de Surya a (volontai-

¹ Yannick Llored, *Juan Goytisolo, Le soi, le monde...*, op.cit., p. 34.

² *VPS*, p.119 : « [...] se trata precisamente del que ha sido proclamado para siempre inexistente, eliminado de la memoria del clan ».

³ *Ibid.*, pp.137-138 : « marcada para siempre con el estigma de una unión condenada, impío matrimonio civil, amancebamiento a la republicana, mancha indeleble en el buen nombre de la familia [...] »

rement ?) oublié son enfance londonienne pour se focaliser sur les guerres traumatisantes afin de ne jamais oublier que l'Anglais est l'ennemi et que les Blancs sont dangereux. Surya refuse cet héritage de haine et de colère : elle a donc besoin de recréer les souvenirs de sa mère, de lui inventer une enfance heureuse pour se convaincre que le choix qu'elle fait de la tolérance et du pardon est le bon. Entre une mémoire fallacieuse qui nie le malheur et une mémoire de la violence qui a renoncé à toute joie, la remémoration est toujours acte de création.

Cette recréation du passé fait écho au projet du narrateur qui, ayant atteint l'âge de la quarantaine, éprouve le besoin de questionner ses racines, de repenser ses choix de vie, voire de changer son mode de vie. De mémoire en mémoire, le passé se creuse, devenant successivement celui du narrateur du récit-cadre, celui de Léon, celui de la mère de Surya et celui des parents de cette femme, ce qui permet de remonter du monde contemporain – temps de la culpabilité et du devoir de mémoire – au temps de la ségrégation et de la violence. Mais après tout, qu'est-ce qui garantit l'authenticité du récit ? Si l'on a perdu toute trace de Léon le Disparu, comment le narrateur Léon, son petit-neveu, a-t-il pu connaître les détails de la relation avec Surya ? Il est fort probable que ce récit de filiation soit une pure fiction. Bien que le narrateur ait pu recueillir les récits de son grand-père Jacques et de sa grand-mère Suzanne, la vie de son grand-oncle – en qui il voit un double – est le fruit de son imagination et, plus encore, le fruit de ses fantasmes. La chaîne de souvenirs élaborée par le roman fait ainsi oublier que le narrateur se crée une mythologie personnelle à travers laquelle il se construit. Se projetant dans cette figure du disparu, il fantasme une généalogie rimbaldienne. À plusieurs reprises, le narrateur a d'ailleurs l'impression d'avoir vécu lui-même les événements et de se confondre avec cet ancêtre fantomatique : « Celui que je cherche n'a plus de nom. Il est moins qu'une ombre, moins qu'une trace, moins qu'un fantôme. Il est en moi, comme une vibration, comme un désir, un élan de l'imagination, un rebond du cœur, pour mieux m'envoler » (30). Par-delà le versant mystificateur de cette identification, il faut lire une véritable correspondance des âmes, celle-là même qui se tissait entre Grand et Rieux : « Et ces larmes bouleversèrent Rieux parce qu'il les comprenait et qu'il les sentait au creux de sa gorge. Il se souvenait lui aussi des fiançailles du malheureux [...] et de Jeanne renversée vers lui » (263). Le souvenir devient alors cet espace où deux êtres, l'un ayant vécu les faits, l'autre les fantasmant comme s'il les avait vécus, convergent dans une même expérience de la douleur ou de la joie.

c - Rechercher les traces du passé pour le connaître et se connaître

Il arrive aussi que les traces du passé fassent l'objet d'une enquête, transformant la résurgence en un acte volontaire et réfléchi dont le personnage attend une meilleure connaissance de l'histoire collective et personnelle. Certains romans de notre corpus manifestent ce qu'Emmanuel Bouju nomme « le travail, volontaire et responsable, d'une subjectivité intime attachée à remonter le cours de l'histoire à partir de son présent »¹. Dans ce cas, le passé se manifeste sous différentes formes : souvenir, documents, archives, monuments. Accédant à un degré de conscience plus ou moins important, le personnage apparaît comme un témoin ou un enquêteur, un survivant ou un héritier. Pour rendre compte de cette construction progressive du personnage, le roman prend la forme d'un voyage que nous qualifierons d'initiatique.

Le cas le plus intéressant se trouve probablement dans *The Wall of the Plague*, récit de l'errance à travers la France d'Andrea Malgas, jeune femme « en transit ; en quête ; peut-être en fuite »² (13). Métamorphosant le parcours initial en un « retour vers des faits fondamentaux et plus facilement reconnaissables »³ (96), Andrea fait du voyage physique l'occasion d'un voyage spirituel. Comme le dit Duras dans *Le Vice-Consul*, « il faut se perdre »⁴, se perdre pour mieux revenir à soi, sortir d'une trajectoire établie par un autre pour trouver sa propre voie. Pour Andrea, le voyage relève en outre d'un héritage, celui d'un père marin décédé quelques années auparavant et dont il s'agit de suivre le modèle. La quête des origines passe chez Andrea par une mort euphémisée et une renaissance en tant que femme et Sud-africaine : « Je suis caressée par la main des morts (...) Brian était toujours vivant ; Paul encore plus. Mais pour moi, ils étaient morts, passés comme les Andrea successives qu'ils avaient connues »⁵ (450). Son journal s'achève sur une conversation avec son ancêtre à qui Andrea demande de l'aide pour dégager le sens de cette errance :

Tu dois m'aider à voir, grand-père Xhoré. Quand on est allé aussi loin, où peut-on aller à partir d'ici ? Tu as peut-être la réponse ?

- Raconte-moi, Nanna.⁶ (461-462)

¹ Emmanuel Bouju, *La Transcription de l'histoire*, op.cit., p. 40.

² *WP*, p. 13 : « *in transit, in search, perhaps in flight* »

³ *Ibid.*, p. 81 : « *turned back towards more recognizable and basic facts* »

⁴ Marguerite Duras, *Le Vice Consul*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », p. 9.

⁵ *WP*, p. 370 : « *I am caressed by the hands of the dead (...) Brian was still alive ; Paul even more so. Except, for me they were dead, as past as those earlier selves of me they'd known.* »

⁶ *Ibid.*, p. 380 : « *You must help me look, Grandpa Xhoré. If one has got as far as this, where does one go from here? Perhaps you have the answer?-Tell me about it, Nanna.* »

À la fin, la jeune femme ayant repensé ses priorités et son rapport aux origines, elle peut conclure : « Rétrospectivement, tout semble si clair, si évident » (463). Finalement, les conclusions de Rieux se vérifient dans les récits contemporains : « Tout ce que l'homme pouvait gagner au jeu de la peste et de la vie, c'était la connaissance et la mémoire. Peut-être était-ce cela que Tarrou appelait gagner la partie ! » (293). Une leçon que Rieux nuance toutefois en rappelant la stérilité d'une vie privée de perspectives d'avenir.

Quelle que soit l'importance qu'ils accordent à cette quête des traces, tous les récits évoquent les traces du passé, des traces matérialisées dans un espace qui est celui des corps, de la ville mais aussi des textes.

D'abord, celui des corps. Dans une ville comme Friendship où l'on ne veut pas entendre parler de la guerre, le bras mutilé de Bart rappelle quotidiennement aux habitants l'horreur de la guerre civile. Dans l'espace marquézien, « quelques-uns parmi les plus vieux portaient encore l'empreinte royale des esclaves marquée au fer rouge sur la poitrine »¹ (27), comme pour appeler le devoir de mémoire chez les plus jeunes. Chez Brink, la parole des témoins est renforcée par les cicatrices qui défigurent les victimes de l'apartheid : « Jackson qui a perdu son œil en détention, (...), Sipho avec de longues cicatrices dans le dos. Noni dont on avait tué son enfant dans ses bras »² (196). Face à ces traces, la position d'Andrea évolue du refus des martyrs à l'amour du témoin, des signes corporels aux signes langagiers, du montrer au dire : quand la vision dégoûte, l'écoute séduit et réconcilie avec le monde. Si la découverte des cicatrices suspend la parole et méduse le spectateur, elle débouche sur la mise en voix d'un cri de libération qui entérine la prise en compte du réel et scelle l'envie d'agir pour dépasser la crise.

Les espaces urbains et naturels sont eux aussi porteurs de traces du passé. L'architecture témoigne ainsi d'une histoire collective : ruines du mur de la Peste en Provence rappelant « un passé lointain : les troubadours et les conteurs, les chevaliers, les réfugiés de la peste »³ (122) ; quartiers noirs démolis sous l'apartheid ; architecture héritée de l'époque coloniale. Le Clézio souligne en outre l'impact du passage de l'homme sur la végétation : ainsi, le *terminalia catappa* « pourrait dater de la plus ancienne occupation de l'île (1856, premier établissement de la Quarantaine à l'île Plate) » (95) tandis que les variétés *capsicum*,

¹ ATC, p. 31 : « Algunos, entre los más viejos, llevaban hasta hacía pocos años la marca real de los esclavos, impresa con hierros candentes en el pecho. »

² WP, p. 162 : « Jackson, blind in one eye after his detention (...), Sipho, with long scars on his back, Noni, whose child was shot dead in her arms. »

³ Ibid., p. 107 : « echoes from a remote past : troubadours and storytellers, knights, refugees from the Plague ».

un substitut du tabac importé par le gouvernement pour les travailleurs immigrés, rappellent l'époque de la colonisation (107).

Enfin, cette enquête sur le passé peut s'appuyer sur des documents qui, pour assurer leur fonction de médium historique, devront être découverts, reconnus et transmis. Parce qu'à l'instar de Paul, Rieux estime qu'« on ne peut accepter comme vrai ce sur quoi on ne sait rien »¹ (355), le docteur mène l'enquête sur cette épidémie qu'il souhaite comprendre. Par ce travail de description et de reconstitution, il s'agit de reconnaître qu'on sait peu de choses sur la peste mais qu'elle n'en existe pas moins. Tandis que le ressaisissement du passé s'effectue chez Camus à partir d'écrits subjectifs – les témoignages de Rambert et Grand, les carnets de Tarrou –, Andrea recourt à des ouvrages littéraires ou historiques. Aussi le roman intègre-t-il des citations d'écrivains (Pétrarque, Camus, Defoe, Boccace, Artaud) ou d'historiens tels que Ziegler ou Jusserand, tous s'étant intéressés à la peste. En ce sens, la démarche d'Andrea évoque celle du protagoniste des *Géorgiques* (1981) de Claude Simon qui opère un travail de montage entre souvenirs biographiques, archives et lectures littéraires². Dans ces deux récits où la quête ontologique débouche sur l'enquête historique et où l'appréhension subjective enrichit la construction de l'Histoire, on note une commune stratégie de « désobjectivisation » par laquelle le sujet-témoin se désolidarise du sujet-acteur, en substituant un « il » anonyme au « je » de l'individu.

En somme, la notion de « trace » recouvre dans nos romans les trois définitions qu'en donne Ricoeur dans *La Mémoire, l'histoire, l'oubli* : la trace mnésique, c'est-à-dire « l'empreinte corporelle, cérébrale, corticale, telle que les neurosciences en discutent », les traces « sur lesquelles travaille l'historien » et « l'impression en tant qu'affection résultant du choc d'un événement dont on peut dire qu'il est frappant, marquant »³. De l'analyse de ces traces de l'Histoire, nous avons dégagé trois rapports au souvenir que l'on pourrait classer ainsi : le souvenir indésirable, le souvenir désiré, le souvenir désirant. Chacun entraîne chez le personnage un rapport à soi particulier : connaissance de soi, étrangeté à soi-même, oubli de

¹ *Ibid.*, p. 327 : « That what you know nothing about you cannot accept as true. ».

² « *Les Géorgiques* relatent l'histoire d'un homme âgé qui se plonge avidement dans les archives de son ancêtre passionné par Virgile. C'est lui qui assume la narration du premier chapitre, où il avance au gré de ses souvenirs de lecture selon un réseau d'analogies effectives. C'est lui qui raconte ensuite à la troisième personne sa propre expérience pendant la Seconde Guerre mondiale, comme si c'était un autre qui l'avait vécue et comme si elle répondait à des décennies de distance aux errances continentales de son ancêtre. C'est lui encore qui lit le témoignage d'un milicien anglais à Barcelone en 1936 et en corrige de mémoire les erreurs, en rectifie les faits, en déforme parfois le propos. Enfin, c'est lui qui, dans le cinquième et dernier chapitre, raconte comment lui sont parvenus, après avoir été cachés au fond d'un placard pendant plus d'un siècle, les archives de l'ancêtre et les secrets de famille qu'elles consignent ». (Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire*, op.cit., p. 188).

³ Paul Ricoeur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, pp. 16-17.

soi au profit d'autrui. Parce que les esprits et les écrits, les corps et les murs témoignent d'un passé souvent violent, les fictions du corpus proposent une éducation du regard pour saisir ces traces, connaître notre histoire et définir notre place face à cet héritage. La crise épidémique favorise cette prise de conscience chez les personnages tant il est vrai que le « présentisme » – au sens de valorisation de la mémoire, dette, transmission – s'inscrivait peu dans leurs préoccupations initiales. Pour reprendre les propos d'E. Bouju, « le récit mime le travail archéologique de la mémoire, la découverte des fondations du présent, la reconsidération de soi, et contraint le lecteur à effectuer un mouvement analogue dans l'espace du texte »¹. Pourtant, les différents récits modulent à leur gré l'idée d'un devoir de mémoire et le rapport aux morts varie selon les ères culturelles. Chez Brink, García Márquez et le Clézio, les morts hantent le monde des vivants. L'écrivain colombien reste marqué par les propos de sa grand-mère qui niait toute frontière claire entre l'univers des vivants et celui des morts², ce que l'Indienne Surya enseigne également à Léon. À l'inverse, la frontière entre vivants et morts se fait parfois trop étanche dans le monde occidental et risque d'entraver le devoir de mémoire. Quant à Jacob, il donne à voir les limites d'une trop grande perméabilité entre les deux univers, lui qui sombre dans la folie en accordant plus d'intérêt aux morts qu'aux vivants, considérant d'ailleurs ses concitoyens comme des morts en puissance dont il évalue déjà la taille du cercueil³. Comme le rappelle Sylvie Servoise, il convient donc de rester prudent dans l'application du concept de « présentisme » car la littérature tend moins à l'illustrer qu'à le problématiser, elle « indique les failles ou les contradictions et contribue par-là même à éclairer les enjeux et à éprouver la pertinence d'une telle notion »⁴. Il y aurait alors un bon usage de la mémoire à mi-chemin entre l'acceptation d'un héritage, le respect des morts et le maintien d'une action dans le présent fondée sur la conviction que s'y joue un avenir qu'il nous incombe de construire.

d-Nécessité et difficulté de transmettre

Par-delà la confrontation avec un passé à la fois personnel et collectif, les romans mettent en scène des opérations de transmission que nous considérons comme l'un des ap-

¹ Emmanuel Bouju, *La Transcription de l'histoire*, op.cit., p. 64.

² Caroline Lepage, *L'Univers de Gabriel García Márquez*, Paris, Ellipses, coll. « Découvrir/décrypter », 2008, p. 18.

³ PFD, p. 66 : « *It worries you sometimes ; walking down the street or peering out from the pulpit, you size people up, decide who's likely. You worry that you don't have a nice piece of cedar long enough to accommodate Harlow Orton.* »

⁴ Sylvie Servoise, *L'Engagement du roman à l'épreuve de l'histoire*, op.cit., p. 36.

prentissages fondamentaux de ces récits. Régis Debray insiste d'ailleurs sur la responsabilité qu'implique toute « transmission » en tant qu'elle se distingue de la « communication » :

Alors qu'une société de communication tendra à valoriser le déchet et le flux, le précaire ou l'instantané, la profondeur de temps donne à la transmission un relief, une dimension singuliers. Perdurer est ici crucial, et là, accidentel. L'évanescence du message compromet une transmission, sans disqualifier une communication.¹

D'une certaine façon, tout est message mais tout ne fait pas héritage. Dans les récits du corpus, ce souci de transmettre anime certains personnages, figures de témoin qui assurent leur mission tantôt par des voies orales, tantôt par des supports écrits.

Orale, la transmission est assurée par les témoignages que recueille Rieux, les anecdotes de Mandla, mais aussi les multiples récits de souvenirs dont est parsemé *La Quarantaine*. L'oralité est également une modalité essentielle dans *Las virtudes del pájaro solitario* où l'un des témoins du surgissement de la Mort dans la maison close rend compte de son expérience à des jeunes filles impatientes de connaître les détails de cet événement morbide, public qu'elle désigne par l'apostrophe « mes petites » (« *hijitas* »). Les premiers mots du texte érigent d'ailleurs le témoin en porte-parole d'une communauté : dans l'expression « apparaissant, nous apparaissant »² (13), le locuteur se reprend et insiste sur le passage d'un « je » implicite à un « nous » explicite, comme pour rappeler que si l'événement est une « apparition » sortie du néant, il ne peut ensuite être appréhendé que par le prisme d'un regard humain, d'une subjectivité. Quant à la transmission écrite, elle est principalement assurée par des carnets. Dans *Las virtudes del pájaro solitario*, le groupe de chercheurs qui étudie l'œuvre de San Juan de la Cruz lutte contre la réécriture des textes jugés dissidents. Dans ces livres et matériaux censurés par les agents du gouvernement, « les mots sont délestés de leur objet et deviennent des traces où se creuse une absence »³. Les intellectuels s'efforcent alors de produire des traces, autant de documents qui correspondent à ce que Henry Rousso nomme « vecteurs de mémoire » ou « vecteurs de souvenir », ces éléments qui « se propose[nt] une reconstruction volontaire de l'événement à des fins sociales »⁴.

Cette transmission est d'autant plus importante que les entraves à une telle opération s'avèrent préjudiciables pour l'individu comme pour la communauté. Dans *Cien años de soledad*, le processus de transmission est entravé puisqu'Aureliano Babilonia, ayant compris son histoire en déchiffrant les manuscrits de Melquíades, se voit privé de l'héritier à qui il aurait

¹ Régis Debray, *Transmettre*, Paris, éd. Odile Jacob, coll. « Le champ médiologique », 1997, p. 19.

² *VPS*, p. 9 : « *había aparecido, se nos había aparecido* »

³ Yannick Llored, *Juan Goytisolo, Le soi, le monde...*, *op.cit.*, p. 23.

⁴ Henry Rousso, *Le syndrome de Vichy de 1944 à nos jours*, Paris, Seuil, 1990, p. 251. Cité par Catherine Dana, *Fictions pour mémoire*, *op.cit.*, p. 76.

pu apprendre à lire « vraiment ». La mort de son fils, dévoré par des hordes de fourmis rouges, désamorce alors tout espoir pour les Macondiens de saisir leur destin. Avec *El amor en los tiempos del cólera*, cette transmission est également bloquée, non pas en raison de l'absence d'héritier, mais en l'absence de témoignage. Refusant d'évoquer son expérience de la guerre, Jérémiah de Saint-Amour prend le parti de masquer son angoisse : dès lors, son suicide ne manque pas de surprendre les êtres qui l'appréciaient et avec qui il s'était en réalité interdit toute communication véritable.

Pour autant, la transmission du passé n'est pas chose facile. Tout d'abord, la volonté de transmettre ne va pas de soi : si certains habitants acceptent d'être interviewés par Rieux, le devoir de mémoire est essentiellement assuré par le chroniqueur quand le réveil des Oranais, enclins à l'oubli, reste fragile. Aux risques d'une transmission édulcorée ou enjolivée s'ajoutent les difficultés qu'énumère la conteuse dans *Las virtudes del pájaro solitario*, à commencer par la possibilité que la transmission du passé ravive des souvenirs douloureux : « À quoi bon ces questions après tant d'années comme si vous vouliez revivre les minutes qui précédèrent le champignon aveuglant d'Hiroshima, ou l'ensevelissement d'Herculanum et de Pompéi ? »¹ (12). En outre, la transmission est nécessairement assurée par une subjectivité qui ne peut offrir qu'une version possible, toujours partielle et partiale, des faits : « les non, ce n'est pas ça, j'y étais, j'ai assisté à toute la scène, les choses ne se sont pas passées comme tu le racontes »² (25). Si la transmission peut être faussée par les errements de la mémoire, il arrive que la réalité soit confondue avec le souvenir de fictions livresques ou cinématographiques, comme pour cette narratrice qui prend soudain conscience qu'elle a procédé à un transfert d'images filmiques sur son vécu.

Les récits d'épidémie mettent donc l'imaginaire au service d'une reconfiguration de l'Histoire susceptible d'interpeller le lecteur et de l'impliquer dans une démarche mémorielle. Alors que François Hartog fait de « *l'istoria vitae magistra* » une caractéristique de l'époque moderne qui ne s'applique plus à la postmodernité, la fiction d'épidémie ravive la possibilité que le passé puisse éclairer le présent, voire l'avenir. Partant, les romans du corpus rendent compte d'une assimilation par la littérature des caractéristiques de notre époque, mais aussi d'une capacité à s'en dégager en faisant coexister des rapports au temps divergents. En tant qu'événement apocalyptique, l'épidémie met au jour la fragilité de nos certitudes, fait voler en

¹ VPS, p. 10 : « *vaya preguntas después de tanto tiempo, como si quisieras revivir los minutos que precedieron al hongo deslumbrador de Hiroshima o la sepultura de Pompeya o Herculano* ».

² VPS, p. 21 : « *los no, no fue así, yo estaba allí, lo presencié todo, las cosas no pasaron como las cuentas* ».

éclats les apparences et devient propice à l'avènement d'un individu nouveau s'étant dépouillé de son *Ego* pour faire émerger le *Soi*. De figure œdipienne, le héros se fait prométhéen : alors qu'il semblait prédestiné au malheur, vivant dans l'erreur et l'aveuglement, ses yeux se dessillent et, prenant acte de ses faiblesses, il dépasse sa condition. En faisant preuve d'audace et d'altruisme pour assurer une transmission, il n'échappera pas pleinement au tragique, mais il aura tout de même lutté contre la fatalité et refusé son sort. L'entreprise de déchiffrement des traces à laquelle le lecteur se livre à la suite du personnage, confère à la lecture les vertus d'une maïeutique. D'une « écriture *de* mémoire » à une « écriture *pour* mémoire »¹, le récit d'épidémie devient un espace de réflexion sur le témoignage et la narration, conduisant le lecteur à questionner sa propre responsabilité dans la transmission du passé. Contre le destin funeste que l'histoire impose aux corps, la littérature a le pouvoir de convoquer ce qui a disparu à la surface du visible, de raviver des « spectres » (Derrida) et de mettre en voix ce qui doit être tu. Au cœur de ce dialogue entre Histoire et fiction, les récits allégoriques ménagent un silence, celui-là même qui rappelle le manque dans la langue mais qui autorise le déploiement d'un champ des possibles. Cette impossibilité de représenter et de rejoindre le référent permet précisément à la fiction de constituer un « appel à la mémoire » et d'élargir la portée de ce qui est représenté. La béance propre au jeu analogique confère alors une multivalence à l'allégorie, sans empêcher la création d'une communauté de lecteurs : « à la fois unique à chacun et commune à tous », la lecture de ces fictions pour mémoire assure « la construction mythique d'une mémoire collective [...] formée de différentes mémoires »².

¹ Catherine Dana, *Fictions pour mémoire*, *op.cit.*, p. 17.

² *Ibid.*, p. 104.

CHAPITRE II

UNE « FORME-SENS » (H. MESCHONNIC) : LE ROMAN COMME ESPACE CONTAMINÉ ET CONTAMINANT

Dégageant une certaine incompatibilité entre l'allégorique et le romanesque, Fabienne Pomel affirme que « le récit allégorique, en doublant le sens littéral fictionnel et métaphorique d'un sens second que déploie l'interprétation (intégrée ou non), pose avec acuité le problème de l'articulation de la fiction et de la vérité, du plaisir et du profit dans la pratique de l'écriture littéraire »¹. Outre cette prétention à dégager des vérités sur le monde, le récit d'épidémie allégorique partage avec les sciences sociales une métaphore commune : celle de la contamination et de la contagion. Les deux termes mettent en perspective la transmission de paroles, de comportements, d'idées, autant de flux qui engagent l'ensemble des échanges et des opérations psychiques au sein de la société. Il s'agit alors de savoir quelle pertinence il peut y avoir à utiliser l'épidémie, non plus comme un simple motif romanesque, mais comme une métaphore appliquée au fait littéraire. Cet outil théorique partagé avec les sciences sociales devient alors, paradoxalement, un moyen d'appréhender la spécificité de la littérature.

Marc Gontard définit le postmodernisme en littérature comme une esthétique qui met en relation les configurations sociales et certaines formes d'écriture contemporaines : « Écrire la crise ce n'est pas la raconter. C'est montrer comment elle modifie nos manières de raconter »². Dès lors, il faut considérer que l'écriture de la crise est à la fois modelée par les formes particulières de cette crise, atteinte par ses symptômes et susceptible de les dépasser. En vue de questionner le lien entre éthique et esthétique à travers la notion de « forme-sens », nous envisagerons différentes formes de contagion à l'œuvre dans les récits du corpus : contagion du corps textuel par d'autres textes et d'autres langues, récit contaminé par la parole de l'autre, style de l'écrivain rongé par l'objet épidémique. Dans un monde obsédé par la pureté, la norme et la frontière, cette esthétique de l'impureté, de l'excès et de l'indifférenciation résonne comme un cri de révolte.

¹ Fabienne Pomel, « L'allégorique, une voie du déni romanesque ? Le cas de quelques réécritures du *Roman de la Rose* » in *Le Romanesque aux XIV^e et XV^e siècles*, textes réunis par Danielle Bohler, Eidôlon, n°83, Presses Universitaires de Bordeaux, 2009, p. 42.

² Expression tirée de la quatrième de couverture de Marc Gontard, *Écrire la crise. L'Esthétique postmoderne*, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2013.

1) La littérature, une histoire de contagion et de contamination ?

Outre une racine latine commune renvoyant au sens du toucher (contagion = *cum tactus* et contaminer = *cum tangere*), les deux termes convergent dans le fait que l'imaginaire médical ne fut pas premier. Trouvant son origine dans le *De Contagione* (1546) de Fracastor, la contagion désigne le contact ou l'influence directe d'un corps ou d'un être sur un autre. Avant d'être cause de maladie, le terme renvoyait à un transfert d'énergie, comme les émotions ou les états mentaux, notamment par la rhétorique¹. Le sens moderne ne vit le jour qu'au XIX^e siècle avec les découvertes pasteurienues, lorsque fut mise en valeur l'existence de germes transitant entre les individus. Quant à la contamination, il s'agissait au départ d'un terme religieux associé, comme le rappelle Mary Douglas, à un tabou, une souillure, une impureté². Sous-tendu par un système métaphorique de polarisation, la contamination met en jeu « les rapports de l'ordre et du désordre, de l'être au non-être, de la forme au manque de forme, de la vie à la mort »³. En somme, les termes désignaient initialement un phénomène plus moral que scientifique, ce qui favorise le passage du plan matériel au plan symbolique.

Analysés dans la revue *Tracés*, ces termes révèlent « une asymétrie dans les adjectifs dérivés de ces substantifs : on peut être contaminé (en ce cas on est passif et patient), et non “contamineux” ; en revanche on est contagieux, le rire est contagieux. On peut décider de contaminer quelqu'un, mais non d'être contagieux. »⁴. Les processus ainsi nommés mettent en lumière des réalités légèrement distinctes, ce dont témoignent leurs usages grammaticaux. Parce qu'on parle de la contamination de x par y, et non de contagion de x par y, la contamination correspond à un processus impliquant des agents et des patients, à la différence de la contagion qui décrit un processus de manière impersonnelle et globale. De fait, « la contamination décrit le changement qui s'opère dans le patient qui subit la contagion quand l'individu contagieux peut ne contaminer personne ». En d'autres termes, « la contagion nous dispose à envisager un phénomène dans sa globalité et à une échelle macroscopique et amène à être plus attentif aux acteurs de la transmission à l'échelle microscopique »⁵. De quels phénomènes

¹ Sur ce sujet, voir Ariane Bayle, postface à l'ouvrage qu'elle a dirigé : *La Contagion : enjeux croisés des discours médicaux et littéraires (XVI^e-XIX^e siècles)*, Éditions universitaires de Dijon, 2013. Nous remercions Ariane Bayle de nous avoir fait parvenir les textes de l'introduction et de la conclusion avant la parution de l'ouvrage.

² Mary Douglas, *De la souillure. Essai sur les notions de pollution et de tabou*.

³ *Ibid.* cité par Alexis Nouss, Joseph Lévy, *Sida-fiction, op.cit.*, p. 46.

⁴ Appel à communications « Contagion /Contamination », Revue *Tracés* [en ligne], n °21 [consulté le 22 mars 2014] URL-<http://nouvelles-philosophiques.blogspot.fr/2010/05/contagion-contamination-revue-traces.html>

⁵ *Idem*.

littéraires l'usage métaphorique de ces termes peut-il rendre compte ? Peut-on parler de contagion ou de contamination sans associer ce qu'on décrit à un mal ou une pathologie ?

1.1) Contamination et contagion : des sciences sociales au fait littéraire

a-Des métaphores-outils pour les sciences sociales

Gérard Fabre estime que la contagion fonde le social puisqu'au sens littéral, elle est ce qui relie le règne biologique au social, assurant le double passage de la vie microbienne à l'organisme humain, de ce dernier à l'être social¹. Soucieux d'établir une « épidémiologie des représentations », Dan Sperber n'a pas hésité à exploiter une métaphore qu'il estime d'ailleurs inscrite dans l'usage courant : « Comparer la propagation des maladies ou celle des idées est un vieux lieu commun et le mot "contagion" est si fréquemment employé à propos d'états mentaux que le caractère métaphorique de cet usage est à peine perceptible »². Par ses modalités d'expansion, de transmission et sa vitesse de propagation exponentielle, la contagion serait la métaphore idéale pour penser la diffusion des idées, des rites et des croyances, la durée de transmission et leur effet dans le temps.

À l'âge classique, Malebranche interrogeait déjà le pouvoir de l'imagination, cette « maladie populaire qui gagne plus promptement les esprits que la peste n'infecte les corps »⁴ pour imposer sa logique propre. Et comme « rien n'est plus contagieux que l'imagination »⁵, elle parvient d'elle-même, sans aucune sollicitation d'un objet extérieur présent (par différence avec les sens), à enclencher le mécanisme corporel d'imitation de la disposition tracée dans le cerveau d'autrui. Le *Dictionnaire universel* d'Antoine Furetière (1690) souligne que « contagion » « se dit par excellence & absolument de la peste » mais désigne aussi, au sens figuré, des « choses morales, des vices et hérésies, qui se gagnent par la communication avec les personnes qui en sont infectées »⁶. Rien ne semble plus contagieux que le mal qui gagne les âmes et les corps de ceux qui se laissent atteindre et charmer par la parole tentatrice.

Dans son projet de conférer aux sciences sociales une portée naturaliste, Dan Sperber s'est heurté aux limites de la métaphore épidémiologique, soulevant des questions qui furent

¹ Gérard Fabre, *Épidémies et contagions. L'imaginaire du mal en Occident, op.cit.*, p. 223.

² Dan Sperber, *La Contagion des idées, op.cit.*, p. 8.

⁴ Malebranche, OC XVII-1, p. 547. [en ligne] [consulté le 22 mars 2014]
URL- http://www.lycee-chateaubriand.fr/cru-atala/publications/Kolesnik_Malebranche.htm [

⁵ Malebranche, *Traité de morale*, I, XII, §XX, OC XI, p. 144.

⁶ Dominique Chev e et Michel Signoli, « Les corps de la contagion corps atteints, corps souffrants, corps inquiétants, corps exclus ? », *Corps* 2/2008 (né 5), pp. 11-14. [en ligne]

URL-<http://www.cairn.info/revue-corps-2008-2-page-11.htm>. [consulté le 22 mars 2014].

celles de la critique camusienne. Le premier écueil réside dans la connotation du terme « contagion » qui place Sperber dans une position inconfortable, le voyant tiraillé entre la volonté de récupérer une tradition et la nécessité d'en renouveler le sens : « En parlant d'épidémiologie, on ne veut en aucune façon suggérer que les représentations culturelles sont pathologiques »¹. Cette volonté de déjouer les connotations pour rendre au terme une neutralité qu'il n'a peut-être jamais eue autorise Philippe Monneret à mettre en question la nature métaphorique de la contagion². Pour lui, il s'agit davantage d'un phénomène de polysémie que d'une métaphore : si le sens propre est médical et physiologique, le sens appliqué aux idées relève d'un sens figuré, d'une acception autre. Partant, Sperber doit reconnaître les dysfonctionnements de l'image et admettre qu'il s'agit non pas d'une assimilation mais d'une analogie, c'est-à-dire d'une ressemblance partielle :

la différence principale "tient au fait que, tandis que les agents pathogènes, virus et bactéries, se reproduisent dans le processus de transmission et ne subissent que des mutations occasionnelles, les représentations se transforment presque à chaque fois qu'elles sont transmises, et ne demeurent relativement stables que dans certains cas limites"³.

En reconnaissant les failles de l'analogie, Sperber pose les bases de son raisonnement et désamorçe les critiques, invitant à prendre au sérieux le modèle épidémiologique, filtre métaphorique imparfait mais non dénué d'intérêt. Ce modèle structurant lui semble porteur d'un nouvel éclairage sur la puissance de certaines idées : d'une part, il rend compte de la façon dont l'esprit humain est réceptif aux représentations culturelles comme le corps est réceptif aux maladies ; d'autre part, il permet d'interroger les raisons pour lesquelles certaines représentations socioculturelles s'imposent quand d'autres périclitent. Dans sa prise en compte des *relata*, le modèle contagionniste aurait donc le mérite d'insister sur des mécanismes à la fois individuels et interindividuels, autorisant l'étude des processus de la pensée conceptuelle comme l'explication causale des faits culturels.

Mais si les études sociologiques ont favorisé la neutralisation du terme, François Laplantine note que le sida a réactualisé ce qu'il y avait de plus archaïque : dans un processus qu'il qualifie de « démodernisation », « la contagion redevient de la pollution et de la souillure et l'on se remet à opposer le pur et l'impur »⁴. Inscrits dans un contexte de crise épidémiologique, la fiction des années 1980 se fait l'écho de ces processus de condamnation mo-

¹ Dan Sperber [1985], *La Contagion des idées*, *op.cit.*, p. 40.

² Philippe Monneret, « La contagion comme métaphore » in Ariane Bayle (dir.), *La Contagion : enjeux croisés des discours médicaux et littéraires (XVI^e-XIX^e siècles)*, *op.cit.* ;

³ Étant donné que seule la pertinence assure la persistance, il faut conclure qu'un certain « darwinisme » régit les représentations et les rites dont l'évolution répond au besoin d'optimiser le rapport effet/effort.

⁴ François Laplantine, *Anthropologie de la maladie*, Paris, Payot, 1995. Cité par Alexis Nouss, Joseph Lévy, *Sida fiction*, *op.cit.*, p. 10.

rale et religieuse que l'on croyait d'un autre âge. Bien que l'amalgame entre contagion et souillure soit discrédité par la dénonciation de la ségrégation qu'il engendre, les fictions du corpus dépouillent-elles pleinement le terme « contagion » de ses connotations ? Évoquer la contagion, c'est toujours – dans un premier temps du moins – convoquer le spectre archaïque d'une peur de l'invasion, de l'aliénation, de l'indifférenciation. Nonobstant, nous pensons que l'idée de contagion appliquée à la littérature constitue un modèle pertinent, que le terme se veuille purement descriptif ou qu'il se charge de connotations variées.

b-Des métaphores applicables à la littérature ?

À l'heure où la séduction de l'imaginaire viral se vérifie dans des champs disciplinaires très variés (sciences humaines, informatique, économie), on peut s'interroger sur la possibilité et la pertinence de son application à la littérature. Judith Schlanger a mis en garde contre les illusions de la métaphore et sa « fonction de facilitation »¹ : dès lors que le cadre analogique donne une impression de structure et d'évidence, il arrive que les fondements n'en soient pas discutés ou que la métaphore n'apporte qu'un éclairage flou sur le comparé. En somme, faute d'un regard critique, la métaphore risque d'être stérile et infondée ou biaisée par un parti pris qui détourne l'instrument de connaissance pour en faire un outil de persuasion. Tels sont les écueils qu'il faudra garder à l'esprit dans l'élaboration du paradigme.

Penser les phénomènes de contagion et de contamination en littérature revient avant tout à s'interroger sur ce qui, dans le processus d'écriture, est subi ou volontaire, contrôlé ou incontrôlable. Afin de cerner les potentialités et les enjeux de la métaphore épidémiologique, nous prendrons pour base les propos de Le Clézio qui appréhende l'écriture à travers ce spectre :

Le genre littéraire me semble moins facile à déterminer que le rythme qui est préexistant à l'écriture, qui se fait en même temps que l'écriture, et qui est absolument incontrôlable. [...] Je ne parle pas tellement des personnages qui échapperaient mais du récit lui-même, du texte qui enflé tout à coup. Je me demande si tout cela ne ressemble pas à une sorte d'invasion microbienne, si cela n'est pas du même ordre. L'imaginaire a un côté un peu gangrène, un côté un peu envahissant. [...] Lorsque cette invasion est terminée, que la santé est revenue, qu'on peut enfin en terminer avec ça, alors on se sent très fatigué. Ça veut dire que l'écriture est venue.²

S'esquisse ici une image de l'écrivain souffrant d'une imagination envahissante et d'obsessions insurmontables, conception qui rejoint celle de Goytisoló lorsqu'il assimile le

¹ « L'acceptation d'une idée se trouve facilitée lorsque cette idée a déjà été formulée ou lorsqu'elle est rattachée par l'analogie à un circuit conceptuel déjà frayé ». (Judith Schlanger, *Les Métaphores de l'organisme* [1971], Paris, l'Harmattan, 1995, p. 26).

² *Le Magazine littéraire*, n°362, février 1998, p. 35.

temps de l'écriture à une quarantaine¹. L'épidémie pourrait donc devenir une métaphore de l'écriture au sens où l'œuvre naîtrait de la réapparition d'un mal, de la nécessité d'affronter encore et toujours un ennemi extérieur et intérieur, à savoir le monde et les hantises personnelles. Cette lutte incessante expliquerait la résurgence de motifs au sein de la production d'un écrivain, mais aussi au sein de la littérature mondiale. Peut-on alors penser l'intertextualité comme une forme de contagion ? Les romans du corpus semblent en effet contaminés par des lectures (à commencer par celle de Camus), des formes et des figures avec lesquelles ils dialoguent plus ou moins consciemment.

En outre, la métaphore nosologique permet de penser la littérature en terme de propagation, de démultiplication, d'invasion comme en témoigne le titre d'un article d'Annie Perrin consacré à Goytisolo : « la polysémie, une maladie textuellement transmissible »². Elle y étudie le délire interprétatif d'un auteur soucieux de déployer une polysémie dont les autorités et les bien-pensants se méfient. Quand ces derniers y voient une maladie de l'imagination et un dangereux espace de liberté, l'écrivain en fait un moyen de sauver un monde atteint par l'aveuglement et l'intolérance. De fait, la métaphore épidémique permet d'esquisser une éthique de l'écriture que Le Clézio formule en ces termes : « Je veux écrire [...] pour que les mots ne soient plus les esclaves de l'argent [...] Je veux écrire pour une autre parole, qui ne maudisse pas, qui n'exècre pas, qui ne vicie pas, qui ne propage pas de maladie »³. En refusant de propager la maladie, l'écrivain est celui qui lutte avec les mots contre un mal rampant, celui qui met son écriture au service de la « santé » du monde en le dépeignant avec un certain lyrisme, celui qui rend possible des rencontres par-delà les barrières sociales ou culturelles. Ne pas propager de maladie, c'est refuser de véhiculer des préjugés et de raviver les peurs ancestrales pour revaloriser le métissage dont la contagion est en quelque sorte le revers anxigène. Reste à savoir si cet écrivain-médecin peut, tout au plus, diagnostiquer le mal et prendre acte de la vanité de son effort ou s'il peut encore croire à la guérison, avec la collaboration d'un lecteur soucieux de ne pas vicier cette parole.

Enfin, la métaphore de la contagion invite à se demander si l'expérience esthétique relève d'une certaine naturalité. À la suite de Gérard Lenclud qui a posé non sans malice, la question : « la culture s'attrape-t-elle ? »⁴, Ariane Bayle s'interroge sur les implications de

¹ Yannick Llored, *Juan Goytisolo, Le soi, le monde et la création littéraire, op.cit.*, p. 126.

² Annie Perrin, « La polysémie, une maladie textuellement transmissible. Quelques réflexions sur l'œuvre de Juan Goytisolo », in Lucienne Domergue (dir.), *De Sur a Sur, Rencontre avec Juan Goytisolo*, Toulouse, Ibéricas, Cahiers du CRIC, 1994.

³ Propos tirés de *L'Inconnu sur la terre*, cités dans *Le Magazine littéraire*, n°362, p. 59.

⁴ Gérard Lenclud, « La culture s'attrape-t-elle ? Remarques sur l'idée de contagion des idées », *Communications*, n°66, 1998, pp. 165-183.

cette figure et fait le constat que d'une époque à l'autre, les discours varient. À l'époque classique, associer la lecture à la contagion vise à en dramatiser les effets pour les rendre suspects ou terrifiants, et justifier ainsi le discours moralisateur. Mais le recours à cette métaphore permet également de célébrer la jouissance dans la lecture dès lors que des objets extérieurs à nous deviennent naturellement agissants et assimilables¹. Quelle que soit la perspective adoptée, la métaphore entérine le pouvoir de la littérature, la distinction concernant alors la valeur axiologique de ses effets. Ce débat sur la naturalité de la lecture rend compte des enjeux qu'elle cristallise, des passions qu'elle déchaîne et des représentations sociales qu'elle véhicule. Ériger la lecture en phénomène anti-naturel pourrait simplement consacrer la littérature comme un produit de la culture. Mais de l'acte anti-naturel à l'acte contre-nature, il n'y a qu'un pas, que franchissent volontiers ceux qui veulent dénoncer une corruption des esprits et des cœurs. Proclamer le caractère anti-naturel de la lecture permet de jeter l'anathème sur une pratique dont on estime qu'elle affaiblit tout particulièrement le public féminin et l'invite à la langueur. Néanmoins, on pourra arguer que cette mise en corrélation trahit le dessein des contempteurs puisqu'elle postule une naturalité de la transmission opérée par les textes : « C'est parce que cette naturalité est reconnue dans toute sa force comme une possible menace qu'elle est instrumentalisée, biaisée par le prisme nosologique, pour être mieux tenue à distance »². Trop vite assimilée à une dangereuse passivité, la contagion autorise un renversement des perspectives qu'Ariane Bayle synthétise dans la formule suivante : « Être envahi, c'est toujours aussi être débordant et donc, à son tour, sortir des limites de soi »³. Outre qu'elle consacre les pouvoirs de la fiction, la métaphore de la contagion appuie donc l'idée que l'expérience esthétique constitue une expérience essentielle, vivifiante, susceptible de fonder notre humanité.

Les prochains chapitres s'inscriront dans ce débat sur l'axiologie de la contagion littéraire et la naturalité de l'expérience esthétique afin d'en définir la teneur à l'époque contemporaine. De ce tour d'horizon des implications de la métaphore épidémiologique, quelques questions restent en suspens : dans quelle mesure la littérature peut-elle se répandre dans le monde et jusqu'à quel point peut-elle affecter le lecteur ? Doit-elle se faire « maladie » pour contaminer le réel ? À l'instar de Sperber, nous nous pencherons sur des processus individuels et interindividuels, en considérant la création romanesque comme contaminée par ces entités étranges et étrangères que sont les textes, les formes, les voix. C'est dans le dernier chapitre

¹ Ariane Bayle, dans la postface à son ouvrage *La Contagion : enjeux croisés des discours médicaux et littéraires (XVI^e-XIX^e siècles)*.

² *Idem.*

³ *Idem.*

que nous envisagerons la lecture comme un phénomène de contagion, le lecteur acceptant (exigeant ?) d'être contaminé pour que le texte lui transmette un savoir et une expérience dont il faudra définir la nature et les effets.

1.2) L'intertextualité : de l'approche dialogique au modèle épidémique

À un premier niveau, la contagion se manifeste dans le processus de création. Les métaphores obsédantes, les lectures de l'auteur et les formes traditionnelles pénètrent son texte sous la forme de leitmotive, de spectres, de traces, sans que l'on puisse se prononcer sur le caractère volontaire ou non de ce phénomène.

a- L'épidémie, un motif littéraire contagieux

Si le motif épidémique parcourt les siècles et les genres, il s'inscrit également dans un réseau propre à l'écrivain, appuyant l'idée de phénomènes de contagion/contamination. Fonctionnant comme ces « métaphores obsédantes » théorisées par Charles Mauron, l'épidémie hante l'œuvre de certains auteurs du corpus, donnant à lire « des réseaux d'associations ou des groupements d'images, obsédants et probablement involontaires »¹. Ces invariants figuratifs et narratologiques qui se propagent dans la création créent des liens entre des textes en apparence éloignés les uns des autres et confirment la puissante fascination de l'imaginaire épidémique.

Camus semble ainsi obsédé par la peste, dont on trouve une mention dans *Caligula* lorsque l'Empereur prétend remplacer la peste, mais aussi dans ses *Carnets* de 1943 où commentant la situation d'Occupation, il écrit : « C'est la peste qui est la règle » et « comme des rats. 11 novembre 1942 ». La référence la plus significative reste cependant *L'État de Siège* qui, parce qu'elle met en scène un tyran nommé « La Peste », a souvent été lue comme la version théâtrale du roman de 1947 malgré les dénégations de Camus. On y retrouve les composantes d'un imaginaire de l'épidémie : les prédicateurs (« un homme, le visage illuminé, sort d'une maison en criant : "Dans quarante jours, la fin du monde !" »²), la panique populaire (« de nouveau, la panique déroule ses courbes »³), les remèdes saugrenus, proposés ici par une

¹ Charles Mauron, *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, Paris, José Corti, 1963

² Albert Camus, *L'État de siège*, OC II, p. 308.

³ *Idem*.

sorcière (« mélisse, menthe, sauge, thym, safran, écorce de citron, pâte d'amande »¹) ainsi que le refus du gouvernement d'informer le peuple (« ce qui m'incline à penser qu'il faut dissimuler la situation et ne dire la vérité au peuple à aucun prix »²). Le juge Casado et le curé reprennent les imprécations du Père Paneloux et si Cadix remplace Oran, les deux villes ont en commun leur espace maritime, seule note d'espoir dans un monde clos : « La mer enfin, la mer libre, l'eau qui lave, le vent qui affranchit ! »³.

Comme dans *La Peste*, on note un rapprochement entre la guerre et l'épidémie⁴ ainsi qu'une insistance sur la séparation entre les êtres, et le divorce de l'homme avec la nature⁵. Là encore, les symptômes de la peste (des marques à l'aine et à la gorge) laissent vite place à des échos historiques : couvre-feu, rationnement, incitation à la délation, nécessité de prouver sa « loyale appartenance à la nouvelle société »⁶, déportation et application d'une étoile noire sur les maisons infectées. Dans cette pièce qui favorise un certain télescopage des références historiques entre l'Occupation, la Shoah et le régime franquiste, Diego, initialement médecin, devient finalement une figure de résistant et de rédempteur en s'opposant au dictateur.

Comme Gabriel Marcel lui demandait de justifier le choix de l'Espagne, Camus répondit que si les dictatures de l'Est étaient une forme contemporaine du mal, il ne fallait pas oublier que « les premières armes de la guerre totalitaire ont été trempées dans le sang espagnol »⁷. Se focaliser sur la Russie et l'Allemagne, c'est oublier que « nous avons livré à Franco, sur l'ordre de Hitler, des républicains espagnols »⁸. Avec cette pièce, Camus cherche donc à assurer un devoir de mémoire, quitte à se faire la mauvaise conscience de la France. Cette référence à l'histoire espagnole explique la plus grande animosité de Camus envers les représentants de l'Église. Le juge Casado, très croyant, se montre borné jusqu'à la déraison : « Je ne sers pas la loi pour ce qu'elle dit mais parce qu'elle est la loi (...) Si le crime devient loi, alors il cesse d'être crime »⁹. Camus se justifie : alors que dans *La Peste*, il souhaitait encore rendre justice à ceux de ses amis chrétiens qu'il avait rencontrés sous l'Occupation, il ne pouvait passer sous silence le rôle odieux de l'Église sous Franco, rappelant « le scandale d'évêques espagnols bénissant les fusils d'exécution »¹⁰. Mais la ville dépeinte est aussi une

¹ *Idem*.

² *Ibid.*, p. 314.

³ *Ibid.*, p. 319.

⁴ *Idem* : « La mer nous sauvera ! Que lui font les maladies et les guerres ! »

⁵ *Ibid.*, p. 320 : « un long cri contenu qui est celui des cœurs séparés et qui nous parle de la mer sous le soleil de midi ».

⁶ *Ibid.*, p. 323.

⁷ Albert Camus, « Pourquoi l'Espagne ? » (réponse à Gabriel Marcel), *Actuelles I*, OC II, p. 487.

⁸ *Idem*.

⁹ Albert Camus, *L'État de siège*, OC II, pp. 335-336.

¹⁰ Albert Camus, « Pourquoi l'Espagne ? », OC II, p. 486.

Cadix de rêve et finit par devenir un espace universel : « Où est l'Espagne ? Où est Cadix ? Ce décor n'est d'aucun pays »¹. La pièce en vient alors à vilipender, plus largement, toutes les sociétés totalitaires, mais aussi l'administration avec sa manie des statistiques et sa réduction de l'individu à un matricule. En somme, le lecteur – Gabriel Marcel le premier – doit comprendre que c'est « la société politique contemporaine », « l'État, policier ou bureaucratique » qui exige une rénovation : « Et, à travers l'Espagne, demain comme aujourd'hui, il sera clair pour tout le monde que la condamnation qui y est portée vise toutes les sociétés totalitaires »². Sommé par les critiques de rendre compte du sens, Camus prenait une fois de plus le risque de simplifier le signifié politique de son œuvre.

L'échec que connut *L'État de Siège*, fruit d'une collaboration avec Jean-Louis Barrault, éclaire le fonctionnement de *La Peste* et souligne le manque de cohérence qui menace toute œuvre allégorique. Dans la pièce, la cohérence fait d'abord défaut au niveau du projet dans la mesure où, comme le rappelle Jeanyves Guérin, Barrault concevait l'épidémie comme un moyen de vider les abcès, comme une crise conduisant inéluctablement à la mort ou à la purification³. Or, le philosophe et moraliste qu'est Camus ne pouvait se satisfaire de cette idée d'un fléau salvateur. Barrault le dit bien : « Et je crois bien que les gens sincères ne surent plus très bien si notre Peste était le sauveur par le plus grand mal, ou bien le mal dont il fallait se sauver »⁴. En outre, l'entremêlement des niveaux de lecture s'avère préjudiciable à la cohérence. Alors que dans *La Peste*, le médecin Rieux combattait une épidémie que le lecteur était libre de transposer sur un plan allégorique, Diego travaille contre des crimes humains à peine dissimulés sous l'image d'un fléau fatal. Comme l'a souligné Jean Grenier, les symboles de fléaux finissent par se chevaucher (épidémie, bureaucratie, collaboration)⁵. L'épidémie se fait trop vite oublier au profit d'un mal politique, faisant dire au dictateur « Je suis la peste. Et vous ? »⁶, une réplique qui échappe difficilement au ridicule.

Dans le corpus contemporain, la production de certains auteurs présente des effets de contamination, la récurrence de la thématique épidémique créant un fil directeur qui inscrit les œuvres dans un réseau. La charge symbolique conférée à ce motif tend à guider le lecteur vers une interprétation sociale ou politique, se voulant généralement critique, voire subversive.

¹ Albert Camus, *L'État de siège*, OC II, p. 333.

² Albert Camus, « Pourquoi l'Espagne ? », OC II, p. 487.

³ Jeanyves Guérin, Article « L'État de siège » dans *Dictionnaire Albert Camus*, p. 281.

⁴ Jean-Louis Barrault, *Souvenirs pour demain*, Paris, Seuil, 2010, p. 203.

⁵ Albert Camus - Jean Grenier, *Correspondance 1932-1960, op.cit.*, p. 151.

⁶ Albert Camus, *L'État de siège*, OC II, p. 314.

Brink n'évoque pas directement la peste dans ses fictions mais son analyse de la réalité sud-africaine et du rôle de l'écrivain passe dans ses essais par une métaphore médicale :

Une société en bonne santé peut prendre ce risque [d'autoriser l'artiste en son sein] ; mais si elle est malade – c'est-à-dire quand elle a le plus besoin du diagnostic – elle peut redouter la vision d'elle-même présentée par un individu intrépide et impertinent. Dans ce cas, une maladie mortelle peut être ignorée.¹

Comme dans *La Peste* où le médecin et l'écrivain ne font qu'un, Brink perçoit l'artiste comme celui qui peut diagnostiquer le mal, renvoyer à la société une image d'elle-même non falsifiée et offrir un contrepoint aux discours des gardiens de la « bonne hygiène mentale ». Enfin, si l'obsession du motif de l'épidémie ne se vérifie pas dans l'œuvre de O'Nan, elle se manifeste dans ses principales références : George Romero et ses zombies, Stephen King, auteur du roman *Le Fléau*, deux créateurs chez qui l'épidémie se veut hautement symbolique, qu'elle rende compte des menaces qui pèsent sur la société étasunienne contemporaine ou qu'elle suggère la contagion du Mal que la religion peut d'autant moins arrêter qu'elle tend à en devenir complice.

Le Clézio est de ceux qui, à plusieurs reprises, ont eu recours au motif épidémique puisqu'on trouve dans son roman *Onitsha* une référence à la peste associée à la guerre. D'ailleurs, ce roman de 1993 n'est pas sans lien avec *La Quarantaine* dans la mesure où Le Clézio y mêle mythe, récit autobiographique et Histoire en vue de questionner les formes de la violence à travers les siècles comme dans l'actualité (notamment le conflit israélo-palestinien). Mais c'est probablement chez Goytisolo que le phénomène est le plus révélateur : dans le cycle 1980-1993 composé des romans *Makbara*, *Las virtudes del pájaro solitario* et *La Cuarentena*, l'épidémie est associée aux thèmes de l'exclusion et de l'homosexualité. Pour ne donner qu'un exemple, pensons au monologue intérieur du personnage d'homosexuel (travesti ?) dans *Makbara* : « [...] marche sans t'arrêter, sans faire attention à eux, ne croise jamais leurs regards, comme si tu n'avais pas d'yeux, ce monstre qui avance, ce pestiféré, ce lépreux, c'est toi, c'est toi, c'est toi »². La métaphore nosologique est également exploitée dans son roman *La Chanca* : rencontrant une fillette qui quête contre le cancer, le narrateur lui dit qu'il y a un autre grand cancer à combattre, celui de la misère sociale dans le Sud négligé par le régime franquiste. Si l'on ne peut pas parler du cancer comme d'une épidémie, on voit tout de même comment le pathologique s'associe au politique pour dénoncer les failles du pouvoir en place. Le motif de l'épidémie relie ainsi différents romans de Goytisolo, le sida étant assimilé à la peste dans *Makbara* et à la syphilis dans *Don Julian*.

¹ André Brink, *Sur un banc du Luxembourg*, op.cit., p. 251.

² Juan Goytisolo, *Makbara* [1979], Trad. de l'espagnol par Aline Schulman, Paris, Fayard, 2009, p.11.

Par-delà les effets d'écho entre des récits mettant en scène la marginalité et la transgression, Goytisolo aspire à doter son œuvre d'un pouvoir de « contamination », souhaitant que la subversion outre passe le cadre du texte pour se répandre dans le monde.

Mais si cette contamination thématique tend à orienter le lecteur vers un sens métaphorique cohérent, la présence du motif dans des contextes et des cotextes différents peut également lui conférer une certaine ambivalence. C'est le cas chez García Márquez qui évoque dans ses *Notas de Prensa* sa fascination pour les pestes médiévales, une passion qu'il transmet au personnage de Melquíades, détenteur d'un savoir infini sur *les Enquêtes sur la peste* de Nostradamus. Dans ses romans, l'écrivain a d'ailleurs mêlé pestes littérales et pestes symboliques, comme le rappelle Manuel Cabello Pino¹ : à côté de la peste de l'insomnie et de la peste de l'oubli, on trouve donc l'épidémie qui touche les oiseaux dans « Un día después del sábado », ou encore la peste métaphorique que constituent les annonces publiques dans *La Mala hora*, annonces qui engendrent une spirale de violence puisque chaque matin, des secrets de famille sont dévoilés. Cependant, il arrive que l'épidémie acquière une action double, à la fois mortifère et régénératrice. Dans *El Otoño del Patriarca*, la peste est le reflet d'un pouvoir décadent et les lépreux qui entourent le palais sont là pour le rappeler. Mais elle est aussi ce qui sauve le pays en provoquant la fuite des envahisseurs nord-américains. Dans *Cien años de soledad*, la peste de l'oubli punit une certaine dégénérescence des mœurs, entraînant la Chute de Macondo, mais c'est également avec elle que naît le désir de laisser des traces, d'écrire pour sauver le passé. Dans *El amor en los tiempos del cólera*, les symptômes du choléra sont aussi ceux de l'amour et le temps de la passion coïncide avec le temps de la quarantaine, rendant complexe la détermination de la portée symbolique de l'épidémie.

De la même façon, l'épidémie de cécité blanche chez Saramago devient dans le roman suivant, *Ensaio sobre a Lucidez* une épidémie de votes blancs, signe d'un progrès vers une plus grande conscience citoyenne. En revanche, la femme épargnée par la cécité est déchue de son statut de sainte pour n'être plus qu'un bouc émissaire. Par la relecture des événements qu'il autorise, ce deuxième volet révèle l'ambiguïté profonde de l'épidémie : étant toujours ce mal qui ébranle la communauté, elle sort les hommes de leur torpeur pour les obliger à questionner le monde et à évoluer. Mais comme l'avait compris Camus, les progrès accomplis sont toujours provisoires et la tendance à l'oubli transforme vite les bienfaiteurs en ennemis quand elle ne redonne pas le pouvoir à ceux qui avaient favorisé le mal.

¹ Manuel Cabello Pino, *Motivos y tópicos amatorios clásicos en « El amor en los tiempos del cólera », op.cit.*, p. 31.

Au-delà de cette intertextualité « interne » à la production de chaque auteur, l'intertextualité « externe » peut être envisagée comme un phénomène de contamination. L'hypothèse mérite notre attention puisqu'elle autorise à créer des connexions entre les lectures d'un auteur et ses écrits, quand bien même il n'en reconnaît pas l'influence. Il s'agit donc de déterminer dans quelle mesure l'intertextualité relève de la volonté de l'écrivain ou, au contraire, s'impose à lui.

b- L'écriture contemporaine hantée par le spectre de Camus ?

La critique structuraliste l'a suffisamment souligné : la littérature est une affaire de circulation et d'imprégnation puisque le texte est avant tout l'entremêlement de textes antérieurs. Aussi l'intertextualité a-t-elle été pensée à travers la métaphore axiologiquement neutre du tissage. Mais qu'advient-il si on la conçoit comme une forme de contamination ? Faut-il ôter toute connotation négative à ce terme ou peut-on considérer l'intertextualité comme un mal, une pathologie dont l'écrivain serait victime ? C'est la question que soulève Jean-Pierre Camus lorsque, avouant l'irrépressible influence des *Essais* de Montaigne sur son œuvre, il emploie la métaphore de la « douce contagion » pour exprimer ce qu'il y a de plaisant et d'incontrôlable dans l'intertextualité :

Or Achante, c'est dans ceste perfection pour luy, que j'attirois de l'imperfection pour moy : car *ceste douce contagion, commençoit desja à se fourrer dans mes escrits*, comme il paroist que trop en mes premieres Diversitez, c'est ce qui m'a faict faire le divorce entier : *Car le lire, et ne tacher point de ceste marque, est autant impossible*, comme de ne se blanchir point dans un moulin, ou sentir bon estant toujours dans une cuisine, ou une estable : Luy voulait ecrire de soy ; moy nullement de moy. Je désire me former, non me réciter, et m'instruire en enseignant autrui non pas me présenter.¹

En s'introduisant dans le corps du texte, le texte premier lui donne un autre aspect, le modifie, quitte à détourner l'écrivain de son projet initial. Sous la plume d'Hervé Guibert, l'intertextualité devient même monstrueuse, étant cette invasion de l'écriture par la voix et le style d'un autre – Thomas Bernhard en l'occurrence – dont on ne contrôle pas l'influence. Dans le chapitre 73 du roman *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, l'auteur évoque le combat qu'il mène, non seulement contre le sida, mais aussi contre « la métastase bernhardienne » qui « s'est propagée à vitesse grand V dans [s]es tissus et [s]es réflexes vitaux d'écriture », « dé-

¹ Jean-Pierre Camus, *Les Diversitez*, Livre XXIX, pp. 409-460, Lettre CVII, « Jugement des *Essais* de Michel Seigneur de Montaigne ». Cité par Jean-Charles Darmon dans son article « Lire Montaigne, De la crise de l'Humanisme aux nouvelles formes de pensée morale », in *Comment la littérature change l'homme. Rûmi, Dante, Montaigne, Tagore, Hesse*, Paris, L'Harmattan, coll.« Journées de la Solidarité Humaine », 2009, p. 100. (nous soulignons)

truisant tout naturel et toute personnalité pour étendre sa domination ravageuse »¹. Proférant des insultes envers le romancier autrichien, l'écrivain tâche de résister à la diffusion du mal tout en avouant la vanité d'un tel combat, lui qui a déjà adopté les codes d'une écriture bernhardienne « prenant la tête du lecteur avec les répétitions de son surplace obsédant ». Plus encore que le vaccin contre le sida, il attend ce « vaccin littéraire » qui contrecarrerait le « sortilège » et qui porte un nom : la parodie. Cet exemple soulève des questions quant à l'intertexte camusien : si ce texte originel contamine les récits contemporains, s'agit-il de rivaliser avec Camus, de se défaire de la fascination exercée par cet auteur ? Certains auteurs sont-ils atteints d'une « métastase camusienne » ? À ces questions sur la genèse des œuvres s'ajoutent des problèmes liés à la réception : à supposer que les écrivains ne soient pas conscients de cette influence, revient-il au lecteur de diagnostiquer une telle contamination ? Un renversement des perspectives conduit à se demander si le lecteur n'est pas le premier (et le seul) à subir cette contagion : si c'est le cas, en quoi cela peut-il biaiser ou fausser l'appréhension des œuvres ?

Sur ce point, la distinction établie par Durkheim entre « contagion » et « imitation » s'avère éclairante. Pour le sociologue, l'imitation ne peut être le résultat d'une contagion que si, une fois suscitée de l'extérieur, elle se produit de manière automatique et non volontaire chez un sujet ne pouvant pas lui résister². Appliquée à la littérature, cette réflexion questionne le processus de création en invitant à distinguer l'imitation délibérée de ce qui relève de la contagion, c'est-à-dire de l'incontrôlable et de l'informulé. À n'en pas douter, le travail de Rachid Mimouni relève de l'imitation, comme c'est le cas des auteurs qui convoquent cette référence en épigraphe (O'Nan, Brink) tout en proposant un récit d'épidémie très éloigné de la proposition de Camus. Reste le cas problématique de Saramago où la référence camusienne s'impose à nous sans que l'auteur ait explicitement reconnu cette influence. S'il y a eu imitation, Saramago ferait-il preuve de mauvaise foi par crainte qu'on ne le prive de son originalité ? Si l'on accepte qu'il y ait eu contagion, cela signifie que *La Peste* n'est qu'un écho lointain des lectures de l'auteur (l'œuvre est souvent au programme dans les lycées portugais) : dès lors, avons-nous mis au jour une référence inscrite dans la « bibliothèque intérieure »³ de l'auteur ou s'agit-il avant tout d'une projection personnelle qui nous pousse à aborder cette œuvre à travers le spectre camusien ? Nous reviendrons plus tard sur le rôle du lecteur et sur sa subjectivité dans l'interprétation de l'allégorie.

¹ Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé*, Paris, Gallimard, « Folio », 1993, p. 232.

² Emile Durkheim, *Le suicide : étude de sociologie*, Paris, Félix Alcan, 1897. Cité dans l'appel à contribution pour la Revue *Tracés*.

³ Selon l'expression de Pierre Bayard dans *Comment parler des livres qu'on n'a pas lus ?*

Pour finir, on peut souligner une dernière forme de contamination : laisser les échos de *La Peste* envahir le texte, c'est aussi accepter d'être contaminé par la forme désuète de l'allégorie et ce procédé de l'analogie « passablement effacé » (pour reprendre les mots d'Heidegger). Que penser de ce « mélange de plusieurs scénographies (antique/moderne/post moderne) » qui évoluent dans une « négociation permanente au sein de l'œuvre »¹ ? Dans *The Literature of Expansion* (1967), John Barth analyse cette récupération de formes anciennes pour conclure qu'en raison du nombre limité de formes, les auteurs « se voient aujourd'hui contraints de faire du neuf avec de l'ancien : d'abord mis en pièces, les contes, fables, allégories, dialogues ou descriptions sont ensuite recousus ensemble dans des tissus narratifs laissant volontairement voir le travail des ciseaux, du fil et de l'aiguille »². Si l'analyse souligne le travail de reprise et de modernisation, peut-être faut-il nuancer l'idée de « contrainte » pour postuler un procédé jubilatoire et judicieux. Conformément à l'hypothèse de D. Viart d'une « esthétique du recyclage »³, le récit d'épidémie procède à une « revitalisation des cultures en friche » impliquant alors des temporalités disparates au sein de l'œuvre et une sédimentation dont il n'est pas évident de distinguer les couches. En assimilant ce « recyclage » des formes narratives à une contamination, on rendrait compte d'un processus qui s'impose à l'écrivain et répondrait à un besoin. L'idée de contamination invite à réfléchir sur la vie des formes et sur l'usage qu'en font les contemporains : « s'y inscrire, bouger les limites, les fondre dans une hybridité relative ou les récuser pour tenter d'installer leur texte ailleurs »⁴. L'enjeu n'est rien moins que « la construction par un auteur, de sa propre place dans l'espace-temps de la littérature »⁵. Récupérant des formes jugées obsolètes, la littérature se soucie de réinvestir un héritage, conformément à l'idée de Tiphaine Samoyault d'une « intertextualité, mémoire de la littérature »⁶. Recréant un lien entre passé et présent, la convocation de formes oubliées implique alors un enjeu éthique que Hana Voisine -Jechova définit en ces termes :

Au moment de bouleversements politiques et éthiques, un tel attachement a une signification particulière ; il exprime le désir d'une stabilité. Utiliser des motifs littéraires qui ont fait leur preuve dans les siècles précédents met en évidence la continuité de la pensée et

¹ Jean- Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, PUF, 2007, p.150.

² Marc Amfreville, Antoine Caze, Claire Fabre, *Histoire de la littérature américaine*, op.cit., p. 25.

³ Dominique Viart, « Écrire avec le soupçon », in Michel Braudeau [et.al.], *Le Roman français contemporain*, op.cit., p. 159.

⁴ Dominique Viart, « Historicité de la littérature contemporaine », in Dominique Viart, Laurent Demanze (dir.), *Fins de la littérature*, tome 2, Paris, Armand Colin, 2012. p. 90.

⁵ Marielle Macé, « L'Histoire littéraire à contretemps », mis en ligne sur Fabula le 12.10.2006, [en ligne].

URL : http://www.fabula.org/atelier.php?L%27histoire_litt%26eacute%3Braire_%26agrave%3B_contretemps [consulté le 22 mars 2014].

⁶ Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, coll. « Littérature », 2010. (Édition originale : Paris, Nathan/HER, 2001).

de l'imagination humaines, et garantit, dans une certaine mesure, la survie des valeurs esthétiques et morales.¹

La littérature devient alors un espace qui transcende le temps, opposant à l'indicible et à la mort, sa survivance et son actualité. Cette « littérature en mouvement », telle que la conçoit D. Viart, traduit le refus des auteurs de s'abandonner totalement à une ère de la rupture, de la déconstruction et du désenchantement : il s'agit au contraire d'« agir contre le temps, donc sur le temps, et, espérons-le au bénéfice d'un temps à venir »².

De manière plus ou moins volontaire, le roman se laisse contaminer par des discours autres, qu'ils relèvent de lectures personnelles ou de genres et de formes ancrés dans la tradition. La voix du texte, conformément à ce que défendait Bakhtine, est donc toujours plurielle, polyphonique. Dans les récits d'épidémie, la contamination de et par la fiction ne s'en tient pas à des questions esthétiques. L'écrivain devient un passeur, le vecteur d'une culture dont il assure la transmission. Si la fiction d'épidémie donne à entendre la voix de l'Autre, cet Autre est soit l'auteur lui-même, soit un autre écrivain du monde occidental. Aussi voudrions-nous insister sur la volonté de certains auteurs de s'ouvrir à l'altérité radicale, celle qui oppose l'Orient à l'Occident, en affichant la récupération d'une culture non-occidentale.

2) Une contagion désirée : enjeux éthiques d'une esthétique de l'impureté

À supposer qu'il existe des « voix autorisées », nous postulons qu'elles sont avant tout masculines, occidentales, bourgeoises et peut-être également chrétiennes. Contre les prétendues certitudes de ces voix, nos romans donnent la parole à des figures de l'altérité que nous avons déjà mentionnées, qu'elles incarnent l'altérité sociale (marginal), sexuelle (femme, homosexuel, transsexuel), ethnique (noire, arabe, indienne), religieuse (sémite, musulmane, mystique) ou morale (meurtrier, anthropophage, thanatophile). Dans cet espace ouvert à l'altérité qu'est le roman, l'Autre est donc celui que la société ou la civilisation rejette. La parole littéraire tend alors à transformer le discours social, à l'affaiblir ou à montrer qu'il

¹ Hana Voisine-Jechova « La peste comme interrogation existentielle parallèles et anti-parallèles entre Lagerkvist et Camus », *art.cit.*

² Emmanuel Alloa, « Le contemporain, l'intempêtif et l'imminent », *Pylône*, n°8, « Qu'est-ce que le contemporain ? », Bruxelles, Filpson éditions, 2011, p. 69. Cité par Dominique Viart, « Historicité de la littérature contemporaine », *Fins de la littérature, tome 2, op.cit.*, p. 91.

était déjà malade. Comme par provocation, la fiction d'épidémie intègre la langue de l'autre dans le corps du texte, quitte à rendre le discours « impur ». Mais de cette impureté peut naître une certaine pureté car la voix de l'Autre devient chant, poésie, parole sacrée, se distinguant alors du discours dominant sans lui imposer le rejet dont elle a été victime.

2.1) Une écriture polyglotte pour dépasser les frontières

Espace polyphonique, le roman ménage une place pour la voix de l'autre en laissant une langue étrangère pénétrer le corps textuel. Cette contamination qui peut brouiller les repères et parasiter la lecture a le mérite d'interroger les identités et d'enrichir notre perception du réel.

Le roman *La Quarantaine* ouvre sur une diversité temporelle et culturelle : temporelle parce que le narrateur contemporain donne la parole à son grand-oncle qui vécut au début du XX^e siècle, avant d'intégrer le témoignage de la mère de Surya sur la guerre des Sepoy (1857) ; culturelle parce que s'y font entendre des voix européennes, indiennes et métissées. Cette pluralité des voix narratives enrichit l'intrigue en lui conférant, selon Marina Salles, « [...] une profondeur temporelle, des variations de tonalité, des correspondances, des symétries, des contrastes, ainsi qu'une diversité typographique »¹. Renforçant la portée heuristique du récit, la stratégie polyphonique permet de rendre compte de la complexité du monde puisque « les voix multiples, en s'entrecroisant, constituent un réseau complexe de significations où se laissent entrevoir non des messages mais des questions et des incertitudes »². Le Clézio fait la part belle à la voix indienne, qu'elle soit celle de Surya ou de sa mère, qu'elle se fasse chant ou récitation. La langue hindie exerce ainsi une véritable fascination sur Léon au point que la prononciation du mot « *bahen* » (« soeurette »), en réponse au « *bhai* » par lequel Surya le désigne, lui donne l'impression d'être initié aux rites d'un culte secret. L'hindi détrône alors le créole, cette langue qui rappelle à Jacques son enfance : « Pour faire la guerre, *licien, napa besoin fizi, besoin coup de roce* » (93). Mais sur l'Île Plate, le créole apparaît comme une langue hybride, cette langue que les Blancs ne maîtrisaient que pour mieux s'adresser aux esclaves. De la même façon, l'anglais est employé par Véran en une occurrence unique qui en fait la langue de la méfiance et de l'oppression : « *Remember Cawn-*

¹ Marina Salles, *Le Clézio : notre contemporain, op.cit.*, p. 246.

² Madeleine Borgomano, « Voix entrecroisées dans les romans de Le Clézio », *Le Français dans tous ses états*, n° 35, Montpellier, 1997, p.10.

pore »¹. Par contraste, la langue hindie se présente comme la langue de la transmission, du partage, du don : de Garibalda envers Ananta, de Surya envers Léon. En fin de compte, la langue de l'Autre se fait entendre pour donner corps au fantasme d'une rencontre et d'une réconciliation, un usage de la langue qui, selon Marc Crépon, atteste du versant éthique de la littérature tant elle « fait vivre dans la langue l'espoir d'un lien qui prend le contre-pied de ces destructions. Du simple fait de se donner en partage, elle atteste (...) qu'elle ne peut ni ne veut faire de la violence le dernier mot »².

Dans *The Wall of the Plague*, la langue joue un rôle majeur dans la révélation des racines et la nécessité de les assumer pour mieux défendre ses droits. Aussi l'épisode de lutte avec le clochard constitue-t-il une étape majeure pour Andrea qui, ayant été traitée de « sale pute » (en français dans le texte), réplique par des insultes proférées dans la langue de ses ancêtres, comme si quelque chose s'était libéré en elle. Par-delà le caractère cocasse du duel, la violente résurgence de la langue maternelle annonce la réconciliation d'Andrea avec ses origines : il fallait cette agression en français pour que la langue devienne l'enjeu d'un combat, le lieu où doit s'affirmer une identité. Plus tard, elle convoque les mânes de son grand-père en xhosa, langue africaine noire qui contraste avec la langue du texte original, cette langue africaine « blanche » qu'est l'afrikaans. La langue est un enjeu essentiel pour l'auteur lui-même dont l'ouvrage a d'abord été écrit en afrikaans (*Die muur van die pes*) avant qu'il n'en assure la traduction en anglais. Son essai *Sur un banc du Luxembourg* permet de comprendre ce choix. À un premier niveau, écrire en afrikaans, c'est s'élever contre ceux qui furent les premiers oppresseurs de l'Afrique du Sud, les Anglais et les Hollandais, ces derniers considérant l'afrikaans comme « «une langue de cuisine», un patois inférieur et non écrit »³. Alors que l'apartheid en a fait la langue de l'opresseur, elle n'en reste pas moins « le dépôt vivant de cet aspect réprimé mais indispensable de l'expérience afrikaner »⁴. Aussi l'écrivain se doit-il de réactiver ce que la langue porte en elle de positif et de créateur. Récupérant les armes des partisans de l'apartheid, l'écrivain dissident lutte non seulement « contre ce qu'il y a de mauvais dans l'Afrikaner », mais aussi « pour ce qu'il perçoit comme son potentiel pour

¹ Dans un travail comparatif entre Kipling et Le Clézio, Régis Poulet souligne que tout en écrivant sur les rapports entre Anglais et Indiens, le britannique croyait en la pureté du sang anglais face au sang « noir » impur. En revanche, « si Ananta est comme dans *Kim* ou *Le Livre de la jungle*, «une petite Anglaise de quatre ou cinq ans, aux cheveux dorés et aux yeux verts» qui vivra en milieu indien comme une indienne, son destin n'aura pas dans La Quarantaine cet apogée constitué par la reconnaissance heureuse de son anglicité ». Ce qui autorise à conclure que chez Le Clézio, il y a une indianité heureuse.

² Marc Crépon, *Le Consentement meurtrier*, Paris, Cerf, coll. « Passages », 2012, p. 27.

³ André Brink, *Sur un banc du Luxembourg, Essais sur l'écrivain...*, *op. cit.*, p. 98.

⁴ *Ibid.*, p. 13.

le bien »¹. En somme, Brink entreprend de se réappropriier sa langue maternelle, devenue celle de l'apartheid, dont il espère raviver la beauté par son usage littéraire et par sa « cohabitation » avec d'autres langues. Cette langue encore jeune est un matériau idéal pour l'artiste car le vocabulaire pour exprimer les expériences existentielles est à inventer, à refaire, à adapter². Par la suite, la traduction en anglais s'avère nécessaire pour qui veut communiquer avec le monde entier car « malgré les vicissitudes d'une nation, le devoir de l'écrivain c'est de sonder sous la surface, de poser des questions essentielles, de découvrir les vérités humaines essentielles »³ : c'est dans un même élan dévoiler au monde occidental la situation politique de l'Afrique du Sud et prétendre explorer l'homme par-delà les frontières.

Ce choix de substituer sa voix à celle de l'autre ne va cependant pas de soi et Brink en a fait les frais. Accusé d'outrepasser ses droits, on lui signala lors de la parution d'*Un turbulent silence* qu'« aucun écrivain blanc n'a ni le droit ni la possibilité d'utiliser dans un roman un personnage noir pour exprimer et interpréter l'expérience noire. C'est une imposture. C'est présomptueux et obscène »⁴. Jean Sévry souligne « la difficulté pour un Blanc qui vit dans une société ségrégationniste de prendre effectivement conscience de ce qui se passe autour de lui, quand tout l'invite à l'oublier, sans pour autant sombrer dans la mauvaise conscience ». Et d'ajouter : « Vous pouvez songer à Camus, en qui Brink se reconnaît »⁵. La question sous-jacente est celle du droit de l'écrivain à « parler au nom de » mais si l'objection est recevable, elle risque de faire sombrer la littérature dans un nombrilisme plus blâmable encore. Pour Brink, cette quête de l'autre s'impose à celui qui, vivant au cœur de la situation d'apartheid, estime que « la souffrance de l'homme noir a pénétré [s]a vie et est devenue une partie de [s]on expérience la plus intime »⁶. Dès lors, le travail de l'imagination conduit autant à soi qu'à l'Autre : « c'est la façon dont l'expression transcende ce qui n'est qu'individuel dans cette expérience qui détermine sa qualité en tant qu'écrivain. Découvrir l'autre dans le soi : imaginer le soi dans l'autre »⁷.

Par la parole que lui accorde l'espace littéraire, l'opprimé peut prendre conscience de son statut dans la confrontation avec l'opresseur ou choisir de lui pardonner et l'initier à la beauté. La littérature offre à cet Autre la possibilité de se révolter, de pardonner, de croire que son destin n'est pas écrit : en un mot, d'exister. Montrant que le discours social est malade car

¹ *Ibid.*, p. 14.

² *Ibid.*, p. 107.

³ *Ibid.*, p. 35.

⁴ *Ibid.*, p. 228.

⁵ Jean Sévry, « 25 questions sur la littérature d'Afrique du Sud », *L'Afrique Littéraire*, n° 75, 1985, p. 20.

⁶ André Brink, *Sur un banc du Luxembourg, Essais sur l'écrivain...*, *op. cit.*, p. 236.

⁷ *Ibid.*, p. 235.

vecteur de préjugés, la polyphonie s'érige en une « maladie textuellement transmissible » que le lecteur doit apprendre à ne pas redouter. Si la fascination de l'Orient est un mal qui menace la pureté et la suprématie de l'Occident, accepter la contagion constitue pour le lecteur un acte de révolte.

2.2) Accepter la contagion : des récits contaminés par un intertexte oriental

Avant d'entamer l'analyse des œuvres du corpus, notons que la réciproque se vérifie dans l'intertextualité camusienne de Rachid Mimouni. S'inspirant d'une figure humaniste pour mieux témoigner d'un glissement idéologique et philosophique vers un certain nihilisme, le romancier algérien s'octroie aussi le droit d'exploiter un fond culturel européen. Comme l'explique M. Mathieu-Job, le choix de références occidentales correspond à un plaidoyer en faveur d'une liberté de pensée et de création :

Ce choix illustre une émancipation progressive par rapport au devoir (ou à ce qui pouvait être ressenti comme tel par un Algérien) de prôner des valeurs et une pensée orientales exclusives et substitutives des valeurs occidentales dans les premières années de l'indépendance du pays.¹

On comprend que dans notre corpus, la convocation d'autres modes de représentations vise à relativiser l'importance de la culture occidentale. Le projet des auteurs n'est alors pas si éloigné de la promotion d'une « culture méditerranéenne » telle que la pensait Camus qui évoquait avec émotion ce monde grec, paré de toutes les vertus, objet de nostalgie, patrie refuge contre les dérives modernes. À ses yeux, la Méditerranée figure le ralliement des hommes qui « proclament leur attachement à ces quelques biens périssables et essentiels qui donnent un sens à notre vie : mer, soleil et femmes dans la lumière »². En somme, Camus entendait établir un dialogue entre l'Orient et l'Occident, entre cette dangereuse civilisation « germanique » du Progrès et « la civilisation, la vraie, celle qui fait passer la vérité avant la fable, la vie avant le rêve »³. Une ambition qui continue d'animer les auteurs contemporains.

Dans certains romans, cette voix de l'autre se fait entendre dès l'épigraphe. Prédomine alors la référence à des cultures que, par commodité, nous qualifierons de « non-occidentales » : de la mystique soufie à l'hindouisme en passant par le folklore latino-

¹ Martine Mathieu-Job, « D'Albert Camus à Rachid Mimouni », *Albert Camus et les écritures du XX^e siècle*, *op.cit.*, p. 354.

² Albert Camus, « La culture indigène. La nouvelle culture méditerranéenne » (conférence faite à la « Maison de la culture » le 8 février 1937), OC I, p. 568.

³ *Ibid.*, p. 569.

américain, les récits revendiquent cette filiation comme pour refuser les valeurs judéo-chrétiennes de l'Occident et envisager un autre rapport au monde. De même que Saramago faisait référence à la poésie soufie dans l'épigraphe, Goytisoló propose deux citations morcelées qui se suivent et se complètent : l'une de San Juan de la Cruz, l'autre d'Ibn El Farid.

Dans la cave intérieure
de mon Aimé j'ai bu
Saint Jean de la Croix, *Cantique Spirituel*

un vin qui nous a enivré
avant la création de la vigne
Ibn El Farid, *Al Jamriya*.¹

Par l'union du poète espagnol et du poète soufi, Goytisoló entend rappeler à l'Espagne son héritage arabe. Mais la citation elle-même semble héritée de la doctrine néoplatonicienne en raison de l'importance de l'Amour dans l'accès au bonheur et de l'idée d'une Unité perdue qui demande à être reconquise. Si l'esprit est le vin et si la forme est la vigne, alors Tout est Un et la créature humaine arrachée à sa patrie originelle doit s'efforcer de retourner là d'où elle vient². L'épigraphe instaure donc un dialogue entre l'Orient et l'Occident dont Goytisoló souhaite renforcer la réciprocité et le dynamisme.

Chez Le Clézio, l'épigraphe tirée d'un traité religieux qui décrit la vie du dieu Krishna rattache ce roman français à l'Inde et ses mythes. La citation donne à lire une inversion des valeurs dans un univers chaotique où les rois sont devenus voleurs : « Au crépuscule de cet âge quand tous les rois seront des voleurs, Kalki, le Seigneur de l'Univers, renaîtra de la gloire de Vishnou ». Cette prophétie, très obscure, restera inexpliquée dans le roman mais la formule mystérieuse place le récit sous le sceau de l'espoir puisque « le crépuscule » n'est pas le point ultime. Promesse d'une renaissance après l'apocalypse, d'un renouveau après la déchéance : c'est bien de cela dont il est question dans ce roman qui fait naître l'amour en un lieu où règnent la mort et la ségrégation. En se plaçant sous l'égide du *Baghavat Purana* (livre sacré rédigé en sanskrit au X^e siècle racontant les mythes et légendes des dieux hindous), le récit annonce l'alliance du mysticisme et de l'érotisme.

¹ VPS, p. 5 : « *En la interior bodega/de mi Amado bebí ; un vino que nos embriagó/antes de la creación de la viña* ».

² Cette idée que la voie de l'amour est mystique dans le désir d'union qui anime le soufi se trouve moins chez Ibn'Arabî que chez Rûmî. Si tous deux placent la « Perfection divine » au sommet de l'élévation mystique, Ibn'Arabî a privilégié la connaissance métaphysique quand Rûmî a développé la théorie de l'ivresse de l'amour. (Eric Geoffrey, *Le Soufisme, voie intérieure de l'islam*, Paris, Fayard, « Sagesses », 2003).

Et si l'amour assure une renaissance dans ce roman français, c'est aussi le cas dans *El amor en los tiempos del cólera* puisque l'épigraphe mentionne « la déesse couronnée », expression qui reviendra lors des moments-clés de l'intrigue. La citation correspond surtout aux paroles d'une chanson populaire. Cette histoire à la fois commune et extraordinaire est digne d'être racontée : proche du mythe, elle nous dit quelque chose sur le monde colombien et sur la place que peut trouver l'amour par temps de crise. Plus encore, cette référence au folklore marque l'ancrage de García Márquez dans une culture nationale. Si la littérature du « boom » aspire à une diffusion hors du continent, elle ne perd pas de vue sa volonté de forger une identité latino-américaine. Cette problématique est d'ailleurs mise en abyme au sein du roman : si le goût de Florentino pour la poésie populaire est net, il est contrebalancé par la fascination qu'exerce la littérature européenne sur le Dr Urbino. On voit ainsi défiler les noms d'Oscar Wilde, de Victor Hugo et la mention des contes d'Hoffmann. Mais de ces auteurs, nulle fréquentation des œuvres : les contes d'Hoffmann ne sont connus qu'à travers une adaptation cinématographique, Victor Hugo est moins l'écrivain que le sénateur et lorsque Fermina Daza rencontre Wilde, elle fait dédicacer son gant de cuir, faute d'un livre à lui présenter. Le seul livre qui fasse réellement l'objet d'une lecture est l'essai philosophique *L'homme, cet inconnu* du médecin français Alexis Carrel, lecture significative pour le Dr Urbino qui peine à comprendre les affects humains. Finalement, des deux personnages, seul Florentino s'engage dans une activité créatrice quand le docteur use de sa culture parisienne comme d'un marqueur social, non dénué de snobisme. L'Autre de la littérature constitue donc un matériau qu'il faut fréquenter et s'approprier mais toujours dans le but de revenir à soi et de se construire.

Quand l'intertextualité orientale s'étend au-delà de l'épigraphe, elle charge la prose romanesque d'une certaine poésie. Au cœur de *Las virtudes del pájaro solitario*, les rapprochements entre *El Cantico espiritual* de San Juan et la poésie soufie favorisent le dialogue des cultures. Laissant cette littérature jugée « impure » contaminer son œuvre, Goytisolo confère à la poésie soufie des rôles multiples : tout d'abord, elle se présente comme l'hypotexte privilégié de la poésie de San Juan de la Cruz quand les critiques espagnols, depuis Damaso Alonso, avaient mis l'accent sur l'influence de la Bible, de la poésie savante italianisante et de la tradition des « *cancioneros* » espagnols¹. Intégrée à l'univers diégétique du roman, elle constitue à la fois cette souillure qui ronge une culture espagnole assoiffée de pureté et ce souffle spirituel

¹ Dans son travail de thèse *San Juan de la Cruz y el Islam*, Luce López-Baralt allant à l'encontre de cette tradition critique, développe l'idée de l'influence arabe sur la littérature espagnole.

qui aide les dissidents à affronter la médiocrité du réel, pour s'élever au-dessus des rires du peuple et des accusations de leurs bourreaux¹.

Mais la parole mystique est souvent transmuée par son insertion dans le roman, Goytisolo doublant le sens spirituel de références très « matérielles ». Les vers de San Juan se trouvent resémantisés du fait de la contiguïté avec le contre-discours des forces répressives. Certes, la « *llama de amor viva* » sur les « *profundas cavernas del sentido* » fait allusion à l'expérience mystique de la nuit obscure où le désir de communion avec l'Aimé devient possible. Mais les mots du poète sont comme contaminés par le contexte : soumis à la censure des Inquisiteurs, la « *llama viva* » et les « *lámparas de fuego* » désignent moins le symbole du Divin que les torches des religieux s'approchant du cachot du poète. Si les mots semblent réduits à leur littéralité et délestés de leur sens mystique, ce n'est que pour un temps. La parole dissidente finit par triompher non seulement parce qu'elle circule discrètement entre les prisonniers², mais aussi parce qu'elle se fait connaître au lecteur que nous sommes. Chez Goytisolo, le mot devient donc le lieu d'une rencontre entre l'univers oriental et occidental, permettant à l'écrivain de relever le défi qu'il s'était fixé de faire de la littérature « l'espace imaginaire de la nouvelle confrontation de l'Espagne et de l'Islam »³. Pour autant, ce dialogue n'est possible qu'au prix du travail du lecteur : si « *la caverna* » évoque pour nous le mythe platonicien, la « bibliothèque » de Goytisolo l'associerait plutôt à la sourate XVIII du Coran sur les sept dormants d'Ephèse, mythe qui présente une version chrétienne. Il revient donc au lecteur de déployer des hypotextes pluriels, qu'ils soient grec, espagnol, arabe, littéraire, philosophique ou religieux.

Un projet similaire sous-tend *La Quarantaine* qui se fait largement l'écho d'une culture indienne marquée par le chant, conformément au souci d'interculturalité que l'écrivain manifeste à partir de 1980⁴. L'insertion de chansons assure l'alternance des temps historiques et mythiques, de la forme écrite et de la tradition orale, de la parole occidentale et de la voix indienne. La « chanson du voleur » est ainsi retranscrite dans sa langue originale, la « langue

¹ Pour justifier cette élévation, on citera l'explication que donne Annie Perrin : « Le messager ailé entraîne dans son sillage tous les cercles d'oppression pour les faire léviter enfin vers la montagne Kfâ, territoire de liberté tandis que l'oiseau de malheur se transmue en Simorgh, actualisant ainsi le signe contraire ».

² Dans un épisode du roman, les vers cités en épigraphe servent de codes secrets entre deux prisonniers. Source de libération face au pouvoir carcéral, l'extase éprouvée par les épistoliers transforme ces vers en véritable déclaration d'amour. L'épigraphe prépare donc une subversion multiple, à commencer par le mélange de poésie religieuse et d'homo-érotisme.

³ Juan Goytisolo, « Cervantès, l'Espagne et l'Islam », *L'Arbre de la littérature*, op.cit., p. 70.

⁴ « La chanson "ethnique" ou du moins étrangère mais non anglophone, figure seulement dans les textes de la seconde période (à partir de 1980) ». (Sophie Jollin-Bertocchi, « Chanson et musicalité dans l'œuvre de Le Clézio », in Sophie Jollin-Bertocchi et Bruno Thibault (dir.), *Lectures d'une oeuvre. J.M.G. Le Clézio*, op.cit., p. 143.)

secrète des Doms » (ces parias chargés dans certaines régions de l'Inde de l'entretien des bûchers funéraires) et l'auteur fait le choix de n'en proposer qu'une traduction partielle :

Chbhurm, kala, chalo gul layé, voleur, ô voleur, viens, entrons dans cette demeure, enlève tes chakkal, prends tout, bhimté, bagelé allume le ghasai, et toi, litara, jette la boule par terre, le neola, si tu entends un bruit ... (201-202).

La chanson suscite un effet ambigu, relevant de ce « langage doux et glissant » de la berceuse (407) tout en s'achevant sur une note inquiétante : « Le vol est fini et le voleur est mort ». Si ce texte souligne l'ancrage culturel et religieux de la tribu, comment le lecteur occidental non initié à la langue hindoue peut-il l'appréhender ? Analysant ce chant, Madeleine Borgomano y perçoit un effet de mise en abyme : d'une part, la douceur d'un chant qui met en scène la mort invite Léon à ne plus redouter cette épreuve ; d'autre part, le thème du voleur n'est pas sans écho avec les figures de marginaux qui peuplent le récit au point d'en faire les héros de cette histoire¹. Dans l'économie du récit, cette chanson crée un lien entre les êtres : Surya enseigne à Léon cette chanson qu'elle a héritée de sa grand-mère Giribalda qui la tenait d'une femme Dom. La chanson relève du don et reflète la volonté de transmettre un passé familial ou d'adopter l'autre, cet inconnu qui semble pourtant si proche. Plus encore, la typographie singulière (italiques et marge plus large) crée un lien entre les chansons et le récit qu'Ananta fait de la guerre : le récit acquiert alors, selon Marina Salles, « la forme d'un poème épique ou d'un texte sacré »². En somme, la parole indienne – qu'elle évoque ses origines mythiques ou son histoire – se trouve poétisée et sublimée sous la plume de Le Clézio que l'on devine soucieux de grandir une culture trop longtemps négligée.

Renforçant cette fascination pour une tradition orale non-occidentale, l'influence du conte est perceptible dans les deux romans. Dans *La Quarantaine*, les légendes contées par Surya et l'envoûtement propre à la voix féminine ne sont pas sans rappeler *Les Mille et une nuits* où Shéhérazade recourait à la parole poétique et aux vertus du récit pour séduire l'homme. Le goût de l'auteur pour les œuvres du Moyen Orient est également perceptible dans la structure « celle de l'emboîtement ou de la mise en abyme, où un conte peut contenir un autre conte qui peut contenir un autre conte, où sont associées formes longues et formes brèves, où se dénonce de l'intérieur le leurre que représente la narration mais où s'établit aussi son pouvoir salvateur »³. Suivant ce modèle, Le Clézio recourt à un effet de poupée gigogne, les récits s'emboîtant les uns dans les autres tout en se distinguant par leur typographie et par

¹ Madeleine Borgomano, « Le voleur comme figure intertextuelle dans l'œuvre de Jean-Marie Le Clézio », *Ibid.*, p. 25.

² Marina Salles, *Le Clézio. Notre contemporain*, *op.cit.*, p. 246.

³ Michelle Labbé, *Le Clézio, l'écart romanesque*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 64.

l'oscillation entre brièveté et longueur des chapitres. Quant au roman de Goytisolo, il se présente comme un « *sueño dentro de un sueño dentro de un sueño pero enteramente despierto* ». Si Y. Llored n'hésite pas à comparer *La cuarentena* aux *Mille et une Nuits*, on peut légitimement appliquer cette analyse à *Las virtudes del pajarito solitario* dans la mesure où les deux romans se suivent et se ressemblent. Dès lors, le roman « peut rejoindre l'irréalité merveilleuse des *Mille et Une Nuits* en associant la figure implicite d'une nouvelle Shahrâzad à la voix narrative qui tisse les univers de l'imaginaire grâce à son art du conte »¹. Goytisolo a souvent exprimé sa fascination pour l'art des conteurs de la place Jemaa el Fnaa, qui lui firent l'honneur de mettre en voix son texte *Makbara*.

Par ces choix, les romans du corpus placent la question du même et de l'autre au seuil de l'œuvre. Entre culture populaire et culture savante, entre un ancrage dans la pensée occidentale et un décentrement au profit d'autres références, les auteurs font de leurs écrits un mouvement vers l'altérité. Citoyens du monde, Le Clézio et Goytisolo ont à cœur de faire entendre des voix alternatives, celles qui battent en brèche les certitudes, redonnent une place prépondérante au corps et discréditent les positions auto-centrées de l'Espagne pour l'un, de l'Occident pour l'autre. On pourrait cependant leur reprocher de ne pas éviter l'écueil du manichéisme et de procéder à une mythification de la culture orientale. En cela, leur démarche convergerait vers « l'orientalisme »² tel que l'a défini Edward Saïd. Dans son essai au sous-titre éloquent –« l'Orient créé par l'Occident » –, il déplore une représentation qu'il juge déformée, simpliste et paternaliste. Dans le discours occidental, l'Orient constitue cet Autre que l'on rejette ou que l'on idéalise. Dans la littérature, les représentations se propagent au gré des chaînes intertextuelles, tel auteur admirant moins l'Orient à proprement parler que la vision qu'en propose un artiste. Les deux auteurs du corpus sont-ils épargnés par ces griefs ? Certains critiques ont mis l'accent sur la pensée trop binaire de l'écrivain espagnol : « l'identification du monde arabe au paradis et du monde occidental à l'enfer semble définir de façon constante son univers de valeurs »³, écrit Fawzi Shafik El Sharkawy. En confrontant un monde arabe primitif et le monde occidental contemporain, Goytisolo érige en « refuge », en « antidote » une civilisation orientale « non contaminée par la religion du progrès, par le matérialisme, ce monde primitif, qui bien qu'en retard, conserve les valeurs correspondant

¹ Yannick Llored, *Juan Goytisolo. Le soi, le monde et la création littéraire, op.cit.*, p. 134.

² Edward Saïd, *L'Orientalisme : L'Orient créé par l'Occident*, Trad. de l'anglais par Catherine Malamoud, préface de Tzvetan Todorov, Paris, Le Seuil, 1980.

³ « *La identificación de lo árabe con lo paradisiaco y de lo occidental con lo infernal parece definir de forma constante su mundo de valores* ». (Fawzi Shafik El Sharkawy, *La visión del mundo árabe en la narrativa de Juan Goytisolo*, Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2006, p. 81).

aux “paroles substantielles” »¹. De la même façon, Pascal Bruckner s’en est pris à Le Clézio dans son essai polémique *Le Sanglot de l’homme blanc : tiers-monde, culpabilité et haine de soi*², dénonçant les excès et les écueils de la culpabilité coloniale. Érigeant l’Orient en un ailleurs idéal, seul capable de pallier ce « mal du siècle » qu’est la misère spirituelle de l’Occident, les deux écrivains seraient en proie à une « exaltation romantique »³ ou à un « néo-colonialisme »⁴. Mais briser le mythe du Progrès pour faire de la spiritualité orientale un nouvel absolu ne revient-il pas à retomber dans les travers dénoncés ? Reste à définir si nos auteurs sont victimes d’une illusion ou maîtres du jeu textuel.

2.3) La mise en question du *Logos* : pour un réenchantement du monde

Laisser l’intertextualité orientale envahir le texte, c’est inviter le lecteur à s’immerger dans une culture, une pensée, une sensibilité autres. Or, Marc Augé l’a bien compris, « rien n’est plus urgent, chacun le pressent à l’heure de l’exacerbation des nationalismes et des replis identitaires : car faute de penser l’autre, on construit l’étranger »⁵. Offrant un espace d’expression à la poésie soufie comme au chant indien, le roman contemporain fait du discours de l’autre une source d’émotion esthétique ainsi qu’un horizon nouveau pour penser le savoir et le sacré. La récupération de cette culture extra-européenne est alors fantasmée comme un retour à l’authenticité et à une forme de spiritualité susceptible de réenchanter le monde. De fait, les modèles convoqués procèdent, nous semble-t-il, à une réhabilitation de la sensation et du sentiment au détriment de la raison et de la logique, c’est-à-dire du *Logos*. La mise à distance de ce pilier de l’Occident ne manque pas d’entraîner une redéfinition du réel désormais capable d’intégrer le magique et le sacré.

Dans *Cogitus interruptus*, Goytisolo formulait cette nécessité de réenchanter le monde, après avoir blâmé « une société de consommateurs avides et stressés, abasourdis par la cacophonie de ceux qui vendent leurs programmes ou agenouillés, bavant devant l’autel sur

¹ « *La religiosidad popular marroquí sirve de antídoto, de refugio, frente al mundo occidental. En esos ámbitos primitivos, en esa religiosidad sincera, el hombre encuentra unos valores ensalzables, valores que Goytisolo considera se están perdiendo en Occidente. De nuevo, el escritor elige lo árabe, ese mundo no contaminado por la religión del progreso, por el materialismo, ese mundo primitivo, que aunque atrasado, conserva los valores correspondientes a las “palabras sustanciales”* ». (nous traduisons). *Ibid.*, p. 90.

² Pascal Bruckner, *Le Sanglot de l’homme blanc : tiers-monde, culpabilité et haine de soi*, Paris, Seuil, 1983.

³ Selon les termes de Carmen Sotomayor. Cité dans Fawzi Shafik El Sharkawy, *La visión del mundo árabe en la narrativa de Juan Goytisolo*, p. 77.

⁴ Terme utilisé par Mireille Rosello, auteure de *Littérature et identité créole aux Antilles*.

⁵ Citation tirée de la quatrième de couverture de Marc Augé, *Le Sens des autres. Actualité de l’anthropologie*, Paris, Fayard, 1994.

lequel trône majestueusement leur téléviseur ! »¹. Allant à l'encontre de cette apathie et de cette bêtise, le soufisme exige un dévoilement de l'âme humaine qui ne peut se faire que par la volonté de l'homme soucieux de reconquérir une patrie spirituelle, un espace à soi. En Occident, Goytisolo estime que seuls les poètes nous rachètent d'un tel malheur puisque l'illumination intérieure « désavoue le matérialisme du monde extérieur, l'espace simplement physique ou géographique, sans aucune dimension spirituelle »². En acceptant cette contagion dans le temps de la lecture, le lecteur effectue le premier pas d'un cheminement plus vaste qui consiste à accepter la « contagion » dans le temps de l'existence.

Il est alors significatif que Le Clézio convoque la figure de Rimbaud, lui qui souhaitait faire éclater les conventions, battre en brèche les certitudes et pervertir les codes d'un monde bourgeois trop étriqué. Prônant une ouverture aux sens, le poète incarne cette tentative désespérée pour atteindre la jouissance dans une poésie qui soit à la fois création et destruction. Pourtant, on peut se demander si la figure du poète rêveur et rebelle ne se trouve pas désacralisée par la mise en scène d'un Rimbaud vieillissant et acariâtre, méprisant les chiens et les Indiens, et soucieux d'assurer son commerce. C'est en effet un Rimbaud éclopé et désabusé que nous croisons dans *La Quarantaine* : plus de création, partant plus de jouissance. Sa quête réduite à celle « d'une femme et d'un bon mariage »³, Rimbaud n'est plus que son versant trouble, ce marchand d'armes qu'aucune flamme n'anime. Si le poète fut un temps le contestataire d'un système politique et culturel, Le Clézio laisse entendre, sans lui ôter son mérite, qu'il n'en est pas moins un produit de l'Occident et de la bourgeoisie. Pourquoi mettre à mort cette icône dionysiaque, si ce n'est pour laisser place à une autre philosophie de l'Absolu et de la jouissance : l'hindouisme ? L'heure a sonné de s'ouvrir à des modes de pensée véritablement autres : la culture indienne est du côté de ce que Le Clézio nomme la « non cérébralité »⁴, c'est-à-dire la simplicité, la spontanéité, la valorisation des sens et de la nature, autant de valeurs que l'Occident, attaché au *Logos*, semble avoir reniées. Séduit par cette sagesse, Léon délaisse la rationalité que valorise sa culture d'origine au profit d'une présence au monde qui lui offre une expérience de l'intime et de l'authenticité.

Revenons donc sur l'apparent aveuglement de Le Clézio et Goytisolo et sur leur choix d'un fort manichéisme. Certes, l'ailleurs est sublimé dans leurs écrits mais l'Orient ne

¹ Juan Goytisolo, « Expérience mystique, expérience poétique », *Cogitus interruptus, op.cit.*, p. 196.

² *Idem.*

³ Dans une lettre à sa famille, Rimbaud écrit : « trouver une famille, et avoir au moins un fils que je passe le reste de ma vie à élever à mon idée, à orner et à armer de l'instruction la plus complète qu'on puisse atteindre à cette époque, et que je voie devenir un homme puissant et riche par la science ». (Arthur Rimbaud, « Lettre du 6 mai 1883 », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1972).

⁴ Expression employée par l'auteur dans son entretien avec Gérard de Cortanze, cité par Myriam Stendhal Boulos, *Chemins pour une approche poétique du monde. Le roman selon J. M. G. Le Clézio, op.cit.*, p. 78.

se veut pas seulement symbolique et mental puisque tous deux ont eu un contact prolongé avec ce monde¹. La rigidité des jeux d'opposition s'explique peut-être par une nécessité bien comprise d'opposer aux valeurs occidentales des valeurs suffisamment puissantes. Mais à l'hypothèse d'une condamnation radicale de l'Occident, il semble préférable de substituer l'idée d'un dialogue des cultures. Bien que la parole de l'autre mette en doute la pertinence et la prédominance des valeurs établies, il ne s'agit pas d'ériger ce nouveau pôle en absolu. Notons d'ailleurs que le lien entre Orient et Occident se présente avant tout sur le mode égalitaire : Léon et Surya entretiennent un amour à la fois charnel et sororal quand le narrateur de *Las virtudes* et Ben Sida sont unis par leur emprisonnement comme par leurs échanges secrets. Si Le Clézio peut espérer échapper aux critiques d'E.W. Saïd, c'est qu'il respecte la langue de l'autre en la livrant comme un matériau brut que le lecteur devra s'approprier. Mais Goytisolo va plus loin : quand Le Clézio maintient l'altérité – donc la binarité –, Goytisolo la perturbe en procédant à une confusion des identités et des textes. Tandis que les discours officiels ont entériné la dichotomie Orient/Occident, Goytisolo la rend caduque en présentant les mystiques espagnole et arabe comme les deux faces d'une même pièce². Plus que le lien entre Orient et Occident, c'est leur existence même qu'il faut interroger. Les interactions et influences sont si denses que la dichotomie n'a pas lieu d'être. L'Orient est un espace créé par l'Occident, qui n'est lui-même qu'une création qui se fait oublier en tant que telle.

Les autres écrivains du corpus mettent eux aussi en question la prédominance du modèle occidental. Pour ce faire, ils proposent une échappée hors du rationnel et repensent les frontières du réel. Associés au « réalisme magique », Saramago et García Márquez révèlent toute la substance fabuleuse de la réalité parfois étirée jusqu'au rang de mythe en inventant des mondes où la plus grande référentialité côtoie les situations les plus invraisemblables. Dans le roman gothique de Stewart O'Nan, le réel n'est jamais limité à ce que l'on voit puisqu'il intègre la part obscure des individus et le refoulé. Le thème de l'épidémie en devient d'autant plus justifié qu'elle incarne cette altérité radicale qui surgit dans le monde et exige d'être considérée comme une réalité malgré son irrationalité. Il semble alors que nos auteurs procèdent à ce basculement prôné par G. Durand, de « l'humanisme classique » proprement occidental à « l'anthropologie » pensée comme « un humanisme ouvert à tout humain » « bien différent de cet humanisme colonialiste et totalitaire auquel nous a accoutumé la morale et la

¹ Au cours des années 1970, Le Clézio a vécu avec les Indiens du Darien panaméen et suivi une initiation chamanique assez poussée, notamment à l'aide de plantes hallucinogènes.

² Orient et Occident ne sont plus à opposer dès lors qu'on accepte que dans l'espace d'Al-Andalus, la culture arabe et la culture espagnole s'interpénétraient au point de s'assimiler.

logique de l'Occident »¹. Tandis que « la règle d'or de l'humanisme était le progrès, celle de l'anthropologie est la tolérance, c'est-à-dire la coexistence d'équilibres psychiques et sociaux pluriels et différents »². En ce sens, le récit d'épidémie se révèle porteur d'une culture planétaire, d'une fraternité anthropologique, suivant le principe que « par l'universalité des grandes images qui structurent les espérances », il est possible de retrouver « une fraternité réellement "métaphysique" que méconnaissent le positivisme et les raisons régionalement circonscrites »³.

Finalement, les voix plurielles qui hantent le roman sont autant de réponses à la crise contemporaine de la communication, que le récit polyglotte inscrit l'écrivain dans un espace mouvant entre les langues, que la voix du conteur ravive la volonté de transmettre ou que les mots du texte dévoilent une parole qui porte en elle sa part de sacré. Ces textes deviennent alors un espace de libre circulation, un lieu œcuménique où les fondements de la culture occidentale côtoient les récits primitifs orientaux et les rites africains, où l'explication rationnelle fait face aux correspondances mystiques et aux croyances animistes. Invalidant les dichotomies, repensant les hiérarchies, le texte rend discutable notre besoin de rationalité pour nous inviter à reconsidérer l'ordre du monde (son « occidentalisme ») comme l'ordre de notre monde (nos valeurs). Dès 1946, Camus formulait le souhait d'une transformation de l'équilibre mondial des nations :

Le choc d'empires est déjà en passe de devenir secondaire par rapport au choc des civilisations. De toutes parts, en effet, les civilisations colonisées font entendre leur voix. Dans dix ans, dans cinquante ans, c'est la prééminence de la civilisation occidentale qui sera remise en question. Autant y penser tout de suite et ouvrir le Parlement mondial à ces civilisations, afin que sa loi devienne vraiment universelle et universel l'ordre qu'elle consacre.⁴

Nous ne saurions dire si cette voix au chapitre que Camus appelait de ses vœux a, de nos jours, acquis quelque réalité. Mais qu'elle soit l'écho d'un changement effectif, l'annonce d'une évolution imminente ou qu'elle ne soit qu'une compensation, la littérature contemporaine offre à cette voix un espace de déclamation. Récupérant les discours sur l'Autre, l'auteur les injecte dans le corps du texte fictionnel de telle sorte que le mal se retourne contre les instances sociales qui véhiculent des images stigmatisantes.

Toujours dans l'optique d'évaluer le pouvoir de la fiction face à la crise, le prochain chapitre se propose d'interroger le style des romans, partant du principe que le roman qui

¹ Gilbert Durand, *Champs de l'imaginaire, op.cit.*, p. 47.

² *Ibid.*, p. 55.

³ *Ibid.*, p. 46.

⁴ Albert Camus, « Le monde va vite », *Actuelles I* (1944-1948), OC II, p. 449.

« exige le style le plus difficile [est] celui qui se soumet tout entier à l'objet »¹. Si les propos de Camus sont fondés, les auteurs du corpus chercheraient à mettre en forme la rupture et la désintégration (d'ordre personnel, social ou linguistique) en fonction du visage singulier qu'ils attribuent au mal. Mais la mise en scène de la crise enserme à la fois le mal et son remède dans la mesure où la représentation transcende les données de départ. Le langage romanesque aurait ainsi le pouvoir de s'emparer de la crise, d'en adopter les formes et de les remanier pour mieux la dépasser. Pour revenir à la métaphore pathologique, on pourrait dire que la parole littéraire incorpore le mal pour mieux désactiver la maladie et s'immuniser contre elle, agissant en cela à la manière d'un vaccin².

3) Une écriture contaminée par son objet : la littérature comme « pharmakon » (Derrida)

L'idée que le style puisse faire sens se trouve notamment validée par Nelson Goodman qui a montré que l'aspect matériel du discours pouvait avoir une signification en soi, indépendamment de ce à quoi il réfère car le style est pleinement constitutif de l'œuvre³. De fait, les auteurs semblent avoir épousé les mouvements et formes de la maladie, intégrant les caractéristiques de l'épidémie dans la poétique du roman. Il s'agit donc de déterminer dans quelle mesure la fiction se laisse contaminer par son objet en analysant la construction de l'œuvre, de l'organisation générale à la structure phrastique. À cet effet, les notions d'ordre et de désordre – communes aux dispositifs littéraires et au processus épidémique – seront pertinentes pour mettre l'accent sur le chaos que le récit tente de mimer ou de canaliser. Dans ce chapitre, nous évaluerons les enjeux d'une littérature pensée comme un « *pharmakon* », suivant la définition qu'en propose Derrida⁴. Le terme signifiant à la fois « remède », « philtre » et « poison » ou « venin », la littérature serait à la fois angoissante et apaisante, porteuse d'un mal qu'elle est capable de guérir.

¹ Camus évoque cette nécessaire adaptation du roman à son objet dans les *Carnets* : « Ce qui attire beaucoup de gens vers le roman c'est qu'apparemment c'est un genre qui n'a pas de style. En fait il exige le style le plus difficile, celui qui se soumet tout entier à l'objet. On peut ainsi imaginer un auteur écrivant chacun de ses romans dans un style différent ». (Albert Camus, *Carnets 1935-1948*, OC II, p. 991).

² La comparaison présente évidemment des limites, notamment parce que le vaccin agit en prévention et anticipe l'infection en stimulant à l'avance le système immunitaire quand les romans du corpus réagissent surtout à des « maladies » déjà présentes dans la société. Néanmoins, le tableau déformé qui en est fait, hyperbolique ou euphémistique, permet peut-être d'absorber un mal en gestation pour en éviter l'aggravation.

³ Nelson Goodman, *L'Art en théorie et en action* [1984], Trad. de l'anglais par Jean-Pierre Cometti et Roger Pouivet, Paris, Éditions de l'Éclat, coll. « Tiré à part », 1996, p. 45.

⁴ Jacques Derrida, « La pharmacie de Platon », *Phèdre*, *op.cit.*, pp. 339-340.

3.1) Camus : un « classicisme » en accord avec l'ordre de la peste

Le « classicisme » de *La Peste* a été souligné par maints commentateurs, « classique » étant alors perçu comme un synonyme de « sobre », « ordonné », « mesuré ». Dominique Rabaté en parle comme d'un récit « linéaire, de facture très classique »¹, présentant « une simplification volontaire des modes de signifier »². Le refus de l'emphase et du pathos se lit d'ailleurs dans différents passages, notamment dans la mise à mort de l'acteur jouant Orphée dont le narrateur avait mentionné le « léger excès de pathétique » (203). Le cabotinage se confond ici avec les premiers signes de la peste comme pour suggérer que l'art se met en danger lorsqu'il tend vers l'artificiel et l'excessif. Bien qu'elle érige Camus en héritier de Madame de la Fayette, cette simplicité a étayé les propos de ses détracteurs qui ont qualifié son style de « monotone » et de « dépouillé à l'extrême »³. Selon Peter Cryle, Camus aurait pris « la résolution de mal écrire, d'adopter ce style lourd qui l'expose à la critique facile »⁴.

Néanmoins, il faut probablement y lire le souci d'une adéquation entre le sujet et le style, conformément à la définition que Camus donne du « classicisme » dans *L'Intelligence et l'Échafaud* : « Être classique, c'est se répéter »⁵ pour faire perdurer l'unité entre le ton et le fond sur l'ensemble du roman. L'esthétique camusienne entre alors en résonance avec la peste dont le narrateur ne cesse de souligner la monotonie : comme l'explique Véronique Anglard, « la technique du romancier semble en quelque sorte découler de son sujet, de cet absurde recommencement que la peste exige des hommes. Il procède par reprises, montrant alors le cheminement difficile des personnages vers la vérité, qu'ils ignoraient au début du récit »⁶. La construction circulaire du récit (entre les deux prêches) est ainsi relayée par des motifs récurrents, des soins médicaux répétés de Rieux aux automobiles qui tournent en rond en passant par la première phrase de Grand sans cesse retravaillée. En racontant ces choses étranges avec « naturel », le narrateur crée l'impression qu'il se passe quelque chose et qu'il ne se passe rien. Or, comment mieux dire cette puissance d'effacement du scandale qu'en usant d'un style « neutre », dénué de pathos et de lyrisme ? Aussi peut-on considérer avec Jacques Cardinal qu'« en apparence modeste, cette “chronique” a donc l'ambition peu banale

¹ Dominique Rabaté, « Simplicité et simplification dans *La Peste* », *Cahiers de Malagar*, *op.cit.*, p. 60.

² *Ibid.*, p. 58.

³ Paul-F Smets, « La réception critique immédiate de *La Peste* en 1947 », *Cahiers de Malagar*, *opt.cit.*, p. 188.

⁴ Peter Cryle, « La peste et le monde concret », *Albert Camus 8, Camus romancier : La Peste*, Paris, Minard, 1976, p. 23.

⁵ Albert Camus, « L'Intelligence et l'Échafaud » in *Articles, préfaces, conférences (1938-1944)*, OC I, p. 896.

⁶ Véronique Anglard, *La Peste. Camus*, Nathan, coll. “Balises”, 2001, p. 70.

de réinventer le discours poétique et moral sur la peste »¹. C'est d'ailleurs cet imaginaire traditionnel qu'attendaient les communistes dans les années 1940², eux qui avaient soif d'optimisme et d'épopée, de cette « action éclatante » que Rieux récuse. Soulignant à son tour le classicisme de Camus, Martine Mathieu-Job insiste sur le contraste avec l'écriture baroque de Rachid Mimouni :

L'écriture de Camus est toujours maîtrisée, et cette force rationalisante marque les récits, quelle que soit leur modalité énonciative. De façon représentative, la peste semble reprendre la modalité classique d'un récit assumé par un narrateur extradiégétique qui adopte donc de la distance vis-à-vis des événements narrés : il faut attendre les toutes dernières pages du roman pour découvrir que ce narrateur est en fait un des principaux protagonistes de l'histoire ; quoi qu'impliqué dans les événements, ce personnage-narrateur garde une mainmise sur eux et leur analyse. [...] À l'inverse, le tourbillon verbal des récits mimouniens les plus caractéristiques procède d'une écriture baroque, fondée sur des mises en abyme, des effets de miroir qui brouillent les plans et les perspectives.³

À la linéarité du récit camusien, Mimouni oppose donc micro-récits, renversement des points de vue et narrations digressives ou foisonnantes, autant de caractéristiques d'une esthétique « baroque » qui s'illustre dans les différents récits contemporains.

3.2) Le « baroque » contemporain aux prises avec la violence de l'épidémie

Alors que le style de Camus est jugé classique, la littérature contemporaine adopte plus volontiers un style « baroque », adjectif que nous associons un peu grossièrement au désordre par opposition au souci d'ordre qui sous-tend le style « classique ». On aura compris que ces deux esthétiques sont dégagées de leur inscription dans une période déterminée pour devenir des catégories transhistoriques qui, bien que discutables, permettent de mettre au jour des choix stylistiques divergents entre Camus et les contemporains. Certes, nous pourrions parler avec Marc Gontard d'une « poétique du désordre »⁴ typiquement postmoderne, mais nous maintenons le terme « baroque », notamment parce que les critiques l'emploient fréquemment pour qualifier le style des auteurs. Maria Alzira Seixo accepte de « donner

¹ Le récit est marqué par un refus de l'épique et du pathétique alors que le sujet s'y prêtait, si l'on accepte de rapprocher le récit d'épidémie du récit de guerre : « l'une des fonctions fondamentales de la guerre humaine est bien d'engendrer des récits palpitants, bouleversants, mémorables. On ne se lasse jamais de la raconter, de la regarder, de la commenter ». (Jacques Cardinal, « Papiers d'épidémie: Écriture et purification dans *La Peste* de Camus », *art.cit.*, p. 219).

² « Ils réclamaient des œuvres exaltantes : de l'épopée, de l'optimisme ». (Simone de Beauvoir, *La Force des choses*, tome I, Paris, Gallimard, 1972, p. 161).

³ Martine Mathieu-Job, « D'Albert Camus à Rachid Mimouni », *Albert Camus et les écritures du XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 367.

⁴ Marc Gontard, *Écrire la crise : l'esthétique post-moderne*, *op.cit.*, pp. 130-132.

raison à ceux qui veulent voir chez Saramago des traces de nature baroque »¹ quand Maria Graciete Besse évoque un « imaginaire baroque » unissant deux tendances différentes : « un “baroque du vide” où s’inscrit un principe de destruction et de fragmentation, et un “baroque du plein” associé à l’ascension, à la potentialité dynamique du rêve, à la métamorphose inhérente à un principe de construction »². Une étiquette toutefois refusée par l’écrivain portugais qui prétend être influencé par les classiques du XVII^e siècle³. De même, E. Le Vagueresse et Y. Llored qualifient de « baroque » l’écriture de Goytisolo, placée sous le signe du carnaval et de la révolte, « la seule écriture qui jouisse d’elle-même en donnant le primat au plaisir »⁴. Quant à García Márquez, son « *realismo mágico* » relève bien d’une esthétique baroque marquée par la fantaisie, le mouvement et l’excès :

la prose mathématique, contenue et fonctionnelle s’est transformée [à partir de *Cien años de soledad*] en un style à la respiration volcanique, capable de communiquer le mouvement et la grâce aux plus audacieuses créatures de l’imagination. La fantaisie [l’imagination] a largué les amarres et galope, débridée et fébrile, autorisant tous les excès.⁵

Insistant sur le désordre propre au baroque, Laurence Plazenet le qualifie « d’irrégulier, insolite, bizarre, choquant »⁶. Il se rapporte en effet « à un objet précieux ayant développé une anomalie et dont l’éclat est entaché d’impureté, ce qui en fait “un monstre” ». Refusant « la simplicité caractéristique du naturel », le baroque privilégie la confusion, « les dissonances » et « l’ornementation chargée et complexe »⁷. Sans nier la singularité d’un mouvement baroque inscrit dans un contexte particulier (fin XVI^e-début XVII^e siècle), nous nous proposons d’utiliser le « baroque » comme outil d’analyse, à la suite de Jean Rousset⁸ ou de Christine Buci-Glucksmann. Chez les auteurs du corpus, cette écriture baroque adopte certaines caractéristiques de l’épidémie, notamment un brouillage des repères qui se

¹ « *dar razão aos que querem ver em Saramago traços de indole barroca* » (Maria Alzira Seixo, *Lugares da Ficção em José Saramago*, *op.cit.*, p. 110.)

² Maria Graciete Besse, « *Memorial do convento de José Saramago e o imaginário barroco* » in *Mealibra* n°9, Centro cultural do Alto Minho, Dezembro de 2001, pp. 99-103.

³ Dans l’article « L’Histoire réinventée » de François Busnel (p. 48), il est mentionné que Saramago revendique l’influence du père jésuite Antonio Vieira. Or, l’étude de Margarida Vieira Mendes sur la rhétorique de ce Père a mis au jour la présence d’une « énonciation baroque » définie par l’illusion de réalité énonciative orale dans l’écrit, la présentification de l’orateur et des choses désignées aux yeux des auditeurs/lecteurs, les échanges entre l’image du monde possible et celle du monde réel et la volonté d’agir sur le monde. (*A oratória barroca em Vieira*, Lisboa, Caminho, 1998).

⁴ Emmanuel Le Vagueresse, *Juan Goytisolo: Écriture et Marginalité*, *op.cit.*, p. 141.

⁵ « *La prosa matemática, contenida y funcional se ha convertida en un estilo de respiración volcánica, capaz de comunicar el movimiento y la gracia a las más audaces criaturas de la imaginación. La fantasía ha roto sus amarras y galopa, desbocada y febril, autorizando todos los excesos* ». (nous traduisons). Mario Vargas Llosa, « De Aracata a Macondo », *Revista Amaru*, n°1, janvier 1967.

⁶ Conformément à la définition qu’en donne l’édition de 1694 du *Dictionnaire de l’Académie Française*, cité par Laurence Plazenet, *La Littérature baroque*, Paris, Seuil, coll « Memo », 2000, p. 4.

⁷ *Ibid.*, p. 5.

⁸ Jean Rousset, « Dernier regard sur le baroque », in *Littérature*, n°105, Paris, Larousse, mars 1997, pp. 110-121.

concrétise dans le désordre de la phrase, dans une esthétique de la démesure ainsi que dans les « anomalies » du texte. Tout se passe alors comme si les formes discursives mimaient les formes pathologiques dans ce qu'elles ont de transgressif, d'atomisant, de foisonnant.

Le désordre de la phrase se perçoit dans une certaine atomisation de sa structure, comme c'est le cas de la première phrase des romans de Brink et Goytisolo. Dans *The Wall of the Plague*, l'écriture se présente d'emblée comme fragmentée en raison d'une phrase tronquée et pour le moins énigmatique : « Parce que j'étais là-bas ; j'avais été là-bas. (Tant de voyages dans un seul trajet) »¹. Le roman s'ouvre sur une proposition subordonnée privée de principale, comme si l'auteur de ces phrases (Andrea) se souciait peu de l'intelligibilité de ses propos, cherchant avant tout à traduire ses états d'âme dans leur spontanéité. Cette phrase résonne comme la réponse à une question non formulée ou comme une justification, une explication suggérant la quête d'un sens. Par la suite, les phrases averbales qui parsèment le texte rendront compte de la spontanéité du flux de conscience en mimant la dimension orale.

Le désordre de la phrase peut également passer par une ponctuation dérégulée, comme c'est le cas chez Goytisolo, Saramago et dans *Cien años de soledad*, ce qui engendre une confusion des voix et des identités, ainsi qu'une absence d'aération dans le corps du récit. L'élimination des sauts à la ligne, la rareté des paragraphes et la suppression de certains signes égarent le lecteur. Albert Cohen qui employait ce procédé parlait de « prolifération glorieusement cancéreuse » et Joyce y voyait un moyen de rendre le lecteur actif. Comme l'explique S. Amorim, seules les marques de pause (la virgule et le point) sont maintenues dans *Ensaio sobre a Cegueira*, le rendu de l'intonation incombant au lecteur². Le texte rompt les évidences pour faire entendre la superposition des discours, pour « communiquer la simultanéité des paroles, des gestes, des visages, des environnements et des atmosphères, des sentiments et des pensées, du visible et de l'invisible, de ce qui s'entend et de ce qui se tait »³, c'est-à-dire représenter l'irreprésentable. Les dialogues se fondent dans un bloc de prose, introduits par une virgule suivie d'une majuscule qui signale le changement de locuteur. Renonçant à expliciter les tours de parole, le texte exige alors un effort pour discerner les différentes voix, les différents plans énonciatifs et saisir le ton, stratégie dont use également O'Nan pour masquer le dialogue de Jacob avec lui-même et nous faire croire à la présence de Marta. Outre l'effet de vertige et d'asphyxie d'un texte qui joue de l'indistinction, cette fusion entre discours direct et indirect est une façon de transcrire le rythme, la musique de la parole

¹ WP, p. 9 : « *Because I was there ; had been there. (so many journeys travelled on a single trip)* ».

² Silvia Amorim, *Art, théorie et éthique du roman*, pp. 146-147.

³ « José Saramago, l'Histoire réinventée », *Le Magazine littéraire*, n° 385, mars 2000, p. 49.

qu'on dit, pas de celle qu'on écrit à tel point que « les romans ressemblent à des opéras »¹. Cette structure poétique ancrée dans l'oralité est également à l'œuvre chez Goytisolo dont les longues phrases privées de majuscules créent un effet de maelström favorisant la déroute du continuum logico-narratif. Ce rythme haletant sans réelle pause pourrait mimer le mouvement d'une modernité placée sous le signe de l'urgence. Mais la suppression de certains signes de ponctuation est avant tout symptomatique d'une libération de la parole, d'un rapprochement avec la langue orale qui permet de s'affranchir de certaines contraintes de l'écrit. Il s'agit moins d'abolir l'ordre traditionnellement assuré par la ponctuation que de mettre à mal les normes et de mettre en évidence leur caractère arbitraire. En somme, le texte exhibe ses règles et questionne notre besoin d'ordre en nous révélant finalement que ce dernier est toujours une construction.

Au désordre de la phrase s'ajoute une esthétique de la démesure qui repose sur une amplification à la fois interne à la phrase et au paragraphe. Telle une tumeur qui se déploie au sein du corps textuel, énumérations et digressions font enfler le texte jusqu'à ce que la logorrhée le creuse de l'intérieur, le vide de son sens. Cette tendance à l'énumération se vérifie particulièrement chez Saramago et Goytisolo. La logorrhée saramaguienne se présente comme une maladie du langage tant la parole se déverse de manière incontrôlable, charriant dans son flot des objets disparates, voire contradictoires. Les mots et les idées se mêlent, s'entrechoquent selon un principe de contagion, qu'il soit association d'idées ou jeu de sonorités. Silvia Amorim note que par ce débordement du discours, le texte crée « l'illusion de l'oral », tout se passant comme si le narrateur « improvisait, au gré d'une conversation »². Dans *Las virtudes del pájaro solitario*, le récit de l'irruption du sida génère énumérations et phrases averbales pour mieux rendre compte du chaos engendré par l'épidémie :

[...] sous sa peau blafarde et lisse transparaisaient, comme dans les planches en couleur destinées aux étudiants en médecine, l'anatomie complète de son corps, muscles superficiels et profonds, organes, viscères, et squelette, le tout diaphane et superposé, cœur avec oreillettes et ventricules, serpent inouï mouvant des intestins, tube digestif aux méandres désormais inutiles depuis l'orifice buccal jusqu'au déversoir du rectum.³ (16)

Dans cet épisode apocalyptique, le langage engendre une hypotypose et cherche à transmettre une vue d'ensemble de la scène, même si le lecteur est avant tout sensible au morcellement,

¹ Alain Salles, « Quand la virgule devient la clé du style », *Le Monde*, 21 juin 2010.

² Silvia Amorim, *Art, théorie et éthique du roman*, op.cit., p. 162.

³ *VPS*, p. 13 : « a través de su piel mortecina y lisa, como en una de esas láminas multicolores destinadas a los estudiantes de Medicina, se transparentaba la anatomía completa del cuerpo con sus músculos superficiales y profundos, órganos, vísceras y esqueleto, todo diáfano y superpuesto, el corazón con sus aurículas y ventrículos, el voluble serpentín de los intestinos, el ya inútilmente complicado tubo digestivo desde el orificio bucal al despeñadero del recto ».

au chaos, à la fragmentation. L'accumulation dévoile l'impossibilité de rendre compte de l'événement tant il faut renoncer à l'exhaustivité lorsqu'on cherche à saisir une réalité aussi complexe que celle de l'espace du corps ou des corps dans l'espace.

Enfin, il nous semble que les récits ne sont pas exempts de « dysfonctionnements » qui produisent des effets d'étrangeté, intégrant des anomalies dans le corps du texte, notamment dans l'élaboration de la structure du roman. Alors que le protagoniste du roman *El amor en los tiempos del cólera* est indéniablement Florentino Ariza, le récit commence par se focaliser sur Jeremiah de Saint Amour, avant de dériver vers son ami Urbino Juvenal, lui-même nous conduisant vers Fermina Daza dont on apprendra tardivement qu'elle fut le premier et l'unique amour de Florentino, dont l'apparition a ainsi été fortement retardée. Mais c'est probablement Goytisolo qui use le plus du vertige de l'écriture dans un récit en arabesque « composé d'images éblouissantes (...) dont l'abondance et la fulgurance soulignent plus encore l'illogisme des enchaînements »¹. Il lui arrive de répéter des passages entiers, de réutiliser des objets déjà mentionnés, parfois à l'identique, parfois en les modifiant, toujours en les inscrivant dans un nouveau contexte susceptible de leur conférer un sens nouveau. Dans *Las virtudes del pájaro solitario*, les motifs sont redistribués d'un chapitre à l'autre entre les personnages : il en va ainsi de la crosse en forme de sceptre, de la cape pluviale ou encore des masques qui sont à la fois ceux des geôliers de San Juan et ceux des médecins qui s'occupent du narrateur. En outre, le roman présente un véritable jeu sur le « *transgender* » à mesure que les personnages se voient attribuer une nouvelle identité sexuelle, comme c'est le cas pour le Séminariste qui devient « La Séminariste » ou qui, tout en conservant sa masculinité, se trouve affublé « d'un fausset de jeune fille et du port choquant de jarretelles roses »² (72). De tels procédés trouvent un écho dans des récits cinématographiques contemporains tels que *Mulholland Drive* de David Lynch ou *Inception* de Christopher Nolan³. Pourtant, les travaux de Colin Peter Thompson démontrent que ces techniques relèvent moins d'une écriture post-moderne que de l'héritage de Jean de la Croix :

Changement de locuteur, d'auditeur, de temps verbal, de situation, abondance d'images sans liens, de paradoxes, d'illogismes, incertitude permanente du lecteur quant à la signification exacte : tout le poème est construit selon cette méthode extraordinaire. Parfois, il

¹ Pierre Lepape, dans un article du monde Lettres/ idées. Cité par Emmanuel Le Vagueresse, *Juan Goytisolo: Écriture et Marginalité*, op.cit., p. 157.

² *VPS*, p. 67 : « *sus falsetes de doncella y uso chocante de ligas rosas* ».

³ *Mulholland Drive* présente une telle redistribution des attributs et une confusion des rôles : dans la première partie de ce film, Betty, apprentie comédienne, aide une jeune femme amnésique. Débrouillarde et enjouée, Betty mène l'action de cette partie tandis que Diana est dépendante de sa nouvelle amie. Dans la deuxième partie, Diana est une star de cinéma et Betty, dépressive et effacée, est avec elle dans un rapport de dépendance, tant sur le plan financier qu'affectif. La comparaison avec *Inception* vaut surtout pour la circulation entre différents niveaux de réalité et de fiction.

produit une sensation quasiment impressionniste ; parfois, on dirait qu'il emploie l'équivalent des techniques cinématographiques : retours en arrière sans avis préalable, suggestion plutôt qu'exposition des faits, brusque apparition de personnages brièvement décrits, puis abandonnés.¹

D'un baroque à l'autre : l'ambiguïté, les incongruités verbales, la cassure des vers, les ruptures dans le déroulement de l'argument et dans l'ordre chronologique expliquent l'incompréhension des lecteurs du XVI^e siècle face à une écriture qui fait pleinement sens au XXI^e siècle.

Qu'ils la considèrent comme monotone ou comme chaotique, les auteurs font le choix de laisser l'objet épidémique contaminer leur poétique. Si pour Camus l'épidémie « ça consiste à recommencer » (167), les récits contemporains insistent davantage sur la discontinuité et le chaos auxquels elle soumet la population. Soucieux d'incorporer le mal dans sa forme, le récit contemporain propose une esthétique de la confusion, du désordre, de la démesure, voire une écriture aveuglante comme celle de Saramago. Si l'adoption « mimétique » des formes du mal optimise sa représentation, n'est-ce pas aussi le meilleur moyen de le contrôler, voire de le contrecarrer ?

3.3) Une écriture -antidote

À n'en pas douter, ces choix ne se réduisent pas à une expérience esthétique mais sous-tendent l'aspiration à une visée éthique. Suivant l'idée que le meilleur moyen d'affronter la crise est d'en adopter les apparences, les auteurs ensèrent le mal afin d'y opposer une esthétique en accord avec leur éthique : éthique de la simplicité et de la transparence chez Camus, éthique de la déconstruction et de la révolution chez les contemporains. Le récit d'épidémie constituerait ainsi un *pharmakon*-poison et un *pharmakon*-remède, la parole ne se laissant contaminer que pour mieux en fabriquer l'antidote.

Pour reprendre une formule de François Noudelmann, Camus propose « une écriture des idées qui témoigne à la fois d'un style de pensée et d'une pensée du style »². Si l'écriture « plate », « neutre » de Camus est à même de représenter la peste, visage de l'absurde, elle est également en accord avec ce que Dominique Rabaté nomme « une éthique de la simplicité »³.

¹ Colin Peter Thompson, *The Poet and the Mystic ; A study of the « Cántico Espiritual » of San Juan*, Oxford, Oxford University Press, 1977.

² François Noudelmann, « Camus et Sartre : le corps et la loi », in *Albert Camus et la philosophie, op.cit.*, p. 135.

³ Dominique Rabaté, « Simplicité et simplification dans *La Peste* », *Cahiers de Malagar, op.cit.*, p. 58.

Ce faisant, le récit d'épidémie oppose l'ordre de la lettre à l'ordre de la peste : face à l'emphase des idéologies et aux discours ronflants, « l'écriture doit retrouver, conquérir et faire advenir cette transparence du monde, qui est son sens profond »¹. Parce que l'absurde réside dans cette prise de conscience du divorce entre l'homme et le monde, Camus prône dans un style sobre un retour à l'observation de la nature en vue d'une réconciliation qui peut être atteinte dans des moments privilégiés : « Chaque fois qu'il m'a semblé éprouver le sens profond du monde, c'est sa simplicité qui m'a toujours bouleversé »². Ce style est donc en accord avec une morale de la mesure, avec cette « pensée du midi » si chère à Camus. L'écriture simple et ordonnée devient une arme contre le désordre du monde, étant le fruit d'un travail contraignant qui seul la convertit en puissance de révolte : « L'art ne vit que des contraintes qu'il s'impose à lui-même : il meurt des autres. En revanche, s'il ne se contraint pas lui-même, le voilà qui délire et s'asservit à des ombres. L'art le plus libre, et le plus révolté, sera ainsi le plus classique ; il couronnera le plus grand effort »³. La construction rigoureuse de la chronique – les cinq actes de la tragédie classique, les correspondances subtiles entre les saisons et les phases du fléau – est un défi à la nuit, au chaos, faisant de l'écriture la continuation de la médecine par d'autres moyens. Aussi n'est-il pas anodin que la chronique enserme les écrits de « l'insignifiant » : tandis que Rieux donne une image cohérente de l'épidémie, Tarrou est celui qui assume le désordre et le non-sens du monde. Symboliquement, l'homme de la révolte laisse entendre la voix de « l'homme de l'absurde » mais la retravaillant, il la contrôle et l'oriente vers une autre voie. À l'ordre de l'épidémie qui impose le désordre, le créateur oppose l'ordre de son style, sans garantie mais sans relâche : l'homme révolté est, pour reprendre la formule de Baptiste Jacomino, « celui qui se bat pour endiguer le torrent du réel tout en sachant qu'il n'y parviendra pas »⁴.

Bien que le « classicisme » de Camus fasse l'objet d'un consensus, on notera que la chronique de Rieux présente des formes de « désordre »⁵ comme l'indique S. Servoise :

¹ *Idem.*

² Albert Camus, « Entre oui et non », *L'Envers et l'Endroit*, OC I, p. 49.

³ Albert Camus, « Conférence du 14 décembre 1957 », OC IV, p. 262.

⁴ Baptiste Jacomino, *Apprendre à philosophe avec Camus*, Paris, Ellipses, 2012 p. 160.

⁵ Camus lui-même a contesté l'association systématique de l'ordre et du classicisme : « Il faut avoir mal lu *La Princesse de Clèves* pour en tirer l'image d'un roman classique. Il est fort mal composé au contraire » (Albert Camus, *Carnets 1935-1948*, OC II, p. 992). Pour autant, l'étiquette « classique » lui convient si on l'assimile à une confiance dans les mots rendue possible par leur usage prudent : « La confiance dans les mots, c'est le classicisme – mais pour garder sa confiance, il n'en use que prudemment. Le surréalisme qui s'en défie en abuse. Retournons au classicisme, par modestie » (*Ibid.*, p. 999).

Tout se passe comme si la succession des chapitres – par ailleurs non numérotés et de longueur variable – et la variété de leurs enchaînements visaient à “ transcrire le mouvement même de la vie, dans son désordre, et dans son combat discontinu contre la maladie et la mort”.¹

D’ailleurs, cette écriture qu’on a dite dépouillée à l’extrême, sèche et monotone est-elle nécessairement celle d’un autre âge ? Au risque d’extrapoler, ne peut-on lire cette « absence de style très travaillé »², pour reprendre les termes de Francis Jeanson, non pas comme une pureté de langue à la manière des auteurs du XVII^e siècle, mais comme une marque de modernité à l’instar de l’écriture plate d’Annie Ernaux ? Dans son roman *L’Occupation*, elle écrit : « Ce qu’il me semble avoir obtenu de mieux jusqu’ici, c’est la lucidité, une espèce de vision subitement simple et désentimentalisée du monde »³. Entretenant des liens avec l’éthique de Camus, cette production contemporaine révélerait *a posteriori* toute la modernité de *La Peste*.

Dans le récit d’épidémie contemporain qui mime son objet, l’écriture de la violence « semble intégrer l’absence d’harmonie du monde – la recherche du Beau ne passe pas par une quête de perfection formelle mais par la représentation de l’imperfection, de l’étrangeté, du doute »⁴. Le débordement de la parole mettrait à l’épreuve le lecteur noyé dans le flot des paroles avant de l’inviter à jouir de la débauche d’un langage qui se détache des conventions et qui ose sortir du chemin linéaire du récit pour emprunter les sentiers sinueux de l’imaginaire et du métarécit⁵. Severo Sarduy aurait alors raison d’affirmer :

Aujourd’hui, être baroque signifie menacer, juger et parodier l’économie bourgeoise, fondée sur une gestion avare – ou comme on dit « rationnelle » – des biens qui en constituent le centre et le fondement même, ainsi que de ce tout ce sur quoi elle s’appuie : le langage, l’espace des signes, ciment symbolique de la société et garantie de son fonctionnement, de sa communication.⁶

Silvia Amorim ne dit pas autre chose lorsqu’elle considère que la profusion stylistique « peut être conçue comme une forme d’apostrophe à la société matérialiste : cultiver le superflu, le gaspillage, l’excès est un jeu et une provocation face à une société économe et matérialiste »⁷. On pourrait aussi envisager cette débauche du langage comme un superflu qui fait sens quand

¹ Jacqueline Levi-Valensi, *Jacqueline Levi-Valensi commente La Peste d’Albert Camus, op.cit.*, p. 47.

² Paul-F Smets, « La réception critique immédiate de *La Peste* en 1947 », *art.cit.*, p. 188.

³ Annie Ernaux, *L’Occupation*, Paris, Gallimard, 2002, p. 59.

⁴ Silvia Amorim, *Art, théorie et éthique du roman, op.cit.*, p. 174.

⁵ À noter qu’une même esthétique du désordre (désordre poétique des mythes innombrables, enchevêtrés et éclatés) avait été employée par Ovide dans *Les Métamorphoses* pour s’opposer à la restauration augustéenne des valeurs d’ordre.

⁶ Severo Sarduy, *Barroco*, Paris, Seuil, 1975, p. 155. Cité dans Emmanuel Plasseraud, *Cinéma et imaginaire baroque*, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Arts du spectacle », 2007, p. 156.

⁷ Silvia Amorim, *Art, théorie et éthique du roman, op.cit.*, p. 166.

la surproduction et la surconsommation s'avèrent insensées. Si l'excès dans l'espace du monde est le signe d'une aliénation, l'excès dans l'espace textuel est le signe d'une libération, celle d'une parole trop longtemps censurée.

De la même façon, Goytisolo déploie une langue subversive, « langue-sexualité où seul compte le plaisir interdit et inverti face aux tenants de l'ordre moral »¹. Pour lui, seule une parole carnavalesque permet de transgresser les normes tout en signalant le grotesque et l'hypocrisie de l'ordre établi. L'auteur commente ainsi son évolution esthétique :

Ce que je reproche à ma littérature de mes débuts et à la littérature de l'époque en général, c'est le décalage inhérent à une écriture lisse, plate et traditionnelle qui prétend se mettre au service de la rupture et de la provocation sociale. Il y avait un décalage entre le fond et la forme. À partir de *Señas de identidad*, mon objectif a été d'effacer toute différence entre le fond et la forme, de trouver une langue à la hauteur de la subversion sociale et morale que je propose.²

En vue de détruire la langue du mythe, il fallait s'attaquer à ses structures linguistiques pour imposer une structure sémantique véritablement révolutionnaire. Quant à l'instabilité de l'instance narrative, elle interdit l'univocité d'une voix prétendument dominante et invite le lecteur à s'ouvrir à l'inattendu. Par sa complexité même, le roman convie le lecteur à se débarrasser de tout préjugé pour appréhender au mieux l'altérité de l'œuvre. Goytisolo propose alors à son lecteur une expérience singulière : celle de jouir d'un désordre devenu l'objet d'un délire sensuel et érudit. D'après Pierre Lepape,

Les vertus peut être ainsi lu comme une mise en désordre du langage susceptible de faire accéder le lecteur à un autre ordre du récit et du monde, à la prise de conscience d'une autre identité en même temps que d'une autre forme de connaissance.³

En somme, il est possible que ce que Ricardou disait de Claude Simon s'applique à Goytisolo, à savoir que « le désordre en son excès même contienne l'aptitude à une recomposition »⁴. C'est à une même capacité d'enserrer le chaos et de le manipuler qu'aspire *Ensaio sobre a Cegueira*. Certes, la ponctuation aléatoire met en relief ce qui a été modifié, tordu, perdu, et démontre par la négative l'importance des règles, des balises, des codes communs. Néanmoins, de même que les aveugles finissent par réorganiser leur quotidien dans cet

¹ Emmanuel Le Vagueresse, *Juan Goytisolo, Écriture et marginalité*, op.cit., p. 149.

² « Yo reprocho a la literatura de mi primera fase y en general a la literatura de la época, el desajuste entre una escritura lisa, llana y tradicional, puesta al servicio de un propósito de ruptura o provocación social. Había un desajuste entre el fondo y la forma. A partir de « *Señas de identidad* », mi objetivo fue borrar toda diferencia entre fondo y forma, encontrar un lenguaje tan subversivo como la subversión social o moral que propongo ». (nous traduisons). Extrait d'un entretien réalisé par Pilar Trenas, « Juan Goytisolo, ahora sin amargura ni rencor », in *ABC/Cultura*, Madrid, 1981, p. 37. Cité par Yannick Llored, *Le Soi, le monde et la création littéraire*, op.cit., note de bas de page n°2, p. 9.

³ Pierre Lepape cité par Emmanuel Le Vagueresse, *Juan Goytisolo : Écriture et Marginalité*, op.cit., p. 157.

⁴ Jean Ricardou, *Problèmes du Nouveau roman*, Paris, Seuil, collection "Tel Quel", 1967, p. 47.

univers chaotique, le lecteur ne tarde pas à apprivoiser l'univers dérégulé du texte. D'abord dérouté par le désordre de la page et l'invasion des mots, le lecteur de *Ensaio sobre a cegueira* hiérarchise les idées en distinguant l'intrigue des digressions du narrateur : recréant un ordre suffisant pour lui permettre de parcourir l'œuvre, il déploie la capacité d'adaptation qui faisait défaut aux autorités.

Si Camus partage avec les contemporains le souci d'inscrire la révolte dans le style même de l'œuvre, ces derniers misent davantage sur l'effet que produit, selon Brink, « quelque chose de nouveau et d'inhabituel dans une situation purement esthétique (comme une rime inattendue ou une nouvelle stratégie parmi les “codes” de la fiction) [...] l'objet esthétique ne communique pas avec son public dans un état purement passif mais seulement après avoir vaincu ou suscité une résistance initiale »¹. La volonté de faire face à cette « conscience de la surprise » et d'entrer en contact avec le texte constituerait pour le lecteur un premier geste éthique.

Là encore, la dichotomie ordre-désordre exige d'être nuancée face au besoin de clarté exprimé par les auteurs. Commentant l'évolution stylistique de Saramago, Ana Paula Arnaut note qu'après une phase expérimentale qui exige du lecteur une ou plusieurs relectures, *Ensaio sobre a Cegueira* marque le début d'un second cycle dans lequel « nous trouvons une plus grande linéarité dans l'exposition des événements, la clarté passe par une plus grande narrativité et le lecteur n'a plus à revenir en arrière durant sa lecture »², avant une troisième période caractérisée par le retour d'une ponctuation correcte. Située dans un entre-deux, *Ensaio sobre a Cegueira* illustre, selon l'auteur lui-même, « uma espécie de ressimplicação »³ : de fait, si Brink et Goytisolo prétendent rendre compte de la pulvérisation des temps à travers un récit disloqué, Saramago prend soin de reconstituer une séquence chronologique, retrouvant par là une configuration narrative traditionnelle.

¹ André Brink, *Sur un banc du Luxembourg, Essais sur l'écrivain...*, op. cit., p. 121.

² Ana Paula Arnaut le confirme : « *Encontramos uma maior linearidade na exposição dos acontecimentos, a clareza passa por maior narratividade e o leitor comum já não voltará atrás na sua leitura* » (Ana Paula Arnaut, *José Saramago*). (nous traduisons). ; Cité par Isabel Coutinho, « Saramago, o escritor que brinca com a pontuação », article publié dans le supplément au journal *Público* du 23.04.2008 [en ligne].

<http://blogues.publico.pt/ciberescritas/2010/06/23/saramago-o-escriptor-que-brinca-com-a-pontuacao/> [consulté le 25 mars 2014].

³ « Je réalise aujourd'hui que je refuse ce qui fut l'un de mes amusements, une sorte de baroque qui m'appelait plus que je ne le contrôlais ; je privilégie désormais, dans les deux derniers livres (*Ensaio sobre a Cegueira* le prouve très clairement, tout comme le roman que je suis en train d'écrire), une plus grande clarté ». / « *Hoje verifico que há como que uma recusa minha de qualquer coisa em que eu me divertia, que era uma espécie de barroquismo, qualquer coisa que eu não conduzia, mas que de certo modo me levava a mim; e estou a assistir, nestes últimos dois livros (o “Ensaio sobre a Cegueira” já mostra isso muito claramente e este que estou a escrever também), a uma necessidade maior de clareza* ». (nous traduisons); Carlos Reis, *Diálogos com José Saramago*, Lisboa, Caminho, 1998.

Dans *The Wall of The Plague*, ce besoin de transcrire le chaos n'est pas non plus incompatible avec une certaine organisation du récit. Paul se montre soucieux de respecter une division en cinq parties, ce chiffre représentant « la plénitude et la totalité de la vie, santé, passion, énergie – dirigées contre la totale immobilité de la mort »¹ (52). On ne s'étonnera donc pas que, conformément aux exigences de son personnage, Brink ait fait le choix d'un récit en cinq chapitres qui rappellent l'agencement de *La Peste*, lui-même calqué sur le modèle de la tragédie. Par-delà le désordre apparent, l'œuvre répond à un dessein supérieur et donc à un ordre, ne serait-ce que l'ordre du langage, ce qui permet d'enserrer l'absurde dans les limites d'une écriture capable, sinon de le dépasser, du moins de l'exprimer et de le mettre à distance.

Par des stratégies proprement littéraires, l'écrivain se propose d'évaluer la capacité du lecteur à faire face au désordre, au brouillage des repères et au mensonge. À l'issue du travail de déchiffrement, le lecteur accèdera aux mêmes conclusions que le personnage, leçons d'autant mieux intégrées qu'il en aura lui-même éprouvé la pertinence grâce à une stratégie que George Steiner a bien comprise : l'écrivain s'efforce « de transposer cette crise généralisée dans sa syntaxe personnelle, en explicitant, avec son aide, les traits précaires et vulnérables de la communication » pour ne pas être forcé de céder à la tentation de « ce mode de suicide littéraire, le silence »². Plus qu'une franche délimitation entre ordre et désordre, les récits du corpus mettent les deux notions en tension. Avec la répétition, on comprend d'ailleurs ce qu'a de relatif la distinction entre structure organisatrice et forme de désordre. Tandis que la récurrence des gestes et des visites ordonne le récit de *La Peste*, la répétition – soumise à variation – sème le trouble dans *Las virtudes del pájaro solitario* tout en pouvant prétendre au statut de principe de composition une fois reconnue sa dimension poétique.

Le baroque du XVII^e siècle révélait que l'ordre établi masquait un désordre certain et que seules l'écriture et la religion pouvaient offrir une issue au désenchantement³. Qu'en est-il du baroque contemporain ? Dans un monde dépossédé par les scientifiques d'une métaphysique de la nature mais nostalgique du sacré, l'écriture peut-elle être la voie du salut ? D'après

¹ WP, p. 43 : « it concerns the fullness and wholeness of life, health, passion, energy – directed against the total immobility of death. »

² George Steiner, *Langage et silence* [1967], trad. de l'anglais par Lucienne Lotringer, Guy Durand, Lise et Denis Roche, Jean-Pierre Faye et Jean Fanchette, Paris, Seuil, 1969, p. 85.

³ Comme le souligne Laurence Plazenet qui insiste sur la distinction entre baroque et maniérisme, le baroque est animé par « la conviction de la vérité », par « une conscience tragique hantée par la crainte de l'échec » mais qui veut « agir, transformer » quand les œuvres maniéristes « s'en tiennent à un scepticisme fondamental », « constatent l'incertitude de l'univers et suspendent tout jugement, ne faisant appel à aucune transcendance », se contentant de « jouer des apparences » et cultivant « l'exercice de style pour la gratuité » (*La Littérature baroque*, p. 13).

C. Buci-Glucksmann, le baroque s'ancre dans un « cogito mélancolique »¹, c'est-à-dire une prise de conscience du rien qui entoure l'être, un rien irréprésentable qui provoque la douleur dépressive. Mais parce qu'il y a de l'irréprésentable, et donc un manque à voir, il y a un besoin infini d'images, d'une débauche d'images. La loi du baroque est donc la suivante : plus il y a de vide, plus il y a d'images. Dès lors, la luxuriance narrative qui irrigue notre modernité n'exprimerait-elle pas un vide béant dans la culture et la civilisation ? Comme en réaction à l'absence d'harmonie du monde, « le baroque n'est pas la perfection de la forme mais la forme en devenir, l'œuvre baroque est mouvement, appel (et non réponse), action et stimulation de l'imagination »². D'où la question : est-il pertinent de doter la littérature d'une transcendance quasi religieuse. Ce transfert de religiosité n'est-il pas aussi néfaste que celui dont a bénéficié la science ?

¹ Christine Buci-Glucksmann, *La Folie du voir. De l'esthétique baroque*, Paris, Galilée, 1986, p. 29.

² Silvia Amorim, *Art, théorie et éthique du roman*, *op.cit.*, p. 174. L'idée d'une « forme en devenir » provient de Heinrich Wölfflin, *Renaissance et baroque* [1988], Paris, ed. Gerard Monfort, 1997.

CHAPITRE III

DE LA FICTION AU RÉEL : LA LECTURE COMME PHÉNOMÈNE DE CONTAGION

Dans ce chapitre, nous voudrions déterminer en quoi la situation épidémique constitue un modèle pertinent pour évaluer ce qui se joue dans l'acte de lecture. En quoi peut-on considérer la circulation des idées et la communication des affects comme un phénomène de contagion ? Ayant intégré le réel dans la fiction, puis adapté son style à l'objet épidémique, l'écrivain peut-il donner à son texte les moyens de contaminer le monde ? Reposant une nouvelle fois la question de la *praxis* sartrienne, nous interrogerons à la fois la force du discours littéraire, la possibilité pour le lecteur d'être affecté, mais aussi la volonté du lecteur d'être affecté et de s'engager dans son discours sur le texte et sur le monde. Certes, ces problématiques de réception ne peuvent qu'osciller entre la théorie, toujours idéale, et la pratique, toujours aléatoire. Nous tâcherons toutefois de repenser les trois instances mises en jeu dans la stratégie allégorique – l'auteur, le texte, le lecteur – pour évaluer la part de chacun dans la détermination du sens.

1) Portrait de l'auteur en médecin moderne

Il y aurait fort à dire sur l'engagement des écrivains du corpus et sur leur sentiment de responsabilité à l'égard du monde et des générations futures. Voyageurs, journalistes, militants politiques, ces hommes sont à la fois « embarqués » dans leur temps et « exilés » dans un monde où leur patrie est partout et nulle part à la fois. Néanmoins, nous préférons interroger les œuvres plus que le paratexte, l'écrivain plus que l'homme public ou l'individu. Aussi étudierons-nous cet engagement sous deux angles : d'une part, en soulignant la foi que les auteurs placent dans la littérature et ses vertus curatives, d'autre part en adoptant la définition de Sylvie Servoise qui perçoit l'engagement postmoderne dans l'expression des doutes de l'écrivain, doutes que prennent en charge des figures de doubles.

1.1) Les vertus cathartiques d'une écriture de la contagion

Si l'on en croit Blanchot, la maladie de l'écrivain est la condition même de possibilité de l'écriture, le silence de la mort constituant l'envers indissociable du projet littéraire¹. L'écriture se pense alors comme un dérèglement qui unit les trois formes de souffrances définies par Leibnitz : métaphysique, morale et physique ; mal du monde, de la conscience et du corps. Aussi faut-il, selon les mots de Kafka, « écrire pour pouvoir mourir – mourir pour pouvoir écrire ». L'œuvre en devient ce corps étranger à la fois extérieur et interne que produit un organisme, celui de l'écrivain : partant, elle est à la fois le fruit de ce mal né dans la pénibilité, voire la douleur, et le remède à ce mal par sa transformation créatrice. Dans son étude sur la morbidité de l'artiste du XIX^e siècle, Patrick Wald Lasowski montre comment l'écrivain, en tant que patient qui se diagnostique, explore le mal et le définit, a pu participer à la constitution d'un savoir. S'en est suivi une lutte pour le pouvoir dans la société de la III^e République, à mesure que le savant exaspéré par son ignorance, se découvre « incapable d'approcher de cette vérité de la maladie que connaît le créateur »². Détaché du mythe de l'écrivain maudit et du génie, le XX^e siècle déploierait-il l'image d'un artiste plus médecin que patient ?

L'assimilation de l'écriture et de la médecine n'est pas rare : c'est Deleuze parlant de la littérature comme d'une « entreprise de santé »³ dans *Critique et clinique*, quand Peter Sloterdijk l'assimile à un « vaccin » et souligne le rôle de « réflexe immunitaire de notre système vital »⁴ qu'elle peut jouer dans le drame d'une modernité qui sait que les civilisations sont mortelles. Experts en *semiotikè*, le médecin et l'écrivain mobilisent leurs qualités d'observation et de décryptage pour interpréter les signes sur les corps pour l'un, dans le monde pour l'autre. Toujours difficiles pour les autorités, la reconnaissance et la désignation de la maladie sont une responsabilité qui incombe au médecin. Dans l'acte de création, l'écrivain se fait à la fois malade et médecin : d'une part, être écrivain, c'est être « embarqué dans son temps » et en cela, être contaminé par les substances dangereuses d'une époque ; d'autre part, l'écrivain est celui qui désigne le mal en le nommant explicitement ou en signalant la crise, qu'elle soit sociale, culturelle ou civilisationnelle, par des stratégies rhétoriques. Malade ayant survécu au mal, l'écrivain mettrait sa parole au service de la communauté pour limiter la contagion.

¹ Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.

² Patrick Wald Lasowski, *Syphilis. Essai sur la littérature française du XIX^e siècle*, Paris, Gallimard, 1992, p. 17.

³ Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993, p. 14.

⁴ Peter Sloterdijk, « Pour être philosophe, il faut devenir un personnage de roman », *Le Monde des livres*, 21.05.2010, p. 12.

En 1958, Camus publiait un article au titre faussement limpide : « Créer, c'est reconquérir la santé ». Allant à l'encontre d'une certaine image du créateur malade, torturé, brisé par sa propre création, Camus annonce par ce titre la célébration des vertus de l'écriture pour celui qui s'y adonne. Néanmoins, cette reconquête de la santé s'envisage moins comme un regain d'énergie que comme une prise de conscience de nos maux. Recouvrer la santé revient alors à faire preuve de l'humilité qui manquent à tous ceux qui, malades, n'acceptent pas l'idée de leur finitude : « Ne pas refuser de reconnaître ce qui est vrai même quand le vrai se trouve contrarier le désirable »¹. La création artistique serait l'outil privilégié de cette prise de conscience.

Aussi Brink peut-il associer médecin et écrivain dans la mesure où tous deux sont jugés aptes à établir un diagnostic, l'un sur l'état d'un corps individuel, l'autre sur le corps collectif. Dans cette perspective, la censure correspond aux « mécanismes de protection de l'organisme social » qui connaît « un état cancéreux avancé » mais qui nie être malade. Or « le corps n'est pas seulement malade, il ignore son mal et ses véritables besoins : si le diagnostic n'est pas fait à temps, il pourra en mourir »². On l'aura compris : l'un des premiers remèdes que l'écrivain peut proposer face au mal collectif consiste à l'identifier et à mettre en garde le corps social contre sa dégénérescence. Mais tout en se mesurant à la réalité du monde, à sa violence, à ses injustices, à ses mensonges, « l'écrivain fait en sorte que le dernier mot soit à la gratitude, à la reconnaissance, à l'admiration »³. Pour le lecteur qui veut bien reconnaître sa maladie et se faire soigner, la littérature est toujours comme ce miel sur le médicament amer de la vérité dont parlait Socrate au sujet de la philosophie.

Considérer le roman comme un « *pharmakon* », c'est croire en ses vertus, estimer qu'il peut panser par ses mots et son dispositif. Aussi convient-il d'interroger la pertinence d'un effet cathartique du récit d'épidémie. Hérité du vocabulaire médical, la « catharsis » désigne initialement la « purgation » du corps avant qu'Aristote n'en fasse une « purgation » morale assurée par le spectacle tragique de la terreur et la pitié. Alors que Saint Augustin se méfiait de « ce poison du théâtre jeté dans le corps social »⁴, Artaud a bien compris les vertus de la « peste » théâtrale dès lors qu'on considère « les humeurs troublées du pesteux comme la face solidifiée et matérielle d'un désordre qui, sur d'autres plans, équivaut aux conflits, aux

¹ Albert Camus, « Créer, c'est reconquérir la santé », *Carnets*, 1958, OC IV.

² André Brink, *Sur un banc du Luxembourg, Essais sur l'écrivain...*, *op. cit.*, p. 272.

³ Claude Dagens, « Se tenir auprès des hommes silencieux : ce que peut la littérature pour notre humanité commune », in *Comment la littérature change l'homme*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 21.

⁴ Antonin Artaud, « Le théâtre et la peste » dans *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, p. 37.

luttons, aux cataclysmes et aux débâcles que nous apportent les événements »¹. On sait l'usage que le dramaturge fait de cette analogie, renversant les perspectives pour imposer le spectacle d'un désordre frénétique capable de dérouter le public à l'instar de « l'impression démoralisante et fabuleuse que les pestes laissèrent dans les esprits »². Le théâtre devient alors *pharmakon* car « l'épidémie salvatrice » qu'il génère ne propose pour alternative que la mort ou l'extrême purification. Dans le temps du spectacle, quelque chose se passe qui est communicatif mais en tant qu'événement total, le théâtre contamine également le réel, les mœurs et les esprits. « Révélation, mise en avant, poussée vers l'extérieur d'un fond de cruauté latente »³, la peste et le théâtre favorisent le retour du refoulé et le déploiement hyperbolique de ce qui était « endormi ». Dans leur démesure, ils ne sont en réalité qu'excavation du latent et surexhibition du visible⁴. À l'horizon du spectacle, il s'agit de percer l'abcès pour retrouver une vigueur nouvelle. La mise en scène théâtrale pensée comme une peste autorise le grossissement d'un état préexistant et le dévoilement de l'invisible en vue d'un mieux-être.

Les récits d'épidémie semblent réactiver les vertus cathartiques généralement attribuées au théâtre pour les déplacer vers l'univers romanesque. La comparaison avec le théâtre est d'autant plus légitime que l'espace allégorique est une scène. Par le déploiement d'une esthétique baroque et la récupération de procédés dramatiques⁵, le roman contemporain met à distance la société dans lequel il s'inscrit. Aussi peut-on parler d'une origine tragique de l'expérience littéraire, à condition de « réévaluer de façon critique une conception toute faite de la catharsis »⁶. L'*hybris*, l'excès même de la mise en scène de l'épidémie assure une forme de purgation, la société du spectacle se trouvant à la fois reflétée et déformée dans l'œuvre.

Pourtant, ce serait faire preuve de prétention et d'aveuglement que de croire que la littérature peut pallier les vices et les travers du monde. Aussi considérerons-nous l'écrivain comme un « médecin moderne », ce médecin conscient de l'efficacité relative de son action,

¹ *Idem.*

² *Ibid.*, p. 25.

³ *Ibid.*, p. 44.

⁴ « La peste prend des images qui dorment, un désordre latent et les pousse tout à coup jusqu'aux gestes les plus extrêmes ; et le théâtre lui aussi prend des gestes et les pousse à bout [...] tous les conflits qui dorment en nous, il nous les restitue avec leurs forces et il donne à ces forces des noms que nous saluons par des symboles ». (*Ibid.*, pp. 39-40).

⁵ Ces effets de dramatisation résident dans les structures agonistiques qui se complexifient au fil du texte, dans le choix d'un cadre qui est à la fois ancré dans le réel et lieu des possibles ainsi que dans le lien avec l'idée de fatalité. La quarantaine crée un effet de huis-clos, le temps de la crise est limité et le fléau se présente comme « l'instrument direct ou la matérialisation d'une force intelligente en étroit rapport avec ce que nous appelons la fatalité » (*Ibid.*, p. 25)

⁶ Philippe Forest, *Le Roman, le réel et autres essais, op.cit.*, p. 100.

qui « dans sa lutte contre la mort » « est toujours finalement vaincu » mais qui « peut, par son action, retarder l'échéance inéluctable et atténuer la souffrance des hommes »¹.

1.2) Un auteur conscient des limites de son pouvoir

Loin des revendications de M. Smith qui estimait que le bon médecin « doit mourir avec le malade s'ils ne peuvent guérir ensemble »², l'écrivain est ce médecin qui ayant éprouvé le mal en son corps, sait que sa lutte est vaine et ses victoires toujours provisoires. Expriment les tensions qui animent l'écrivain soucieux de guérir le monde, Le Clézio parle à la suite de Stig Dagerman, d'une « forêt de paradoxes » :

Comment est-il possible par exemple de se comporter, d'un côté comme si rien au monde n'avait plus d'importance que la littérature, alors que de l'autre il est impossible de ne pas voir alentour que les gens luttent contre la faim et sont obligés de considérer que le plus important pour eux, c'est ce qu'ils gagnent à la fin du mois ? Car il (l'écrivain) bute sur un nouveau paradoxe : lui qui ne voulait écrire que pour ceux qui ont faim découvre que seuls ceux qui ont assez à manger ont loisir de s'apercevoir de son existence.³

Désireux de parler au peuple quand son lecteur est nécessairement bourgeois, tenté d'ériger la littérature en absolu quand elle n'offre pas l'essentiel : tel est le dilemme auquel se trouve confronté le romancier qui souhaite faire de l'écriture l'espace d'un engagement. Cette conception recoupe la définition que S. Servoise donne de cette notion à l'ère contemporaine :

une littérature engagée se définit moins par un contenu de nature idéologique ou politique et par un type d'écriture démonstratif que par l'exposition du déchirement de l'écrivain, écartelé entre sa vocation de créateur et son désir de répondre aux impératifs idéologiques et moraux du moment.⁴

On s'éloigne donc de la position sartrienne qui faisait de l'engagement « une activité consubstantielle à sa qualité d'écrivain » exigeant qu'on n'écrive « que pour [s]on temps »⁵. Si l'auteur n'est plus le garant ultime du sens de son œuvre, il n'en reste pas moins tiraillé entre sa responsabilité d'intellectuel et ses aspirations artistiques.

La Peste développe une ample réflexion sur le pouvoir de l'écriture à travers trois figures de scripteurs. Bien qu'étant des amateurs, Grand, Rieux et Tarrou offrent des regards

¹ Jean-Louis Loubet del Bayle, *L'illusion politique au XX^e siècle des écrivains témoins de leur temps: J. Romain, Drieu La Rochelle, Aragon, Camus, op.cit.*, p. 29.

² Eugène Ionesco, *La Cantatrice chauve*, scène I.

³ Stig Dagerman, *L'Écrivain et la conscience*. Cité par J.-M. G. Le Clézio, « La forêt des paradoxes », Discours prononcé lors de la remise du Prix Nobel, 7 décembre 2008.

⁴ Sylvie Servoise, *L'Engagement du roman à l'épreuve de l'histoire*, op.cit., p. 64.

⁵ Jean-Paul Sartre. Cité par Jeanyves Guérin, Article « engagement » du *Dictionnaire Albert Camus*.

croisés sur les questions esthétiques et les perspectives éthiques que soulève l'écriture. Rieux en déploie le versant éthique, lui qui renonce au « beau style » orné afin de se tenir à juste distance de l'événement. En compilant divers témoignages, il aspire à une parole universelle mise au service de la collectivité et du devoir de mémoire. Liant l'écriture à une expérience de la survie, l'auteur de la chronique « assume *un rôle plus inquiet et moins assuré* que celui que lui conféraient les idéologies héroïques et rédemptrices du passé »¹. Parallèlement, Camus fait de Tarrou celui qui mêle témoignage et humour à travers un art du fragment, du croquis, de la note. Par sa curiosité amusée, Tarrou se présente comme un double du chroniqueur d'*Alger Républicain*, Camus n'hésitant pas à dépeindre avec mordant des conseillers municipaux plus occupés à fabriquer des cocottes en papier qu'à gérer les affaires de la Cité². Face à ces deux personnages, on peut se demander si Grand ne constitue pas un double ironique de Camus, lui qui incarne, selon Nelly Wolf, « le désastre du beau style : Grand est un homme qui éprouve des émotions simples, mais qui ne parvient pas à les exprimer, parce qu'il cherche ses modèles parmi les ornements littéraires. Ses efforts aboutissent à des variations infinies autour de clichés de la littérature académique »³. Dans son raffinement extrême, Grand n'est pas loin d'une caricature de l'artiste obsédé par le style, marqué par la tentation de « l'art pour l'art » que Camus a souvent blâmée en tant que forme d'irresponsabilité. Mais il y a du Grand en Camus, comme en atteste la réplique qu'il place dans la bouche du fonctionnaire : « À la rigueur, c'est assez facile de choisir entre *mais* et *et*. C'est déjà plus difficile d'opter entre *et* et *puis* » (110). Cette remarque fait allusion à un commentaire que Malraux adressa à l'auteur de *L'Étranger*, l'invitant à alléger son style d'une surcharge de *mais* et de *et*. Le clin d'œil est intéressant, qui ravive la figure – trop souvent négligée – d'un Camus attaché au style et soucieux de rendre aux mots leur valeur.

Camus met donc en balance trois conceptions de l'écriture : de la pure quête du Beau à la sobriété permettant de parler au nom de ceux qui se taisent, en passant par un regard décalé qui souligne ce que le monde a d'inquiétant et de fascinant. On pourrait s'interroger sur une éventuelle hiérarchie entre ces trois personnages tant est frappante la distinction entre Rieux épargné par la peste, Grand menacé et Tarrou succombant à la maladie. Mais ce qui importe, c'est la coprésence des trois figures d'écrivain comme autant de tentations de Camus qui formulait son dilemme dans les *Carnets* : « Puis-je être seulement témoin ? Autrement dit, ai-je

¹ Philippe Forest, *Le Roman, le réel et autres essais, op.cit.*, p. 103.

² « Pendant que M. Leclerc entame son préambule, M. Dumord dessine avec application, M. Salles signe à tour de bras dans un grand registre dont il fait tourner les pages à une allure vertigineuse, M. Bernard pétrit et sculpte des morceaux de papier et M. Rozis fait de la télégraphie avec quelqu'un au fond de la salle » (Albert Camus, « Un conseil municipal pittoresque », *Alger républicain*, 24 décembre 1939 et OC I, pp. 600- 603.)

³ Nelly Wolf, *Le Roman de la démocratie, op.cit.*, p. 243.

le droit d'être seulement artiste ? »¹. Chaque figure de scripteur incarne un aspect du projet de l'auteur de *La Peste* : Rieux incarne la volonté de témoigner d'un événement et de faire « résonner un silence », Tarrou est celui dont l'écriture transforme les détails anodins en éléments signifiants quand Grand représente le souci de faire fusionner le penser et le dire.

Par-delà leurs divergences, les figures d'écrivain de *La Peste* présentent deux points communs significatifs : d'une part, ces trois individus qui font leur « métier d'homme » sont unis dans la lutte contre la peste si bien que leur écriture est nécessairement relayée par l'action. En cela, *La Peste* est en accord avec le discours d'Upsal dans lequel Camus rappelait que « tout artiste aujourd'hui est embarqué dans la galère de son temps »². Quel que soit ce qu'il retient du réel et ce qu'il en fait dans ses écrits, l'écrivain doit toujours être en prise avec le monde réel par un engagement actif. D'autre part, ils se trouvent valorisés par contraste avec les journalistes dont Camus donne une vision plutôt critique, à l'exception de Rambert. Obéissant à la consigne d'optimisme à tout prix qu'ils ont reçue, les journalistes cèdent à la tentation de la frivolité et du sensationnalisme au lieu de diffuser des conseils utiles. Cette critique correspond d'ailleurs au regard que Camus porte en 1944 sur une presse « qui se complaît dans les excès rhétoriques et le grossissement de futilités »³. Tandis que les journalistes alimentent une presse soucieuse d'anesthésier l'opinion publique, les trois scripteurs ont pris le parti d'entamer une quête du sens, accordant une attention particulière au langage. Cette importance du travail de la forme et du style transparaît dans ses *Carnets* :

J'aime mieux les hommes engagés que les littératures engagées. Du courage dans sa vie et du talent dans ses œuvres, ce n'est déjà pas si mal. Et puis l'écrivain est engagé quand il le veut. Son mérite, c'est son mouvement. Et si ça doit devenir une loi, un métier ou une terreur, où est le mérite justement ?⁴

En somme, on ne peut rien exiger d'un écrivain, si ce n'est une prose qui soit création libre pour l'auteur et source de plaisir pour le lecteur.

De même que *La Peste* est à la fois création et critique, littérature et discours sur l'écriture, certains écrivains contemporains font le choix – fût-ce de manière oblique ou par un regard distancié –, de spéculer une attitude lettrée. Venant renforcer l'implication de l'écrivain dans son œuvre, ces « homologues fictionnels » permettent, d'après Charline Pulvinet, de « suivre au plus près l'interrogation des auteurs réels sur leur propre statut » dans la mesure où « l'inscription de l'auteur dans le monde littéraire et sa relation avec sa création

¹ Albert Camus, *Carnets 1935-1948*, OC II, p. 1048.

² Albert Camus, « Discours du 14 décembre 1957 », OC IV, p. 247.

³ Baptiste Jacomoni, *Apprendre à philosopher avec Camus*, op.cit., pp. 145-146.

⁴ Albert Camus, *Carnets 1935-1948*, OC II, p. 936.

sont [...] transposées dans le récit »¹. Personnages généralement valorisés, ils n'en témoignent pas moins de l'inquiétude qui sous-tend toute entreprise littéraire.

Comme Rieux, certaines figures d'écrivains sont des témoins : Andrea écrit son journal pour rendre compte de son expérience intime et pour laisser une trace des voix oubliées par le gouvernement mais entendues par Mandla ; le « pestiféré » goytisolien, avant d'être sacrifié à la vindicte populaire, écrit un poème mystique pour rendre compte de son expérience et triompher de l'oppression en assurant sa survie par-delà la mort. Si le réel n'existe que par la parole qui en installe la conscience, la différence entre Camus et les contemporains réside dans le statut de l'événement : alors que Rieux est un survivant, les autres figures de scripteurs sont encore exposées à la menace, voire frappés par la maladie. Il en va ainsi de l'écrivain dans *Ensaio sobre a Cegueira* qui se propose de transcrire le récit que lui fait la femme de l'ophtalmologiste. Souhaitant ressaisir le sens de ces événements pour recréer la possibilité d'un monde commun, il est celui qui peut rendre compte des morts laissés sans sépulture et leur offrir un tombeau. Si l'entreprise est noble, on notera que l'écrivain lui-même est devenu aveugle, comme si Saramago refusait de lui accorder un statut exceptionnel. S'il a le pouvoir de créer des traces, l'écrivain n'échappe ni aux erreurs, ni aux illusions.

À l'instar de ce portrait en demi-teinte, le personnage de Paul incarne les problématiques inhérentes à l'engagement de l'écrivain. Par son parcours et son projet, le personnage de Paul apparaît comme un double d'André Brink. Outre la référence à des événements historiques qui ont marqué l'auteur, on note de nombreuses références biographiques : famille conservatrice avec laquelle il prend ses distances, goût pour la France, obtention d'un diplôme de professeur après une licence, études de Littérature Comparée à la Sorbonne, découverte d'une culture moderne et effondrement des certitudes, poste de maître de conférences à l'Université du Cap, écriture d'un premier roman qui obtient un « succès de scandale »². Ces allusions transparentes pour qui connaît un tant soit peu le parcours de Brink, confèrent à l'œuvre une garantie de sincérité et signalent d'ores et déjà une implication de l'auteur dans son œuvre. Toutefois, Paul se voit donner des leçons par Mandla qui refuse d'accorder une attention prolongée au passé quand le présent est placé sous le signe de l'urgence. La fuite hors du réel ne convient pas à une période de crise : face à l'outrage et à l'horreur, l'écrivain doit dire le monde tel qu'il est dans le présent de l'écriture. Bien que soucieux de s'engager et d'engager

¹ Charline Pluvinet, *L'Auteur déplacé dans la fiction. Configurations, dynamiques et enjeux des représentations fictionnelles de l'auteur dans la littérature contemporaine*, Thèse de Littératures comparées. Rennes, Université Rennes, 2009, p. 15.

² Notons que s'il est dû, dans le cas de Paul, à la résonance politique du roman, c'est de pornographie qu'on accusa Brink en 1974 avec son roman fortement politisé *Au plus noir de la nuit*).

son œuvre, Paul est présenté comme cet artiste trop idéaliste qui, malgré ses bonnes intentions, se serait trompé d'objet.

Tandis que ces figures partagées entre la volonté de bien faire et la conscience de leurs limites se rapprochent de Rieux, le personnage de Florentino Ariza s'apparente davantage à Grand. Le personnage marquézien met l'écriture au service d'une quête du Beau (pas toujours de bon goût) et d'une mission amoureuse. En tant qu'écrivain public, il distille le bonheur. Mais si les lettres qu'il écrit sont si émouvantes, c'est qu'il y transpose sa propre situation, projetant perpétuellement sa relation avortée avec Fermina. Loin de l'altruisme affiché, l'écriture est mise au service d'une compensation, d'un exorcisme tout personnel. Bien que le malheur colle à la peau de Florentino jusqu'à le rendre pathétique, on ne peut manquer d'y voir un double de l'auteur, toujours en quête de l'expression la plus juste de l'amour. Pour Caroline Lepage, la mise en scène d'un tel homologue fictionnel est particulièrement significative chez un auteur que l'on pense, à tort, engagé¹.

Penser le statut de l'écrivain, c'est toujours doter la littérature de pouvoirs d'autant plus utiles à la société qu'elle doit s'imposer face aux sciences (dures et humaines). Chaque auteur du corpus tient à la fois de Rieux et de Grand, en tant que témoin de son temps soucieux de faire une œuvre esthétique qui soit source de plaisir. Suivant les analyses de Caillois, les auteurs du corpus seraient moins des « écrivains engagés » inféodés à une cause ou un parti, que des « écrivains responsables » dont la littérature se veut « pour ainsi dire gagée sur une participation effective à la vie commune »². Observateur vigilant et lucide des signes du monde, l'écrivain « embarqué » dans les événements de son temps peut à tout moment devenir pestiféré. Il lui faut donc garder à l'esprit les limites de ce remède au mal qu'est la littérature. Parce que celle-ci ne saurait s'ériger en parole salutaire et supérieure, il incombe à l'écrivain de questionner le monde contemporain mais aussi le système allégorique en tant que modèle de représentation et de compréhension.

1.3) L'allégorie moderne : une « fiction autodénonciatrice » (J.-M. Schaeffer)

Nous l'avons montré : la littérature contrecarre les présupposés du positivisme qui prétendait qu'il n'y aurait de connaissance que procédant d'un mode exclusif de rationalité, celui qui « pourrait expliquer le monde sans reste » (Max Weber). Proposant un autre éclai-

¹ Caroline Lepage et James Cortès Tique, *Lire Cien años de soledad, voyage au pays macondien, op.cit.*, p.103.

² Jean-Baptiste Mathieu, « Engagement et responsabilité. Sur *Babel* de Roger Caillois », in E. Bouju (dir.), *L'Engagement littéraire*, Presses Universitaires de Rennes, coll. "Interférences", 2005, p. 44.

rage, la littérature nous met en garde contre l'irrationnalisme de la foi scientifique, comme la science nous mettait en garde contre l'irrationalité de la foi religieuse. Pourtant, loin de nous l'idée de transférer la religiosité perdue sur la littérature. Les auteurs ne sont d'ailleurs pas dupes de leur propre travail et leur œuvre ne dit rien d'autre que l'impossibilité d'une plénitude littéraire désormais trop factice. Par conséquent, la forme allégorique est elle aussi soumise à l'ironie, bénéficiant toutefois de cette « supériorité dans la destruction »¹ dont parle Benjamin : tout en associant, l'allégorie dissocie ; à mesure qu'elle élabore, l'allégorie déconstruit. Mais elle le fait avec une lucidité superbe qui constitue, d'après Deborah Madsen, sa singularité : « La capacité de l'allégorie à mythologiser, d'une part, et ensuite à déconstruire sa propre mythologie, d'autre part, atteste de sa nature indéterminée »².

Camus ne croyait pas en un salut ni par l'histoire, ni par la religion. Mais hypostasier la littérature reviendrait uniquement à déplacer l'erreur dans un autre domaine : même quand la littérature présente des vertus pédagogiques ou cathartiques, elle impose un combat jamais achevé, toujours à renouveler dans le mouvement incessant de la création artistique. D.Viart a alors raison d'affirmer que le roman contemporain « fait la guerre à la langue comme aux discours. Il s'érige face aux idées reçues, aux leçons apprises, aux pensées consensuelles – non pour en opposer d'autres, tout aussi certaines de leur fait, mais pour instiller sans relâche le soupçon et le doute »³. Outre la thématization de l'impuissance de l'écrivain, les récits du corpus mettent en abyme les écueils du procédé allégorique.

La réactivation même d'une forme ancienne invite à s'interroger sur une possible ironie : le lecteur peut-il considérer l'allégorie comme une réponse valable aux problèmes de la représentation ou doit-il se méfier de toute représentation, à commencer par l'allégorie que nous propose l'auteur ? Redoublant de méfiance à l'égard de « la longue suite d'images extraordinaires » et des « vieilles images du fléau », Camus est soucieux de mettre à distance le discours allégorique de Paneloux. Nous avons déjà vu que le prêtre s'illusionnait sur la fascination exercée par son discours, l'allégorie religieuse n'étant efficace que par la corrélation entre le sermon et une météo peu clémente, un artifice qui masque à peine les déraillements de la pensée analogique. Véronique Anglard perçoit dans *La Peste* ce souci de ne pas remplacer « une mythologie par une autre : il ne cesse de réduire les symboles à ce qu'ils sont, des re-

¹ Walter Benjamin, *Origines du drame baroque allemand*, op.cit., p. 192.

² « *The capacity of allegory to mythologize, on the one hand, and then to deconstruct its own mythology, on the other, testifies to its indeterminate nature.* » (nous traduisons). Deborah L. Madsen, *Allegory in America : From Puritanism to Postmodernism*, New York, Éd. St. Martin's Press, 1996, pp. 169-170.

³ Dominique Viart, « Écrire avec le soupçon », in Michel Braudeau [et.al.], *Le Roman français contemporain*, op.cit., p. 152.

présentations que seul l'esprit de l'homme fait exister. Ainsi, son projet moral passe par une défiance généralisée à l'encontre des pouvoirs d'illusion du mythe et de la parole »¹. Néanmoins, Rieux lui-même n'est pas entièrement immunisé contre la fascination des mythes. Bien qu'il ait raillé le sermon de Paneloux, il se retrouve, à son corps défendant, hanté par l'imagerie de la peste au point de développer des hallucinations auditives : « un sifflement sourd lui rappela l'invisible fléau qui brassait inlassablement l'air chaud » (108).

Pour autant, Camus ne s'illusionne pas sur les vertus de l'allégorie romanesque. Mettant à distance les discours du monde, son efficacité est loin d'être garantie comme en témoignent les doutes de Rieux quant à la réception de sa chronique. Regrettant que les Oranais soient enclins à l'oubli, il suggère leur incapacité à décrypter efficacement les textes : « Car il savait ce que cette foule en joie ignorait, et qu'on peut lire dans les livres [...] » (296). Face à des individus qui ne lisent pas ou qui lisent mal, la chronique risque de rester lettre morte. Suivant cette logique, la mort de l'acteur jouant Orphée constitue une mise en abyme de l'allégorie, « le commentaire de l'allégorie par l'allégorie »². Comme le rappelle C. Dana, Orphée symbolise à la fois le triomphe de l'art sur la mort et l'échec de l'art à ressaisir ce qui a été perdu, à mettre en mots l'ineffable de la mort. Convoquant ce mythe ambivalent, Camus pense sa propre écriture du fléau : « La pièce jouée dans la chronique répète le regard de l'écrivain sur ce qui est derrière lui : répéter ce qui s'est passé tout en exprimant l'impuissance à le faire »³. Tentative illusoire de saisir le passé, l'allégorie installe définitivement le passé dans l'absence et se place elle-même dans une situation d'échec, obligeant le lecteur à jeter un regard en arrière depuis l'espace de l'œuvre devenu espace de l'exil. En somme, l'allégorie procède dans un même temps à sa construction et sa déconstruction, l'écrivain étant animé par cette volonté de représenter le passé et conscient de la vanité de cette entreprise.

Une telle auto-dérision n'anime-t-elle pas Saramago lorsqu'il réécrit *La Peste* en prenant la parabole des aveugles au premier degré ? Tout se passe comme si l'écrivain refusait de comprendre la métaphore biblique et la réduisait à des faits en n'y voyant qu'un sens littéral. Ce faisant, il déconstruit le procédé allégorique qui légitime les récits bibliques et s'attaque au mythe littéraire de la peste en remplaçant les pestiférés agonisants par des aveugles qui se déplacent comme des crabes. À n'en pas douter, le romancier-démiurge qui impose à ses créatures une telle maladie y voit un moyen de rire d'une humanité qui se prend

¹ Véronique Anglard, *Camus. La Peste, op.cit.*, p. 104.

² Catherine Dana, *Fictions pour mémoire, op.cit.*, p. 100.

³ *Idem.* Pour plus de détails, lire les pages 99 et 100.

trop au sérieux. Mais c'est également au modèle allégorique qu'il s'en prend car en renonçant à toute référence historique, il fait exploser les cadres de l'analogie, rendant à la fois possible et discutable toute articulation entre le monde de la fiction et la réalité.

En outre, dès lors que les romans élaborent un imaginaire du passé, ils risquent de tomber dans l'écueil qu'ils critiquent. Cet imaginaire repose en effet sur des principes relatifs : le cycle relève d'une vision subjective de l'Histoire et l'analogie avec l'épidémie est le fruit d'une construction qu'il faut supposer contestable, comme toute construction intellectuelle. Pour ne pas élaborer de nouveaux mythes, la littérature se doit de « réfléchir sur le bien-fondé de cette inversion [des mythes], la corriger, l'amender, en décrire les nuances, accepter ses contradictions, bref déboulonner sa propre statue »¹. Dans cette perspective, l'analogie relève parfois d'une simple vue de l'esprit. Rieux fait ainsi reposer la comparaison entre la peste et la guerre sur un pluriel (« les guerres ») qui la renvoie à l'abstraction, à la généralité. Le lecteur est alors en droit de supposer que le docteur n'a jamais fait l'expérience de la guerre, ce qui atténue la légitimité de cette analogie. Il en va de même pour Paul qui établit une comparaison à partir des écrits littéraires et des documents historiques. Mais jusqu'où l'historiographie peut-elle retranscrire le passé ? Jusqu'où la littérature peut-elle transmettre une expérience de l'altérité ? Une fois de plus, la comparaison relève d'une intuition, d'une hypothèse condamnée à rester dans l'abstraction si l'on refuse de croire que le passé puisse être véritablement saisi dans son horreur par l'historiographie et la littérature. De façon plus criante encore, l'analogie peut être discréditée en raison de l'état psychologique du narrateur qui la formule : le narrateur de *Las virtudes*, soumis aux drogues, est dans un état fébrile tandis que Jacob, hanté par les résurgences d'un passé traumatisant, est au bord du délire, dans un état proche de la schizophrénie. En fin de compte, le vécu et l'état psychologique du personnage qui formule l'analogie entre épidémie et drames de l'Histoire autorisent à mettre en doute sa pertinence.

S'ajoute à cela la réception – toujours problématique – des archives et autres documents élaborés au sein des œuvres : Rieux écrivant la chronique de la peste doute qu'elle devienne l'objet d'une lecture assidue tant la population oranaise se détourne des commémorations au profit d'une liesse qui sera probablement suivie d'une volonté d'oublier. De la même façon, le geste subversif du narrateur goytisolien se heurte à la censure rondement orchestrée par le gouvernement. Tandis que dans l'ombre des bibliothèques, quelques intellectuels tâchent de sauver les traces des écrits de San Juan de la Cruz, la population est affairée à par-

¹ Emmanuel Le Vagueresse, *Juan Goytisololo, Écriture et marginalité*, op.cit., p. 188.

faire son bronzage sans autre souci que le culte des apparences. Enfin, on ne sait rien sur la réception du film de Paul mais on peut se demander quel public il peut toucher : creusant le passé provençal, il risque de susciter le rejet ou le mépris d'une population méditerranéenne peu intéressée par cette période historique tandis qu'il y a fort à parier que les Sud-Africains confrontés à l'apartheid y voient difficilement une métaphore de leur condition. Or, parce que les œuvres déploient un effet de boucle ou un jeu de mise en abyme, cette question de la réception des écrits rejoint celle, réelle, de l'œuvre que nous lisons. En creux se perçoit donc l'inquiétude de l'écrivain à l'idée de se heurter à une population encline à l'oubli, au divertissement ou au déni.

Nos romans se présentent donc comme des « fictions autodénonciatrices »¹ ne prétendant nullement établir une nouvelle vérité. Tout se passe comme si les récits contemporains confirmaient ces propos de Camus : « On aurait tort de [...] croire que l'œuvre d'art puisse être considérée comme un refuge à l'absurde. Elle est elle-même un phénomène absurde [...]. Elle n'offre pas une issue au mal de l'esprit »². En frappant d'une légère ironie la formulation de ces prétendues vérités et en mettant en doute leur efficacité sur le lecteur, ils évitent l'écueil souligné par Philippe Forest : « sous peine de nullité et d'indignité, c'est contre elle-même d'abord que la parole romanesque doit s'employer à parler de manière à ne pas se constituer à son tour en une parole mystificatrice de guérison qui, surplombant les autres, prétendrait inutilement se substituer à elle »³. Dans *Le Roman, le réel*, Philippe Forest discrédite la « mythologie du salut qui envisage l'expérience esthétique comme victoire sur l'irrémissible, sur l'irrémissible, guérison et pardon »⁴. À ses yeux, la littérature contemporaine ne soigne pas et ne saurait avoir d'autre prétention que celle d'exhiber le spectacle du néant, laissant le lecteur face à l'absurde de la condition humaine :

Contrairement à ce que tout le monde semble penser, devant la mort, le roman vrai n'apparaît plus comme l'instrument d'un travail : fossoyeur de l'ineffable, bâtisseur de tombeau, réconciliant l'individu avec la mort et lui permettant de laisser derrière lui l'expérience de la souffrance, transformant cette expérience en poésie. Il y a là une conception thérapeutique, ou plutôt prophylactique (prévenir de la contagion lucide du désespoir au sein du corps social), de la littérature, qu'étrangement les lecteurs me prêtent parfois alors que tout ce que j'écris va explicitement à son encontre. Non, le roman vrai, dans la fidélité à l'expérience dont il naît, se donne comme le lieu d'un interminable sacrifice

¹ « D'une certaine façon, une fiction autodénonciatrice ne fait jamais que refléter en son propre sein la double attitude qui définit la feintise ludique partagée : immersion mimétique d'un côté, neutralisation de ses effets pragmatiques de l'autre. Quant au plaisir particulier que nous prenons à des fictions de ce type, il est peut-être dû au fait même de ces basculements répétés entre leurre et neutralisation consciente. » (Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, op.cit., p. 162).

² Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, OC I, p. 284.

³ Philippe Forest, *Le Roman, le réel et autres essais*, op.cit., p. 227.

⁴ *Ibid.*, p. 229.

qui ne vient pas rétablir l'ordre défait du monde mais scandaleusement réveiller un désastre devenant à son tour expérience de vérité et de beauté.¹

Cette lucidité de la littérature quant à ses limites exige de renoncer à toute mythologie de la parole rédemptrice pour penser la littérature non pas comme un espace thérapeutique mais comme un lieu de cruauté, de désensorcellement. La littérature contemporaine refuserait toute résolution du conflit afin de « rester fidèle à l'impossible absolu de l'expérience humaine ». Faut-il alors jouir de cette « expérience paradoxale de la joie tragique en laquelle s'accomplit et s'anéantit l'individu »² ? Irréconciliable avec le monde, le lecteur peut-il regarder en face le chaos, hors de tout espoir, et en tirer un plaisir esthétique ? Dans quelle mesure peut-on encore croire que le roman est à même d'effectuer un glissement cathartique de l'esthétique vers l'éthique ?

2) De l'engagement supposé de l'auteur à l'engagement réel du lecteur

De manière plus ou moins explicite, les auteurs expriment leurs incertitudes quant aux effets de leurs écrits sur le lecteur. En un sens, ils entretiennent un rêve de contrôle comme l'indique Stewart O'Nan qui voit en Jacob une figure de l'écrivain en raison de sa triple fonction : « Comme un pasteur/un shérif/un embaumeur, un écrivain est celui qui apporte la foi/la loi/le rituel, dans l'univers du livre. En fin de compte, l'écrivain, comme Jacob, se sent responsable de tout, même si en réalité il ne l'est pas »³. De même que Jacob estime avoir tout pouvoir sur sa communauté, le romancier se sent maître de l'espace qu'il crée de toutes pièces. Toutefois, il convient de ne pas céder au culte de l'écrivain, celui-ci pouvant faire erreur, s'aveugler sur l'ampleur de ses pouvoirs ou s'égarer dans la construction de l'univers du roman. Aussi l'auteur doit-il laisser le lecteur s'approprier le texte, tout comme Jacob aurait dû donner la parole à ses concitoyens.

Évoquant le possible « conflit entre une technique froide, prête à servir et le jaillissement expressif de l'allégorèse »⁴, W. Benjamin souligne les vertus d'une liberté interprétative qui autorise à dépasser l'intention du créateur. Dans ce chapitre, il s'agira de proposer un éclairage sur la liberté singulière qu'offre la fiction allégorique. Parce que le matériau langa-

¹ *Ibid.*, p. 98.

² *Idem.*

³ Réponse au courriel du 27.11.2012 : « *Also, a writer, like a preacher/sheriff/undertaker, is the bringer of faith/law/ritual in the universe of the book. Ultimately the writer, like Jacob, feels responsible for everything, even if in truth he or she isn't.* »

⁴ Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, *op.cit.*, p. 188.

gier et la pluralité des lectorats rendent la lecture en partie imprévisible, la critique ne peut rendre l'écrivain entièrement responsable de ce qu'il écrit. Sans dédouaner l'auteur de ses écrits, on acceptera qu'il ne puisse en anticiper tous les retentissements et que la responsabilité de l'interprétation revienne en dernière instance au lecteur. Mais proposer le texte allégorique comme une expérience de lecture possible et non obligatoire, c'est prendre le risque que le lecteur refuse une telle mise à l'épreuve.

Libre de sa lecture, le lecteur programmé par la fiction allégorique a donc peu à voir avec ce lectorat féminin que le XVIII^e siècle jugeait faible, passif, peu autonome. La mise en place d'une hygiène de la lecture suggérait cette crainte que le sujet soit « contaminé par les éléments moraux ou vicieux qui seraient dépliés sous ses yeux »¹, le seul espoir d'échapper au vice résidant dans l'ignorance. Au contraire, la fiction d'épidémie ne force nullement à adhérer au monde qu'elle présente mais enjoint son lecteur à être libre.

2.1) Un pacte de lecture paradoxal : un lecteur contraint à être libre

Selon J.-P. Esquenazi, « le récit allégorique est l'occasion d'une lecture paraphrastique, mais d'une lecture paraphrastique déterminée explicitement par l'auteur et suivie obligatoirement par le destinataire »². Si une telle conception reste assez traditionnelle, retenons que toute fiction allégorique implique en creux la figure de l'auteur qui se manifeste au sein d'un texte dont il a élaboré le sens de telle façon que le lecteur puisse y accéder. Sartre évoquait cette place destinée au travail du lecteur lorsqu'il affirmait que « tout l'art de l'auteur est pour m'obliger à créer ce qu'il dévoile, donc à me compromettre »³. Outre le rôle fondamental du paratexte dans ce guidage du lecteur et l'explicitation ponctuelle des analogies, il convient de s'intéresser à l'*éthos* du narrataire tel que l'établissent les récits. Qu'on le nomme « narrataire » (Gérald Prince), « lecteur implicite » (Iser) ou « lecteur modèle » (Eco), cette figure permet, comme le dit Michel Charles, « d'examiner comment un texte expose, voire "théorise", explicitement ou non, la lecture ou les lectures que nous en faisons ou que nous pouvons en faire ; comment il nous laisse libres (nous fait libres) ou

¹ Solange Chavel, *Se mettre à la place d'autrui : l'imagination morale*, Rennes, PUR, 2011, p. 159. Sur cette question de l'hygiène de la lecture, on lira avec profit les travaux d'Alexandre Wenger, notamment *La Fibre littéraire. Le Discours médical sur la lecture au XVIII^e siècle*, Genève, Droz, 2007.

² Jean-Pierre Esquenazi, *La vérité de la fiction. Comment peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité ?*, Paris, Éd. Hermès-Lavoisier, 2009, p. 166.

³ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* [1947], Paris, Gallimard, 1985, p. 110.

comment il nous contraint »¹. Image plus ou moins déformée du lecteur réel, cet être de papier indique les compétences requises pour la bonne appréhension du texte, telle que la conçoit l'auteur². En convoquant un narrataire ou en mettant en scène des figures de lecteur, le récit instaure subtilement un pacte de lecture en suggérant des postures et des rapports au texte qui font office de modèles ou de repoussoirs.

Certains romans du corpus semblent ainsi interpeller le lecteur – ce que Genette nomme « narrataire intradiégétique » – en lui assignant des envies, des désirs et des qualités, mais aussi des lacunes. Conformément à l'*éthos* du narrateur, le récit de Saramago dévalue son lecteur en l'accusant de jugements trop péremptaires, de malveillance envers les personnages et de manque de discernement. Partant, le narrateur se présente sous les traits d'un guide, indiquant au narrataire ce qu'il faut regarder comme si ce dernier était enclin à l'égarer : « il est plus intéressant d'observer l'expression d'étonnement des autres aveugles »³ (186). S. Amorim y voit la volonté du narrateur de montrer qu'il se soucie du lecteur avec qui il entretient un échange (tout fictif). Mais dès lors que le narrateur oriente le regard, le lecteur peut-il faire autrement que d'« observer » la réaction des autres aveugles ? Le lecteur n'a en réalité que l'illusion du choix et l'invitation polie masque un impératif. Dépeignant un narrataire assujéti au narrateur, *Ensaio sobre a Cegueira* mime les procédés des régimes politiques – dictature et démocratie – qui dévalorisent l'individu et présentent cette dépendance comme nécessaire et salutaire pour mieux le manipuler. Mais si le « lecteur modèle » est trop obéissant, le lecteur réel doit faire preuve d'audace, d'initiative et refuser l'image qu'on cherche à lui imposer. Mettant à l'épreuve le lecteur empirique, le récit l'incite à tenir à distance ce narrateur omniprésent et à entretenir le doute quant aux comportements et aux pensées qu'on lui présente comme convenables et désirables⁴.

La stratégie de Saramago est d'autant plus alambiquée que les autres romans confrontent plus nettement le lecteur à des figures de « bon lecteur » faisant office de modèles. Dans *The Wall of the Plague*, le bon lecteur est un lecteur rebelle, amateur de romans ou d'ouvrages sur l'art, en somme de tout livre qui ne soit pas la Bible, ce qui fait de lui un mau-

¹ Michel Charles, *Rhétorique de la lecture*, « avant-propos », Paris, Seuil, 1977, p. 9.

² Le Lecteur Modèle tel que le conçoit Eco est donc « un ensemble de *conditions de succès* ou de bonheur (*felicity conditions*), établies textuellement, qui doivent être satisfaites pour qu'un texte soit pleinement actualisé dans son contenu potentiel » (Umberto Eco, *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, op.cit., p. 80.)

³ ESC, p. 192 : « *mais interessante é reparar na expressão de estranheza dos outros cegos* ».

⁴ Pour un plus ample développement, je me permets de renvoyer à mon article « Leçon politique et mise à l'épreuve de la lucidité du lecteur dans *Ensaio sobre a Cegueira* » dans Isabelle Durand-Leguern, Ioana Galleron (dir.), *Roman et politique, Que peut la littérature ?*, PUR, « Interférences », 2011.

vais lecteur pour la communauté qui le condamne : « [...] elle lui achète des brassées de livres. Rodin, Lautrec, Degas. Un autre rêve est devancé. Papa fait un sermon sur Ezéchiel et on doit ranimer maman avec des sels »¹ (38). La traduction passe sous silence l'ambiguïté de la citation chargée de connotations sexuelles (« *wet dream* », « *single-handedly* »). Par sa construction même, la phrase oppose symétriquement la religion et la littérature, la pression famille et la construction personnelle, la morale et l'émancipation. Rodin, Lautrec et Degas semblent faire face à Maman, Papa et Ezéchiel. Entre les deux camps, l'expression d'un plaisir de la culture et de la lecture, bien qu'intellectuel, se transforme en jouissance physique.

Certes, le bon lecteur prend le risque de se marginaliser mais il accède à une conscience de soi et de l'autre propre à favoriser sa liberté de pensée. La lecture est enrichissement personnel et rencontre avec autrui chez Goytisolo qui présente le lecteur modèle sous les traits de l'exégète soufi soucieux de respecter la polysémie du texte. Comme l'explique Luce López-Baralt, « nous, lecteurs d'Ibn'Arabî et d'Ibn Al-Farid et de leurs exégèses ultérieurs, nous sommes familiarisés avec ce refus de la clé unique et avec la propension à multiplier et à enrichir le sens d'un poème par le flux continu d'interprétations souvent arbitraires et opposées »². Parce que la juste lecture serait celle qui refuse de trancher, il n'est pas anodin de trouver mention du *Cantique spirituel* et du *Cantique des cantiques*, deux textes autorisant une lecture érotique et une lecture religieuse. Tandis que le bon lecteur accepte cette ambivalence, les herméneutes orthodoxes cherchent à occulter le sens profane et à figer l'interprétation dans une lecture nécessairement réductrice. Aussi le personnage de San Juan de la Cruz blâme-t-il les Loups de l'Ordre « dénaturant le sens de [s]es vers et affirmant qu'ils disaient ce qu'[il] n'[a] jamais ni dit ni pensé »³ (100). Le mauvais lecteur est donc celui qui fait « usage » du texte, une dérive à laquelle U.Eco nous sensibilise dans *Interprétation et surinterprétation*. Dans un des chapitres métalittéraires qui ponctuent le roman, Goytisolo va jusqu'à suggérer un mode de lecture :

¹ WP, p. 38: « *She loads him with armfuls of books. Rodin. Lautrec. Degas. Another wet dream is forestalled single-handedly. Dad delivers a sermon on Oholibah and Mum has to be revived with sal volatile.* »

² « *Los lectores de Ibn'Arabî e Ibn Al-Farid y de sus exégetas posteriores estamos familiarizados con este rechazo de una clave única y propensión a multiplicar y enriquecer los sentidos de un poema mediante un flujo continuo de interpretaciones a menudo arbitrarias y opuestas.* » Juan Goytisolo, « San Juan de la Cruz y el pájaro sufi » in William Mejías López (dir.), *Morada de la palabra. Homenaje a Luce y Mercedes López-Baralt*, Editorial de la universidad de Puerto Rico, 2002, p. 794. (nous traduisons).

³ VPS, p. 91 : « *cuando los lobos de la Orden se confabulaban contra mí, malinterpretando mis versos y levantando que decía lo que nunca pensé ni dije* ».

ne valait-il pas mieux s'enfoncer dans l'infinitude du poème, accepter ses mystères impénétrables et ses opacités, libérer ton propre langage de ses chaînes rationnelles, l'abandonner au champ magnétique de ses aimantations secrètes, favoriser les ondes d'expansion, admettre la pluralité et la simultanéité des significations [...] ?¹ (64).

Le verbe « *anegarse* », qu'on pourrait traduire par « se noyer », « se fondre dans », est intéressant dans la mesure où il comporte une dimension physique, charnelle. En ce sens, Goytisolo se rapproche des considérations de Julien Gracq qui fait résider le plaisir de la lecture dans un « lâcher prise »², loin du besoin de disséquer le texte et de l'atomiser.

Dans *El amor en los tiempos del cólera*, la question du bon ou mauvais lecteur est plus délicate avec le cas de Florentino Ariza : peut-on être un bon lecteur de mauvais poèmes ? Mauvais lecteur, il l'est probablement en confondant le réel et la fiction : atteint d'une sorte de bovarysme, il souhaite donner à sa vie la couleur et l'intensité des écrits mièvres dont il est friand. Comme la réalité ne coïncide pas avec ses désirs, la vie lui apparaît terne et morose lorsqu'il se voit privé de l'attention de Fermina Daza. Pourtant, cette mauvaise poésie n'est pas sans mérite : d'une part, elle le pousse à agir et à déployer des ressources insoupçonnées pour séduire cette femme ; d'autre part, elle le conduit à l'écriture, qu'elle soit celle de lettres qui font de lui un écrivain public de qualité ou de poèmes qu'il présente à des concours. García Márquez rappellerait alors la primauté d'une approche subjective de la littérature dont il incombe à chacun de tirer parti pour enrichir son être, nourrir son quotidien et développer sa connaissance de l'homme.

En somme, le pacte de lecture des fictions d'épidémie s'avère paradoxal, fixant au lecteur la seule contrainte de jouir librement du texte et de faire preuve d'audace dans l'interprétation. Dans sa « version forte », l'intentionnalisme rendait l'auteur maître du sens de son texte, dans sa structure comme dans les détails³. Chaque marque textuelle ayant fait l'objet d'un choix délibéré et d'une intention de sens, il incombait au lecteur de reconstruire le sens voulu par l'auteur. Les auteurs du corpus ne prétendent nullement à un tel contrôle, préférant favoriser l'engagement du lecteur. Alors que le récit défie le lecteur d'affronter son étrangeté et le met sur la voie de l'allégorisation, les zones d'ombre, les ambiguïtés du texte et l'absence de préface auctoriale témoignent d'un refus de sceller le sens de l'œuvre. L'auteur

¹ VPS, p. 59 : « *No sería mejor anegarse de una vez en la infinitud del poema, aceptar la impenetrabilidad de sus misterios y opacidades, liberar tu propio lenguaje de grillos racionales, abandonarlo al campo magnético de sus imantaciones secretas, favorecer la onda de su expansión, admitir pluralidad y simultaneidad de sentido* ».

² Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, Paris, José Corti, 1980.

³ Jean-Jacques Lecercle, Ronald Shusterman, *L'Empire des signes, Débat sur l'expérience littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2002, p. 99.

peut-il, même partiellement, circonscrire la liberté interprétative du lecteur ? Quelles expériences de lecture non programmées le lecteur est-il en droit de réaliser ?

2.2) Trois lectures possibles pour un « effet d'allégorie »

Dans *L'Acte de lecture*, H.-R. Jauss défend l'idée qu'à partir du texte et du paratexte, il serait possible de construire un noyau de compréhension minimal cadré par les intentions de l'auteur. Le théoricien nomme « effet » ce sens déterminé par l'œuvre qu'il postule commun à tous les lecteurs. Mais dans son repérage et sa construction, « l'effet » n'est-il pas toujours déjà subjectif ? La compréhension commune ne relève-t-elle pas d'un pari plus que d'une réalité ? L'hypothèse d'une communauté interprétative soulève le problème du « lecteur réel » qui tend à considérer sa lecture comme universalisable et juste, c'est-à-dire potentiellement validée par tous, bien qu'il puisse passer à côté de « l'effet » que l'auteur imprime à son œuvre.

Le flottement de sens propre à l'allégorie (par contraste, le symbole fait coïncider l'image avec sa signification dans l'éclair d'une révélation fulgurante) est, pour W. Benjamin, une source de mélancolie : autorisant l'herméneute à revendiquer sa toute-puissance et à manipuler arbitrairement les signes, le langage allégorique est « un langage déchu, le langage de la créature qui a perdu la trace du Paradis et erre sans fin dans le labyrinthe de la création, dans l'espoir de retrouver par elle-même la clef du sens »¹. Aussi convient-il de définir les conditions requises pour éviter que l'allégorie ne donne lieu au règne de l'arbitraire subjectif le plus déchaîné. À partir des travaux de Thomas Pavel, J.-P. Esquenazi établit une classification des cadres interprétatifs des récits de fiction. Parce que la fiction implique d'une part la reprise d'éléments du monde réel qui sert de base à l'univers fictionnel, et d'autre part la création de personnages, d'événements, d'objets inventés et insérés dans cette base (cette narration inventée que Pavel dit « saillante »²), le lecteur peut adopter trois positions distinctes : la position « formaliste » consiste à « se consacrer seulement aux aspects fictionnels de la fiction » tandis que la position « historique » ne s'intéresse qu'à la représentation de la base réelle (réaliste ou documentaire en tant que reconstitution plus ou moins exacte d'une situa-

¹ Jacques-Olivier Bégot, « Sous le signe de l'allégorie. Benjamin aux sources de la Théorie critique ? », *Astériorion* 7, 2010, mis en ligne le 31 août 2010. [en ligne]

URL – <http://asterion.revues.org/1573> [consulté le 27 juillet 2013.]

² Thomas Pavel, *L'Univers de la fiction* [1986]. Trad. de l'anglais par l'auteur. Paris, Seuil, « Poétique », 1988.

tion historique)¹. Mais la véritable lecture « fictionnelle » intègre la lecture formaliste et la lecture historique, ou plus exactement elle les amalgame et mesure combien elles se complètent pour constituer l'univers fictionnel. Ce lecteur capable d'apprécier l'alliage né des deux types d'opérations représentationnelles nous semble le plus à même de réaliser le programme dont le récit d'épidémie est porteur tout en conservant sa liberté interprétative et créatrice.

a-La lecture « formaliste » : le refus de l'allégorie

Inviter le lecteur à se montrer libre, c'est prendre le risque qu'il néglige, par inattention ou par choix, l'allégorie. Si le Lecteur Modèle répond aux sollicitations du texte, il n'en va pas toujours de même pour le lecteur réel. Dans le cas du récit d'épidémie, on peut se demander dans quelle mesure l'allégorie s'impose au lecteur et jusqu'à quel point l'analogie entre épidémie et histoire fait partie du sens minimal de l'œuvre. Même si l'allégorie est suggérée par les figures d'analogie, le lecteur a le droit de ne pas être sensible à cet entrelacement des motifs. C'est là que réside la distinction entre « le pôle artistique » et « le pôle esthétique », telle que l'établit Jauss : face au regard qui m'est imposé, « je peux ou non le légitimer, me laisser convaincre par lui ou, au contraire, m'en méfier »². Parce que le texte acquiert sa concrétisation dans l'acte de lecture, le lecteur guidé vers l'effet objectif reste libre de le refuser.

Même si l'écrivain, en tant que concepteur de l'analogie, prétend garder la mainmise sur le sens du récit, il cède la place à son personnage/narrateur qui oriente la fiction. Comme l'a montré Kate Hamburger, le locuteur-auteur est irrémédiablement séparé des « Je-Origines » multiples et fictifs des personnages romanesques qui n'opèrent pas dans le même univers. J.-P. Esquenazi tire les conséquences de cette absence de l'auteur dans sa fiction, indiquant qu'elle « rend possible le phénomène de co-construction de l'univers fictionnel : le destinataire, au moment où il s'approprie le récit, en devient en même temps le seul responsable *réel* »³. Pour le dire avec Goytisolo, « si l'effort à l'origine d'une œuvre incombe à l'auteur, son résultat appartient à tout le monde sauf à lui »⁴. De fait, le fonctionnement du discours analogique dépend d'abord de sa reconnaissance par le lecteur, puis des capacités d'analyse et de synthèse de celui-ci.

Avec la lecture formaliste, il s'agit moins de lire contre l'auteur que de lire sans l'auteur. Sans tenir compte de l'*éthos* ou de la figure publique de l'écrivain, le lecteur prend le

¹ Jean-Pierre Esquenazi, *La Vérité de la fiction*, op. cit., p. 86.

² Vincent Jouve, *La Lecture*, op.cit., p. 96.

³ Jean-Pierre Esquenazi, *La Vérité de la fiction*, op. cit., p. 114.

⁴ Juan Goytisolo, *L'Arbre de la littérature*, op.cit., p. 269.

parti de privilégier la fonction ludique de la lecture et de jouir pleinement de ce plaisir que semble parfois amputer la quête d'une portée socio-politique ou d'un ancrage référentiel. « Saisi dans le processus d'immersion fictionnelle, même s'il sait que le récit est l'œuvre d'un auteur (ce savoir conditionne le processus lui-même) », le lecteur abandonne « l'auteur-locuteur dans sa relation au récit : il a rapport seulement aux personnages et traite ceux-ci comme de véritables sujets qu'il juge responsables de leurs actes »¹. Gracq ne dit pas autre chose quand il vante les mérites de l'illusion romanesque, cet abandon au plaisir de l'ébranlement affectif dont maints lecteurs adultes se défont par froideur ou par peur du désir :

J'ai toujours été étonné de la méprise qui fait du roman, pour tant d'écrivains, un instrument de connaissance, de dévoilement ou d'élucidation [...] Le roman est un *addendum* à la création, addendum qui ne l'éclaire ni ne la dévoile en rien : ce qu'un enfant de sept ans sait parfaitement dès qu'il a mis le nez dans son premier vrai livre (il aura tout le temps de ses études pour tenter de l'oublier laborieusement) [...] La lecture d'un roman (s'il en vaut la peine) n'est pas réanimation ou sublimation d'une expérience déjà plus ou moins vécue : elle *est* une expérience, directe et inédite, au même titre qu'une rencontre, un voyage, une maladie ou un amour – mais, à leur différence, une expérience non utilisable.²

Dans cette lecture qui fait renaître l'approche enfantine, le sens moral est rendu secondaire dans la mesure où « les enfants réinterprètent l'histoire et la réorganisent autour de l'aspect qui les a frappés, pas nécessairement en fonction de l'objectif moral proposé »³. Selon la catégorisation de Vincent Jouve, cela revient à privilégier l'activité du lisant au détriment du lecteur⁴.

Pourtant, comment ne pas entendre le cri de révolte de l'auteur dans *The Wall of the Plague* ? Le récit se charge inéluctablement d'un enjeu politique qui nuit à la possibilité d'une fiction « pour le plaisir ». Il s'agit probablement de l'œuvre la plus contraignante du corpus, dans la mesure où elle ne ménage guère de possibilités de lire contre l'auteur ou sans l'auteur, tant le lecteur est assailli par les leçons, les maximes et les exemples. On constate une fois de plus la singularité de cette œuvre qui fait de la peste le comparant pour évoquer avec plus d'ampleur l'apartheid, ce qui le rapproche du roman historique ou du roman à thèse. Cette remarque nous amène à reconnaître que les différents récits d'épidémie n'exigent pas la même collaboration. Pour reprendre la terminologie de Sarah Copland, le récit de Brink implique un « mélange non-collaboratif » (« *non collaborative blend* ») en raison d'un « message » relativement clair tandis que dans les autres romans, « le mélange est déclenché par le texte, plus

¹ Jean-Pierre Esquenazi, *La Vérité de la fiction*, *op.cit.*, p.167.

² Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, *op.cit.*, pp. 61-62.

³ Solange Chavel, *Se mettre à la place d'autrui : l'imagination morale*, *op.cit.*, pp. 156-157.

⁴ Rappelons que Vincent Jouve distingue deux types de lecteurs, l'un qui cherche à anticiper le texte et démasquer les stratégies d'écriture, l'autre qui cherche une vérité extratextuelle dans la fiction. C'est à ce deuxième type de lecteur que nous faisons ici référence.

que modelé en lui »¹. Si l'on souhaitait à tout prix faire abstraction de la dimension politique de *The Wall of the Plague*, il faudrait le lire comme un roman d'introspection ménageant une large place à l'analyse des sentiments, des rapports homme-femme et aux épisodes érotiques.

Mais le fait que la littérature parle de la littérature ne l'empêche pas de parler du monde. Aussi peut-on coupler la conception du roman comme œuvre littéraire interchangeable et invérifiable, avec celle d'une narration ouverte sur le monde, simulacre d'une réalité. Cette « lecture historique » exige à la fois une appropriation personnelle du texte et une prise en compte du pôle auctorial (paratexte, contexte socio-historique de l'œuvre, éléments biographiques sur l'auteur) qui fait de la lecture un exercice contraignant. Qu'en est-il alors des droits et des devoirs de ce lecteur ? Lire implique-t-il des recherches sur l'auteur et une connaissance du contexte ?

b- L'approche historique : une lecture contraignante et réductrice ?

Contrairement au roman historique qui exige de prendre en compte la référentialité, la fiction d'épidémie n'induit nullement une approche historique. La présence inattendue de traces de l'Histoire au cœur de ce qui relevait *a priori* de la pure fiction interroge la frontière, désormais poreuse, entre référentialité et fiction. Pour autant, roman historique et fiction impliquent un horizon d'attente distinct. D'après Mona Ozouf, le lecteur de roman historique peut procéder à des recherches historiques pendant ou après la lecture afin de vérifier les informations². Cette recherche peut même précéder la lecture du roman, au risque de négliger l'approche fictionnelle si le texte est appréhendé avec un regard d'historien. Sans vouloir caricaturer la posture de ce lecteur, on peut le supposer soucieux de découvrir les faits, d'enrichir sa connaissance de l'Histoire en la saisissant par le menu : le lecteur est dans l'attente d'une « vérité » que le texte serait supposé lui dispenser.

En revanche, le lecteur des fictions d'épidémie ne manquera pas d'être surpris par cette rencontre avec l'Histoire. L'horizon d'attente risque alors d'être déjoué dès lors que la quête d'une vérité extratextuelle se déclenche inopinément. Se trouvant « embarqué » dans un roman qui le confronte aux tragédies du passé, le lecteur est incité à poursuivre l'investigation, à approfondir les implications des jeux analogiques, à dégager le surplus de sens dont le texte semble chargé. Aborder la fiction dans son rapport avec le réel, c'est faire le

¹ « *the blend is triggered by the text, rather than modeled in it* » (Copland, 2008, p. 149). Saramago se donnerait les apparences d'un « *non collaborative blend* » en raison de l'évidence de l'allégorie ; cependant, dans la mesure où le lecteur peine à cerner le champ des équivalences, on peut parler de « *collaborative blend* ». (Craig Hamilton, « Allegory, blending and censorship in modern literature », *Journal of Literary semantics*, vol. 40, n°1, 2011, p. 38).

² Mona Ozouf, « Récit des romanciers, récit des historiens », *Le Débat*, art.cit., pp. 14-15.

choix de s'inscrire dans une communauté interprétative, celle d'un lectorat qui accepte de s'extirper de la réalité pour mieux s'y confronter.

La démarche est exigeante puisqu'elle requiert de la part du lecteur une appropriation de l'univers fictionnel qu'il doit appréhender à la lumière d'un contexte historique et biographique. Catherine Dana rappelle d'ailleurs les pré-requis d'une telle approche : « le lecteur doit connaître l'Histoire pour comprendre la fiction ou l'allégorie, pour pouvoir remplir son rôle »¹, un savoir qui doit ensuite être mobilisé à bon escient. On notera que la « lecture historique » réhabilite la figure de l'auteur, partant du principe qu'une œuvre s'appréhende nécessairement comme le résultat d'une démarche.

Dans notre corpus, la lecture historique repose sur l'analogie – ni affirmation d'une identité radicale, ni négation d'un lien – et exige donc créativité et sens de la nuance, dans la mesure où l'auteur n'en délimite pas véritablement le champ d'application, ni le degré d'approfondissement. Si ces virtualités associatives sont inscrites dans l'énoncé du texte, c'est au lecteur de les mettre au jour en procédant à un transfert des connotations du comparant au comparé qui lui impose un déplacement rythmé d'un champ à un autre. Contrairement à la déduction qui laisse le lecteur avancer « passivement » dans le jeu des substitutions syllogistiques, le rapport analogique exige la participation du lecteur, sollicitant son intuition, son instinct des relations et des ressemblances pour combler l'écart entre ce qui est posé et l'homologie impliquée. Partant, le texte allégorique génère des zones d'ombre qui limitent la prise de risque de l'auteur pour mieux accroître celle du lecteur face à un « blanc » du texte qu'il est libre de combler. Alors que l'écrivain s'engage quant au présupposé et au posé, le sous-entendu est toujours niable, au sens où l'on peut affirmer que l'on ne l'a pas dit à strictement parler, mais tout au plus suggéré ou laissé penser. Étudiant ces « *species of deniability* »², Craig Hamilton montre comment elles engagent le lecteur qui, dès lors qu'il soupçonne le sens allégorique, choisit de donner ou non du crédit à cette hypothétique référentialité. Le lecteur doit alors faire preuve de rigueur mais aussi de souplesse, acceptant les approximations pour dégager une vision globale mais pas grossière.

D'après Ronald Shusterman, il existerait des interprétations sérieuses et des lectures possibles mais subjectives du texte. Les premières coïncidant avec le contexte historique et les intentions de l'auteur, elles seraient validées par la communauté des lecteurs quand les autres relèveraient d'un désir/délire du lecteur qui ne saurait prétendre à l'approbation générale.

¹ Catherine Dana, *Fictions pour mémoire*, *op.cit.*, note de bas de page n°1, p. 99.

² Craig Hamilton, « Allegory, blending and censorship in modern literature », *art.cit.*, p. 38.

Une interprétation parfaitement anachronique pourra exister comme une *interprétation possible* du texte quand "interprétation" veut dire *une façon de penser un texte* et quand "possible" signifie *quelque chose que j'ai envie de faire*. Pourtant, cette forme de possibilité, ce type de jeu, ne doit pas se confondre avec l'interprétation sérieuse du texte qui sera sous-déterminée par le contexte auctorial historique et intentionnel.¹

En somme, la lecture historique présente l'avantage – mais aussi l'inconvénient – d'entraver toute lecture anachronique des œuvres. Inconvénient car la lecture historique fige l'œuvre dans son temps, interdisant d'envisager la capacité pour ces romans de la crise d'être réactualisés à l'envi.

Pourtant, cette perspective anachronique autorise le texte de Camus à faire sens en 2011 : Hiroshi Mino souligne en effet le regain d'intérêt dont *La Peste* a bénéficié au Japon en mars 2011, après les événements de Fukushima. De même que la maladie fait partie de la vie, le roman soulignerait que les fléaux, dans leur caractère aléatoire, sont inéluctables mais que l'homme doit, par tous les moyens, faire face à cette violence de la calamité². Cette approche anachronique s'est également imposée à nous lors de la lecture du roman de Stewart O'Nan. Écrit en 1996-1997 sous le deuxième mandat de Bill Clinton, *A Prayer for the Dying* a l'étrange pouvoir d'éclairer les agissements de celui qui lui succéda : Georges W. Bush. De même que Jacob est persuadé que ses actes sont guidés par la volonté divine, le président républicain n'hésita pas à conférer une portée messianique à sa candidature aux élections présidentielles : « Je sens comme si Dieu veut que je me présente à la présidentielle. Je ne peux pas l'expliquer, mais je sens que mon pays va avoir besoin de moi »³. Le concept d'« axe du Mal »⁴ lui a permis d'ordonner le monde selon une perspective manichéenne et de justifier la guerre contre l'Irak, tout comme la croyance en un Bien divin incompréhensible pour les hommes incite Jacob à considérer l'épidémie comme un état de fait. En outre, O'Nan réactive le mythe du vétéran auquel le gouvernement américain recourut en 1991 pour justifier l'entrée en guerre. Mais l'écrivain désamorce cette figure majeure de la culture étasunienne en montrant qu'un soldat lambda peut devenir un bourreau lorsqu'il est confronté aux horreurs de la guerre. Loin de nous l'idée d'ériger O'Nan en visionnaire. Pourtant, notre lecture ne semble pas relever de la surinterprétation : nous préférons croire que, si nous retrouvons dans ce texte

¹ Jean-Jacques Lecercle, Ronald Shusterman, *L'Empire des signes*, *op.cit.*, p. 132.

² Hiroshi Mino, « *La Peste* : la force de l'allégorie », in Raymond Gay-Crosier, Agnès Spiquel-Courdille (dir.), *Cahiers de l'Herne*, Paris, 2013, pp. 258-259.

³ Propos qu'il a tenus à l'évangéliste texan James Robinson, et qui sont mentionnés dans un livre publié en 2003 : *La foi de G.W. Bush*, écrit par Stephen Mansfield.

⁴ Comme l'indique C. Fleury, « la stratégie fondée sur la reconnaissance d'un "axe du Mal" est sans doute ce qui protège le moins la démocratie dans la mesure où elle alimente la faculté entropique du régime démocratique, et partant, son déclin. Se penser dans "l'axe du Bien", ce n'est pas lutter contre le Mal – mais d'abord se décharger de sa responsabilité vis-à-vis du Mal ». (*Les Pathologies de la démocratie*, *op.cit.*, p. 261.)

des échos de la récente présidence de Bush, c'est qu'on touche ici à l'une des composantes de « l'esprit américain », à savoir l'association de la foi et du pouvoir. Peut-être faut-il également y voir les échos d'une période que O'Nan a connue : la présidence de George H. W. Bush de 1989 à 1993. De la même façon, Pilar del Rio relisant le roman de son mari dix ans après sa parution, trouvait des échos entre *Ensaio sobre a Cegueira* et la crise américaine des sub-primes :

De mon point de vue, le livre a anticipé les effets de la crise que nous sommes en train de subir. Désespérés, les gens qui courent d'une banque à l'autre, à Wall Street, avant que l'argent ne disparaisse, ne sont autres que ceux qui vont et viennent, aveugles, sans but, dans le roman et maintenant dans le film. La différence, c'est qu'il n'y a pas de femme du médecin pour les guider, les protéger.¹

Comment évaluer la légitimité de cette interprétation hors-contexte, de cette lecture *a posteriori* ? Conformément aux leçons que J.-P. Esquenazi tire de *L'Assujettissement philosophique de l'art* de Danto, « le destinataire découvre dans l'univers fictionnel un écho, une concordance, un voisinage avec "sa" réalité, ou du moins avec quelque chose dans sa réalité »². Chaque lecteur manifeste une virtualité signifiante du texte, virtualité dont la pertinence repose sur sa faculté à générer la structuration interactive de deux imaginaires. Soulevant des questions nouvelles qui en assurent la pérennité, la lecture anachronique soumet le texte à l'allégorisation, cet effet d'actualisation que le Moyen-Age appliqua aux écrits homériques.

Jusqu'où peut-on aller dans l'interprétation ? La question hante la critique contemporaine, de ceux qui prétendent avec Barthes, que « la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur »³, c'est-à-dire que l'auteur n'est plus le garant du sens de son texte à ceux qui, comme Pierre Bayard, font l'éloge d'une lecture délirante où le lecteur devient créateur. La responsabilité lui incombe alors de déployer les outils interprétatifs adéquats pour recueillir les signes interprétables et les décoder. De choix qui font sens pour l'auteur, on passe à la revendication d'une lecture qui fait avant tout sens pour le lecteur.

¹ José Saramago, « 29 octobre 2008 », *Le Cahier, Textes écrits pour le blog septembre 2008-mars 2009*, *op.cit.*, p. 99.

² Jean- Pierre Esquenazi, *La Vérité de la fiction*, *op.cit.*, p. 104.

³ Roland Barthes, « La mort de l'auteur » in *Essais critiques*, Seuil, coll « Points », 1984, p. 69.

c- Une « lecture fictionnelle » (J.-P. Esquenazi)

Le récit allégorique rend particulièrement difficile la distinction entre « l'interprétation critique » (personnelle) et la « coopération interprétative » (programmée par le texte et, donc, valable pour tout lecteur)¹. Sans adhésion à la doctrine barthienne ni soumission à la figure auctoriale, notre approche des textes se pense, à la suite de Michel Picard, comme un jeu. Pratique libre mais réglementée, elle se situe entre dépendance et autonomie, tradition et innovation, fidélité et contestation. Oscillant entre jeu d'identification (*playing*) et jeu de réflexion (*game*), la lecture littéraire permet aussi bien l'investissement imaginaire que l'enrichissement intellectuel. Mais il faut alors admettre que les « indices » de l'allégorie que nous jugeons aisément repérables sont peut-être le fruit d'une approche subjective et d'une lecture orientée par l'angle d'approche qui est le nôtre, ce qui autoriserait les autres lecteurs à ne pas percevoir ou à ne pas cautionner cette lecture au nom de leur liberté d'interprétation. Aussi convient-il d'évaluer la part de subjectivité de notre étude, subjectivité que nous avons particulièrement engagée dans l'approche intertextuelle et le choix d'une focalisation sur les procédés analogiques.

Tandis que Barthes se servait de l'intertextualité (qui fait du texte une somme de relations entre des textes littéraires) pour proclamer « la mort de l'auteur », Jean Bessière réhabilite le rôle de l'auteur dans la construction de l'intertextualité qu'il qualifie de « rhétorique »². Intégrée dans un processus communicationnel, l'intertextualité serait un effet voulu par l'auteur et adressé au lecteur afin qu'il reconnaisse le signe et l'interprète. Frank Wagner souligne en outre la dimension théorique de toute intertextualité, estimant qu'elle constitue le filtre au travers duquel l'auteur pense sa création, se donnant des modèles pour mieux appréhender sa conception de la littérature³. Derrière l'épigraphe, il y a toujours un auteur qui rend hommage à un auteur ou à un texte, si bien qu'il est vain de vouloir faire fi de l'instance auctoriale. Dès lors, l'espace du texte favorise la rencontre de deux imaginaires littéraires, celui d'un lecteur et celui d'un écrivain lui-même amateur de textes, tous deux habités par des lectures passées.

¹ Idée formulée par Vincent Jouve, *La Lecture*, *op.cit.*, p. 33.

² Jean Bessière, *Dire le littéraire. Points de vue théoriques*, Liège, éd. Mardaga, 1990, pp. 232-234.

³ « Dans la mesure où tout texte exemplifie à quelque degré (évidemment et éminemment variable) la conception ou plutôt, n'ayons pas peur des mots, la théorie de la littérature qui l'informe, les opérations intertextuelles en constituent un mode d'expression privilégié ». Frank Wagner, « Intertextualité et théorie », *Cahiers de Narratologie*, n°13, septembre 2006, § 2. [en ligne].

URL : <http://narratologie.revues.org/364> [consulté le 27 juillet 2013].

Néanmoins, rien ne nous garantit que l'intertextualité camusienne corresponde à un projet auctorial. Après tout, le fait d'apprécier l'œuvre d'un auteur, voire de le citer en épigraphe, n'induit pas une volonté de le copier. Aussi faut-il admettre que l'hypotexte camusien est tout au plus un possible du texte mais que l'hypothèse que nous formulons n'est pas dénuée de vertus heuristiques, en termes d'analyse esthétique et de valeurs éthiques. Si Umberto Eco estime qu'« aucun texte n'est lu indépendamment de l'expérience que le lecteur a d'autres textes »¹, ce dernier devient libre de mobiliser sa « compétence intertextuelle » pour élaborer des scénarios dont il définit le degré de pertinence. En ce sens, nous aurions pu lire Saramago à l'aune de ses autres romans ou d'un roman portugais. Mais le choix de privilégier l'hypotexte camusien enrichit notre compréhension des deux œuvres : Saramago apporte des réponses là où Camus restait flou et *La Peste* pose des questions qui font sens dans le monde occidental contemporain. De même, les multiples connexions entre *La Peste* et les œuvres du corpus éclairent l'éthique d'auteurs qui, sans revendiquer l'étiquette « écrivain engagé », se montrent soucieux d'inviter le lecteur à une réflexion sur notre rapport au passé, au présent et sur la possibilité d'une nouvelle communauté. Cette liberté d'établir des parcours personnels dans une littérature pensée comme un texte infini renouvelle les enjeux de l'intertextualité : plus que le plaisir de la reconnaissance, elle offre au lecteur un tremplin vers la création.

Bien que l'auteur le guide vers un certain sens, le lecteur est en droit de choisir un « texte fantôme » (Michel Charles) parmi d'autres possibles, d'opter pour un fil directeur qui sans être privilégié n'est pas absent des textes. Interpréter, c'est « présupposer au moins un manque ou un défaut de l'auteur qui laisse, d'une manière ou d'une autre, quelque chose à éclaircir »². Mais pour croire à la pertinence d'une lecture et la dégager de ce qu'elle pourrait avoir d'arbitraire, le lecteur tend à créer, comme le pense Jean-Jacques Lecercle, une intention d'auteur associée à une figure d'auteur : cette « fiction rétroactive »³ est alors attribuée à un auteur qui se trouve *in fine* relégué à la place que le lecteur lui impose. L'auteur fictionnalisant son lecteur à travers le narrataire se trouve à son tour fictionnalisé par le lecteur qui élabore une figure d'autorité aussi illusoire qu'efficace pour avaliser son interprétation. Si l'engagement ne peut naître que de cette opération, la lecture révèle le lecteur à lui-même plus qu'elle ne révèle les intentions de l'auteur.

¹ Umberto Eco, *Lector in fabula*, *op.cit.*, p. 105.

² Sophie Rabau, *L'Intertextualité*, Paris, Flammarion, GF-Corpus/Lettres, 2002, p. 17.

³ Jean-Jacques Lecercle, Ronald Shusterman, *L'Empire des signes*, *op.cit.*, p. 101. Le critique parle ainsi du « coup de force de *ma* lecture, par laquelle, sur la base de ce que je suis en tant que lecteur, c'est-à-dire sur la base de ma culture et de la conjoncture historique dans laquelle je suis situé, j'interpelle l'auteur à la place que je lui assigne ». Le lecteur a besoin de l'auteur, moins comme d'une « preuve intangible permettant d'affirmer à coup sûr la validité d'une lecture » que comme un « argument qui conforte non la vérité, mais la persuasion du discours interprétatif » (p. 103).

Finalement, la lecture allégorisante des récits d'épidémie – qui s'appuie sur la lettre du texte, l'architecture de l'œuvre, l'énonciation, l'intrigue et le style – n'est qu'une approche possible parmi d'autres, dont l'actualisation relève peut-être moins d'une intention d'auteur que du travail de déchiffrement que le lecteur choisit de mener. Cet exercice de la liberté découle du « jeu » inhérent au texte, au sens où il ménage des interstices et de légers dysfonctionnements qui donnent au lecteur l'occasion de déployer ses compétences. Partant, il nous semble intéressant de parler d' « effet d'allégorie », expression dont la polysémie rend compte de ce qui se joue dans les fictions du corpus. Le terme « effet » est employé par Jean-Paul Engélibert pour qui l'allégorie « ne veut certainement rien dire (de déterminé), mais on est sûr qu'elle veut faire effet (elle détermine même soigneusement ses effets). Elle ne porte pas de message, mais elle oblige à reconsidérer les conditions de production des messages »¹. Autorisant décodages, exégèses et commentaires multiples, « l'effet d'allégorie » ne délivre aucun enseignement qui pourrait se ressaisir dans une formulation totalisante. Si l'expression nous semble adéquate, c'est d'abord parce qu'elle intègre les différents pôles engagés par la lecture. Dès lors qu'il y a « effet », il faut postuler un modèle communicationnel conférant au texte le pouvoir de l'exercer et un lecteur capable de le percevoir : « l'effet d'allégorie » résulte bien de la combinaison de l'écriture et de la lecture. En outre, le terme « effet » exprime la réception complexe de ces fictions qui relève à la fois de l'étonnement, de l'émotion (« faire de l'effet ») et de la stratégie déroutante (« l'effet » en sport désigne un jeu trompeur, insoupçonné, une déviation de trajectoire de la balle). Que l'on pense aux effets spéciaux ou aux effets d'optique, le terme renvoie à l'idée d'un travail sur l'image qui modifie les apparences, trouble le spectateur, voire le manipule. Dans le même temps, la perception de l'effet dépend d'un regard, c'est-à-dire d'un point de vue et d'une subjectivité. Aussi n'est-il toujours qu'un possible que le spectateur est libre de percevoir, de négliger ou de nier.

L'effet d'allégorie coïncide alors avec la « fonction d'énigme » telle que la définit Jean Lombard à propos de l'épidémie : « on ne sait pas ce que signifie le désordre et en même temps on ne peut ignorer qu'il est porteur d'une signification tragique, d'une sorte de message supérieur à l'usage des hommes »². Face à l'épidémie comme au récit allégorique, l'individu perçoit la nécessité de chercher un sens, embarqué dans une quête herméneutique mais rien ne vient entériner le sens de ce désordre. À l'issue, pas de certitude, si ce n'est celle que chacun veut bien lui donner. C'est pourquoi la question de l'engagement exige d'être repensée. Contre *l'efficacité* que Camus associait aux régimes modernes et violents, il faudrait penser

¹ Jean-Paul Engélibert, *Apocalypses sans royaume*, op.cit., p. 170.

² Jean Lombard, Bernard Vandewalle, *Philosophie de l'épidémie. Le temps de l'émergence*, op.cit., p. 29.

l'*effectivité* de la littérature en tant que réalisation d'un effet que l'auteur ne prévoyait pas¹. On pourrait alors parler, à la suite d'E. Bouju, d'une nouvelle forme d'engagement littéraire qui consisterait à déplacer les enjeux historiques du passé au temps de l'écriture, de la lecture et de la réception². En somme, le récit d'allégorie implique un cheminement et un déplacement de la responsabilité : de l'engagement supposé de l'auteur vers un engagement du lecteur dans son interprétation.

Michel Murat a donc raison d'ériger le fonctionnement du récit allégorique en paradigme de l'entreprise herméneutique tant il met en tension l'objet-texte et le sujet-lecteur, la quête d'unité et le respect de la polysémie. Dès lors, la question des critères d'une lecture juste demeure aporétique : les éléments textuels et paratextuels ne sont pas à l'abri d'une sélection et d'une interprétation subjectives ; le contexte éclaire le sens sans que l'on puisse réduire l'œuvre au statut de produit d'une époque ; la biographie de l'auteur n'est pas sans intérêt, à condition de garder à l'esprit que le « je » écrivain n'est jamais uniquement le « je » mondain. Dans *La Lecture*, Vincent Jouve affirme que le texte « oblig[e] le destinataire à investir des positions textuelles précises »³. L'expression synthétise, nous semble-t-il, la complexité de l'acte de lecture : malgré la nécessité d'une attention à la lettre du texte, le lecteur s'implique dans une interprétation toujours subjective. Son engagement naît d'une incitation et évolue en un désir assumé qui sollicite ses capacités, la rigueur côtoyant la dérive interprétative, la matière des mots étant remodelée par l'intuition et la créativité. Reste à savoir si cet engagement herméneutique peut être à l'origine d'un engagement dans l'observation et l'interprétation des signes du monde.

¹ Albert Camus, « La crise de l'homme », OC II, p. 470.

² « Aussi le second postulat de la transcription – la possibilité d'une conscience de cette transcription, d'un processus d'appropriation par le lecteur, derrière l'auteur, de l'expérience réelle – devient-il central dans le corpus qui m'intéresse : le déplacement opéré par l'écriture se double d'une "réplique" au sens sismique, d'un contrecoup intime dans l'expérience du lecteur ». (Emmanuel Bouju, *La Transcription de l'histoire*, op.cit., pp. 16-17).

³ Vincent Jouve, *La Lecture*, op.cit., p. 52.

3) Ce que la littérature transmet

Si les écrivains du corpus ont eu à cœur d'entrelacer l'éthique et l'esthétique, on peut s'interroger sur la capacité du lecteur à assurer le glissement de l'esthétique à l'éthique. En quoi cette littérature suscite-t-elle chez lui l'envie de penser/panser le monde ? De même que l'épidémie a pu favoriser chez certains personnages une prise de conscience de l'altérité et une révolte contre le non-sens du monde, le lecteur peut-il dégager du texte une réponse aux angoisses du temps ? On touche alors à la question de la « transmission », terme ambivalent qui renvoie aussi bien à la contamination par le VIH qu'à un transfert de valeurs et de connaissances favorisant la construction de l'individu¹. À supposer que la fiction d'épidémie contemporaine autorise une transmission, il nous incombe de définir la teneur de ce savoir, le degré d'implication du lecteur dans ce processus ainsi que les effets sur le réel. À la manière de V. Jouve qui concevait un lecteur-détective pour le roman policier et un lecteur critique pour le conte philosophique², nous envisagerons le lecteur de récit d'épidémie successivement comme un lecteur-pestiféré et un lecteur-médecin.

3.1) Une littérature du « care » : le roman comme propédeutique à l'éthique

Une fois le réel configuré par le discours romanesque, Paul Ricoeur envisage une ultime étape de « refiguration » consistant en un « *au-delà* de la lecture » puisque « c'est dans l'action effective, instruite par les œuvres reçues, que la configuration du texte se transmute en refiguration »³. Nous supposons que cette phase requiert une double condition : d'une part, la « refiguration » exige que l'œuvre soit en « bonne santé », dotée d'une vigueur qui lui permette d'assurer une transmission ; d'autre part, cette opération ne semble envisageable que pour un lecteur capable de réinvestir ses compétences sémiotiques en les appliquant aux signes du monde. Quant aux effets de cette transmission, envisageons-les suivant une perspec-

¹ Gérard Fabre opère une légère distinction, entre « transmission » et « contagion », rendue nécessaire par le sida en tant que maladie infectieuse mais non contagieuse (un sujet peut être infecté sans présenter de risque pour son entourage) – Si les deux termes sont utilisés indifféremment pour signifier « la propagation d'un sujet à l'autre d'un agent et des troubles qu'il provoque », le terme « contagion » semble connoté : associé au simple contact cutané, il s'inscrit dans une logique anxigène susceptible de générer la peur et l'intolérance. En revanche, l'idée de transmission tend à neutraliser l'imaginaire du mal contagieux. La maladie est donc une question de vocabulaire tant elle peut déclencher des mécanismes culturels et sociaux, des archétypes mentaux enfouis dans les couches sédimentaires de la civilisation et détermine les politiques publiques. (*Épidémies et contagions. L'imaginaire du mal en Occident*, pp. 210-211).

² Vincent Jouve, *La Lecture*, op.cit., p. 24.

³ Paul Ricoeur, *Temps et récit*, III, op. cit., p. 296.

tive camusienne : considérons qu'à défaut d'être une voie de « salut », la littérature pourrait dispenser la « santé », se proposer une action limitée mais certaine. Dans cette optique, nous envisagerons la lecture comme une propédeutique à l'éthique, le lecteur passant du statut de pestiféré à celui de médecin devenu sensible à l'altérité et responsable de cet autre.

a- Le refus d'une littérature moribonde

Filant la métaphore nosologique, on notera que les récits du corpus semblent épargnés par cette maladie contemporaine qui laisse la littérature exsangue et quasi moribonde. Tandis que nos récits d'épidémie tendraient plutôt à afficher une « bonne santé », maints critiques – notamment W. Marx, T. Todorov, D. Maingueneau et P. Jourde – prétendent détecter les symptômes d'un mal qui ronge la littérature et la voue à disparaître. Selon Jourde, c'est l'hypertrophie individualiste qui menace le corps du texte : « le crétinisme de la confiance » propre à une « idéologie moderne de la transparence et de l'individualisme »¹ rend malade la littérature en la privant de l'universel et en la coupant du réel. La plupart des « nécrologues »² se rejoignent dans une nostalgie humaniste qui fait dire à William Marx que « la littérature cesse d'être un discours sur l'homme »³ quand l'écrivain allemand Wolfgang Hildesheimer affirme que le temps des « grands romanciers » est « révolu », car « notre époque ne produira pas d'écrivain qui ira s'installer au cœur d'un chaos grandissant et imprévisible pour réaliser un concept intemporel »⁴. Quant à Richard Millet, il déplore la substitution d'une horizontalité « attentive à l'ici et maintenant [qui] relie les hommes entre eux » à une verticalité perdue qui assurait auparavant les « liens des hommes à leur mémoire et histoire nationale »⁵. Si nous entendons ces griefs, notre étude invalide l'idée d'une perte des enjeux éthiques, métaphysiques, ontologiques et politiques de la parole littéraire car la volonté de s'installer « au cœur d'un chaos grandissant et imprévisible » anime précisément nos auteurs, à commencer par Brink qui, durant son exil parisien, se rend compte que sa littérature ne doit pas être « un divertissement d'extravagant » :

Mais si écrire pour moi était aussi important que je le pensais, je ne pouvais le faire qu'à un seul endroit : *au cœur* de cette société pour laquelle j'avais maintenant reconnu mon attachement profond et angoissant.⁶

¹ Pierre Jourde, *La Littérature sans estomac*, Agora, « L'esprit des Péninsules », 2002, p. 17.

² Alexandre Gefen, « Ma fin est mon commencement : les discours critiques sur la fin de la littérature », N° 6, LHT, Dossier publié le 10 juin 2009 [en ligne]. URL : <http://www.fabula.org/lht/6/index.php?id=118>. [consulté le 12 avril 2014].

³ William Marx, *L'Adieu à la littérature : Histoire d'une dévalorisation XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2005, p. 14.

⁴ Wolfgang Hildesheimer, « La fin des fictions », *Agone*, n° 18-19, 1998, p. 187.

⁵ Richard Millet, *Désenchantement de la littérature*, Paris, Gallimard, 2007, p. 151.

⁶ André Brink, *Sur un banc du Luxembourg, Essais sur l'écrivain...*, *op. cit.*, p. 30.

Dès lors, si la littérature est un espace « où se réfléchit le ciel vide », elle ne s'en tient pas à cette « production semblable à des eaux mortes »¹ que fustige Millet : au contraire, elle transmet un réenchantement, une forme de survivance et même une force de vie. Elle est celle qui se relève de la crise et plus encore, cette parole de la crise qui tend vers la reconstruction d'un lien, vers la reconquête d'une unité.

Mais de même que la notion de « crise de la civilisation » posait problème à B.Gervais, l'idée d'une crise de la littérature ne va pas de soi, ce dont William Marx est bien conscient : « Quand il est question de l'adieu à la littérature, c'est par commodité d'expression : il s'agit en fait de l'adieu à un certain état de la littérature que les écrivains concernés considèrent à tort comme *la* littérature par excellence »². On fait donc erreur en élaborant des bulletins de santé de la littérature : s'il faut plutôt parler de formes et d'enjeux nouveaux pour la production actuelle, on supposera que notre corpus cherche moins à « faire date »³ qu'à s'inscrire dans une continuité, dans un héritage qu'il récupère et remodèle. En réalité, c'est au lecteur que revient le diagnostic : l'effet d'allégorie s'avère réversible, qu'on y voie une forme d'ordre en raison des liens d'analogie qu'elle établit, ou une force susceptible d'ébranler les hiérarchies en mettant sur un même plan le Même et l'Autre. Dans cette optique, le lien analogique pourra être conçu comme une fermeture en raison de la mise en place d'un système ou comme une ouverture dans la tension que le comparant établit avec l'altérité du comparé. Aussi peut-on considérer que l'état de santé de la littérature dépend toujours d'un lecteur qui accepte d'y voir un vaccin plus qu'un poison.

Dès lors qu'on adhère à l'idée d'une littérature-vaccin, il faut se demander si le lecteur peut transférer les bienfaits de la lecture dans le réel et agir efficacement dans le monde. Se laissant contaminer par le réel, la fiction littéraire pourrait le contaminer en retour. Voltaire soulignait ainsi que la lecture, en tant qu'exercice de la raison, limitait la propagation de cette maladie épidémique qu'est le fanatisme⁴. Si une rhétorique mensongère peut être le vecteur des rumeurs et de la superstition, on est en droit d'espérer que le discours littéraire, avec sa vérité propre, puisse prétendre lui aussi à une « contamination » du réel. On touche alors à ce

¹ Richard Millet, *Désenchantement de la littérature*. Cité par Alexandre Gefen, « Ma fin est mon commencement ».

² William Marx, *L'Adieu à la littérature*, *op. cit.*, p. 15. (c'est l'auteur qui souligne).

³ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, pp. 121-122.

⁴ La métaphore pathologique se trouve en effet filée sur plusieurs paragraphes : « Il n'est d'autre remède à cette maladie épidémique que l'esprit philosophique, qui, répandu de proche en proche, adoucit enfin les moeurs des hommes, et qui prévient les accès du mal ; car dès que ce mal fait des progrès, il faut fuir et attendre que l'air soit purifié. Les lois et la religion ne suffisent, pas contre la peste des âmes ; la religion, loin d'être pour elles un aliment salubre, se tourne en poison dans les cerveaux infectés. [...] Lorsqu'une fois le fanatisme a gangrené un cerveau, la maladie est presque incurable. » (Voltaire, article « fanatisme » du *Dictionnaire philosophique portatif*, 1764.)

que Ricoeur nomme la « signification », terme désignant « le moment de la reprise du sens par le lecteur, de son effectuation dans l'existence »¹, c'est-à-dire ce que la lecture change dans l'existence du lecteur. Quand la seule proximité avec un mal plus ou moins latent ne suffit pas à la prise de conscience, la fictionnalisation de ce mal devient nécessaire. La littérature, comme mise en scène du mal, tendrait vers une mise à distance de ce mal au profit d'une reconquête de l'humain.

Dans les récits d'épidémie, l'interprétation des signes textuels pourrait servir de pédeutique à l'interprétation du monde perçu comme signes. De même qu'il existe une lecture fallacieuse des textes, il existe une mauvaise interprétation du monde : celle des superstitieux qui, faisant feu de tout bois, perçoivent le signe là où il n'est pas ou celle des fanatiques qui abordent tout signe en fonction d'une interprétation préétablie, quitte à dénaturer le signe en lui faisant dire ce qu'il ne dit pas. Barthes explique que « parfois, le plaisir du Texte s'accomplit d'une façon plus profonde (et c'est alors que l'on veut vraiment dire qu'il y a Texte) : lorsque le texte « littéraire » (le livre) transmigre dans notre vie, lorsqu'une autre écriture (l'écriture de l'Autre) parvient à écrire des fragments de notre propre quotidienneté, bref, quand il se produit *une co-existence* »². Barthes suggère ici deux conditions nécessaires à la transmigration : d'une part, la lecture repose sur la « compétence fictionnelle » envisagée comme une capacité à reconnaître son monde dans le monde fictionnel et à le comprendre par le biais de modèles mimétiques fondés sur l'analogie³ ; d'autre part, il est probable qu'un texte ne survive que si le lecteur peut l'intégrer à son propre univers mental, jugeant l'altérité assimilable et l'expérience reconnaissable.

Interrogeant la possibilité d'une contamination du monde réel par la fiction, V. Jouve explique que « cette impression d'échapper à soi-même tout en s'ouvrant à l'expérience de l'autre peut être assimilée à un dédoublement », « le lecteur qui, dans un premier temps, quitte la réalité pour l'univers fictif fait, dans un second temps, retour dans le réel, nourri de la fiction »⁴. Dès lors, on peut parler de « transmission » au sens où l'entend Régis Debray qui le distingue de la « communication » comme on distingue l'information de la connaissance, l'acte des rites, l'immédiateté du processus médiatisé qui conjure toute illusion d'immédiateté : « Pour communiquer, il suffit d'intéresser. Pour bien transmettre, il faut transformer, sinon convertir »⁵. À travers les jeux analogiques avec l'Histoire, le récit

¹ Paul Ricoeur, *Le Conflit des interprétations*, Paris, Seuil, 1969, p. 389.

² Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971, p. 12.

³ Théorie développée par Jean-Marie Schaeffer dans *Pourquoi la fiction ?*

⁴ Vincent Jouve, *La Lecture, op.cit.*, p. 80.

⁵ Régis Debray, *Transmettre*, Paris, éd. Odile Jacob, 1997, p. 22.

d'épidémie transmet une expérience collective, ce qui, sans les mots et les images, ne saurait l'être. Pour le dire avec B. Gervais :

les "comme" et les "pareil" viennent témoigner de l'impossibilité de dire exactement, littéralement ce que c'est et de la nécessité de recourir à d'autres signes, dont le rôle est de combler ce vide, de rendre présent malgré tout l'objet de pensée, et de la faire exister par substitution. On s'éloigne de l'objet du monde, qu'un premier signe aurait pu donner l'impression de rejoindre, pour s'enfoncer plus avant dans le langage et la sémiotique par l'enchaînement des comparants.¹

L'écriture allégorique s'en trouve mise au service d'un processus d'appropriation, la transmission étant assurée par ce « déplacement opéré par l'écriture » qui, selon E. Bouju, « se double d'une "réplique" au sens sismique, d'un contrecoup intime dans l'expérience du lecteur »². Pourtant, rien de plus difficile que d'évaluer la nature et la persistance de ce « contrecoup intime » produit sur le lecteur. Aussi convient-il de se demander ce que la littérature transmet lorsqu'elle s'attache à transcrire l'Histoire par le biais d'une fiction d'épidémie.

b- Se mettre à la place de l'autre : un lecteur-pestiféré

Plus qu'un savoir sur le passé, le récit d'épidémie propose une expérience de l'altérité en offrant au lecteur d'adopter la place du « pestiféré ». Convoquant une énergie et une puissance similaires à la maladie, la lecture peut être assimilée à une expérience de la peste, conformément à la théorie d'Artaud. Invitant à se défaire des catégories que l'Occident a longtemps sacralisées comme forme de pouvoir et mode d'accès à la réalité, la peste comme la lecture privilégient la pluralité et non l'unicité, la différence et non l'uniformité, les agencements mobiles et non les systèmes. Ariane Bayle souligne toutefois que le recours à cette métaphore pour définir les effets de la lecture interroge la nature même de la création littéraire et de l'effet esthétique : « Cette naturalisation par le discours sur la littérature et les arts d'une réalité que nous décrivions aujourd'hui comme culturelle, [...] traduit-elle surtout une difficulté plus fondamentale à séparer les domaines, le monde des productions littéraires et leurs effets, du monde naturel et corporel ?³. Penser la littérature sur le modèle de la contagion, c'est donc considérer que la lecture peut engager le corps et l'esprit du lecteur.

Dans l'idée de se mettre à la place du pestiféré, c'est évidemment l'impact émotionnel qui nous intéresse tel que Solange Chavel l'analyse dans l'essai *Se mettre à la place d'autrui : l'imagination morale*, mais il n'est pas vain de questionner les frontières physiques entre le corps du lecteur et le corps du personnage. Afin de cerner au mieux la nature de

¹ Bertrand Gervais, *Logiques de l'imaginaire*, Tome III, *op.cit.*, p. 66.

² Emmanuel Bouju, *La Transcription de l'Histoire*, *op.cit.*, pp. 16-17.

³ Ariane Bayle, Introduction à l'ouvrage collectif *La Contagion : enjeux croisés des discours médicaux et littéraires (XVI^e-XIX^e siècles)*, *op.cit.*

l'expérience littéraire, commençons par envisager le corps du lecteur réel qu'Auguste-Samuel Tissot décrivait en ces termes au XVIII^e siècle :

la position obligatoire et l'absence d'exercice physique que la lecture implique, en corrélation avec l'alternance forcée des représentations et des sensations, [occasionnent] des ramollissements, des engorgements ; des ballonnements et des obstructions dans les intestins, en un mot l'hypocondrie qui agit, comme on le sait, pour les deux sexes, en particulier le sexe féminin, sur les parties sexuelles, [engendre] des coagulations et des vices sanguins, des excitations et un relâchement du système nerveux, des états de langueur et de mollesse dans tout le corps.¹

Enclin à la mollesse et la passivité, le lecteur risque à tout moment de franchir la barrière imaginaire qui sépare fiction et réalité, ou à franchir celle qui le sépare de l'auteur en réécrivant le texte. On sait que cet excès d'investissement dans la lecture relève d'une pathologie dont les principales victimes sont connues sous le nom de Don Quichotte, Emma Bovary ou Des Esseintes. En revanche, Proust et Barthes valorisent ce corps du lecteur, qu'ils jugent bouleversé mais non morcelé, dans le rapprochement avec le corps de l'auteur. Élise Vandenberg a étudié ce phénomène, démontrant que chez le théoricien du texte de jouissance, « le lecteur sort de cette expérience certes bouleversé mais reste, par son corps, comme imperméable à la contagion de l'autre »². Quand le corps reste le socle de l'individu chez Barthes, Jean-Luc Nancy en fait l'espace d'un partage, décrivant la lecture comme un acte qui déborde l'individu pour le révéler à lui-même. Élise Vandenberg parle alors d'un moi désormais « protéiforme, changeant ; anonyme, collectif »³. Ouvert à la contagion de l'autre, le corps du lecteur éprouve une jouissance qui suspend toute possibilité de se définir autrement que dans un entre-deux : « Touché au plus profond de son identité, le lecteur l'est aussi dans son corps : il jouit du texte, il jouit même de ce sentiment intense que la perte de sa propre identité provoque en lui. »⁴. Au contact du texte littéraire, le corps du lecteur devient un corps ouvert à l'autre, un corps porteur d'altérité, « chacun pour l'autre et chacun pour soi [...] »⁵. Pour être plus exact, la littérature nous rappelle que le « nous » préexiste au « je », la communauté fondant l'individualité. Dans l'espace du texte, le corps du lecteur touche le corps de l'auteur sans se confondre avec lui, faisant du roman un espace de passage et de partage.

Mais cet autre avec qui le lecteur « s'assemble en s'espaçant », pour reprendre l'expression d'E. Vandenberg, c'est aussi le personnage. Immergé dans un univers diégétique

¹ Nathalie Piégay-Gros, *Le Lecteur*, Paris : GF Flammarion, « Corpus », 2002, p. 31.

² Élise Vandenberg, « Comment le texte touche le corps », *Revue Études littéraires*, Volume 41, numéro 2, 2010, p. 84. [en ligne]. URL : <http://id.erudit.org/iderudit/045161ar> [consulté le 13 avril 2014].

³ *Ibid.*, p. 83.

⁴ *Idem.*

⁵ Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgois, coll. « Detroits », 1999, p. 259.

où le même et l'autre sont également menacés par l'épidémie, le lecteur fait une expérience du décentrement aussi déroutante qu'heuristique, comme le souligne Stewart O'Nan :

J'espère écrire la violence de la même manière que je traiterais tout autre sujet : dans l'intimité, en collant à mes personnages, tout en laissant de la place aux souvenirs personnels de la lectrice ou du lecteur, de manière qu'elle ou qu'il ressente ce que c'est d'être ces autres personnes, d'être affecté par ces vies désormais combinées à la leur.¹

Dans le corpus, l'Autre présente des visages divers : malades, métisse sud-africaine, marginal, cannibale nécrophile. Si le corps du lecteur est affecté par la lecture, ces figures de l'altérité lui permettent d'expérimenter des rapports singuliers au corps : corps affaibli par la maladie, goût de la nudité en osmose avec la nature, corps soumis à la violence ou mû par la perversion, multiples expériences de jouissance transgressive. Conformément à la redécouverte de soi dont parle V. Jouve, « cette intériorisation de l'autre – on en conviendra aisément – perturbe autant qu'elle fascine [...] Le lecteur, devenu le support, l'écran sur lequel se réalise une expérience autre, voit vaciller les repères de son identité »². Aussi inquiétant que galvanisant, le trouble naît de ce que nous nous reconnaissons au sein de l'altérité : c'est précisément face à des « circonstances qui ne lui sont pas familières – que quelque chose s'exprime en lui qui met en lumière un élément de sa personnalité dont jusqu'alors il n'avait pas conscience »³. L'« autre » du texte, qu'il s'agisse du narrateur ou d'un personnage, nous renvoie toujours, par réfraction, une image de nous-mêmes. Il faut alors reconsidérer le discours de Tarrou sur la part obscure en chaque homme : ce pestiféré que le lecteur est amené à fréquenter est bien un représentant de l'humanité⁴. Pour le lecteur, côtoyer le pestiféré, c'est dans un même temps être en contact avec l'Autre et appréhender la nature humaine, cette peste que chacun porte en soi. Les récits d'épidémie deviennent alors le support d'une leçon d'humilité et de tolérance puisque le monstre, c'est celui que nous aimerions ostraciser pour ne pas croiser son regard, ce regard si semblable au nôtre.

Ainsi, la rencontre « corporelle » de l'altérité ouvre la voie d'une éthique. Dans ce passage du champ esthétique au domaine éthique, le récit d'épidémie déploie la capacité supposée de la littérature à nous faire entrer dans les raisons d'autrui, selon le modèle de l'empathie. Synthétisant les travaux de Martha Nussbaum et Sandra Laugier, Vincent Mesnage définit l'empathie comme « cette capacité à glisser dans les sentiments et dans l'univers

¹ Stewart O'Nan, « Quelle écriture pour la violence ? », in *Assises du roman 2009*, traduit de l'anglais par Nicolas Richard, *Le Monde*, Villa Gilet, 2009, p.26.

² Vincent Jouve, *La Lecture*, op.cit., p. 81.

³ Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet visé*, Liège, ed. Mardaga, 1994, p. 94.

⁴ Ces remarques recourent la mise en question de la distinction entre normal et pathologique, telle que l'expose Canguilhem. La dichotomie établie entre le « normal » et « l'anormal », présente moins une valeur scientifique qu'une valeur axiologique.

sensitif de l'autre [qui] contribue à améliorer notre perception de la façon dont peuvent penser des gens dont la culture diffère en profondeur de la nôtre »¹. Il s'agit alors de comprendre l'autre, non pas en niant notre individualité mais en nous faisant une idée de son état mental grâce à nos facultés d'imagination. Dans son essai *Se mettre à la place d'autrui*, Solange Chavel tente de cerner précisément ce phénomène. Aussi peut-elle affirmer que si l'empathie repose sur un phénomène de contagion affective, on aurait tort de croire en une identification immédiate, en une « fusion » avec autrui. Au mieux, l'individu empathique joue un rôle et conçoit mentalement la situation dans laquelle se trouve l'autre². Aussi préfère-t-elle parler d'« imagination morale », capacité qu'offrent la narration et le langage de « se faire une idée de la manière dont les autres vivent les situations, et de la manière dont ils donnent de l'importance aux choses et aux gens »³. Outre qu'elle permet à la fois de comprendre l'autre et d'établir sa propre identité, cette imagination morale ne cède pas à la facilité du relativisme mais sollicite plutôt la faculté critique. Les romans du corpus autorisent un accès à ce juste milieu entre soi-même et l'autre, entre la réception passive d'un univers étranger et l'élaboration d'un jugement, entre le mouvement vers autrui et la construction de soi.

Dans *The Wall of the Plague*, Andrea finit par assumer son altérité et dépasse le sort que lui réservent les Blancs en revendiquant sa différence. Contemplant d'une façon presque détachée « ce corps appelé Andrea » (« *that body named Andrea* »), elle tâche de voir exactement ce que voyait Paul et comment il le percevait. Dans cette expérience, le centre de la pensée se trouve inversé puisque le point de départ de l'analogie n'est plus le Moi mais un Autre qui me préexiste et qui me constitue en tant qu'être humain. Andrea espère en retour que l'Autre effectuera un même travail de décentrement pour que la communication devienne possible. Certes, l'autre c'est toujours l'homme, « Père, frère, agresseur, amant, patron, même le clochard de ce matin », mais « peut-être que le seul chemin qui mène à soi passe par quelqu'un ? »⁵ (127). D'où la nécessité de reconnaître l'humanité en l'autre et de se saisir « soi-même comme un autre »⁶. Dans la lecture, cette imagination de l'autre est probablement un subtil mélange de passivité et de mise en branle : happé par l'altérité que nous rencontrons dans le texte, c'est à nous que revient la décision d'y investir notre subjectivité, de mobiliser notre imagination morale : en un mot, de s'engager.

¹ Vincent Message, *Les Romanciers pluralistes*, Paris, Seuil, 2013, p. 433.

² Solange Chavel, chapitre « Moi et l'autre : l'empathie entre fusion et distance », *Se mettre à la place d'autrui : l'imagination morale, op.cit.*, pp. 107-109.

³ *Ibid.*, p. 128.

⁵ *WP*, p.109: « *Father, brother, assailant, lover. Dear God, even that morning's clochard ! Perhaps it was inevitable ? Perhaps the only one could ever find access to oneself was through another person ?* » (le mot « clochard » est en français dans le texte).

⁶ Pour reprendre le titre d'un fameux essai de Paul Ricoeur.

En ce sens, le procédé esthétique de l'allégorie acquiert une portée éthique, ne serait-ce qu'en raison des ponts que l'analogie jette entre des réalités variées et dissociées. Commentant *Les Méditations cartésiennes* de Husserl, Ph. Secretan affirme : « C'est à la nécessité de penser autrui dans le cadre d'une stricte égologie qu'on doit le recours à l'analogie. L'intersubjectivité suppose un autre sujet que moi, un autre moi – une analogisation de moi dans l'autre »¹. L'autre se constituerait dans une relation d'analogie, étant perçu comme une manière d'étrangeté transposée en dehors de moi, comme une déformation, une refiguration du Moi. Mais reconnaître l'autre comme un *alter ego*, c'est déjà accepter l'idée qu'en moi s'inscrit un « être autre ». Si l'on garde à l'esprit que l'analogie suppose nécessairement un second sujet, on comprend que le procédé appelle une mise en relation du Même et de l'Autre.

c-De l'expérience de l'altérité au souci de l'autre : vers un lecteur-médecin

Dans l'acte de lecture, le lecteur expérimente en réalité la double posture du malade et du médecin : entrant en contact avec le « pestiféré » dans un rapport de proximité, voire d'identification, il est autant celui qui présente les traits de l'altérité que celui qui ose regarder le visage de l'Autre. Révélant que notre humanité ne réside pas dans la souveraineté mais dans la vulnérabilité et la dépendance, la fiction d'épidémie offre au lecteur l'occasion de se faire médecin, c'est-à-dire selon Camus de « faire son métier d'homme ». Conformément à la pensée de Levinas pour qui le « visage »² d'autrui donne à voir ce qu'il y a de plus singulier et de plus universel en nous, l'individu qui se croit sain et détourne son regard du malade, renonce à son humanité. Cet individu se leurre d'ailleurs sur sa santé, présentant des pathologies plus cachées au regard médical : l'aveuglement, l'égoïsme, le nihilisme. Regarder le visage d'autrui, ce visage qui donne à voir l'inéluctable marche vers la mort, provoque une émotion immédiate. Toutefois, Levinas souligne qu'il ne s'agit pas d'une compassion ou d'un dolisme qui favoriseraient la dissolution de l'ego dans l'Autre³. L'individu s'extrait hors de soi pour affirmer dans un geste éthique son engagement à prendre soin d'autrui. Parce qu'il requiert l'écoute et le secours, le visage de l'autre fonde la nécessité de la responsabilité. Chez Saramago, la découverte réciproque du visage à la fin de l'épidémie constitue l'aboutissement

¹ Philibert Secretan, *L'Analogie, op.cit.*, p. 71.

² Emmanuel Levinas, « Le visage parle », *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*. La Haye, Nijhoff, 1961.

³ Procédant à un rapprochement des philosophies nietzschéenne et levinassienne, Pierre Zaoui insiste sur le refus du sentimentalisme sans lequel l'éthique de Levinas risque d'être perçue comme « une piété un peu écoeurante » (*La Traversée des catastrophes. Philosophie pour le meilleur et pour le pire*, Paris, Seuil, 2013 (1^e éd. 2010), p. 86)

d'une éducation du regard et vient récompenser ceux qui ont partagé l'humiliation et la douleur tout en s'efforçant d'agir dans l'intérêt du groupe.

Contre l'analyse de Philippe Forest, on peut soutenir que la lecture permet de dépasser le constat de l'absurde et du néant, en y offrant un remède – même provisoire, même imparfait. Au-delà de la reconnaissance de la souffrance, la rencontre avec le visage du malade suscite la volonté d'agir contre le mal. Dans *La Peste*, Tarrou élabore trois catégories pour définir les possibles attitudes face au mal, à savoir les pestiférés, les meurtriers innocents et les médecins : « il faudrait bien sûr qu'il y eût une troisième catégorie, celle des vrais médecins, mais c'est un fait qu'on n'en rencontre pas beaucoup et que ce doit être difficile » (256). Être médecin, consiste à ne rechercher ni l'héroïsme ni la sainteté, mais à mener cette tâche complexe : s'efforcer d'être un homme. Comme l'explique Ève Morisi, cette éthique coïncide, avec une morale de la compréhension et de l'honnêteté. Chez Camus, le souci des autres englobe une préoccupation morale, philosophique, politique, humanitaire. « Il consiste à maintenir sa conscience en éveil et surtout à agir en faveur d'individus ou de communautés vulnérables, [...] Être un homme, c'est se soucier des autres, nous dit Camus »¹. Dans cette perspective, Philippe Svandra souligne combien Camus, sans être l'inspirateur de l'éthique du *care*, a pu en être un précurseur, lui qui avait « perçu que la vulnérabilité, la nôtre comme celle de notre monde, allait devenir une des questions majeures du XXI^e siècle »².

On pourrait alors envisager des convergences entre la notion de « souci des autres » telle que la développe la philosophie du *care*, et l'éthique dont sont porteurs les récits d'épidémie. Né du *Sorge* (souci) heideggérien, la philosophie du *care* correspond à « une activité générique qui comprend tout ce que nous faisons pour maintenir, perpétuer et réparer notre monde, de sorte que nous puissions y vivre aussi bien que possible »³. Dans *Une Voix différente*⁴, Carol Gilligan associe cette éthique à la manière singulière dont les femmes pensent la morale, idée que ne contesteraient pas les auteurs du corpus. Comme le souligne Fabienne Brugère, il n'est pas anodin que la philosophie du *care* soit née dans l'Amérique réaganienne, cette Amérique de l'individu entrepreneur et de la société du spectacle⁵. Par con-

¹ Ève Morisi, « Camus, le porte-silence des taiseux », Propos recueillis par Macha Séry, *Le Monde*, 6 novembre 2013. [consulté le 12 avril 2014].

URL- http://www.lemonde.fr/livres/article/2013/11/06/camus-le-porte-silence-des-taiseux_3509214_3260.html

² Philippe Svandra, « Sauver les corps, pour que l'avenir demeure possible », *Présence d'Albert Camus*, revue publiée par la Société des Etudes Camusiennes, N°4, 2013, p. 35.

³ Joan Tronto, *Un monde vulnérable. Pour une politique du care*, Paris, La Découverte, 2009, p. 143. Cité par Philippe Svandra, *art.cit.*, p. 35.

⁴ Carol Gilligan, *In a Different Voice. Psychological Theory and Women's Development*, Cambridge Massachusetts, Harvard University Press, 1982 ; *Une voix différente*, Paris, Flammarion, «Champs essais», 2008.

⁵ Fabienne Brugère, *L'Éthique du « care »*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2011, p. 4.

traste, le *care* postule une vulnérabilité et un besoin fondamental de relations que cette société individualiste et conquérante tente de nier, d'étouffer, d'occulter. On voit d'emblée comment cette éthique peut éclairer les récits d'épidémie, eux-mêmes enclins à repenser le statut de la femme et à rappeler la fragilité humaine ainsi que la nécessité d'une attention aux autres. Particulièrement exhibée dans le récit d'épidémie, cette fragilité rassemble l'humanité par-delà les cultures et les religions et conduit à poser le principe éthique de la responsabilité.

Le « lecteur-médecin » renvoie aussi à la qualité d'expert en sémiotique. En tant qu'herméneute confronté aux manifestations littéraires du mal, le lecteur doit analyser la surface du corps textuel et en saisir la singularité. S'il veut être un bon « médecin », il doit d'abord être sensible aux marques du corps textuel, c'est-à-dire aux formes littéraires. La qualité de l'interprétation repose alors sur une connaissance de « cas » antérieurs, premier filtre pour appréhender le texte. Néanmoins, on attendra du lecteur-médecin qu'il déploie une capacité d'adaptation et une attention à la spécificité du corps textuel afin de ne pas imposer de diagnostic précoce, de ne pas le figer dans une univocité qui le dénaturerait. L'expérience qu'offrent nos romans exige cette ouverture à l'autre, tant elle implique de comprendre des pactes et d'analyser des positions, autant de tâches dont Nelly Wolf souligne les vertus démocratiques. Lire oblige en effet à s'adapter à une situation déroutante en observant puis en créant des connexions pour s'ouvrir à une pensée analogique et tenter de saisir l'œuvre dans son détail comme dans sa globalité. Reste à déterminer si « l'attention » au texte et la sollicitation propre qu'il exerce sur le lecteur suffisent pour que la lecture permette réellement de percevoir les situations morales différemment. Si le récit d'épidémie appelle cette attitude « aimante et attentive » prônée par Iris Murdoch et Martha Nussbaum, peut-on considérer la lecture elle-même comme une forme de *caring* ? Quelles garanties avons-nous quant à un réinvestissement des compétences développées par la lecture ?

Revenant sur le modèle platonicien, J.-M. Schaeffer réactive la conception épidémiologique du lien entre fiction et réel pour prouver que la fiction agit autrement et à un autre niveau que le discours philosophique : non par abstraction de concepts généraux mais par intériorisation mimétique, non par analyse conceptuelle mais par modélisation¹. Néanmoins, l'effet d'immersion se distingue de l'effet d'entraînement :

¹ « L'exemplification fictionnelle de situations et de séquences comportementales possède une fonction modélisante – c'est-à-dire qu'elle met à notre disposition des schémas de situations, des scénarios d'actions, des constellations émotives et éthiques, etc. qui sont susceptibles d'être intériorisés par immersion et (éventuellement) réactivés de manière associative – alors que la réflexion analytique aboutit à des savoirs abstraits dont l'application éventuelle nécessite le passage par un calcul rationnel guidé par des règles explicites ». (Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, op.cit., p. 47.)

L'éventualité d'une immersion complète dans le simulacre, immersion qui nous amènerait à prendre la fiction pour la réalité, ne recouvre nullement celle d'une transposition des mondes fictionnels dans la réalité, transposition qui nous amènerait à calquer nos comportements ultérieurs sur ceux des personnages fictifs. Je peux être victime d'une "illusion référentielle" face à une fiction sans pour autant imiter plus tard les comportements fictionnels.¹

Par conséquent, le plaisir pris à la lecture de la fiction ne s'accompagne pas nécessairement d'une action dans le monde, ce dont Nancy Huston a également conscience : « Dans le meilleur des cas, elle nous donne des forces pour retourner dans cette réalité-là et la lire, elle aussi, avec plus de finesse... Peut-être même sera-t-on amené, cela s'est vu, à agir dessus »². Les modalisateurs expriment bien une possibilité plus dépendante de la personnalité du lecteur et de son sens éthique que des pouvoirs de la fiction. C'est qu'à la suite de V. Jouve, il faut distinguer deux types d'exemplarité de la fiction : « représentative », elle est d'ordre cognitif et informe par des types ou des modèles sur le monde ou sur un moment du monde, « pragmatique », elle est destinée à produire des règles pour l'action³. Malgré l'action nécessairement limitée de la littérature sur le monde, on peut reconnaître à la lecture des vertus intrinsèques en tant que pratique qui, en elle-même, permet de lutter contre ce que nous appellerons « le mal du siècle ».

3.2) La lecture comme reconquête de la santé

L'assimilation de l'épidémie et de la violence humaine soulève d'une part le problème du sens de ce mal, de l'autre celui d'une possible guérison. Si les auteurs refusent d'accorder au mal une signification morale ou religieuse, on peut croire avec Pierre Zaoui en un « presque rien » de sens dont on peut tirer un enseignement. Si l'on disait que la maladie, la mort, la souffrance n'avaient absolument aucun sens et aucune valeur, « on ferait de la terre un pur lieu d'iniquité, une atroce vallée de larmes, et de la vie tout entière un supplice antique, répétition éternelle des mêmes douleurs »⁴. L'idée que « le pire peut nous apprendre quand même un peu »⁵ entrouvre alors la possibilité d'une réflexion qui, à défaut d'empêcher l'avènement du mal, en autoriserait une meilleure gestion. Confrontés à la violence humaine

¹ *Ibid.*, p. 39.

² Nancy Huston, *L'Espèce fabulatrice*, *op.cit.*, p. 189.

³ Vincent Jouve, « Quelle exemplarité pour la fiction ? », in Emmanuel Bouju, Alexandre Gefen, Guiomar Hautcœur, Marielle Macé (dir.), *Littérature et Exemplarité*, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2007, pp. 239-247.

⁴ Pierre Zaoui, *La Traversée des catastrophes*, *op.cit.*, p. 323.

⁵ *Idem.*

dont les ravages relaient ceux du fléau, certains personnages tirent de cette crise un enseignement sur l'homme et une volonté de « sauver les corps »¹, d'apaiser la violence qui innerve les rapports humains.

Dans la mesure où ces actions du personnage n'offrent que des victoires provisoires, des réussites en demi-teinte, on peut douter de la capacité du lecteur à pouvoir agir sur le monde, et même à le désirer. Pour autant, la pratique de la lecture peut constituer un vaccin contre ce mal puisqu'elle brise le rythme effréné du monde pour nous remettre en contact avec l'altérité et raviver la dimension sacrée du langage. Ainsi, l'intérêt de la lecture se veut à la fois intrinsèque et extrinsèque : l'acte ne serait pas seulement un moyen – dont l'efficacité reste difficile à évaluer – de développer un rapport éthique au monde, mais il constituerait déjà un bien en soi.

a-La lecture ou le temps retrouvé

La fiction d'épidémie met au jour une crise du rapport au temps, à l'autre, au langage. Selon qu'on fasse des récits une lecture contextuelle ou philosophique, on peut y voir un « mal du siècle » proprement postmoderne ou un mal consubstantiel à l'histoire humaine. Marc Augé choisit d'en faire les traits caractéristiques d'une époque qu'il nomme « surmodernité ». L'homme s'y trouve confronté à un triple excès : excès de temps (présent débordant, envahissant), excès d'espace (globalisation, confusion du réel et du virtuel), excès dans la singularisation de l'ego². Or, le récit d'épidémie contrecarre précisément ce triple excès en y opposant la brièveté et l'urgence, l'exiguïté de l'espace de la quarantaine et le retour de l'individu dans un groupe qui l'absorbe. On a vu comment la lecture redéfinissait le rapport à l'autre : voyons à présent en quoi elle reconfigure notre rapport au temps.

Si l'on considère avec Nicole Aubert que notre société « malade du temps » est frappée par « le culte de l'urgence »³ ou avec Régine Robin que « nous vivons sous l'emprise de l'immédiateté, de l'éphémère, de l'instant, du clip, du saut »⁴, alors la littérature – et plus encore la littérature allégorique – échappe à ce temps de l'éphémère pour figer le temps. Le règne de l'instantanéité enterre la mémoire et dynamite l'avenir si bien que ralentir le rythme, repartir à la conquête du temps long permettrait de reconstruire un espace de confiance et de discussion. La lecture devient « auscultation » au sens où il est question « d'écouter les bruits

¹ Titre d'un article d'Albert Camus dans « Ni victimes ni bourreaux », *Actuelles*, OC II, p. 438.

² Marc Augé, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, pp. 38-39.

³ Nicole Aubert, *Le Culte de l'urgence, la société malade du temps*, Paris, Flammarion, 2003.

⁴ Régine Robin, *La Mémoire saturée*, Paris, Stock, 2003, p. 379.

qui se produisent à l'intérieur de l'organisme » (*Le Robert*), ce qui s'applique *a fortiori* à ces récits d'épidémie qui, plaçant l'énigme au cœur de leur esthétique, s'inscrivent dans un temps qui est celui de la lecture et de la relecture. Camus soulignait d'ailleurs cette nécessité paradoxale de prendre le temps pour ne pas le perdre : « Ne pas oublier : la maladie et sa décrépitude. Il n'y a pas une minute à perdre – ce qui est peut-être le contraire de “il faut se dépêcher” »¹.

Nous avons souligné le travail qu'exigeaient la mise au jour de réseaux métaphoriques dans la plupart des récits, le décryptage des allusions historiques chez Goytisolo ou la distinction entre vérité et mensonge chez O'Nan. Cette question du temps distingue d'ailleurs l'allégorie du symbole, ce dernier étant associé à la brièveté quand l'allégorie constitue, selon W. Benjamin, « une image reproduisant ces idées progressant de manière successive, s'écoulant avec le temps, animée d'un mouvement dramatique, semblable à un fleuve »². Au travail de décryptage s'ajoute la circularité des récits dont les effets de boucle ou de mise en abyme obligent à reconsidérer la nature du texte que nous venons de lire. Qu'une méditation prolonge le texte ou qu'ils imposent une relecture, ces romans déploient un temps et luttent, par là même, contre une société de l'immédiateté. Si comme le souligne A. Nous, « il ne doit pas y avoir de fin : bonne ou mauvaise, la notion de fin équivaut à refermer la chape de l'Histoire, de l'intégration compréhensible, c'est-à-dire de l'oubli »³, on comprend que l'activité critique implique aussi des enjeux éthiques. De même que le médecin lutte contre la logique du virus, le lecteur doit lutter contre la logique du récit en tant qu'elle implique une fin, donc une fermeture, pour ouvrir le récit à des perspectives de renouvellement infini.

Cette nécessité de relire le texte permet d'ailleurs d'établir, selon Goytisolo, la distinction entre le texte littéraire et le produit éditorial car « le produit éditorial, surtout celui fabriqué avec soin, satisfait temporairement l'appétit du lecteur et se laisse consommer, digérer et évacuer comme les hamburgers de la restauration rapide »⁴. À l'inverse, parce que le texte littéraire incite le lecteur à explorer de nouveaux territoires, il l'oblige à revenir sur ses pas et, en cela, résiste à l'immédiateté et à l'oubli. Puisque « relire un livre, c'est accepter avec joie le projet contaminateur de son auteur »⁵, l'écriture et la lecture peuvent être pensées en termes de contagion. Ce qui se transmet, ce sont alors les doutes et les questionnements de l'écrivain qui émergent d'une écriture complexe, mais aussi un enthousiasme qui, au gré des

¹ Albert Camus, *Carnets 1935-1948*, OC II, p. 1002.

² Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, *op.cit.*, p. 178.

³ Alexis Nous, Joseph Lévy, *Sida-fiction*, *op.cit.*, p. 171.

⁴ Juan Goytisolo, « Lecture et relecture », *La Forêt de l'écriture*, *op.cit.*, p. 156.

⁵ *Ibid.*, p. 161.

interprétations, fait du lecteur un créateur. Aussi Goytisolo espère-t-il « contaminer certains parmi vous comme je l'ai moi-même été par les auteurs que j'admire »¹ quand le critique J.G. Cobo Borda estime qu'avec le succès de *Cien años de soledad*, « le monde a semblé contaminé par son délire »².

L'intertextualité déployée par ces récits permet également de penser la durée et l'épaisseur du présent puisque le temps de la lecture s'enrichit du souvenir d'autres lectures, contrecarrant alors la tendance à l'oubli fustigée par maints critiques contemporains. À travers les contaminations intertextuelles, les récits d'épidémie permettent d'affirmer des filiations, ce qui prend tout son sens dans des romans qui posent la question de l'identité en termes d'héritage et de dette. Plongé dans des temps immémoriaux qui métamorphosent ces épidémies en autant d'images et de tableaux, le lecteur expérimente le temps cyclique des fléaux mais aussi le temps long de la littérature. Ainsi, les écrivains cherchent à s'inscrire dans une continuité, assurant par là le rôle de passeurs en récupérant les traces du passé pour les transmettre au lecteur. La lecture joue un rôle anamnésique puisqu'en confiant au lecteur une mission de reconnaissance et de mise en relation, elle favorise un acte de résistance à l'égard du présentisme ambiant, ce que suggère Saramago dans une scène où la remémoration de tableaux par le vieillard borgne permet d'échapper, pour quelques minutes au moins, au temps étouffant de la quarantaine. Réintroduisant la profondeur temporelle dans un huis-clos où n'existe que le présent, l'*ekphrasis* ravive avec intensité les souvenirs de l'orateur et autorise la transmission de ce souvenir intime aux interlocuteurs capables à leur tour de visualiser le tableau. Véritable parenthèse enchantée, l'évocation des œuvres d'art apparaît comme une reconquête de la dignité dans un monde menacé par la déshumanisation : par cet effet de mise en abyme, c'est la portée salvatrice de l'art qui se trouve soulignée en raison du pouvoir qu'il a d'élever l'âme, d'offrir une échappée hors du réel et de recréer une communauté au bord de la dissolution.

Interrogeant les implications d'une métaphore de la contagion, Ariane Bayle rappelle qu'elle véhicule souvent une connotation négative associée à la crainte de l'indistinct, de l'indifférencié, de l'aliénation. Dès lors, tout lecteur prend le risque de se sentir oppressé non seulement parce que le texte littéraire le happe, mais aussi parce que le sens qu'il en dégage le place dans une communauté de lecteurs qui met en péril son identité singulière :

¹ *Ibid.*, p. 162.

² « *Cien años de soledad se puso de moda y el mundo pareció contagiarse de su delirio* ». (Juan Gustavo Cobo Borda, « *Cien años de soledad : un cuarto de signo* », *Para que mis amigos me quieran mas. Homenaje a García Márquez*, p. VII. Cité dans Caroline Lepage et James Cortès Tique, *Lire Cien años de soledad, voyage au pays macondien. op.cit.*, p. 157)

Dans une conception épidémique de la réception esthétique, ce qui inquiète, c'est le partage d'une même impression par tout un groupe de personnes et les éventuels comportements qui en découlent, ce sont les singularités d'une réception individuelle diluées dans un grand tout perceptif et interprétatif ; même risque de dilution, à l'intérieur même du sujet, selon une perspective individuelle et internaliste : la diversité de ses idées, de la substance qui est en lui, réduite à une matière unique, indistincte. ¹

A. Bayle conclut alors que le discours de la contagion appliqué à la littérature programme « une réception qui consacre le corps libidinal dans l'énonciataire, une réception qui reste de l'ordre de la jouissance sans fonction cognitive, sans possibilité de retour à l'éthique »². La lecture diluerait doublement les singularités, non seulement en imposant – par le pouvoir contaminant de la fiction – une expérience de dépersonnalisation, mais aussi en conduisant l'ensemble des lecteurs vers un espace herméneutique restreint. Si cet « évanouissement subjectif »³ se présente comme déroutant, nous voulons croire que le discours de la contagion peut aussi coïncider avec une conception de la lecture stimulante, libératrice et éthique. Les fictions allégoriques favorisent précisément cette forme de contagion dans la mesure où elles ménagent pour le lecteur un espace de liberté au sein d'un cadre ou, suivant la perspective qu'on adopte, donnent au lecteur un cadre minimal qu'il appréhendera librement. Si le texte soumet au lecteur l'analogie entre épidémie et Histoire, il lui appartient de s'engouffrer dans cet entre-deux, de ne pas en tirer les conséquences ou d'élargir la portée allégorique du récit. Libre, le lecteur l'est assurément mais pour autant, sa lecture n'échappe pas à la loi des similitudes, des convergences et *in fine* à certaines normes. Avec sa notion de « communautés interprétatives »⁴, Stanley Fish appuie l'hypothèse d'une contagion entre lecteurs qui ne relève ni de la passivité, ni de l'uniformisation. Bien que le lecteur soit un « faiseur de texte », il n'échappe nullement au contexte institutionnel qui influence sa lecture. Dès lors, cette lecture que chacun espère unique et singulière converge vers d'autres lectures, répond à des consignes et à des situations si bien que tout individu s'inscrit dans un cercle plus ou moins large. Pour ce qui est de notre étude, la lecture allégorique du récit d'épidémie fera émerger des communautés de lecteurs diverses : lecteurs de Camus sensibles à l'intertextualité, adeptes du comparatisme, partisans de la « lecture fictionnelle » (Schaeffer). Loin de sonner le glas de la liberté interprétative, il nous semble que cette contamination de l'interprétation par la

¹ Ariane Bayle, postface à l'ouvrage collectif *La Contagion : enjeux croisés des discours médicaux et littéraires (XVI^e-XIX^e siècles)*, *op.cit.*

² *Idem.*

³ Expression qu'Ariane Bayle emprunte à Dominique Rabaté (*Le Roman et le sens de la vie*, Paris, Corti, 2010, p. 109).

⁴ Stanley Fish, *Quand lire c'est faire (L'autorité des communautés interprétatives)*, Trad. de l'anglais (américain) par Étienne Dobenesque, préf. d'Yves Citton, éditions Les prairies ordinaires, 2007.

situation de lecture n'interdit pas les nuances individuelles (Ariane Bayle parle à juste titre d'une « trajectoire opaque des affects »¹). Plus encore, cette forme de contamination consacre le texte en interface, en support d'un partage de valeurs. La lecture offre alors un temps pour se découvrir en tant qu'individu mais aussi en tant que membre d'une communauté capable de s'appropriier un texte et de plier le monde diégétique à ses désirs et ses préoccupations. Appliquée à cette théorie des « communautés interprétatives », la métaphore de la contagion interroge les causes autant que les effets. Outre l'énigme qui entoure la constitution de ces communautés, le transfert de valeurs sociales sur le texte littéraire pose la question du lien entre cette approche communautaire des œuvres et une approche sémiotique du monde. Dépassant la pensée de Stanley Fish, le préfacier Yves Citton ouvre des perspectives sur ce lien entre monde du texte et monde réel : à l'horizon de la lecture s'esquisserait la possibilité que les communautés interprétatives deviennent des « communautés d'usage », voire des communautés politiques². Mais là encore, on ne saurait prévoir l'au-delà du texte.

b- Retrouver la sacralité de la langue : pour une parole qui « répare » (Camus)

Toujours dans l'optique de faire émerger les vertus inhérentes à la lecture des fictions d'épidémie, soulignons que le travail de mémoire s'y applique non seulement aux faits, mais aussi aux mots. S'il faut se remémorer le poids des événements, il incombe également au lecteur de saisir le poids des mots, de se souvenir de leur sens originel, de lutter contre l'érosion et l'édulcoration qui les menacent. Dans son article « El pájaro que ensucia su propio nido », Goytisolo souligne la dévalorisation que subit le langage dans une démocratie qui, par son libéralisme, désamorce conflits et attaques. Cette banalisation de la parole dans un régime indifférent atteint même l'écrivain qui n'a d'autre ambition que de plaire à une société consumériste. Dès lors, rien n'est plus urgent que de rendre à la langue sa charge offensive, sa puissance subversive ; en un mot, de lutter contre ce qu'Italo Calvino nomme « une peste langagière »³. Dans cette optique, le choix même de l'allégorie fait sens en tant

¹ Ariane Bayle, postface à l'ouvrage collectif *La Contagion : enjeux croisés des discours médicaux et littéraires (XVI^e-XIX^e siècles)*, *op.cit.*

² L'idée de communautés d'usage « ouvre le champ à une conception de la politique très différente de celle qui domine dans la France d'aujourd'hui – une politique qui n'est à penser ni en termes d'essence, d'être ou d'action (selon le modèle “jacobin”), ni en termes d'identités (selon le modèle “communautariste”), mais en termes de devenir, de transformations, de réappropriations créatrices, de détournements imprévisibles et de piratages enjoués. » (préface d'Yves Citton, pp. 23-24).

³ « Il me semble parfois qu'une épidémie de peste a atteint l'humanité dans sa fonction la plus caractéristique, l'usage de la parole : cette peste langagière se traduit par une moindre force cognitive et une moindre immédiateté, par un automatisme niveleur qui aligne l'expression sur les formules les plus générales, les plus anonymes, les plus abstraites, qui dilue le sens [...]. Ce qui m'intéresse, ce sont nos chances de guérir. La

qu'elle constitue « le plus auto-réflexif et le plus auto-critique des genres narratifs ». La formule de Maureen Mc Quilligan n'est pas sans rappeler la théorie de W. Benjamin qui perçoit au cœur de l'allégorie un conflit entre la valeur sacrée de la langue et la nécessité profane d'être compris¹.

Aussi n'est-il pas surprenant que nos fictions allégoriques exigent de repenser le rapport aux « mots de la tribu » dans un effort d'écoute et de dialogue. Brink exprime ainsi « la nécessité d'aiguiser les mots émoussés, ranimer le feu “d'inspiration originale” qui est en eux, redécouvrir les sens initiaux ou en découvrir de nouveaux, s'éloigner des sentiers battus de la syntaxe ou de la sémantique, et explorer tous les territoires inconnus »². La chose est d'autant plus importante en temps de crise que les mots se trouvent dénaturés, voire privés de sens. Commentant l'œuvre de Louis-Ferdinand Céline, Pierre Descaves notait cette nécessité de repenser le langage en période de crise : « Les mots que conglomère encore l'artifice de la logique, il faut les disjoindre, les isoler ; les forcer de redéfiler devant des regards vierges, comme après le déluge des animaux sortis de l'archi-dictionnaire, avant toute conjugaison »³. Cette quête du sens originel des mots rejoint le projet de Camus de redonner au langage toute sa valeur. Comme le dit André Abbou, « pour l'écrivain, le sacré s'identifie enfin à la mission de renouer avec le monde antérieur pour le représenter, ou en donner l'illusion dans le langage. La puissance du dire rejoint la puissance du fantasme. Il y a donc une fonction sacrée du signe »⁴. Mais cette valeur sacrée de la parole ne s'impose pas : elle est à conquérir. En soi, le langage est sinon neutre du moins ambivalent : « Notre langage n'est ni faux ni vrai. Il est à la fois utile et nuisible, nécessaire et futile [...]. Ni oui ni non, le langage est seulement une machine à fabriquer du doute »⁵. Le lecteur choisira alors de déployer l'un des deux versants dont Camus rend compte à travers un jeu de paronymie : « parler sépare », « parler répare » (*L'Homme Révolté*). Dans ce bon usage de la langue, il s'agit de reconstruire la possibilité d'un dialogue et de rendre chacun responsable de sa parole. Parler moins mais parler mieux pour redonner du sens à l'échange interpersonnel et à la démocratie.

littérature (et elle seule peut-être) est en mesure de créer des anticorps » (Italo Calvino, *Leçons américaines. Aide mémoire pour le prochain millénaire*, Paris, Gallimard, NRF, 1988, p. 99)

¹ Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, *op.cit.*, p. 188.

² André Brink, *Sur un banc du Luxembourg*, *op.cit.*, p. 120.

³ Compte-rendu paru dans *L'Avenir*, 15 nov 1932 et publié dans *Voyage au bout de la nuit de Louis-Ferdinand Céline, Critiques 1932-1935* (textes réunis par André Derval). Édition de l'Imec et du 10/18, 2005, pp. 45-46.

⁴ André Abbou, « Le quotidien et le sacré : introduction à une nouvelle lecture de *L'Étranger* », *Cahiers Albert Camus n°5*, « Albert Camus : œuvre fermée, œuvre ouverte ? », Colloque de Cerisy-la-salle, Gallimard, juin 1982, p. 265.

⁵ Albert Camus, « Compte-rendu de *Sur une philosophie de l'expression* de Brice Parain », *Oeuvres complètes*, éd. de R. Quilliot, Essais, tome II, p. 1678.

La première modalité consiste à revaloriser un souci de clarté qui passe par un langage épuré, sans excès rhétorique. Face à un trop-plein de mots, le narrateur de *Ensaio sobre a Cegueira* nous propose une éducation linguistique, lui-même menant un travail de redéfinition, de simplification et de sélection afin de redonner au langage sa valeur. L'entreprise est légitime tant « la description d'un fait, quel qu'il soit, a tout à gagner de l'utilisation de termes rigoureux et précis »¹ (142). L'affinement de notre perception linguistique passe alors par l'analyse et la remise en question des expressions toute faites :

tu imagines, un escalier qu'avant j'étais capable de descendre ou de monter les yeux fermés, les phrases toutes faites sont ainsi, elles ne sont pas sensibles aux mille subtilités du sens, celle-ci par exemple, fait fi de la différence entre fermer les yeux et être aveugle.² (273)

L'usage que Saramago fait du proverbe est analogue à son usage de l'allégorie : l'écrivain touche à une forme fixe caractérisée par des règles d'emploi précises et par un message univoque d'ordre moral pour la délivrer de ces règles et opérer une libération des formes. Sous la plume de Saramago, le proverbe devient un lieu de jeu et de créativité, là où d'habitude il n'est que figement et répétition³. Cette épuration du langage passe en outre par une mise en doute de la nécessité des adjectifs qualificatifs (qui sont par nature des ajouts), comme le montre cet échange entre la femme du médecin et un écrivain :

Vous êtes écrivain, vous avez l'obligation de connaître les mots, par conséquent vous savez que les adjectifs ne servent à rien, si une personne tue une autre personne, par exemple, il vaut mieux le dire simplement et tabler sur le fait que l'horreur de l'acte, à elle toute seule, sera si choquante qu'elle nous dispensera de dire que ce fut horrible. - Vous voulez dire que nous disposons de trop de mots. - Je veux dire que nous ne disposons pas d'assez de sentiments. Ou alors nous disposons d'eux mais nous avons cessé d'utiliser les mots qui les expriment. (327)⁴

Il arrive en effet que la réalité soit si extrême que toute tentative de qualification s'avère vaine. Obsédé par le parler vrai et le diagnostic exact, Saramago suggère qu'il faut apprendre à renoncer au style qui falsifie la réalité. En réalité, le discours de l'écrivain aveugle éclaire *a posteriori* les motivations du personnage de Grand dont on connaît le souci d'« appeler les choses par leur nom » (50) Le récit évoque fréquemment la volonté du fonctionnaire

¹ ESC, p. 122 : « a descrição de quaisquer factos só tem a ganhar com o rigor e a propriedade dos termos usados. »

² ESC, p. 233 : « Imagina tu, uma escada que eu dantes era capaz de subir e descer de olhos fechados, as frases feitas são assim, não têm sensibilidade para as mil subtilidades do sentido, esta, por exemplo, ignora a diferença entre fechar os olhos e ser cego. »

³ Silvia Amorim, José Saramago. *Art, théorie et éthique du roman. op.cit.*, p. 194.

⁴ ESC, p. 276 : « O senhor é escritor, tem, como disse há pouco, obrigação de conhecer as palavras, portanto sabe que os adjectivos não nos servem de nada, se uma pessoa mata outra, por exemplo, seria melhor enunciá-lo assim, simplesmente, e confiar que o horror do acto, só por si, fosse tão chocante que nos dispensasse de dizer que foi horrível, Quer dizer que temos palavras a mais, Quero dizer que temos sentimentos a menos, Ou temos, mas deixem de usar as palavras que os expressam ».

d'élaborer une phrase parfaite avant que, frappé par la peste, il ne demande à Rieux de brûler ses brouillons. Pourtant, quelques semaines après sa rémission, il arbore un air satisfait qu'il justifie ainsi : « J'ai supprimé, dit-il, tous les adjectifs » (307). Le lecteur n'en saura pas plus. Si la réplique peut passer inaperçue ou sembler énigmatique, la lecture de *Ensaio sobre a Cegueira* nous invite à reconsidérer le fait qu'après avoir échappé à la mort, Grand semble avoir compris l'inutilité de l'adjectif. Chez Camus comme chez Saramago, la beauté, la vérité et l'horreur se révèlent donc dans la simplicité : si le choix du mot exact est si important, c'est que tous deux y voient « le préalable de l'entreprise démocratique »¹. Cette entreprise de purification, ce besoin de rendre aux mots leur pureté virginale anime également Le Clézio qui, à la suite de Michaux, se montre sensible à la valeur magique et préconceptuelle du langage. Aussi prône-t-il l'idéal d'une langue « qu'on parlait avant la naissance. Une langue très ancienne qui ne servait à rien, qui n'était pas la langue du commerce des hommes avec les hommes. Pas une langue de séduction, pour suborner ou asservir [...] ils étaient une danse, un vol, ils étaient du mouvement »².

Finalement, chacun doit devenir responsable de sa parole. C'est sans doute pour cela que le narrateur saramaguien s'efforce de rendre à chaque personnage ses mots exacts : « il se sentait au bord de la crise de nerfs et c'est dans ces termes mêmes qu'il avait pensé » (31)³, « rappelons-nous ce qu'a dit Homère, mais il semble l'avoir fait avec des mots différents » (42)⁴. L'expérience de la crise doit ouvrir sur une lucidité nouvelle exigeant un nouveau rapport aux mots. Être responsable de son langage constitue bien une propédeutique à l'exercice de la démocratie. Bernard Noël montre dans *Le Sens, la sensure* comment dans une société laïque, la majorité prend la place de Dieu, suivant le postulat que les résolutions du plus grand nombre en garantissent le caractère objectif⁵. Le corps social s'étant substitué au corps divin, la production de sens ne relève plus d'un lieu unique mais d'un foyer multiple. Aussi chacun doit-il s'efforcer de contrecarrer un certain mésusage de la langue et un brouillage des conditions d'accès au sens. Brink revendique cette responsabilité pour l'individu comme pour l'État : citant Picasso, il estime que « si nous donnons une forme aux esprits, nous devenons indépendants »⁶. D'où la nécessité de nommer le mal justement et promptement, ce qui constitue la mission du médecin et de l'écrivain, et qui devrait être celle de tout citoyen. Pour mieux transmettre au lecteur ce souci de clarté, Saramago use d'une intéressante stratégie

¹ Jeanyves Guérin, *Albert Camus. Littérature et politique, op.cit.*, p. 174.

² Jean-Marie Gustave le Clézio, Henri Michaux, *Vers les Icebergs*, Montpellier, Fata Morgana, 1978, p. 62.

³ ESC, p. 24 : « Sentia-se à beira de um ataque de nervos, por estas exactas palavras o havia pensado. »

⁴ ESC, p. 36 : « lembremo-nos do que disse Homero, ainda que por palavras que pareceram diferentes. »

⁵ Bernard Noël, *Le Sens, la sensure* [1985], Le Roelux, Talus d'Approche, 1996, pp. 23-24.

⁶ André Brink, *Sur un banc du Luxembourg, op.cit.*, p. 156.

puisque la formation du lecteur passe par une expérience de l'aveuglement. Le livre esquisse en effet un parcours : de l'étouffement du lecteur à la liberté, du trop-plein de commentaires au jugement libre, du désordre de la parole à la parole contrôlée. Le surplus de commentaires et de digressions associé à une ponctuation lacunaire rend complexe la lecture de la première partie du roman. Mais ce parasitage doit donner au lecteur l'envie de reprendre ce dont on l'a privé, à savoir sa liberté de jugement et un désir d'élagage permettant de s'en tenir à l'essentiel. Il s'agit donc d'une formation par la négative : le roman renverse nos habitudes de lecture pour exhiber les artifices de tout récit et montrer les dangers de l'inflation rhétorique. Sensibles à l'ambiguïté et à la richesse du silence, Camus et Saramago ne s'aveuglent pas sur les limites d'une transparence trop vite idéalisée. Comment ne pas tomber dans le simple communiqué, dans une parole trop directe, privée de la richesse de la polysémie ? Un tel écueil transparaît dans la recherche d'une adéquation entre le mot et la chose à laquelle Grand consacre tout son temps libre. À trop chercher l'évidence, il tombe dans le cliché, une forme de « peste scripturale » dont il ne peut se débarrasser qu'après avoir lui-même été touché par la peste.

S'il faut réapprendre à parler, il faut également apprendre à se taire. Laurent Jenny souligne ce lien insécable entre la parole et le silence :

L'intimité essentielle de la parole avec le « silence » plaide pour la positivité d'une expression sinon silencieuse, au moins *taciturne*. Car il n'est pas de parole qui ne soit tres-sée avec un silence dont, tout à la fois elle procède et qu'elle étend après elle. Toute profération vibre de la matité d'un non-dit qui est aussi sa ressource rythmique. C'est de la forme particulière de ce non-dit, de sa vibration spécifique aux franges de l'énoncé, que repartira à chaque fois le projet du dire.¹

Certes, il est un silence gênant, tragique : qu'il monte du lit de Tarrou agonisant ou qu'il se soit installé entre Grand et sa femme, le silence peut être celui de la mort, de l'échec, de l'impuissance. Camus reconnaît toutefois les vertus du silence lorsqu'il est plus honnête que les mots, plus respectueux d'une vérité trop complexe, trop mouvante. Ainsi, la pudeur fait défaut à Cottard lorsqu'il dramatise à l'excès sa tentative de suicide rendue grotesque par l'annonce qui en est faite : « Entrez, je suis pendu » (26). Face à la mort, les mots paraissent inutiles, ce qu'a bien compris la femme de l'ophtalmologiste :

Elle est morte, et nous ne sommes plus les mêmes femmes que celles qui sont sorties d'ici, nous ne pouvons plus dire les paroles que celles-ci auraient dites, et quant aux autres paroles, l'innommable existe, c'est là son nom et il est suffisant »² (208).

¹ Laurent Jenny, *La Parole singulière*, Paris, Belin, 1990, p. 164.

² ESC, p. 178 : « *Morreu, e nós já não somos as mesmas mulheres que daqui saímos, as palavras que elas diriam, já não as podemos dizer nós, e quanto às outras, o inominável existe, é esse o seu nome, nada mais.* »

Aussi faut-il apprendre à se taire pour laisser l'horreur surgir ou les sentiments s'exprimer. En ce sens, l'allégorie conviendrait à la représentation de la guerre et de la Shoah dans la mesure où elle introduit le silence et l'absence au cœur du langage : « écriture en exil : décentrée, dispersée et errante »¹, l'allégorie permet de donner un nom tout en proclamant que ce nom est impropre. Elle suggère que la représentation ne prétend pas véritablement mettre l'événement sous les yeux du lecteur, respectant ainsi son caractère impensable et innommable.

Mais l'épisode du premier regard entre la jeune fille et le vieillard suggère que l'amour aussi échappe aux mots. Alors qu'ils sont aveugles, la jeune fille promet au vieillard de l'aimer et de vivre avec lui, quel que soit son physique. Découvrant son visage, elle réitère cet engagement : « Regarde-moi bien, je suis celui avec qui tu as dit vouloir vivre, et elle répondit, Je te connais, tu es celui avec qui je vis, finalement il est des mots qui valent plus qu'ils n'y paraissent, et cette étreinte vaut autant que ces paroles »² (364). Entre deux êtres qui s'aiment, la parole devient promesse si bien que le silence et les gestes peuvent devenir une forme de communication efficace. En somme, ce roman nous invite à la simplicité afin que le langage offre un accès à l'intimité et que la parole soit une forme d'engagement. C'était déjà le cas chez Camus où Rieux savait que « sa mère et lui s'aimeraient toujours dans le silence » (293) et où les retrouvailles entre Rambert et sa fiancée ne donnent lieu à aucun échange verbal. Plus significatif encore est ce silence que Rieux laisse s'installer entre lui et les êtres qui lui sont chers, à commencer par Tarrou. Alors que celui que l'on croyait inapte au lien social vient de lui déclarer son amitié, Rieux ne peut lui offrir qu'un silence, qu'il faut supposer lourd de sens³. La lecture conjointe des romans de Camus et de Saramago est donc riche de sens : à une époque où les mots sont vidés de leur sens, frappés par la peste de la routine ou par l'aveuglement, il convient de leur redonner sens. Pour cela, les auteurs semblent préconiser un usage plus modéré de la parole, un emploi plus juste des mots et un intérêt renouvelé pour le silence. Telle serait peut-être une voie à considérer pour « guérir ». Toutefois, Camus

¹ Richard Stamelman, *Lost beyond telling: Representation of Death and Absence in Modern French Poetry*, Cornell University Press, 1990, p. 63. Cité par Catherine Dana, *Fictions pour mémoire*, op.cit., p. 57.

² ESC, p. 308 : « *Olha-me bem, sou eu a pessoa com quem disseste que irias viver, e ela respondeu, Conheço-te, és a pessoa com quem estou a viver, afinal há palavras que ainda valem mais do que tinham querido parecer, e este abraço tanto como elas.* ».

³ Afin d'expliquer cet intérêt pour le silence, d'aucuns invoquent le rapport problématique au langage qui sous-tend l'histoire personnelle de Camus confronté à une mère quasi muette sans qu'il puisse définir s'il s'agissait là d'un rejet ou d'une forme d'amour. Dès lors, le personnage de la mère de Rieux, double fantasmé de la figure maternelle, porte l'espoir d'un amour caché derrière ce silence. Chez Saramago, le silence fut celui de grands-parents analphabètes et de cette aïeule qui ne connaissait pas plus de 500 mots, mais qui n'en était pas moins sensible à la beauté du monde.

lui-même ne manquait pas d'interroger ce terme, lui préférant parfois l'ambition plus modeste de réparer ou d'équilibrer¹.

c- Petit éloge de la « grande santé » (Deleuze)

À l'issue de ce travail, il convient de se demander quelle « santé » ces fictions d'épidémie peuvent offrir au lecteur. Loin des grands récits où la catastrophe révèle l'héroïsme humain et pérennisent les liens amicaux ou amoureux, les romans du corpus affichent une certaine prudence et un souci de la nuance. Aussi peut-on parler, à la suite de Gilles Deleuze, d'une « grande santé », en tant que « santé qui ne soit pas rejet abstrait des maladies et de la souffrance, qui ne soit pas santé robuste et solide appétit, mais capacité plus essentielle à extraire des souffrances et de ses catastrophes une puissance d'affirmation de la vie » ou, pour le dire autrement « une santé capable d'emblée de *faire quelque chose avec son malheur* »². En ce sens, la démultiplication des récits d'épidémie dans les années 1980 invite à reconsidérer la fragilité humaine ni pour s'abandonner à l'impuissance, ni pour espérer la dépasser mais pour apprendre à conjurer l'instinct d'autodestruction, apprendre à continuer malgré tout. Ni guérison, ni abandon, seulement une « contre-effectuation » de l'horreur et de la mort qui consiste « à chaque instant à sélectionner en surface ce qui dans le pire peut nous aider à ouvrir des portes vers le meilleur et entrapercevoir ainsi, par éclairs, des vies effectivement plus hautes »³. Loin d'adhérer à un optimisme qui peut déboucher sur la passivité ou l'aveuglement, Camus était déjà conscient que « dans son plus grand effort, l'homme ne peut que se proposer de diminuer arithmétiquement la douleur du monde. Mais, l'injustice et la souffrance demeureront et, si limitées soient-elles, ne cesseront pas d'être le scandale »⁴. À sa suite, les auteurs du corpus semblent adeptes de ce que Richard Rorty nomme « le méliorisme », c'est-à-dire « l'idée que le monde peut être amélioré, petit à petit et localement, et ses injustices corrigées grâce à un effort commun des individus »⁵. Telle serait *in fine* la leçon dont les fictions d'épidémie se proposent d'assurer la transmission.

¹ Anne Prouteau justifie cette nuance dans son article « Maintenir le rocher de Sisyphe en suspens ? », *Cahiers de l'Herne*, *op. cit.*, p. 255.

² Si l'expression est tirée de *Clinique et Critique* de Deleuze (« La littérature et la vie », Paris, Minuit, 1993), l'explication est celle de Pierre Zaoui qui indique que Deleuze emprunte le terme à Nietzsche mais en détourne quelque peu le sens. (*La Traversée des catastrophes*, *op.cit.*, pp. 316-317.)

³ *Ibid.*, p. 317.

⁴ Albert Camus, *L'Homme Révolté*, OC III, p. 301.

⁵ Vincent Message, *Les Romanciers pluralistes*, *op.cit.*, p.47. Il cite ici Rorty, lui-même cité par J. P Cometti dans *Qu'est-ce que le pragmatisme ?*, p. 144.

Déployant la métaphore pathologique, Camus affirmait dans *Le Mythe de Sisyphe* que « l'important n'est pas de guérir, mais de vivre avec ses maux »¹. La formule repose sur le postulat que la maladie, loin d'être une entité autonome, est inhérente à la vie. Secrétée par l'homme, elle provient de son corps et n'en est pas dissociable. Il faut donc être prêt à reconnaître sa part de responsabilité dans la maladie et à lutter contre les fléaux. Claudine Herzlich a d'ailleurs souligné que la santé n'était qu'une variation autour de la maladie, une question d'équilibre. Aussi peut-on établir une échelle : de la santé comme absence de maladie (santé par défaut) à l'équilibre (état de bien-être, rare, difficile à atteindre) en passant par la résistance (santé comme potentiel à actualiser)². Camus joue précisément de ces degrés de santé pour définir les moyens d'accéder au bonheur. Au niveau collectif, il s'agit de se fixer des espérances raisonnables et d'œuvrer pour une santé par défaut, pour une absence de maux : « Elle [notre génération] ne croit pas qu'il soit possible de réaliser le bonheur et la satisfaction universelle, mais elle croit possible de diminuer la douleur des hommes »³. Le premier moyen pour y parvenir est de « sauver les corps »⁴, de préserver la vie en refusant la torture, la guerre, la peine de mort. En un mot, sans croire naïvement en un monde où l'on ne se tue pas, il faut refuser de vivre dans un monde où le meurtre est légitimé. Une fois que l'État et le collectif auront prodigué à l'individu de telles conditions, il incombe à chacun de viser la santé idéale, le bien-être puisque « l'absolu n'est pas l'affaire du politique : il est l'affaire de chacun »⁵.

Dans cette quête de la santé, Camus ne manque pas de ménager une place pour la littérature : « J'ai toujours pensé que l'art n'était rien si finalement il ne faisait pas de bien, s'il n'aidait pas »⁶. En quoi la littérature peut-elle participer à la santé du lecteur et/ou du monde ? Entre l'individuel et le collectif, le roman viserait, nous semble-t-il, la santé par résistance, au sens où l'individu s'y découvre fort d'un potentiel à actualiser et membre d'une communauté dans laquelle il se doit d'agir et de s'accomplir. Si la lecture fait du bien, c'est qu'elle équilibre notre acquiescement et notre opposition au réel⁷. La soumission au réel ne disparaît pas mais elle est contrariée dans son poids par une mise en perspective du présent et par une

¹ Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, OC I, p. 245. Camus reprend ici une citation de l'abbé Galiani à Mme d'Épinay.

² Claudine Herzlich, *Santé et maladie. Analyse d'une représentation sociale*, Paris, éd. École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005.

³ Titre d'un article d'Albert Camus dans « Ni victimes ni bourreaux », *Actuelles*, OC II, p. 438.

⁴ La formule correspond au titre d'un chapitre de « Ni victimes ni bourreaux ».

⁵ Albert Camus, « La Crise de l'homme », OC II, p. 744.

⁶ Albert Camus, « Lettre à une anonyme », 20 juillet 1956, OC IV, p. 1312.

⁷ Cf. La théorie de la « création corrigée » exposée dans *L'Homme révolté*.

même intensité de beauté. Capable de « modaliser, spécifier, nuancer »¹, le roman nous rend sensible au monde dans ce qu'il a de beau, d'étrange et de scandaleux. Pour Brink, le roman permet « d'imaginer le réel », c'est-à-dire « non pas d'éluder ce qui *est*, en offrant un substitut ou un palliatif, mais d'expérimenter ce qui existe avec tant d'intensité, que par l'imagination, le réel réalise toutes ses potentialités »². L'imagination littéraire crée des objets à travers lesquels nous reconnaissons le réel ou prenons conscience, en raison du contraste ou du décalage, de ce qui jusqu'alors n'avait pas attiré notre attention :

Tout d'abord le lecteur sort de lui-même et entre dans le nouvel univers de ce qu'il est en train de lire ; et, finalement, il est rendu à lui-même et à son propre univers, enrichi de ce qu'il a tiré de son expérience. Il a entrevu la possibilité d'une nouvelle signification du monde où il vit. C'est la perception individuelle de la possibilité d'une vérité plus vaste que lui-même.³

C'est dire que la littérature rend le réel plus réel, le passé plus actuel et qu'elle confère aux faits la profondeur du mythe.

Pour ce qui est des récits d'épidémie, ils transmettent un savoir qui relève d'un « type de connaissance plus fondamental que celui de la raison dialectique et de la persuasion rationnelle »⁴. Fréquenter l'imaginaire épidémique mis en scène par le roman, c'est entrer en contact, par voie analogique, avec la vérité de l'Histoire en tant qu'elle est source de projections fantasmatiques comme de traumatismes collectifs. Ce savoir plus « prélogique » que rationnel n'en exige pas moins le déploiement d'un raisonnement pour mettre au jour les points de contact entre les deux types de crise. Sans prétendre activer un travail du deuil chez le lecteur, les « fictions pour mémoire » du corpus invitent le lecteur à une sympathie qui consiste à essayer *malgré tout* de comprendre ce qui s'est passé. Pour le dire avec Alain Finkielkraut, s'il y a dans l'expérience « quelque chose d'intransmissible », c'est précisément « cette part nocturne qui nourrit indéfiniment la volonté de savoir »⁵ et, par conséquent, le processus de transmission. Ici s'illustre donc la théorie de Schiller selon laquelle l'art peut rendre l'homme meilleur dans la mesure où il sollicite à la fois sa raison et sa sensibilité. Réunissant ces deux tendances, l'homme est parfaitement homme, parfaitement lui-même dans le jeu créateur de la Beauté qui allie forme et esprit, mouvement et éternité : « C'est par la beauté que l'homme sensible est conduit vers la forme et vers la pensée. C'est par la beauté que l'homme spirituel est conduit vers la matière et rendu au monde des sens ». Dès lors, si

¹ Vincent Message, *Les Romanciers pluralistes*, op.cit., p. 48.

² André Brink, *Sur un banc du Luxembourg, Essais sur l'écrivain...*, op. cit., p. 226.

³ *Ibid.*, p.225.

⁴ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, op. cit., p. 50.

⁵ Alain Finkielkraut, *L'Avenir d'une négation : réflexion sur la question du génocide*, Paris, Seuil, 1982, pp. 94-95. Cité par Catherine Dana, *Fictions pour mémoire*, op.cit., p. 148.

l'expérience esthétique (toujours unique et individuelle) rend l'homme à la pureté de sa vraie nature, elle ne suggère aucune vérité, mais elle le met en possession de sa liberté, qui est un préalable au bien¹.

Ce qui s'illustre dans nos romans, c'est donc une conception duelle de l'homme partagé entre pulsion de mort et pulsion de vie, entre tentation du mal et quête de la dignité. Interpellé par une œuvre qui met à l'épreuve sa lucidité, le lecteur est sensibilisé aux différentes facettes d'une possible crise du monde contemporain. Le roman « par la force d'invention et de création, "rend la vie possible", permet non seulement de vivre ou de survivre, mais aussi de dépasser les limites d'une vie humaine, de transcender l'Histoire et le temps, de faire "entrer l'infini" dans le fini »². À l'horizon de la lecture, il y a l'espoir que cette confrontation avec les différents visages de la peste fasse naître un souci de repenser notre rapport à l'autre pour rendre, selon les termes d'Henri Bachau, le monde « habitable ».

Conclusions

Quand l'assimilation du monde naturel et humain laissait croire en une violence indépassable, ces fictions d'épidémie échappent au nihilisme sans pour autant tomber dans la naïveté d'une pensée humaniste. Donnant « un tableau de ce que c'est qu'être un individu pris dans une réalité violente et englobante », les romans proposent « une certaine description des possibles qui s'ouvrent à l'homme »³. On en déduit que la violence n'est ni une fatalité, ni une virtualité : elle est constante mais pas certaine. À travers ces récits de crise où se forment des communautés et des unions aussi intenses que fragiles, le lecteur accède moins à une vérité historique qu'à une « intelligibilité humaine »⁴. Aussi pourrait-on reprendre la conclusion de Rieux et affirmer que ce qu'on apprend des récits de fléaux, c'est qu'« il y a en l'homme plus de choses à admirer qu'à mépriser ». La fiction d'épidémie offre alors une leçon d'humilité car celui qui est fort aujourd'hui peut devenir faible demain, le bon peut devenir mauvais, l'individu sain tomber malade. Mais la réciproque étant vraie, la fiction donne également une leçon de courage et d'optimisme. Par cette nuance même, le sens des romans coïncide avec

¹ Schiller, *Ästhetische Erziehung des Menschen*. Cité par Marc-Mathieu Münch, « La Promotion de l'esthétique au rang d'Éthique » in *Éthique et littérature XIX-XX^e siècles*, 2000, op.cit., p. 34.

² Marie-Catherine Thiétard, « Réalisme humaniste et imaginaire romanesque chez Aragon », *Pour un humanisme romanesque*, op.cit., pp. 50-51. Les citations sont respectivement tirées de *Blanche ou l'oubli* (Gallimard, p.131) et *Aurélien* (Gallimard, p. 306)

³ Solange Chavel, *Se mettre à la place d'autrui*, op.cit., p. 170.

⁴ *Idem*.

cette « philosophie de la catastrophe », cette « éthique de la transfiguration du médiocre et de l'anodin » que Pierre Zaoui résume en quatre points : le pire nous apprend qu'on n'en finira jamais avec lui ; même au milieu des catastrophes, l'homme connaît des moments de grâce qui offrent un accès à l'infini ; si l'aveuglement rend complice du mal, le fléau enseigne les vertus de la lucidité ; l'homme découvre l'impureté ontologique de l'existence mais renonçant à la pureté, il obtient la garantie que le pire s'entretienne toujours avec le meilleur¹.

En tant que « forme-sens », l'allégorie se présente comme une réflexion sur le dire autant que le non-dit : forcé de s'engager dans l'appropriation du texte, le lecteur explore les silences, formule les énoncés virtuels et fait surgir des possibles narratifs. De cette activité herméneutique et créatrice découle un transfert de responsabilité qui autorise à ériger la contagion en paradigme de l'écriture et de la lecture. Parce que la lecture peut se présenter comme une propédeutique, les fictions d'épidémie confirment la pertinence d'une réflexion sur les liens entre esthétique et éthique. Dès lors, la fiction d'épidémie pose la question d'un possible réinvestissement des compétences, de l'univers diégétique vers le monde réel.

Toutefois, cette littérature affronte ses limites : capable de poser sur ses stratégies un regard sans complaisance, elle ne se leurre pas quant à son impact sur le réel. Au sein des fictions, la victoire contre « la peste » est toujours provisoire et rien ne semble moins fragile que la communauté humaine qui se crée en temps de crise. Au niveau métaréflexif, le récit met en scène sa propre mise à mal, que le sens en soit négligé, mésinterprété ou perverti. Ceci revient à accorder un rôle non négligeable au destinataire dans la mesure où si la littérature intègre l'ordre du Savoir et du Vouloir, l'effectivité du Pouvoir relève de la sphère du lecteur.

La conscience même de ces limites et l'auto-dénonciation participent *in fine* de cette morale de l'humilité qui rend possible la conquête d'une « santé ». Sans sacraliser la littérature, il faut tout de même lui reconnaître quelques vertus, le devoir de mémoire et la recréation d'un lien entre passé et présent n'étant pas des moindres. À cela s'ajoutent l'attention renouvelée à l'autre et le souci de rendre au langage une valeur sacrée par un usage contrôlé, donc plus juste. Dans cette littérature qui se veut moins optimiste que « mélioriste », l'épidémie ne fait pas naître de héros car la lutte devrait aller de soi. De la même façon, la littérature ne fait probablement pas émerger d'héroïsme chez le lecteur mais elle favorise peut-être – et c'est déjà beaucoup – un désir modeste mais durable de ne pas être de ceux qui propagent le mal.

¹ Pierre Zaoui, *La Traversée des catastrophes*, op.cit., pp. 324-327.

CONCLUSION

Dans ce travail, il s'agissait de proposer des réponses à ces questions : comment et pourquoi écrire des récits d'épidémie à l'ère contemporaine ? Comment et pourquoi lire de telles fictions ? Pour cela, nous avons mis au jour les convergences et les différences entre des récits d'épidémie « postmodernes » et un roman des années 1940 qui, à l'aune de la production postérieure, interroge la « modernité ». En faisant en sorte que chaque pôle du corpus constitue alternativement le projecteur et la scène éclairée, nous souhaitons rendre compte de phénomènes de « contagion » dans leur diversité et leur potentielle réciprocité. À travers ce parcours fait de chassés-croisés, d'interactions et de dissociations, il apparaît que le récit d'épidémie a quelque chose d'exemplaire dans le rapport qu'il élabore entre réel et fiction, dans les relations qui s'établissent entre l'auteur et le lecteur, ainsi que dans la démarche herméneutique qu'implique le « mécanisme paresseux (ou économique) »¹ du texte.

Retenons de ce parcours la possibilité d'ériger la contagion en paradigme de la fiction d'épidémie et ce, en tant que principe d'écriture, principe de lecture et principe éthique. Si l'on peut parler de principe d'écriture, c'est non seulement parce que la contagion est une thématique majeure du corpus mais aussi parce que cette littérature dialogique donne à entendre la prolifération des discours sur la catastrophe, qu'ils soient religieux, philosophiques ou populaires. La parole littéraire est alors contaminée par des voix et des discours du monde auxquels s'entremêlent les échos de textes constitutifs d'une « bibliothèque de l'épidémie », de Thucydide à Manzoni en passant par Sophocle ou La Fontaine. Au fil des œuvres et des siècles, un imaginaire de l'épidémie a donc vu le jour, imaginaire que les fictions du corpus récupèrent et régénèrent. Enfin, si la contagion constitue un principe d'écriture, c'est que l'intertextualité camusienne – première forme de contagion – appelle la récupération du modèle allégorique, processus qui consiste à transférer les qualités du comparant sur le comparé, ici de l'épidémie sur les drames de l'Histoire.

Concevoir une filiation camusienne, c'est déployer une pensée de l'héritage, de l'influence mais aussi de l'innovation. Camus lui-même est l'héritier d'une tradition. Ressaisissant une métaphore pathologique ancrée dans les discours moraux, philosophiques et poli-

¹ Umberto Eco, *Lector in fabula, op.cit.*, p. 63.

tiques, Camus réinvestit les multiples significations que les siècles précédents avaient conférées au mal. Convoquant des « scénarios », il ne manque pas d'évoquer la progression de la maladie suivant un schéma qui présente « toujours les mêmes fonctions dans la même succession »¹. Conformément à la classification d'U. Eco, la fréquentation des récits d'épidémie permet de dégager des « scénarios motifs » (comme l'opposition entre médecine et religion), des « scénarios situationnels » (l'épisode de la mort de l'innocent) et ces *topoi rhétoriques* que constituent les discours apocalyptiques. Mais son œuvre renouvelle la mise en scène littéraire de l'épidémie en associant la catastrophe naturelle à des drames humains, substituant le Fléau divin aux fléaux de l'Histoire. Cette peste, véritable image de la condition humaine, constitue le tremplin nécessaire à la prise de conscience de l'absurde autant qu'à l'envie de le dépasser dans la révolte. Traditionnellement inscrite dans des discours moraux étouffants ou dans des discours politiques stigmatisants, la métaphore épidémique est comme détournée, devenant sous la plume de Camus et des contemporains, le soubassement d'une pensée altruiste et libératrice. La confrontation des deux pôles du corpus témoigne à la fois de continuités et d'approfondissements mais aussi, et nous espérons ne pas les avoir sous-estimés, de bouleversements, de perspectives nouvelles, de tournants propres à notre époque.

Dans les récits du corpus, la contamination s'avère donc polymorphe et réciproque : si le réel génère des discours, ces discours sociaux déforment le réel en tant que représentation ; ces discours du monde tendent à imprégner le roman qui en retour les retravaille, les questionne, les discrédite ; l'imaginaire propre à l'auteur contamine ses écrits et oriente sa représentation du réel sans pour autant s'imposer au lecteur qui conserve sa subjectivité et sa liberté dans l'appréhension du texte. Quand le lecteur attribue les effets dialogiques à un auteur en proie à des obsessions et sa « bibliothèque intérieure », il est fort probable que lui-même, à son insu, contamine le texte de ses propres fantasmes et de son « encyclopédie » (Eco) qui constituent autant de filtres. D'où l'idée que la stratégie des romans du corpus puisse relever d'un « effet d'allégorie » prioritairement perçu par un lecteur enclin à inscrire sa lecture dans des perspectives sociocritiques ou philosophiques.

¹ Dans *Lector in fabula*, Umberto Eco expose sa classification : « En premier lieu, on pourrait définir les scénarios maximaux ou *fabulae préfabriquées* : tels seraient les schémas standards du roman policier de série, ou des groupes de fables où se répètent toujours les mêmes fonctions (au sens de Propp) dans la même succession. [...] En second lieu entreraient en jeu les *scénarios motifs*, schémas assez flexibles, du type « la jeune fille persécutée » [...] sans que pour autant soient imposées des contraintes précises quant à la succession des événements [...] Suivraient en troisième lieu des *scénarios situationnels* (exemple type : le duel entre le shérif et le bandit dans le western) qui imposent des contraintes au développement d'une portion d'histoire mais qui peuvent être combinés de façon différente pour produire différentes histoires. [...] En quatrième lieu, on devrait considérer les véritables *topoi rhétoriques* comme le scénario qui prescrit les modalités descriptives du *locus amoenus*. » (pp. 106-107)

Parce que le choix de ce principe de contagion met en jeu des valeurs éthiques, nous avons jugé pertinent de convoquer la notion de « forme-sens », expression d'Henri Meschonnic qui cristallise l'adéquation entre esthétique et éthique. Pensant le « comment dire » pour mieux envisager un « comment vivre », les fictions allégoriques permettent d'écrire la crise et d'envisager son dépassement. Opter pour une esthétique du masque, du voile devient ainsi le moyen de dénoncer les fictions du monde qui avancent masquées. Intégrés au discours fictionnel, les discours de l'Histoire et sur l'Histoire révèlent la mythologie ou l'idéologie qui les sous-tendent. Entre la foi dans le Progrès et les mythes nationaux, l'Occident voit son prestige égratigné et sa suprématie désamorcée sous l'effet d'une épidémie qui balaie rêves de pureté et d'invincibilité. Dans la fiction d'épidémie allégorique, le choix d'une esthétique de l'impureté témoigne alors d'une ouverture à l'autre et d'une acceptation de la contagion par des influences étrangères. La chose n'est pas anodine si l'on considère que la « crise postmoderne » – si tant est qu'il soit pertinent de parler de crise – se caractérise par un rapport problématique à l'Autre ainsi que par la fin des idéologies et des « grands récits » (Lyotard). Mettant au jour cette crise, la fiction d'épidémie se fait à la fois poison et remède, conformément au fameux « *pharmakon* » derridien.

Ni représentation mimétique du réel, ni fiction mensongère, l'allégorie constitue un « artifice », dispositif qui éclaire le réel, le met en perspective et produit du sens par la tension permanente entre visible et invisible, crypté et apparent. En cela, il emblématise le fonctionnement analogique, discret ou explicite, qui s'établit toujours entre le réel et l'univers diégétique du roman¹. Dans la mesure où il tente de réduire à néant la part d'irrationnel au cœur du réel, le réalisme relève de l'imposture et exige d'être dépassé. Prenant acte de ces obstacles à la représentation, l'allégorie postule que le langage, par nature, ne peut prétendre à une saisie directe du réel : « Le réel est sans nom. Le nom “juste” ou “naturel” – d'un objet, acte ou sentiment – n'existe pas »². Les auteurs n'en conservent pas moins une volonté d'appréhender un indicible, d'embrasser une certaine universalité et de poétiser un monde désordonné et fragmenté. Alors que la perspective fictionnelle a souvent été attaquée au nom de son impuissance face à la violence de la réalité, le récit allégorique offre un angle d'attaque intéressant pour lui redonner du sens. Procédant à des rapprochements insolites, entremêlant le discours et le

¹ L'entrelacement du réel et de la fiction se vérifie dans tout roman, même les plus esthétisants. Si certains auteurs voulurent croire à l'autonomie de l'art, la critique ne manqua jamais de dévoiler la dimension référentielle de l'œuvre. Michelet lisant *L'Éducation sentimentale* se demandait, d'une question toute rhétorique : « L'œuvre n'est-elle pas colorée des sentiments du temps de celui qui l'a faite ? » et Philippe Dufour a établi les correspondances entre *Salammbô* et la France du XIX^e siècle. De même, le déni du réel prôné par les surréalistes n'est que l'envers d'un mal-être puisque rendre le réel absent, c'est encore se positionner par rapport à lui.

² Nancy Huston, *L'Espèce fabulatrice*, *op.cit.*, p. 18.

contre-discours, ce dispositif relève à la fois de l'ordre (par la construction d'un système comparatif) et du désordre (dans l'association du même et de l'autre, de l'ici et de l'ailleurs, de l'avant et du maintenant). Dans une perspective de réconciliation avec le monde, le récit d'épidémie entérine le rapport problématique à l'altérité jugée menaçante pour mieux raviver le besoin d'un lien avec l'Autre, figure qui englobe nos contemporains, nos ancêtres et nos descendants. Contre la tentation de l'hyperindividualisme et du communautarisme, la littérature travaille à l'élaboration d'une histoire collective faite de toutes les voix qui la composent. Prenant à rebours le mouvement du monde, la fiction contemporaine renouvelle son mystère, redonne le goût de la quête et contrecarre les imaginaires sociaux imposés en ménageant des espaces de liberté pour l'imaginaire du lecteur. Recourant à un point de vue décalé, elliptique, oblique pour dire l'Histoire ou l'actualité, la représentation allégorique rend le réel de nouveau possible, pensable et réparable.

Si l'on peut assimiler la lecture à un phénomène de contagion, c'est avant tout parce que le lecteur s'engage dans l'univers diégétique et que le sens qu'il en extrait est empreint de sa subjectivité. Reconfigurant une réalité que l'on peine à décrire ou à visualiser, les récits d'épidémie conduisent à l'implication du lecteur, exigeant un déchiffrement du texte qui fonctionne comme un « appel de mémoire »¹ : une mémoire qui se veut à la fois mémoire de la catastrophe, mémoire de l'emprisonnement mais aussi, à travers les jeux intertextuels (San Juan de la Cruz pour Goytisolo, Kafka pour Camus et Saramago), une « mémoire de l'écriture emprisonnée »². Procédant au passage de « l'écriture *de* mémoire à l'écriture *pour* mémoire », le récit d'épidémie favorise un processus d'éducation et de questionnement qui peut être réactualisé à chaque époque et par chaque lecteur.

La lecture relève toujours d'un échange entre un texte qui suggère des pistes et ce que le lecteur en fait, libre d'une lecture référentielle, d'une approche ludique reposant sur le plaisir de la fiction ou d'une « immersion fictionnelle » exigeant, selon J.-M. Schaeffer, une adhésion au texte pour pénétrer l'univers diégétique et un recul critique suffisant pour l'analyser. S'appropriant le texte, le lecteur des fictions du corpus fait non seulement une expérience de l'altérité mais il retrouve en outre le besoin d'ouverture et d'une parole épurée. De là à faire de la littérature le moyen de guérir la crise du monde contemporain, il n'y a qu'un pas, que nous refusons pourtant de franchir. Idéalement, le récit d'épidémie effectuerait ce parcours que décrit Alexis Nouss « du social à l'expérience, de l'expérience au roma-

¹ Catherine Dana, *Fictions pour mémoire*, *op.cit.*, p. 17.

² Henri Garric, « Des oiseaux en prison: », in J.Bessière, J. Maar (dir.), *L'Écriture emprisonnée*, *op.cit.*, p. 295.

nesque, du romanesque au social »¹. Mais l'inconnu dans cette contagion des imaginaires réside dans l'impact de la fiction sur le réel : difficile, en effet, d'établir théoriquement dans quelle mesure le lecteur est capable de s'approprier les signes du monde et d'agir pour lui donner un sens. Toutefois, nous reconnaissons à la lecture des vertus intrinsèques qui constituent une résistance aux excès du monde, ce qui suffit à lui donner de la valeur.

De fait, la littérature mène le lecteur à cette lucidité dont la « société du spectacle » risque de le priver. Fonctionnant sur le mode de la transparence et de l'apparition (assimilée au vrai), le système moderne entretient une passivité dont Guy Debord a dévoilé les fondements et les mécanismes : « les spectacles se présentent comme une énorme positivité indiscutable et inaccessible », si bien que l'attitude requise « par principe est cette acceptation passive qu'il a déjà en fait obtenue par sa manière d'apparaître sans réplique, par son monopole de l'apparence »². Par l'esthétique du glissement qu'il implique, le récit allégorique procède à une éducation du regard en invitant le lecteur à renouveler son approche des mots et des choses. Observer le passage d'un signe à un autre, être sensible à ce qui se dit entre les lignes, considérer un au-delà des mots, telles sont les compétences sollicitées par la « lecture fictionnelle ». En outre, la fiction assure un rôle éthique par sa mise en scène de la tension entre individu et société et par l'identification à des êtres qui ne nous ressemblent pas. Associant nos vies à la fiction, le roman nous aide à comprendre que nos vies sont des fictions « et que, du coup, nous avons le pouvoir d'y intervenir, d'en modifier le cours »³. Face à l'uniformisation esthétique, l'engagement du lecteur est d'abord un engagement par la beauté, pour la beauté. Contre le brouhaha du monde, fond sonore que l'on ne peut s'empêcher d'entendre, la littérature invite à se rendre réceptif aux mots, à écouter ce « bruissement de la langue » (Barthes) qui transforme l'instant présent en une rencontre.

Si notre travail ouvre des perspectives, c'est qu'en repensant la place de *La Peste* dans la production camusienne et dans la littérature mondiale, nous avons pu mettre au jour la part d'héritage et la singularité d'œuvres contemporaines. Inscrit dans un nouveau réseau, le roman de 1947 donne une profondeur inédite à des œuvres qui s'avèrent être de véritables réécritures de *La Peste* tels que les romans de Saramago et Mimouni. De plus, la constitution d'une « bibliothèque de l'épidémie » permet de révéler des auteurs peu connus (Stewart O'Nan) ou des productions littéraires mal connues, à l'image des œuvres de Juan Goytisolo

¹ Alexis Nouss et Joseph Lévy, *Sida-fiction*, *op.cit.*, p. 195.

² Guy Debord, *La Société du spectacle* [1967], Paris, Gallimard, 1992, § 12, p. 7.

³ Nancy Huston, *L'Espèce fabulatrice*, *op.cit.*, p. 173.

qui bénéficie pourtant d'un certain renom¹. Même lorsqu'ils ont été passés à la loupe comme ceux de García Márquez, les récits dévoilent encore des zones d'ombre et des approches à explorer, comme c'est le cas pour *El amor en los tiempos del cólera* qui, malgré son titre, est rarement abordé sous l'angle épidémique. En mettant au jour l'influence de *La Peste* dans des zones géographiques diverses et sur une production relativement éclectique, nous espérons avoir éclairé les enjeux éthiques et esthétiques d'un pan de la littérature contemporaine et favorisé un nouveau regard sur une œuvre éminemment moderne, pour ne pas dire visionnaire.

Ce regard anachronique dévoile les vertus d'une pensée pour temps de crise qui refuse de consentir pleinement au réel sans jamais le perdre de vue. Nuancée, la vision de Camus n'est jamais terne, tirant son éclat d'une « Pensée du Midi » qui prône la mesure et le refus de conclure, sans être « le juste milieu, ni une dialectique qui dépasse les contraires, mais la tension maintenue entre les contraires, entre les extrêmes »². Avec *La Peste*, le lecteur est toujours dans un entre-deux, dans une dynamique où le questionnement, loin de s'essouffler, est en permanence relancé, qu'il s'agisse de la position sur la religion (athéisme, antithéisme, agnosticisme ?), de la possibilité d'une révolte qui ne soit pas une révolution ou du rapport à l'Algérie dont la représentation a soulevé bien des questions. Bien que la vérité se fasse fuyante et le propos inquiet, la vie offre à l'homme des joies qui s'éprouvent dans le plaisir solitaire de la contemplation ou dans le plaisir solidaire de l'action. Oscillant entre un pessimisme qui ne sombre jamais dans le nihilisme et un optimisme qui ne dérive jamais vers l'enthousiasme aveuglé, Camus offre une pensée dont la fraîcheur et l'actualité méritent qu'on s'y intéresse. Quand le « présentisme » de F. Hartog se veut lourd du poids du passé, le « présent impérissable »³ de Camus lui restitue sa puissance et son élan vital. Quand la voix des orateurs résonne dans le silence de l'inaction qui les suit, la voix de Camus nous rappelle que la juste mesure consiste à parler moins et à agir plus, avec des moyens toujours limités certes, mais déployés avec cette ferveur que génère l'amour de la beauté et des hommes. Face aux questions restées en suspens, Camus fait le pari contre-pascalien d'une vie dont Dieu est ab-

¹ « Bien que l'on ne puisse se passer des écrits lumineux et critiques de Juan Goytisolo pour appréhender les racines arabes de la culture européenne, bien que son œuvre soit indispensable pour déconstruire l'orientalisme européen, saisir les relations de domination qui se sont glissées, au fil de l'histoire, dans les représentations symboliques du Nord de la Méditerranée sur ses voisins de la rive sud, la production littéraire de l'écrivain espagnol reste encore largement méconnue. » Constat établi par Nathalie Galesne, dans son entretien avec Yannick Llored, auteur de *Juan Goytisolo, Le soi, le monde et la création littéraire*, 21.02.2010. [en ligne] URL– <http://www.babelmed.net/letteratura/256-spagna/5025-juan-goytisolo-le-soi-le-monde-et-la-cr-ation-litt-raire-entretien-avec-yannick-llored.html> [consulté le 19 avril 2014]

² Jacqueline Lévi-Valensi, « Écriture, fictif, mythologie du possible », *Mythologies de l'écriture, champs critiques*, PUF, 1990, p. 124.

³ Selon le titre d'un ouvrage d'Anne Prouteau : *Albert Camus ou le présent impérissable* (2008).

sent et où il est impératif de vivre. L'action limitée – la santé plus que le salut – n'en est pas moins une action véritable et honorable.

Loin de nous l'idée de faire de *La Peste* une œuvre postmoderne. On ne saurait en effet nier les bouleversements opérés sur le plan socio-culturel par la société de consommation et sur le plan esthétique par le Nouveau Roman. Néanmoins, *La Peste* est une œuvre qui ne colle pas pleinement à son temps : tout en étant le fruit d'une époque (et en cela, potentiellement datée), elle s'avère capable de traverser les décennies pour faire sens à l'ère contemporaine. Aussi la production littéraire et critique contemporaine éclaire-t-elle ce roman avec pertinence, mettant en lumière des problématiques inexplorées ou approfondissant les études existantes. Plus qu'un regard véritablement nouveau sur *La Peste*, notre travail invite à regarder à nouveau *La Peste*. Tandis que le paradigme camusien s'inscrivait jusqu'alors dans *L'Étranger*, *La Chute* ou *Le Premier homme*, il s'avère que ce qui est vrai pour les autres romans l'est pour *La Peste*, à commencer par l'insurmontable tension entre le citoyen et l'artiste, le témoignage et la beauté, la solitude et la solidarité. Aussi faut-il associer *La Peste* à une « esthétique romanesque » de Camus, à supposer qu'elle existe¹. Quelque peu négligé en tant que roman allégorique, trop vite perçu comme une œuvre fermée, le récit présente une complexité parfois oubliée, souvent sous-estimée. Placé sous un éclairage nouveau, le style de Camus, ce « classicisme » bien vite associé à de la monotonie ou de la maladresse, déroute. Alors qu'on le rapprochait de la sobriété tragique d'une Mme de la Fayette ou de la violence contenue d'un Racine, on peut désormais le mettre en lien avec « l'écriture blanche » d'Annie Ernaux qui observe les êtres, moins pour les juger que pour les comprendre.

Si l'auteur de *La Peste* nous aura été si utile dans l'étude des récits contemporains, c'est qu'il fut à la fois témoin de l'histoire et penseur de l'absurde, sans jamais renoncer à son statut d'artiste. Ce triple statut le rapproche alors des écrivains du corpus qui, en tant que journalistes, essayistes et romanciers, peuvent être qualifiés non pas d'« écrivains engagés » (titres qu'ils tendent à refuser) mais d'« écrivains responsables », pour reprendre une expression – déjà mentionnée – de Caillois. Les différentes œuvres du corpus présentent ainsi des points communs en tant que mise en scène de l'épidémie dans un monde « sans Dieu », récit allégorique qui se donne à lire comme la transposition fictionnelle d'une expérience intime et collective de l'Histoire, fiction sous-tendue par une vision du monde dont elle ne masque pas les limites. Le « dialogisme » bakhtinien s'y illustre pour souligner que tous les discours individuels relaient – à des degrés divers de conscience et de volonté – les discours du monde,

¹ C'est à cette question que les multiples travaux de Jacqueline Lévi-Valensi ont tenté de répondre.

s'en imprègnent et s'en inspirent, scellant, parfois à leur corps défendant, le triomphe d'une rhétorique séductrice. Mais les échos entre les discours individuels suggèrent également l'impossibilité d'assigner à chaque personnage une parole purgée de toute marque d'altérité. Hors de la relation à autrui, aucune pensée n'est concevable.

En confrontant une œuvre des années 1940 à cinq romans contemporains, il s'agissait d'interroger la pertinence d'une distinction établie entre une littérature dite « moderne » et celle que l'on appelle « postmoderne ». Textes tissés, composés d'épisodes annoncés, fractionnés, dispersés, désordre savamment orchestré, puzzle dont les pièces trouvent peu à peu leur place : si ces récits offrent d'abord le visage d'une narration tourmentée où l'on se perd, ce n'est que pour mieux faire émerger une perception et une compréhension nouvelles du monde. Pour autant, la ligne de démarcation n'est jamais aussi nette qu'on pourrait le croire : quand Camus échappe à son époque, les écrivains dits « postmodernes » restent attachés à une clarté et une narrativité « modernes », voire « classiques ». La proximité de *La Peste* avec les romans ultérieurs suggère que le « contemporain » n'est pas uniquement affaire de chronologie. Goytisolo avait bien compris la nécessité de battre en brèche toute histoire linéaire de la littérature, lui qui se sentait contemporain de Cervantès et de San Juan de la Cruz¹. Quant à Jacqueline Lévi-Valensi, elle concluait ainsi sa thèse parue en 1981 : « Malgré sa singularité, l'œuvre romanesque de Camus nous paraît être représentative d'un romanesque contemporain, au moins dans certains de ses aspects »². On peut alors envisager le contemporain moins comme une période que comme une esthétique, autorisant à qualifier comme tel « ce qui agit dans l'écriture et la lecture présentes mais dont la source peut être indifféremment proche ou lointaine »³.

En somme, « la contagion des imaginaires » autorise à repenser le cloisonnement qui caractérise toute histoire littéraire. On le sait, nulle création ne se fait *ex nihilo*, toute œuvre naît de la copie, de la contamination, l'écrivain laissant un *autre* hanter son écriture, pour mieux prendre le contrôle sur lui et le manipuler. Comme en témoigne Hervé Guibert, l'influence d'un auteur est une maladie qui envahit l'écriture : le corps étranger aliène le corps du texte et transforme l'écriture en une lutte acharnée contre ce virus intertextuel dont l'écrivain doit se guérir pour trouver sa propre voie. D'une certaine manière, le texte est semblable au corps de Joseph Grand que la maladie frappe puis épargne, un corps fort de ce

¹ Sur cette « modernité des anciens », voir Yannick Llored, *Juan Goytisolo, la création, le soi, le monde, op.cit.*, p. 173.

² Jacqueline Lévi-Valensi, *Genèse de l'œuvre romanesque d'Albert Camus, op.cit.*, p. 719.

³ Zuzana Malinová, *Puissances du romanesque*, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2010, p. 15.

triomphe du Moi mais irrémédiablement marqué par les traces du combat contre l'altérité menaçante. En raison de ces phénomènes de contagion, le cloisonnement opéré par l'histoire littéraire, tout en générant une périodisation fort utile, doit toujours être considéré comme un outil théorique.

La complexité inhérente à tout projet d'histoire littéraire est renforcée par la récurrence de certains phénomènes. À la suite de C. Buci-Glucksmann, nous croyons en une résurgence de l'esthétique baroque. L'histoire littéraire est donc moins faite de déchirements et de ruptures que d'éclats et de fêlures, autorisant la réapparition ponctuelle de questionnements et d'esthétiques. Avec la métaphore de la contamination, la littérature se révèle travaillée par des mouvements variés, des dynamiques à la fois linéaires et circulaires qu'il faut s'interdire de passer au filtre axiologique. Une telle appréhension de la création invalide tout « progrès » mais aussi toute « fin » de la littérature.

Dès lors que chaque interprétation réactualise le pacte de lecture et que de nouveaux parallèles peuvent s'instituer avec le temps, il faut supposer que dans quelques décennies, les œuvres du corpus autoriseront de nouvelles strates, dans des surimpressions toujours plus denses. Au souvenir des épidémies historiques convoquées par l'épidémie fictive s'ajouteront les drames de l'Histoire qui incluront alors les crises de ce temps. Parce que l'homme sera toujours « humain, trop humain », il y a fort à parier que les lecteurs d'alors superposeront à ces crises celle de leur présent, qu'elle soit perçue par le plus grand nombre ou qu'elle procède du regard aiguisé d'individus vigilants. Il s'agira, pour reprendre les termes de Philippe Dufour, non pas de « mieux comprendre un auteur qu'il ne se comprenait lui-même, mais de mieux comprendre ma situation historique à partir d'un texte qui l'ignorait – et qui pourtant en parle »¹. Telle est l'expérience que *La Peste* assure pour nous à l'ère contemporaine.

Puisque la création contemporaine récupère l'analogie camusienne entre épidémie et crise socio-politique, formulons l'hypothèse qu'elle constitue désormais un motif littéraire à part entière², c'est-à-dire une figure reconnue et éprouvée dans sa richesse et sa polysémie, comparable, par exemple, à la métaphore guerrière de l'amour. Cette hypothèse est d'ailleurs confortée par des fictions parues en 2012 telles que *Némésis* de Philippe Roth ou *Peste et choléra* de Patrick Deville. Passons un peu vite sur le Prix Fémina, roman historique consacré à

¹ Philippe Dufour, *Le Roman est un songe*, op.cit., pp. 150-151.

² David Gullentops indique que le motif littéraire touche à la fois les contenus et l'écriture, structurant le projet littéraire lui-même par l'activation de fonctions multiples : *catastrophique*, *intertextuelle*, *idéogrammatique*, *générative*, *topologique*. Le motif tisse une trame particulière ayant sa structure spécifique au sein du réseau formé par l'ensemble des lectures (mythiques) antérieures. (« Pour une migration du motif. Investigation critique de ses fonctions dynamiques », *Athanor*, n°4, Migrazioni, 1993, pp. 45-53)

l'inventeur du vaccin contre la peste (Alexandre Yersin)¹, pour nous focaliser sur le roman américain consacré à une épidémie de poliomyélite qui frappe Newark pendant l'été 1944. Nous y avons retrouvé toutes les structures et les questionnements qui animaient les romans de notre corpus, confirmant qu'il existe bien un *topos* du récit d'épidémie. Convoquant les différents éléments de l'imaginaire traditionnel², l'épidémie fictive dépeinte par Roth entre en résonance avec la Seconde Guerre Mondiale. Une analogie s'établit entre deux formes du mal et deux combats, entre la catastrophe humaine qui décime les soldats et la catastrophe naturelle qui frappe les civils. Rien d'étonnant alors à ce que les premières victimes de l'épidémie soient des Juifs. Comme dans *La Peste*, la question de la religion et du châtement hante le récit puisque Bucky Cantor, le protagoniste qui met tout en œuvre pour « sauver les corps », est partagé entre sa croyance en Dieu et la révolte face à l'injustice. Malgré ses bonnes intentions, le personnage finit par être puni de son *hybris* : s'octroyant le rôle de médecin, ce jeune entraîneur sportif croit lutter contre Dieu. Mais en l'absence de Dieu, il se punit lui-même. Dans la lignée d'une écriture (post)moderne de l'épidémie, *Némésis* met en question la possibilité et la pertinence de l'héroïsme. Si la mythification du héros exerce une fascination sur l'écrivain et ses personnages, ce monde, bien qu'ayant besoin des héros pour grandir, n'est pas fait pour eux.

Percevant cette ressemblance troublante avec *La Peste* de Camus, Pierre Assouline écrit que « c'est aussi désespérant que rassurant : on n'invente jamais rien. Ou si peu. »³. Les similitudes entre ces deux récits d'épidémie dans une cité portuaire sur fond de Seconde Guerre mondiale ont même suscité l'indignation de lecteurs qui ont mené leur enquête pour mettre au jour ce qui leur semble relever du plagiat. Pour autant, il ne faudrait pas négliger la singularité du roman de Roth. L'idée que la quête effrénée d'une vertu exemplaire conduise au pire laisse en effet entendre un pessimisme certain, plus désenchanté que celui qui sustentait la production des années 1980-1990, pessimisme dont on ne saurait dire s'il relève d'une évolution du roman dans « l'extrême contemporain », d'une tradition littéraire américaine ou s'il est propre à l'auteur. Retenons que cette mise au jour du motif garantit à *La Peste*

¹ Notons simplement que le premier chapitre souligne cet entrelacement de l'Histoire et de l'épidémie, conférant une possible portée symbolique à cette peste.

² Pour rappel, ces éléments sont répertoriés dans le chapitre 1 de la partie I : panique populaire, recherche de boucs émissaires, mort de l'enfant, statut problématique de la famille, difficulté à nommer la maladie, comportements transgressifs mais aussi regain de foi et de superstition, etc.

³ Pierre Assouline : « N'empêche que cette inspiration inavouée n'aurait pas été remarquée si le blogueur Mike Ettner ne l'avait pointée, si Elaine Showalter ne l'avait analysée sur le blog de la Library of America et si Twitter ne l'avait aussitôt relayée. Ainsi vont les choses désormais. » (« La Peste soit de Roth », 29 novembre 2010 –[en ligne]

URL– <http://passouline.blog.lemonde.fr/2010/11/29/la-peste-soit-de-roth/> [consulté le 27 avril 2014].

une certaine pérennité dans la mesure où le roman constitue désormais une référence incontournable pour qui veut écrire ou étudier un récit d'épidémie contemporain. Il faut espérer que les lectures de Camus à l'aune des productions à venir ouvriront encore de nouvelles perspectives, conformément aux vertus que Françoise Lavocat confère à la démarche comparatiste :

Elle change notre regard sur ce que nous croyions connu. Des temporalités nouvelles bouleversent nos repères et notre histoire littéraire. Ce que nous croyions unique ne l'est plus, ce qui était nouveau, dans une certaine coupe temporelle et géographique, ne l'est plus que relativement ; le début de quelque chose nous apparaît soudain comme une fin. Ce qui était familier jusqu'à l'écœurement retrouve des couleurs.¹

Si le neuf et l'ancien peuvent se contaminer réciproquement, et que le regard du lecteur devient le vecteur de cette contagion, alors il y a peut-être du sens à faire de la critique littéraire un champ d'application pour la métaphore épidémique.

Parce que ce travail nous a rendu sensible aux convergences qui unissent des romans d'ères géographiques diverses, nous voudrions conclure sur ces interactions à l'échelle internationale qui, d'une certaine façon, rejoignent le paradigme de la contagion. Si « l'unification microbienne du continent eurasiatique autour de l'an mil, puis celle du monde avec les grandes conquêtes (Le Roy Ladurie, 1978 ; Diamond, 2000), doivent en tous les cas attirer notre attention sur l'articulation serrée des données biologiques, culturelles, écologiques, géographiques et géopolitiques, surtout à l'heure des débats sur la globalisation »², ne peut-on concevoir une certaine unité de la littérature ? Cette réflexion nous permet de revenir sur les méthodes et les enjeux de la littérature comparée dont l'idée d'une littérature « globale » (virale ?) constitue à la fois le postulat et le point d'aboutissement. Il s'agirait donc de s'interroger sur la contamination qui s'opère *de facto* entre littératures nationales mais aussi sur le rôle du comparatiste comme agent de la contamination. Peut-on envisager une histoire mondiale de la littérature ? En quoi le travail du critique, loin de dénaturer les littératures nationales, permet-il de les enrichir ?

Inscrit dans une tradition pluriséculaire (que nous avons principalement étudiée dans le domaine européen) dont le renouvellement a été assuré par *La Peste*, le motif de l'épidémie irrigue la fiction latino-américaine, étatsunienne, européenne et sud-africaine. Par notre étude, nous pensons avoir montré la pertinence d'appréhender un phénomène littéraire à une échelle multiculturelle. Pourtant, Jean Bessière soulève la « question de la validité de la lecture d'une

¹ Françoise Lavocat, « Le comparatisme comme herméneutique de la défamiliarisation », *Vox Poética*, 2012 [en ligne] URL – <http://www.vox-poetica.org/t/articles/lavocat2012.html> [consulté le 27 avril 2014]

² Formule tirée de l'appel à contribution pour le colloque « Contagion/contamination » de la Revue *Tracés*.

œuvre selon une autre œuvre, d'un objet selon un autre objet, et de la lecture inverse »¹. Se pourrait-il que le comparatisme relève d'une fièvre de l'analogie ? En d'autres termes, la construction de rapports entre des zones culturelles et des imaginaires différents est-elle autre chose que le fruit d'une obsession du critique ?

Se proposant de mettre au jour une intertextualité insoupçonnée, des héritages et des remodelages, le comparatiste envisage la littérature comme un réseau, une bibliothèque (Bayard), ce qui l'autorise à faire le pari d'une contamination qui transcende les frontières et les siècles. Comme le rappelle J. Bessière, le recours au dispositif du parallèle « peut être explicitement un opérateur de lecture – lectures transversales d'œuvres qui n'ont pas de liens directs, éventuellement suivant une réversion temporelle, ainsi que l'a marqué Mme Haddad-Wotling »². En outre, le comparatiste est celui qui ose croire que sa littérature nationale n'est pas dénuée d'influences étrangères. En retour, on peut considérer l'œuvre étrangère comme le produit d'un circuit d'emprunts et d'échanges qui, en tant que tel, gagne à être envisagé à l'aune d'une autre culture. Pour le dire avec Bakhtine, « à une culture étrangère, nous posons des questions nouvelles telles qu'elle-même ne se les posait pas. Nous cherchons en elle une réponse à ces questions qui sont les nôtres »⁴. Dès lors, il devient pertinent d'aborder une œuvre étrangère avec des préoccupations ou des outils théoriques propres à une autre ère géographique sans craindre de la détourner.

Bien qu'une « littérature mondiale »⁵ exige qu'on postule une certaine universalité ancrée dans des invariants, insistons sur la nécessité de ne pas atténuer la singularité des œuvres dans une indifférenciation abusive. Comme le souligne Alain Vaillant qui prône la complémentarité, il paraît « impossible de faire l'histoire littéraire du global sans lui adjoindre

¹ Jean Bessière, « Pour une lecture symptomale du discours des comparatistes français », *Revue de littérature comparée* 2/2001 (n 298), pp. 327-336. [en ligne]

URL– <http://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2001-2-page-327.htm>. [consulté le 19 avril 2014]

² *Ibid.*

⁴ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, Trad. du russe par Alfreda Aucouturier. Préface de Tzvetan Todorov, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 1984, p. 348.

⁵ Nous adoptons ici la terminologie de Jérôme David qui la justifie en ces termes : « Traduire “Weltliteratur” ou “world literature” par “littérature universelle”, par exemple, comme ce fut le cas si longtemps en français, notamment sous la plume d'Etiemble, enchaîne la notion à une réflexion sur l'universalité éventuelle de la culture et sur de supposés invariants littéraires, voire anthropologiques. Ce parti pris opère un saut à la généralité trop brusque pour rendre compte du fourmillement des “universaux” envisagés sous les termes de “Weltliteratur” ou de “world literature” durant deux siècles. L'expression française de “littérature mondiale” me semble moins définitive sur ce point. Elle laisse encore de l'espace pour penser une mondialité qui ne serait pas d'emblée universelle, ou dont les formes d'universalité seraient différentes. » (Lionel Ruffel, entretien avec Jérôme David, « Prendre soin de la “littérature mondiale” », 7 mars 2013. [en ligne]

URL– http://www.fabula.org/atelier.php?Prendre_soin_de_la_litterature_mondiale [consulté le 19 avril 2014].

aussitôt celle du national »¹. Si la fièvre de l'analogie qui s'empare du comparatiste est à même de rendre compte de possibles universaux, des mythes et des leitmotifs qui traversent la littérature dans sa globalité, l'approche comparatiste tente également de cerner la spécificité culturelle des littératures nationales et plus encore, l'originalité du style et de la pensée d'un auteur au sein de cette culture. C'est pourquoi on ne saurait adhérer sans nuance à l'idée de Jean Bessière lorsqu'il attribue aux études comparatistes la volonté de démontrer que « la littérature constitue un champ commun et qu'il n'y a pas de limites culturelles, linguistiques, nationales, à ce champ commun. C'est donc là reporter dans le seul domaine littéraire l'hypothèse du champ commun de l'Histoire et retrouver les hypothèses des formalismes critiques ou textuels – la littérature est homogène parce qu'elle est littérature ou parce qu'elle est texte »². De même que S. Sontag mettait en garde contre la portée globalisante – donc erronée – de la métaphore épidémique qui assimilait trop vite des objets divers, gardons à l'esprit qu'une œuvre invite toujours le lecteur à pénétrer dans une culture singulière lourde d'archétypes, de mythes et d'un passé national particulier. Difficile en effet de négliger les différences culturelles et leur impact sur la création littéraire : oralité en Afrique du Sud, entrelacement de la Bible et de la « *wilderness* » dans la littérature américaine, réalisme magique en Amérique Latine³. Si le lecteur contamine l'œuvre étrangère de ses questionnements, celle-ci le contamine en retour, l'obligeant à intégrer des codes et un rapport au monde singuliers. Dès lors que la littérature constitue un lieu du dialogue, un espace de rencontre, il peut y avoir du sens à penser une histoire mondiale de la littérature pour une ouverture à l'autre plus radicale, une transmission plus diffuse et une responsabilité du lecteur accrue. En donnant au lecteur le soupçon d'« une vie infiniment supérieure », le roman – que l'on pouvait au mieux assimiler à un manuel de survie – deviendrait alors manuel de « sur-vie »⁴.

¹ Alain Vaillant, « L'Histoire littéraire, entre le global & le national », Acta fabula, vol. 13, n 1, « Nouveaux chemins de l'histoire littéraire », Janvier 2012 [en ligne]. URL– <http://www.fabula.org/revue/document6758.php> [consulté le 18 avril 2014.]

² Jean Bessière « Pour une lecture symptomale du discours des comparatistes français », *art.cit.*

³ Dans « Un extraño llamado Gabriel García Márquez », C. Zuluaga Osorio déplore les travaux réalisés à l'étranger et dans les cercles spécialisés, jugeant qu'ils dépouillent l'écrivain colombien de sa caribéanité, de sa colombianité et de son américanité : « *Las formulaciones teóricas, las evaluaciones supranacionales, los análisis simbólicos, aferrados a los arquetipos universales, han ido despojando a García Márquez de su entorno natural, de lo que [...] se denomina los contextos. De ese modo, para muchos conciudadanos, la obra del escritor colombiano ha terminado por constituir algo desconocido, por no decir ajeno* » (Prologue de l'essai de Carmen Kline, *Los Orígenes del relato. Los lazos entre ficción y realidad*, Salamanca, ed. Universidad de Salamanca, 2003, p. 9).

⁴ Nous empruntons le jeu de mots à Pierre Zaoui, *La Traversée des catastrophes*, *op.cit.*, p. 320.

BIBLIOGRAPHIE

Bibliographie littéraire

1) Corpus primaire

BRINK André, *The Wall of the Plague*. London : Faber & Faber, 1984.

BRINK André, *Le Mur de la peste*. Trad. de l'anglais par Jean Guilloineau. Paris : Stock, 1991.

CAMUS Albert, *La Peste* [1947]. Paris : Gallimard, « Folio », 1972.

GARCIA MARQUEZ Gabriel, *El amor en los tiempos del cólera* [1985], Barcelona : Mondadori, 2002.

GARCIA MARQUEZ Gabriel, *L'Amour au temps du choléra*. Trad. de l'espagnol (Colombie) par Annie Morvan), Paris : Grasset, 1987.

GARCIA MARQUEZ Gabriel, *Cien años de soledad* [1967], Barcelona : Mondadori, 2003 [2^e ed.].

GARCIA MARQUEZ Gabriel, *Cent ans de solitude*, trad. de l'espagnol (Colombie) par Claude Durand, Paris : Points, « Poche », 1997.

GOYTISOLO Juan, *Las virtudes del pájaro solitario*, Barcelone : Seix Barral, 1988.

GOYTISOLO Juan, *Les Vertus de l'oiseau solitaire*. Trad. de l'espagnol par Aline Schulman, Paris : Fayard, 1990.

LE CLEZIO Jean-Marie Gustave, *La Quarantaine*, Paris : Gallimard, 1995.

O'NAN Stewart, *A Prayer for the Dying*, New York : Picador USA, 1999.

O'NAN Stewart, *Un Mal qui répand la terreur*. Trad. de l'américain par Jean-François Ménard, Paris : Editions de l'Olivier, « Petite bibliothèque », 2004.

SARAMAGO José, *Ensaio sobre a Cegueira*, Lisboa : Caminho, 1995.

SARAMAGO José, *L'Aveuglement*. Trad. du portugais par Geneviève Leibrich, Paris : Seuil, 1997.

2) Autres œuvres et écrits des auteurs du corpus

Loin d'être exhaustive, cette bibliographie secondaire ne mentionne que les titres que nous avons consultés et cités au cours de notre travail.

Albert CAMUS

Nouvelle édition des Œuvres complètes, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade
volume I (1931-1944) sous la direction de Jacqueline Lévi-Valensi, 2006
volume II (1944-1948) sous la direction de Jacqueline Lévi-Valensi, 2006 ;
volume III (1949-1956) sous la direction de Raymond Gay-Crosier, 2008.
volume IV (1957-1959), sous la direction de Raymond Gay-Crosier, 2008.

Plus précisément, nous faisons références aux œuvres suivantes :

Romans

- *L'Étranger*, 1942.

Théâtre

- *Caligula*, 1938.

- *L'État de Siège*, 1948.

Essais

- *L'Envers et l'Endroit*, 1937.

- *Noces*, 1939.

- *Le Mythe de Sisyphe : Essai sur l'absurde*, 1942.

- *L'Homme révolté*, 1951.

Divers

- *Carnets*

- *Actuelles I* (1944-1949)

- « Lettre d'Albert Camus à Roland Barthes sur *La Peste* », 1955.

- *Lettres à un ami allemand*, 1948.

- « Pourquoi l'Espagne ? » (Lettre à Gabriel Marcel), 1948.

- *Discours de Suède* (réunit le discours du 10 décembre 1957 à Stockholm, et la conférence du 14 décembre 1957 « L'Artiste et son temps » prononcée à l'Université d'Upsal.)

- *Correspondance Albert Camus, Jean Grenier, correspondance 1932-1960*, notes de Marguerite Dobrenn, Paris : Gallimard, 1981.

André BRINK

Romans

- *L'Ambassadeur* [*Die Ambassadeur*, 1964, *File on a Diplomat*, 1967, réédition sous le titre *The Ambassador*, 1985], Trad. de l'anglais par Jean Guiloineau, Paris : Stock, 1986.
- *Au plus noir de la nuit* [*Kennis van die Aand*, 1973, *Looking on Darkness*, 1974]. Trad. de l'anglais par Robert Fouques-Duparc ; préf. de Claude Wauthier. Paris : Stock, 1976.
- *Une Saison blanche et sèche* [*'n Droë wit Seisoen*, *A Dry White Season*, 1979]. Trad. de l'anglais par Robert Fouques-Duparc. Paris : Stock, 1979.

Essais

- *Sur un banc du Luxembourg, Essais sur l'écrivain dans un pays en état de siège* [*The Mapmakers : writing in a state of siege*, 1982]. Trad. de l'anglais par Jean Guiloineau, Paris : Stock, 1983.
- *Retour au Luxembourg. Littérature et politique en Afrique du Sud (1982-1998)* [*Reinventing a Continent*, 1998], Trad. de l'anglais par Jean Guiloineau, préface de Nelson Mandela. Paris : Stock, 1999.

Autobiographie

- *Mes Bifurcations, mémoires* [*A Fork in the Road : a memoir*, 2009]. Trad. de l'anglais par Bernard Turle, Arles : Actes Sud, « Lettres africaines », 2010.

Article

- « Camus le Juste », *Le Nouvel observateur*, N°2350, 19/11/2009.
<http://bibliobs.nouvelobs.com/essais/20091120.BIB4456/camus-le-juste-par-andre-brink.html> [Consulté le 15.03.2014]

Gabriel GARCIA MARQUEZ

Romans

- *Des feuilles dans la bourrasque* [*La Hojarasca*, 1955]. Trad. de l'espagnol (Colombie) par Claude Couffon, Paris : Grasset, 1983.
- *Pas de lettre pour le colonel* [*El Coronel no tiene quien le escriba*, 1961]. Trad. de l'espagnol (Colombie) par Daniel Verdier, Paris : Grasset, 1980.
- *La Mala Hora* [*La Mala Hora*, 1972]. Trad. de l'espagnol (Colombie) par Claude Couffon, Paris : Le Livre de poche, 1988.
- *L'Automne du Patriarce* [*El Otoño del patriarca*, 1975]. Trad. de l'espagnol (Colombie) par Claude Couffon, Paris : Grasset, 1976.
- *Chronique d'une mort annoncée* [*Crónica de una muerte anunciada*, 1981]. Trad. de l'espagnol (Colombie) par Claude Couffon, Paris : Grasset, 1982.

Articles

- « Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia » [09.10.1959], *De Europa y América, Obra periodística*, vol. 4, Barcelona : Bruguera, 1983, pp. 561-565.
- Notas de prensa 1980-1984*, Madrid : Mondadori, 1991.

Autobiographie

- Vivre pour la raconter [Vivir para contarla, 2002]*. Trad. de l'espagnol (Colombie) par Annie Morvan, Paris : Grasset, 2003.

Divers

- *El Olor de la guayaba : conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza*, Barcelona : Bruguera, 1983.
- « L'amour est ma seule idéologie », Entretien avec Olivier Royant, *Paris Match*, juillet 1994.
- « *La soledad en América Latina* » (Discours du prix Nobel, 1982).

Juan GOYTISOLO

Romans

- Deuil au paradis [Duelo en el paraíso, 1955]*. Trad. de l'espagnol par Maurice-Edgar Coindreau, Paris : Gallimard, 1959.
- Juan sans Terre [Juan sin Tierra, 1975]*. Trad. de l'espagnol par Aline Schulman, Paris : Seuil, « Points », 1977.
- Jeux de Mains [Juegos de manos, 1954]*. Trad. de l'espagnol par Maurice-Edgar Coindreau, Paris : Gallimard, « Du monde entier », 1957.
- La Chanca, [La Chanca, 1962]*. Trad. de l'espagnol par Maurice-Edgar Coindreau, Paris : Librairie Espagnole, 1983.
- *La Cuarentena*, Madrid : Mondadori, 1991.
- *Makbara [Makbara, 1980]* Trad. de l'espagnol par Aline Schulman, Paris : Seuil, 1982.
- *Pièces d'identité [Señas de identidad, 1966]*. Trad. de l'espagnol par Maurice-Edgar Coindreau, Paris : Gallimard, 1991.

Articles

- « Que peut la littérature ? », entretien avec Günter Grass, *Le Monde diplomatique*, 2.11.1999, pp. 28-29.
- « San Juan de la Cruz y el pájaro sufi » in William Mejías López (dir.), *Morada de la palabra. Homenaje a Luce y Mercedes López-Baralt*, Editorial de la universidad de Puerto Rico, 2002, pp. 791-795.

Essais- recueils d'articles

- L'Arbre de la littérature [El árbol de la literatura, 1985]*. Trad. de l'espagnol par Joëlle Lacor, Paris : Fayard, 1990.
- La Forêt de l'écriture [El bosque de las letras, 1995]*. Trad. de l'espagnol par Abdelatif Ben Salem, Paris, Fayard, 1997.
- *Cogitus interruptus [Cogitus interruptus, 1999]*. Trad. de l'espagnol par Abdelatif Ben Salem, Paris : Fayard, 2001.

Autobiographie

- *Chasse gardée* [*Coto velado*, 1985]. Trad. de l'espagnol par Aline Schulman, Paris, Fayard, 1987.
- *Les Royaumes déchirés* [*En los reinos de taifa*, 1986]. Trad. de l'espagnol par Joëlle Lacor, Paris : Fayard, 1988.

Divers

- *Epistolario* (1968-1972), *Cartas de Américo Castro a Juan Goytisolo*, Madrid : Pre-Textos, 1997.
- « *Obra inglesa* » de José Maria Blanco White, traduction et prologue de Juan Goytisolo, Barcelone : Seix Barral, 1972.
- « Entretien con Juan Goytisolo », propos recueillis par Emilia Roselló, revista *Integral*, n°100, avril 1988, pp. 26-30.

Jean-Marie Gustave LE CLÉZIO

Romans

- Les Géants*, Paris : Gallimard, 1973.
- La Guerre*, Paris : Gallimard, 1970.
- Le Procès-verbal*, Paris : Gallimard, 1963.
- Onitsha*, Paris : Gallimard, 1991.

Essais

- L'Extase matérielle*, Paris : Gallimard, « Le Chemin », 1967.
- Haiï*, Genève : Skira, « Les Sentiers de la création », 1971.
- Vers les icebergs*, Montpellier : Fata Morgana, « Explorations », 1978. (ouvrage écrit en collaboration avec Henri Michaux)

Autres

- « Dans la forêt des paradoxes » (Discours du Prix Nobel, 2008)
- « Les marges et l'origine », entretien avec Claude Cavallero, Revue *Europe*, janvier-février 1993.

Stewart O'NAN

Romans

- Un Monde ailleurs* [*A World Away*, 1998], Paris : Seuil, « Points », 2000.
- Le Nom des Morts*. [*The Names of the Dead*, 1982]. Paris : Seuil, « Points », 2004.

Article

- « Quelle écriture pour la violence ? », in *Les Assises internationales du roman 2009*. *Le roman : hors-frontières*, trad. de l'anglais par Nicolas Richard, Villa Gillet, éd. Christian Bourgeois, 2009.

Entretiens

- « A conversation with Stewart O'Nan », interview d'Edward Champion Revue *Reluctant habits*, 6. 04. 2011 [Consulté le 12.03.2014]
<http://www.edrants.com/a-conversation-with-stewart-onan/>
- « L'envers du rêve », propos recueillis par Natalie Levisalles, *Libération* 20/12/2001-
<http://www.liberation.fr/livres/0101397369-l-envers-du-reve>[Consulté le 12.03.2014].
- Stewart O'Nan et Cédric Fabre « “Les Etats-Unis réécrivent l'histoire” », *La pensée de midi* 3/ 2002 (N° 9), pp. 103-108.

José SARAMAGO

Romans

- *Terra do Pecado*, Lisboa: Minerva, 1947 – Caminho, 1997.
- *Levantado do Chao*, Lisboa: Caminho, 1980.
- *La Caverne* [*A Caverna*, 2000]. Trad. du portugais par Geneviève Liebrich, Paris ; Seuil, 2002.
- *La Lucidité* [*Ensaio sobre a Lucidez*, 2004] Trad. du portugais par Geneviève Liebrich, Paris ; Seuil, 2002.
- *Le Voyage de l'éléphant* [*A Viagem do elefante*, 2008] traduit du portugais par Geneviève Liebrich, Paris : Seuil, 2009.

Entretiens

- « Nous ne vivons pas en démocratie », entretien avec Christine Rousseau, *Le Monde*, 24. 11.2006.
- « J'ai passé ma vie à proclamer que le narrateur n'existait pas », propos recueillis par Arlette Amiel, traduits du portugais par Marie Hautbergue, *Le Magazine littéraire*, mars 2010, n°495, pp. 96-100.
- Entretien avec José Saramago, Propos recueillis par Alain Nicolas. *L'Humanité*, 17 mars 2010.
<http://socio13.wordpress.com/2010/06/20/apres-le-deces-de-jose-saramago-retour-sur-une-interview-accordee-par-lecrivain-a-lhumanite-autour-de-sa-fable-politique-la-lucidite/> [Consulté le 21 mars 2010]

Théâtre

- *A Noite*, Lisboa : Caminho, 1979.

Chroniques, articles

- *As Opinões que o DL Teve*, Lisboa : Seara Nova / Futura, 1974.
- « Historia e ficção », *Jornal de Letras, Artes et Ideias*, 6 de Março de 1990, pp. 17-20.
- *Folhas Políticas (1976-1998)*, Lisboa : Caminho, 1999.
- « A Arte, o Homem e a Sociedade », *Jornal de Letras, Artes et Ideias*, 17 de Março de 2004, pp. 17-19.
- « Que reste-t-il de la démocratie ? », *Le Monde Diplomatique*, août 2004.
- *Le Cahier* (préface d'Umberto Eco), [*O Caderno, textos escritos para o blog, Setembro de 2008 – Março de 2009*, 2009]. Trad. du portugais par Marie Hautbergue, Paris : Le Cherche Midi, 2010.

Autobiographie

-*As Pequenas Memorias*, Lisboa : Caminho, 2006.

Divers

- « De l'allégorie en tant que genre à l'allégorie en tant que nécessité », discours à l'Université Charles de Gaulle-Lille 3, le 5 novembre 2004.

3) Textes d'appui : la « bibliothèque de l'épidémie »

Nous ne mentionnons ici que les œuvres citées dans notre étude. Sous l'appellation « bibliothèque de l'épidémie », nous regroupons des œuvres consacrées à une épidémie, mais aussi des œuvres présentant des épisodes ponctuels ou des personnages frappés par l'épidémie.

Les essais recourant la métaphore de l'épidémie sont recensés dans le chapitre 4 de la bibliographie critique (ex : Antonin Artaud, *Le Théâtre et la peste*).

Romans

- BELLATIN Mario, *Salon de beauté* [*Salón de belleza*, 1994], trad. de l'espagnol (Mexique) par André Gabastou, Paris : Stock, 2000.
- BOCCACE Jean, *Le Décaméron* [*Il Decameron*, 1348-1358], Trad. de l'italien par G.Clerico, Paris : Gallimard, « Folio Classique », 2006.
- CARRIERE Jean, *La Caverne des pestiférés*, Paris : éd. Pauvert, « Le Livre de Poche », 1978-1979.
- CHODERLOS DE LACLOS Pierre, *Les Liaisons dangereuses*, édition établie, présentée et annotée par Catriona Seth, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 2011.
- DEFOE Daniel, *Journal de l'Année de la Peste*, [*A Journal of the Plague Year, 1666*], trad. de l'anglais par Francis Ledoux, Paris : Gallimard, 1959.
- DEVILLE Patrick, *Peste et Choléra*, Paris : Seuil, 2012.
- DURAS Marguerite, *Le Vice Consul*, Paris : Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1963.
- DURAS Marguerite, *India Song*, Paris : Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1973.
- FRANGIAS Andréas, *L'Épidémie* [1972], trad. du grec par Jacques Lacarrière, Paris : Gallimard, 1978.
- GIONO Jean, *Le Hussard sur le Toit*, Paris : Gallimard, 1972.
- GUIBERT Hervé, *À l'Ami qui ne m'a pas sauvé*, Paris : Gallimard, « Folio », 1993.
- LAGERKVIST Pär, *Le Nain* [*Dvärgen*, 1943], Trad. du suédois par Marguerite Gay, Paris : Stock, coll. « La Cosmopolite », 2003.
- MAJOR André, *L'Épidémie. Histoire de déserteurs*, Montréal : éd. du Jour, 1975.
- MANN Thomas, *Mort à Venise* [*Der Tod in Venedig*, 1913]. Trad. de l'allemand par Philippe Jaccottet, Paris : Bibliothèque des Arts, 1994.
- MANZONI Alessandro, [*I Promessi Sposi*, 1859] *Les Fiancés. Histoire milanaise du XVIIe siècle*. Trad. de l'italien par Yves Branca, Paris : Gallimard, « Folio Classique », 1995.
- MATHESON Richard, *Je suis une légende* [*I am Legend*, 1954], Trad. de l'anglais (américain) par Nathalie Serval, Paris : Gallimard, coll. « Folio SF », n°53, 2001.

- MAUGHAM Somerset, *La Passe dangereuse* [*The Painted Veil*, 1925]. Trad. de l'anglais par E.R Blanchet, Paris : éditions 10/18, 1985.
- MIMOUNI Rachid, *Tombéza*, Paris : éd. Robert Laffont, 1984.
- MIMOUNI Rachid, *L'Honneur de la tribu*, Paris : éd. Robert Laffont, 1989.
- MIMOUNI Rachid, *Une Peine à vivre*, Paris : Stock, 1991.
- NAVARRE Marguerite (de), *L'Heptaméron*, Paris : Classiques Garnier, 2005.
- OUELLETTE MICHALSKA Madeleine, *L'Été de l'île de Grâce*, Montréal : Québec Amérique, 1993.
- ROTH Philippe, *Némésis* [2010], trad. de l'anglais (américain) par Marie-Claire Pasquier, Paris : Gallimard, coll. « Du monde entier », 2012.

Théâtre

- IONESCO Eugène, *Rhinocéros* [1959], Paris : Gallimard, 1972.
- SOPHOCLE, *Œdipe Roi*, trad. du grec par Paul Mazon, Paris : les Belles Lettres, 1965.

Poésie

- DESNOS Robert, « La peste », in *Contrée*, Paris : Gallimard, « Poésie/Gallimard », 2013.
- LA FONTAINE Jean (de), « Les Animaux maladies de la peste », *Les Fables* [1668-1694], édition mise à jour, Paris : Flammarion, 2007.

Autres

- HOMERE, *L'Illiade*, Livre I, Trad du grec par Gérard Fry, Paris : les Belles Lettres, Coll. « La roue à livres », 1998.
- LUCRECE, *De la nature des choses* [*De Rerum natura*], Trad. du grec par José Kany-Turpin, Paris : Aubier, 1993.
- POE Edgar Allan, « Le Roi Peste » [*King Pest*, 1835], in *Nouvelles Histoires extraordinaires*, trad. de l'américain par Charles Baudelaire, Paris : Le Livre de Poche, « Classiques », 1972.
- THUCYCIDÉ, *La Guerre du Péloponnèse*, Trad. du grec par Jean Voilquin. Paris : Garnier Flammarion, 1993.

-La Bible – Ancien Testament

Bibliographie critique

1) Bibliographie sur les auteurs

Loin d'être exhaustive, cette bibliographie ne mentionne que les titres que nous avons consultés et cités au cours de notre travail.

1.1) Sur Albert Camus et son œuvre

Ouvrages

- BARTFELD Fernande, *L'Effet tragique dans l'œuvre d'Albert Camus*, Genève : Slatkine, 1988.
- CORBIN Arnaud, *Camus et l'homme sans Dieu*, Paris : éd. Le Cerf, « La nuit surveillée », 2007.
- CRUISE O'BRIEN Conor, *Albert Camus*, trad. de l'anglais par S. Dreyfus, Paris : Seghers, coll. « Les Maîtres modernes », 1970.
- CROCHET Monique, *Les Mythes dans l'œuvre de Camus*, Paris: Éditions Universitaires, 1973.
- DANA Catherine, *Fictions pour mémoire. Camus, Perec et l'écriture de la Shoah*, Paris : L'Harmattan, 2000.
- FITCH Brian T., *Le Sentiment d'étrangeté chez Malraux, Sartre, Camus et Simone de Beauvoir*, Paris : Minard, 1964.
- GUERIN Jeanyves, *Camus : portrait de l'artiste en citoyen*. Paris : François Bourin, 1993.
- GUERIN Jeanyves, *Albert Camus. Littérature et politique*, Paris : Honoré Champion, 2013.
- JACOMINO Baptiste, *Apprendre à philosopher avec Camus*, Paris : Ellipses, 2012.
- LEBESQUE Morvan, *Camus par lui-même*, Paris : Seuil, « Écrivain de toujours », 1963.
- LOUBET DEL BAYLE Jean-Louis, *L'Illusion politique au XX^e siècle des écrivains témoins de leur temps : J. Romain, Drieu La Rochelle, Aragon, Camus*, Paris : éd. Economica, 1999.
- MELANÇON Marcel J., *Albert Camus. Analyse de sa pensée*, Suisse : Les éditions de Fribourg, 1976.
- MINO Hiroshi, *Le Silence dans l'œuvre d'Albert Camus*, préface de Paul Viallaneix, Paris : Corti, 1987.
- MOUNIER Emmanuel, *Malraux, Camus, Sartre, Bernanos, L'espoir des désespérés*, Paris : Seuil, 1953.
- VANBORRE Emmanuelle Anne, *Lectures Blanchotiennes de Malraux et Camus*, Peter Lang, 2010.
- WEYEMBERGH, Maurice, *Albert Camus ou la mémoire des origines*, Bruxelles : De Boeck, coll. « Le point philosophique », 1998.
- ZIMA Pierre V., *L'Indifférence romanesque : Sartre, Moravia, Camus*, Paris : Le Sycomore, 1982.

Ouvrages collectifs

- AMIOT Anne-Marie et MATTEI Jean-François (dir.), *Albert Camus et la philosophie*, Paris, PUF, 1997.
- CLARA SANTOS Ana, DUSSERT Jean-Baptiste, JESUS CABRAL Maria (de), (dir.), *Lumières d'Albert Camus. Enjeux et relectures*, Paris : Le Manuscrit, « Exotopies », 2012.
- DUBOIS Lionel (dir.), *Albert Camus et la femme*, Actes du colloque de Poitiers sur Albert Camus, 26, 27 et 28 mai 2005, Paris : éd. des amitiés camusiennes, 2007.
- FAES Hubert, BASSET Guy (eds), *Camus, la philosophie et le christianisme*, Paris : Le Cerf, coll. « La nuit surveillée », 2012.

- FITCH Brian T. (textes réunis par), « Albert Camus 11 : Camus et la religion », Paris : Minard, *La Revue des Lettres modernes*, n° 648-651, 1982.
- GAY-CROSIER Raymond (textes réunis par), « Albert Camus 9 : La pensée de Camus », *La Revue des Lettres modernes*, n° 565-569, 1979.
- GAY-CROSIER Raymond, LEVI-VALENSI Jacqueline (eds), *Albert Camus : œuvre fermée, œuvre ouverte ?*. Actes du Colloque du Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle (Juin 1982), Gallimard, Collection « Cahiers Albert Camus » (n° 5), 1985.
- GUERIN Jeanyves (dir.), *Dictionnaire Albert Camus*, Paris : éd. Robert Laffont, « Bouquins », 2009.
- VANBORRE Emmanuelle Anne (dir.), *The Complexity of Camus's Writing*, Palgrave Macmillan, 2012.

Articles, chapitres d'ouvrages

- HERVE Pierre, « La révolte camuse », *La Nouvelle critique*, n° 35, avril 1952, pp. 66-76.
- JEANSON Francis, « Albert Camus ou l'âme révoltée », *Les Temps Modernes*, mai 1952, n°79, pp. 2070-2090.
- LEVI VALENSI Jacqueline, « Le temps et l'espace dans l'œuvre romanesque de Camus : une mythologie du réel », *Albert Camus 1980*, Florida University Press, 1980, pp. 57-71.
LEVI VALENSI Jacqueline, « Le roman camusien en sa légitimité », in *Le Genre du roman, les genres de romans*, Textes présentés au colloque d'Amiens (25 et 26 avril 1980), Université de Picardie, Paris : PUF, 1980, pp. 239-254.
- LEVI VALENSI Jacqueline, « Ce qu'il est possible de dire », in Jean Bessière, Gilles Philippe (dir.), *Problèmes du roman, problématique des genres*, Paris : Champion, 1999, pp. 256-267.
- MORISI Eve, « Camus, le porte-silence des taiseux », Propos recueillis par Macha Séry, *Le Monde*, 6 novembre 2013.
- PHILIPPE Gilles, « Facettes de l'humanisme camusien », in Philippe Gilles, Agnès Spiquel (dir.), *Pour un humanisme romanesque*, Paris : SEDES, 1999, pp. 177- 255.
- PROUTEAU Anne, « Maintenir le rocher de Sisyphe en suspens ? » in Raymond Gay-Crosier, Agnès Spiquel-Courdille, (dir.), *Cahiers de l'Herne*, 2013, pp. 252-257.
- SARTRE Jean-Paul Sartre, « Réponse à Albert Camus », *Les Temps modernes*, n°82, août 1952.
- SVANDRA Philippe, « Sauver les corps, pour que l'avenir demeure possible », *Présence d'Albert Camus*, revue publiée par la Société des Etudes Camusiennes, N°4, 2013, pp. 23-36.

Ouvrages sur *La Peste*

- LEVI VALENSI Jacqueline, *Jacqueline Lévi-Valensi commente « La Peste » d'Albert Camus*, Paris : Gallimard, « Foliothèque », 1991.
- ANGLARD Véronique, *La Peste. Camus*, Paris : Nathan, coll. « Balises », 2001.

Articles ou chapitres d'ouvrages consacrés à *La Peste*

- ASTORG Bertrand (d'), « De la peste et d'un nouvel humanitarisme », *Esprit*, octobre 1947, pp. 620-621. Texte repris dans *Aspects de la littérature européenne depuis 1945*. Paris: Seuil, 1952.

- CARDINAL Jacques, « Papiers d'épidémie : Écriture et purification dans *La Peste* de Camus », *Poétique: Revue de théorie et d'analyse littéraires*, n°126, 2001, pp. 217-243.
- FEKI Kamel, « Effacement et dérision dans *La Peste* de Camus », *Revue Cause Commune*, n°4, Paris : éd. du Cerf, 2008.
- FITCH Brian T., « *La Peste* comme texte qui se désigne, Analyse des procédés d'autoreprésentation », *Albert Camus* 8, 1976.
- HERBECK Jason, « Le Discours du malaise dans *La Peste* d'Albert Camus », *The French Review*, Vol. 78, No. 5 (Apr., 2005), pp. 920-932.
- KORICHI Mériam, Dossier dans l'édition de *La Peste*, Paris : « Folio Plus Classique, » pp. 324-391.
- MATHIEU-JOB Martine, « D'Albert Camus à Rachid Mimouni : les enjeux d'une écriture allégorique », *Albert Camus et les écritures du XX^e siècle*, Études réunies par S. Brozdiak, R.-B. Fonkoua C. Chaulet-Achour, E. Fraisse, A.-M. Lilti, Artois Presses Université, 2003.
- MINO Hiroshi, « *La Peste* : la force de l'allégorie », in Raymond Gay-Crosier, Agnès Spiquel-Courdille (dir.), *Cahiers de l'Herne*, Paris, 2013.
- MURAT Michel, « La peste comme analogie » (conférence en ligne sur Canal U), Colloque « Albert Camus : littérature, morale, philosophie », ENS ULM, 12 novembre 2007. http://www.canal-u.tv/video/ens_paris/la_peste_comme_analogie.3135 [Consulté le 08 Mars 2012]
- PICON Gaëtan, chapitre « Remarques sur "*La Peste*" », *L'Usage de la lecture*, Paris : Mercure de France, 1960.
- RADULESCU Domenica. "L'Amour dans *La Peste*". *Dalhousie French Studies* 33, 1995, pp. 83-95.
- SERVOISE Sylvie, « Penser l'histoire contre la philosophie de l'histoire : sur *La Peste* et *L'Homme révolté* de Camus », revue *Raison Publique*, 7 novembre 2013. <http://www.raison-publique.fr/article62.html> [consulté le 19.04.2014]
- STERLING Elwyn F., « Albert Camus' "*La Peste*": Cottard's Act of Madness », *College Literature*, Vol. 13, No. 2 (Spring, 1986), pp. 177-185.
- VOISINE-JECHOVA Hana, « La peste comme interrogation existentielle : parallèles et anti parallèles entre Lagerkvist et Camus », *Revue de littérature comparée* 2/2001, n° 298, pp. 263-274.

Revues

- Albert Camus* 8, *Camus romancier : La Peste*, Revue des lettres modernes, 1976.
- Roman* 20-50. *La Peste d'Albert Camus*, n°2, décembre 1986.
- Cahiers de Malagar : *Il y a 50 ans, La Peste de Camus, Les Cahiers de Malagar*, XIII, Automne 1999, Centre François Mauriac de Malagar.

1.2) sur André Brink et son œuvre

- JOLLY Rosemary Jane, *Colonization, Violence, and Narration in white South African writing: André Brink, Breyten Breytenbach, and J. M. Coetzee*, Athens: Ohio University Press, 1996.
- BERTIN-AMOUGOU Louis, « Poétique d'une sexualité en état d'urgence chez André Brink », *Éthiopiennes*, n° 74, Littérature, philosophie et art, 1er semestre 2005. <http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article272> [Consulté le 12.03.2014]

- FOTSING MANGOUA Robert, « La littérature française dans l'œuvre romanesque d'André Brink », *Éthiopiennes* n°73. Littérature, philosophie et art, 2ème semestre 2004. [Consulté le 12.03.2014] http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?page=imprimer-article&id_article=113
- « André Brink en quête d'un avenir pour les lettres d'Afrique du Sud », *Les archives intégrales de l'Humanité*, 11 sept.1999 [Consulté le 15.03.2014]. <http://www.humanite.presse.fr/journal/1999-09-11/1999-09-11-295768>

1.3) sur García Márquez et son œuvre

Ouvrages critiques

- ARANGO Manuel A., *Gabriel García Márquez y la novela de la violencia en Colombia*, México : Fondo de Cultura Economica, 1985.
- CABELLO PINO Manuel, *Motivos y tópicos amatorios clásicos en 'El amor en los tiempos del cólera'*, Universidad de Huelva, 2010.
- KLINE Carmenza, *Los Orígenes del relato. Los lazos entre ficción y realidad*, Salamanca : Ediciones Universidad de Salamanca, 2003.
- LEPAGE Caroline *L'Univers de Gabriel García Márquez*, Paris : Ellipses, Coll. « Découvrir/décrypter », 2008,
- LEPAGE Caroline (dir.), *Gabriel García Márquez, Soixante ans de lévitation*, Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 2007.
- LEPAGE Caroline, CORTES TIQUE James, *Lire Cien años de soledad, voyage au pays macondien*. Paris : PUF, coll. « CNED », 2008.
- VARGAS LLOSA Mario, *Gabriel García Márquez : historia de un deicidio*, Barcelona : Barral Editores, 1971.

Articles

- BALLARIN María Pilar, « De *Cien años de soledad* a *El amor en los tiempos del cólera*. De la negación a la apoteosis del amor » in Rosa Pellicer y Alfredo Saldana (dir.), *Quiñientos años de soledad : Actas del congreso « Gabriel García Márquez » celebrado en la Universidad de Zaragoza del 9 al 12 de diciembre de 1992*, Zaragoza : éd. de Túa Blesa, Facultad de Filosofía y Letras, 1997, pp. 369-376.
- BELTRAN ALMERIA Luis, « La revuelta del futuro : mito e historia en *Cien años de soledad* », *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 535, enero de 1995, pp. 23-38.
- BUEHRER David, « A second chance on earth: the postmodern and the post-apocalyptic in García Márquez's *Love in the time of Cholera* », *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 32, 1990, pp. 15-26.
- CASTRO José Antonio, « *Cien años de soledad* o la crisis de la utopía », *Revista de Literatura Hispanoamericana*, No. 55, Julio-Diciembre 2007, pp. 135-141.
- HIGGINS James, « *Cien años de soledad*, historia del hombre occidental », *Cuadernos del Sur*, II, 1972, pp. 303-314.
- SUAREZ TORRES David J., « Las plagas en *Cien años de soledad* » in Ana Maria Hernandez (dir.), *En el punto de la mira : Gabriel García Márquez*, Madrid : Pliegos, 1985, pp. 177-185.

- VARGAS LLOSA Mario, « García Márquez. De Aracataca a Macondo », *La novela hispano americana actual*, Madrid : Las Américas, 1971, pp. 157-175.
- Dossier « Gabriel García Márquez », *Magazine Littéraire*, n°178, Paris, novembre 1981.

1.4) Sur Juan Goytisolo et son œuvre

Ouvrages critiques

- ADRIAENSEN Brigitte, *La poética de la ironía en la obra tardía de Juan Goytisolo (1993-2000)*, Madrid: ed. Verbum, 2007.
- BLACK Stanley, *Juan Goytisolo and the Poetics of Contagion. The Evolution of a Radical Aesthetic in the Later Novels*, ed. Liverpool University Press, 2001.
- BUSSIERE-PERRIN Annie, *Le Théâtre de l'expiation. Regards sur l'œuvre de rupture de Juan Goytisolo*, Montpellier : éd. CERS, Université Paul Valéry, 1998.
- EPPS, Bradley S., *Significant violence: oppression and resistance in the narrative of Juan Goytisolo*, Oxford : Oxford University Press, 1996.
- ESCUADERO RODRIGUEZ Javier, *Eros, mística y muerte en Juan Goytisolo (1982-1992)*, Almería : Instituto de Estudios Almerienses de la Diputación Provincial de Almería, 1994.
- GALLEGO FERNANDEZ DE ARANGUIZ Myriam, *La narrativa simbólica de J. Goytisolo*, ed. Almar, Colección « Biblioteca filológica », 2001.
- GOMEZ MATA Marta, *Oralidad y polifonía en la obra de Juan Goytisolo*, Madrid : Jucar, 1994.
- LEE SIX Abigail, *Juan Goytisolo: the Case for Chaos*, New Haven : Yale University Press, 1990.
- LLORED Yannick, *Aproximación al lenguaje nomada de J. Goytisolo en Las virtudes del pájaro solitario*, Almería : Ed. Instituto de Estudios Almerienses, 2001.
- LLORED Yannick, *Juan Goytisolo. Le Soi, le monde et la création littéraire*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires Septentrion, 2009.
- LE VAGUERESSE Emmanuel, *Juan Goytisolo: Écriture et Marginalité*, Paris : L'Harmattan, 2000.
- RIBEIRO DE MENEZES Alison, *Juan Goytisolo : the Author as dissident*, Woodbridge: Tamesis, 2005.
- SHAFIK EL SHARKAWY Fawsi, *La visión del mundo árabe en la obra de Goytisolo*, Murcia : Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2006.
- SOTOMAYOR Carmen, *Una lectura orientalista de Juan Goytisolo*, Madrid : Espiral Hispanoamericana Fundamentos, 1990.

Ouvrages collectifs

- BEN SALEM Abdelatif (dir.), *Juan Goytisolo ou les paysages d'un flâneur*, Paris : Fayard, Institut du monde arabe, 1996.
- Escritos sobre Juan Goytisolo*, Actas de II Seminario Internacional sobre « Las virtudes del pájaro solitario », 7, 8 y 9 de septiembre 1989, Almería : Instituto de Estudios Almerienses, 1990.

Articles de revue

- GARRIC Henri, « Des oiseaux en prison », in Jean Bessière, Judith Maár (dir.), *L'Écriture emprisonnée*, Paris : L'Harmattan, Coll. du CIEH - « Cahiers de la Nouvelle Europe », 2007, pp. 291-297.

1.5) sur Stewart O’Nan et son œuvre

Articles

- EDER Richard, « *A Prayer for the Dying: A Godly Man Called Jacob, in a Plague's Crucible* », *The New York Times*, 12. 04. 1999.
- LEVISALLES Natalie, « Moisson noire », *Libération*, 20.12.2001 .
- LEVISALLES Natalie , « Apocalypse O’Nan », *Libération*, 20.12.2001 .
- MELLIER Denis, « Le temps long de la violence. Remarques sur la mise en forme de la violence dans quelques mondes fictionnels contemporains ». Communication présentée lors du colloque « États de violence : Esthétique, politique, imaginaire » organisé à l’UQAM les 21 et 22 mai 2009.

1.6) sur José Saramago et son œuvre

Ouvrages

- AMORIM Silvia, *Art, théorie et éthique du roman*, Paris : L’Harmattan, 2010.
- ARNAUT Ana Paula, *José Saramago*, Lisboa : Edições 70, col. « Cânonnes », 2008.
- BERRINI Beatriz, *Ler Saramago : o Romance*, Lisboa ; Caminho, 1998.
- CARAGEA Mioara, *A Leitura da Historia nos Romances de José Saramago*, Bucaresti : Editura Universitatii din Buciresti, 2003.
- CERDEIRA Teresa Cristina, *José Saramago entre a historia e a ficção : uma saga de portuguesas*, Lisboa : D. Quixote, 1999.
- ENGELIBERT Jean-Paul, *Apocalypses sans royaumes, Politique des fictions de la fin du monde, XX^e XXI^e siècles*, Paris : Classiques Garnier, coll. « Littérature, histoire, politique », 2013, chap. « L’Émancipation dans la vie nue : L’Aveuglement », pp. 153 sqq.
- SEIXO ALZIRA Maria, *Lugares da Ficção em José Saramago*, Lisboa : INCM, col. « Temas portuguesas », 1999.

Ouvrages collectifs

On Saramago, University of Massachusetts Dartmouth, coll. Portuguese Literary & Cultural Studies, - 6, 2001.

Articles

- AMORIM Silvia, « L’appel à la mémoire du lecteur dans les romans de Saramago », in Ana Maria Binet, *Mythes et mémoire collective dans la culture lusophone*, Pessac : Presses universitaires de Bordeaux, 2007, pp. 105–124.
- ARMEL Alette, « Les indignations de José Saramago », *Le Nouvel Observateur*, 14.01.2011 <http://aliette-armel.blogs.nouvelobs.com/tag/saramago> [consulté le 9.11.2013].
- ARTUS Hubert, « La mort du prix Nobel Saramago, écrivain portugais engagé », *Rue 89*, 18/06/2010[<http://www.rue89.com/cabinet-de-lecture/2010/06/18/la-mort-du-prix-nobel-saramago-ecrivain-portugais-engage-155404> Consulté le 14.03.2014]
- BESSE Maria-Graciete, « *Memorial do Convento* de José Saramago e o imaginario barroco », in *Mealibra*, n°9, Centro Cultural do Alto Minho, Dezembro de 2001, pp. 99-103.

- BUSNEL François, « José Saramago, l'Histoire réinventée », *Le Magazine littéraire*, n°385, mars 2000, pp. 47-51.
- CERDEIRA Teresa Cristina, « De cegos e visionários : uma alegoria finissecular de José Saramago », *O Avesso do Bordado*, Lisboa: Caminho, 2000, pp. 253-260
- CORTANZE Gérard (de), « José Saramago. La mort d'un Nobel rouge », *Le Figaro*, 18.06.2010.
- COUTINHO Isabel, « Saramago », *Público*, 23/04/2008
- COUTINHO Isabel « Saramago, o escritor que brinca com a pontuação », article publié dans le supplément au journal *Público* du 23.04.2008
- EMERY Bernard, « L'ordure et les ordures dans [Essai sur] l'Aveuglement de José Saramago », *Compar(a)ison* 1-2, Bern : Peter Lang, 2002, pp. 163-178.
- KAMINSKI Alves Lourdes, REINEHR Toani Caroline, (« O narrador e sua matéria : processo mimético e alegoria em José Saramago », *Hispanista* (Revista electrónica de los Hispanistas de Brasil), Vol XIII n° 49 – Abril – Mayo – Junio de 2012.
- KEREN Michael, « The Original Position in José Saramago's "Blindness" », *The Review of Politics*, Vol. 69, No. 3, Special Issue on Politics and Literature, juillet 2007, pp. 447-463
- SALLES Alain, « Quand la virgule devient la clé du style », *Le Monde*, 21 juin 2010.

« *Cain*, dernier livre du Nobel portugais Saramago, sort à l'automne », *Le Parisien*, 28.08.2009 [<http://www.leparisien.fr/flash-actualite-culture/cain-dernier-livre-du-nobel-portugais-saramago-sort-al-automne-28-08-2009-619235.php> Consulté le 23 avril 2014].

1.7) sur J.-M. G. Le Clézio et son œuvre

Ouvrages

- CAVALLERO Claude, *Le Clézio témoin du monde*, Clamart : Éditions Calliopées, 2009.
- LABBE Michèle, *Le Clézio, L'écart romanesque*, Paris : L'Harmattan, 1999.
- ROUSSEL-GILLET Isabelle, *J.-M. G. Le Clézio : écrivain de l'incertitude*, Paris : Ellipses, 2011.
- SALLES Marina, *Le Clézio. Notre contemporain*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2006.
- STENDHAL BOULOS Miriam, *Chemins pour une approche poétique du monde. Le roman selon J. M. G. Le Clézio*. Museum Tusulanum Press : Université de Copenhague, 1999.

Ouvrages collectifs

- JOLLIN-BERTOCCHI Sophie, THIBAUT. Bruno (dir.), *Lectures d'une oeuvre. J.M.G. Le Clézio*. Nantes : Éditions du temps, 2004.
- LEGER Thierry, ROUSSEL-GILLET Isabelle, SALLES Marina (dir.), *Le Clézio, passeur des arts et des cultures*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2010.

Articles

- BAYLE Thierry, « Le Clézio en Robinson », *Le Magazine littéraire*, 01.11.1995.
- BORGOMANO Madeleine, « Voix entrecroisées dans les romans de Le Clézio », *Le Français dans tous ses états*, n°35, Montpellier, 1997.
- BORGOMANO Madeleine, « *La Quarantaine* de Le Clézio et le vertige intertextuel », *Cahiers de Narratologie*, 13, 2006. <http://narratologie.revues.org/317>[consulté le 24.04.2014].

- LEPAPE Pierre, « Le radeau ivre », *Le Monde*, 20.10.1995.
- LOHKA Eileen, « Les femmes évanescences du cycle mauricien », entretien avec Françoise Lionnet réalisé par Eileen Lohka, *Les Cahiers J.M.G. Le Clézio* n°6: « Voix de femmes », Sous la direction de Marina Salles et Eileen Lohka, éd. Complicités, 2013.
- POULET Régis, « Le Clézio et l'Inde », *La Revue des ressources*, 2007. [consulté le 14.03.2014]
<http://www.larevuedesressources.org/le-clezio-et-l-inde,796.html>
- VAN ACKER Isa, « Errance et marginalité dans *Le Procès verbal* et *La Quarantaine* », *Nouvelles études francophones*, vol 20, n°2, automne 2005, pp. 69-78
<http://www.jstor.org/discover/10.2307/25701918?uid=2&uid=4&sid=21103298390861>
[Consulté le 28.04.2014.]

Dossier « Le Clézio », *Le Magazine littéraire*, n°362, février 1998.

1.8) Littératures et Histoires nationales/ continentales

Littérature et Histoire portugaises

- ARNAUT Ana Paula, *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo. Fios de Ariadne, Mascaras de Proteu*, Coimbra : Almedina, 2002.

Littérature et Histoire espagnoles

- BOUJU Emmanuel, *Réinventer la littérature. Démocratisation et modèles romanesques dans l'Espagne post-franquiste*, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2002.
- BUSSIERE Annie (dir.), *Le Roman espagnol actuel. Pratiques d'écriture*, tome II, éd. CERS / Université Montpellier III, 2000.
- LOPEZ BARALT Luce, *San Juan de la Cruz y el Islam*, Madrid : Hiperion, 1990.
- MERLO-MORAT Philippe, *La Littérature espagnole contemporaine*, PUF, coll. « Licence », 2009.
- RODRIGUEZ Marie-Soledad, « La guerre civile dans le cinéma espagnol de la démocratisation : images d'une dépolitisation » in C. Delporte, I. Veyrat-Masson, D. Maréchal, C. Moine (dir.), *La Guerre après la guerre : Images et construction des imaginaires de guerre dans l'Europe du XX^e siècle*, Paris, Nouveau Monde Editions, 2009, pp. 301-323.
- THOMPSON Colin Peter, *The Poet and the Mystic ; A study of the « Cántico Espiritual » of San Juan*, Oxford: Oxford University Press, 1977.

Littérature et Histoire latino-américaines

- ROLAND Hubert, « La catégorie du réalisme magique dans l'histoire littéraire du 20^e siècle : Impasses et perspectives », in Hubert Roland & Stéphanie Vanasten (eds.), *Les Nouvelles voies du comparatisme*, Gent, Academia Press, 2011, pp. 85-98.
- LLARENA Alicia, « Un balance crítico: la polémica del realismo mágico y lo real maravilloso americano (1955-1993) », *Anales de literatura hispanoamericana*. 1997, N° 26, 1, pp. 107-118.

Littérature et Histoire étatsuniennes

- AMFREVILLE Marc, CAZE Antoine, FABRE Claire, *Histoire de la littérature américaine*, Paris : PUF, 2010.-
- ARTAUD Denise, *La Fin de l'innocence, les États-Unis de Wilson à Reagan*, Paris : Colin, 1985.
- GUILLAUD Lauric, *La Terreur et le sacré : la nuit gothique américaine*, Paris : éd. Michel Houdiard, 2003.
- LAWRENCE David Herbert, *Études sur la littérature classique américaine [Studies in Classic American Literature, 1923]*, Trad. de l'anglais par Thérèse Aubray, Paris : Seuil, 1948.
- « La Guerre de Sécession, premier conflit total ? Rencontre avec Donald Stoker », propos recueillis par Titus Holliday, *L'Histoire*, numéro spécial « Guerre de Sécession : la deuxième naissance des États-Unis », février 2011.

-

Littérature et Histoire sud-africaines

- BOTHAMartin, *South African Cinema 1896-2010*, Bristol, UK/Chicago: Intellect Books, 2012,
- MENGARA Daniel M., *La représentation des groupes sociaux chez les romanciers noirs sud-africains : réalisme, falsification ou idéalisation*, Paris : L'Harmattan, 1996.
- MUNNICK Yvonne, *Écriture romanesque et engagement politique dans le roman contemporain d'Afrique australe : Brink, Gordimer, Lessing*, Toulouse : éd. Universitaires du Sud, 1992.
- SEVRY Jean, « 25 questions sur la littérature d'Afrique du Sud », *L'Afrique Littéraire*, n° 75, 1985.
- SEVRY Jean, *Afrique du Sud : Ségrégation et littérature - anthologie critique*, Paris : L'Harmattan, 1989,
- SEVRY Jean, *La Littérature africaine*, Paris : Librio, 2008.

2) L'épidémie

2.1) Approche littéraire de l'épidémie

Ouvrages

- BONHOMME Béatrice, *La Mort grotesque chez Giono*, préf. Jacques Chabot, Paris: Nizet, 1996.
- CHRISTENSEN Allan Conrad, *Nineteenth-Century Narratives of Contagion*, London & New York: éd. Routledge, 2005.
- LEVY Joseph, NOUSS Alexis, *Sida-fiction. Essai d'anthropologie romanesque*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1994.
- WALD Priscilla, *Contagious : Cultures, Carriers, and the Outbreak narratives*, Durham : Duke University Press, 2008.
- WALD-LASOWSKI Patrick, *Syphilis. Essai sur la littérature française du XIXe siècle*, Paris : Gallimard, 1992.

Articles

- ASSOULINE Pierre, « La Peste soit de Roth », *Le Monde*, 29.11.2010

- LAURICHESSE Jean-Yves, « Imaginaire et savoir : le savoir du choléra dans *Le Hussard sur le toit* de Giono » In journée d'études "Littérature et inscription des savoirs" organisées par l'Équipe Littérature et Herméneutique du laboratoire Patrimoine Littérature Histoire (PLH) de l'Université Toulouse II-Le Mirail, 30 mars 2012.
[http://www.canalu.tv/video/universite_toulouse_ii_le_mirail/imaginaire_et_medecine_le_savoir_du_cholera_dans_le_hussard_sur_le_toit_de_jean_giono_jean_yves_laurichesse.9911 Consulté le 28.07.2013].
- SACOTTE Mireille, « Le Bonheur au temps du choléra », *Nouvel Observateur* hors série n° 83, « Les écrivains d'aujourd'hui », juin-juillet 2013, pp. 78-79.

Ouvrages collectifs

- BAYLE Ariane (dir.), *La Contagion : enjeux croisés des discours médicaux et littéraires (XVIe-XIXe siècle)*, Dijon : Éditions universitaires de Dijon, 2013.
- BOULOUMIE Arlette (dir.) ; *Écriture et maladie – Du bon usage des maladies*, Paris : Imago, 2003.
- CARLINO A., WENGER A (Études réunies et présentées par), *Littérature et médecine : approches et perspectives (XVIe-XIXe siècle)*, Genève : Droz, coll. « Recherches et Rencontres », vol. 24, 2007.

2.2) Approche médicale, sociologique et historique de l'épidémie

Ouvrages

- CANGUILHEM Georges, *Le Normal et le Pathologique*, [1943], Paris : PUF, 2005.
- CLAVANDIER Gaëlle, *La Mort collective : Pour une sociologie des catastrophes*, Paris : CNRS Éditions, 2004.
- COSTE Joël, *Représentations et comportements en temps d'épidémie dans la littérature imprimée de peste : contribution à l'histoire culturelle de la peste en France à l'époque moderne (1490-1725)"* (Préface d'Y.-M. Bercé), Paris : Champion, 2007
- DELUMEAU Jean, *La Peur en Occident, XIV^e-XVIII^e siècle, Une cité assiégée*, Paris : Fayard, 1978.
- DEMURGER Alain, *Temps de crises, temps d'espoirs*, chapitre « La Peste Noire », Paris : Seuil, coll. « Points », 1990, pp. 13-20.
- DOUGLAS Mary [1966]. *De la souillure. Essai sur les notions de pollution et de tabou*. Trad. de l'anglais par Luc de Heusch, Paris ; Maspero, 1981.
- FABRE Gérard, *Épidémies et contagions. L'imaginaire du mal en Occident*, Paris : PUF, 1998.
- FOUCAULT Michel, *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical*, Paris : PUF, 1963.
- FOUCAULT Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris : Gallimard, 1972.
- FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir, Naissance de la prison*, Paris : Gallimard, 1977.
- HILDESHEIMER Françoise, *La Terreur et la pitié. L'Ancien régime à l'épreuve de la peste*, Paris : Publisud, 1990.
- HILDESHEIMER Françoise, *Fléaux et société : de la Grande Peste au choléra. XIV^e – XIX^e siècles*, Paris : Hachette, 1993.
- LAGADEC Patrick , *La Civilisation du risque*, Paris : Seuil, 1981.
- LAPLANTINE Françoise, *Anthropologie de la maladie*, Paris : Payot, 1995.
- MC NEIL William H., *Plagues and peoples*, Oxford: Basil Blackwell, 1976.

- PARE Ambroise, *Œuvres* [d'après l'éd. de 1585], Paris : ed de P. Tartas, 1969.
- VIGARELLO Georges, *Histoire des pratiques de santé. Le sain et le malsain depuis le Moyen Âge*, Paris : Seuil, « Points Histoire », 1999.
- WALTER François, *Catastrophes. Une histoire culturelle. XVI^e – XXI^e siècles*, Paris : Seuil, 2008.

Ouvrages collectifs

- ADAM Véronique, REVOL-MARZOUK Lise (dir.), *La Contamination - Lieux symboliques et espaces imaginaires*, Paris : Classiques Garnier, coll. « Rencontres », n°45, 2013.
- AUGE Marc, HERZLICH Claudine, *Le Sens du mal. Anthropologie, histoire, sociologie de la maladie*. Montreux : éd. des Archives contemporaines, Coll. « Ordres sociaux », 1983.
- CARRIERE Charles, COURDURIE Marcel, REBUFFAT Ferréol, *Marseille ville morte : la peste de 1720*, Marseille : éd. Maurice Garçon, 1968.
- DELUMEAU Jean, LEQUIN Yves (dir.), *Les Malheurs des temps : histoire des fléaux et calamités en France*, Paris : Larousse, coll. « Mentalités, vécus et représentation » 1987.
- LOMBARD Jean, VANDEWALLE Bernard, *Philosophie de l'épidémie. Le temps de l'émergence*, Paris : L'Harmattan, 2007.
- PORTAL Thierry (dir.), *Crises et facteur humain : les nouvelles frontières mentales des crises*, Préf. de Patrick Lagadec, Paris : de Boeck, 2009.

2.3) La maladie comme métaphore

- ARTAUD Antonin, « *Le Théâtre et la peste* », in *Le Théâtre et son double*, Paris : Gallimard, 1938.
- BEINART William, DUBOW Sam, *Segregation and Apartheid in XX^e South Africa*, (Rewriting Histories), London, New York: éd. Routledge, 1995, chap. "Barbarie plague and urban".
- CALVINO Italo, *Leçons américaines. Aide mémoire pour le prochain millénaire*, Trad. de l'italien par Yves Hersant, Paris : Gallimard, 1989.
- DELEUZE Gilles, *Critique et Clinique*, Paris : Minuit, 1993.
- DURKHEIM Émile, *Le Suicide : étude de sociologie*, Paris : éd. Félix Alcan, 1897.
- HOLBACH Paul-Henry Thyri (d'), *La Contagion sacrée. Histoire naturelle de la superstition* [1768], Paris : Coda Poche (Livre 2), 2006.
- MACHIAVEL Nicolas, *Le Prince* [*Il Principe*, 1532], trad. par V. Périès, postface de Joël Gayraud, Paris : Mille et une nuits, 2003.
- PLATON, *Les Lois*, Trad. du grec par Luc Brisson et Jean-François Pradeau, Paris : PUF, 2007.
- SCHLANGER Judith, *Les Métaphores de l'organisme* [1971], Paris : l'Harmattan, 1995.
- SONTAG Susan, *La Maladie comme métaphore* [*Illness as Metaphor*, 1978], Trad. de l'américain par Marie-France de Paloméra, Paris : éd. Christian Bourgois, 1993.
- SONTAG Susan, *Le Sida et ses métaphores* [*Aids and its Metaphor*, 1989]. Traduit de l'anglais par B.Matthieussent, Paris : éd. Christian Bourgois, 2005.
- SPERBER Dan, *La Contagion des idées. Théorie naturaliste de la culture*, Paris : éd. Odile Jacob, 1996.
- TARDE Gabriel, *Les Lois de l'imitation*, Genève : Slatkine, 1890.
- WENGER Alexandre, *La Fibre littéraire. Le Discours médical sur la lecture au XVIII^e siècle*, Genève : Droz, 2007.

Article – revues (toutes approches confondues)

- CHEVE Dominique, SIGNOLI Michel, « Les corps de la contagion corps atteints, corps souffrants, corps inquiétants, corps exclus ? », *Revue Corps*, n°5, 2008, pp. 11-14.
- CLEMOT Hugo « Une lecture des films d’horreur épidémique », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, n° 21, 2011, pp. 167-184.
- DUFOURNET, Jean, « Présence et fonction de la lèpre dans le Tristan de Béroul », in Q. I. M. Mok, I. Spiele and P. E. R. Verhuyck (dir.), *Mélanges de linguistique, de littérature et de philologie médiévales offerts à Jean-Robert Smeets*, Leiden : éditeur non précisé, 1982, pp. 87-101.
- DUPONT Florence « Pestes d’hier, pestes d’aujourd’hui », *Histoire, économie, société*, 1984, 3^e année, n°4, Santé, médecines et politiques de santé, pp. 511-524.
- FABRE Gérard, « La notion de contagion au regard du sida, ou comment interfèrent logiques sociales et catégories médicales », *Sciences sociales et santé*, vol. xi, n° 1, 1993, pp. 5-32.
- FABRE Gérard, « La question des mœurs en temps d’épidémie ». *Bulletins et Mémoires de la Société d’anthropologie de Paris*, Nouvelle Série. Tome 10, n°1-2, 1998, pp. 121-131.
- FODOR Ferenc, « L’imaginaire de l’épidémie », in Danièle Beltran-Vidal et François Maniez (dir.), *Les Mots de la santé. Mots de la santé et psychoses*, Paris : L’Harmattan, 2010, pp. 11-31.
- JOURNET Nicolas., « Catastrophes et ordre du monde », *Terrain*, n° 54, 2010, pp. 4-10.
- KOLOVAKOS Gregory, «AIDS Words », *The Nation*, 01.05.1989, pp. 598-602.
- LABOURET Denis, « Contagion et abjection dans *Le Hussard sur le toit* », *Le Hussard sur le toit de Jean Giono*. Actes du colloque d’Arras, 1995, pp. 71-85.
- LAVOCAT Françoise, « Témoignage et récit de catastrophe », *Cahiers du dix-septième siècle* Vol. XIII, 1, 2010, pp. 32-48.
- LENCLUD Gérard « La culture s’attrape-t-elle ? Remarques sur l’idée de contagion des idées », *Communication*, n°66, 1998, pp. 165-183.
- MONNERET Philippe, « La contagion comme métaphore » in Ariane Bayle (dir.), *La Contagion : enjeux croisés des discours médicaux et littéraires (XVI^e-XIX^e siècles)*, Dijon : Editions universitaires de Dijon, 2013.
- SOLOMON GODEAU Abigail, « Photographier la catastrophe », *Terrain* n°54, « Les catastrophes », mars 2010, éd. Maison des sciences de l’homme, pp. 56-65.
- THORET Jean-Baptiste, « Ils sont comme nous... », in Jean-Baptiste Thoret (dir.), *Politique des Zombies. L’Amérique selon George A. Romero*, Paris : Ellipses, 2007, pp. 5-15.

- Revue *Tracés*, n °21 – « Contagions », 2011.
[<http://traces.revues.org/5121>]
- Revue *Terrain* n°54 – « Les catastrophes », mars 2010.
[<http://terrain.revues.org/13910>]

3) Les figures d'analogie (métaphore, symbole, allégorie)

Ouvrages

- BENJAMIN Walter, *Origine du drame baroque allemand [Ursprung des deutschen Trauerspiels, 1974]*, trad. de l'allemand par Sibylle Muller, Paris : Flammarion, 1985.
- COMPAGNON Antoine, *Chat en poche : Montaigne et l'allégorie*. Paris : Seuil, coll. « Librairie du XX^e siècle », 1999.
- FLETCHER Angus John Stewart, *Allegory: the theory of a symbolic mode*, New York: éd. Cornell University Press, 1967.
- HANSEN João Adolfo, *Alegoria. Construção e Interpretação da metáfora*. São Paulo / Campinas: --Hedra/Editora Unicamp, 2006.
- HICKS Eric, *Le Débat sur « Le Roman de la rose », C de Pizan, Jean Gerson, Jean de Montreuil*, Genève : Slatkine, 1996.
- LABARTHE Patrick, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Genève : Droz, 1999.
- MADSEN Deborah L., *Allegory in America: From Puritanism to Postmodernism*, New York: Éd. St. Martin's Press, 1996.
- MCHALE Brian, *The Postmodern Fiction*, New York & London: éd. Routledge, 1987. chap. 9 « Postmodernist allegory » et « Allegory against itself », pp. 141-148.
- MC QUILLIGAN Maureen, *The language of Allegory. Defining the genre*, Ithaca: Cornell University Press, 1979.
- MORIER Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris : PUF, 1961.
- MURAT Michel *Poétique de l'analogie, « Le rivage des Syrtes » de Julien Gracq : étude de style*, (tome I) ; Paris : José Corti, 1983.
- PLATON, « L'Allégorie de la caverne », in *La République, Livre VII*, trad. du grec par Emile Chambry et Auguste Diès, Paris : Les Belles Lettres, tome I, 2002.
- RICOEUR Paul, *La Métaphore vive*, Paris : Seuil, « L'ordre philosophique », 1975.
- SECRETAN Philibert, *L'Analogie*, Paris : PUF, « Que sais-je ? », 1984.
- SOLER Patrice, *Genres, formes, tons*, Paris : PUF, 2001.

Ouvrages collectifs

- DELORME Jean (dir.), *Parole-Figure-Parabole*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1987.
- GARDES TAMINE Joëlle (dir.), *L'Allégorie corps et âme : entre personnification et double sens ; Actes d'une journée d'étude, 9 juin 2001 organisée par le Département de langue française de l'Université de Provence*, 2002.
- SURLAPIERRE Nicolas, TOUDOIRE-SURLAPIERRE Frédérique (texte réunis par), *Des pouvoirs visionnaires de l'allégorie*, Paris : Éd. l'Improviste, coll. « Les Aéronautes de l'esprit », 2012.
- VOUILLOUX Bernard (textes réunis par), « Déclins de l'allégorie ? », *Modernités*, n°22, Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 2006.

Articles

- BEGOT Jacques-Olivier, « Sous le signe de l'allégorie. Benjamin aux sources de la Théorie critique ? », *Astérion*, 7. 2010 [<http://asterion.revues.org/1573> Consulté le 28.03.2014]

- GENINASCA Jacques, « La semence et le royaume » in Jean Delorme (dir.), *Parole-Figure-Parabole*, Presses Universitaires de Lyon, 1987.
- GOMEL Elana, « The Poetics of Censorship : Allegory as form and Ideology in the Novels of Arkady and Boris Strugatsky », *Science Fictions studies* 22, 1995, pp. 87-105.
- GONGORA Romeo, « Allégorie », Revue *ITEM*, février 2003.[consulté le 15.02.2014].
http://www.item.uqam.ca/files/archives/fev2003/gongora_fev2003.htm
- GULLENTOPS David « Pour une migration du motif. Investigation critique de ses fonctions dynamiques », dans *Athanor*, n°4 : Migrazioni, 1993, pp 45-53.
- HAMILTON Craig, « Allegory, Blending, and Censorship in Modern Literature », *Journal of Literary Semantics* 40.1, 2011, pp. 23-42.
- LE GUERN Michel, « Parabole, allégorie et métaphore » in Jean Delorme (dir.), *Parole-Figure-Parabole*, Presses Universitaires de Lyon, 1987, pp. 28-36.
- POMEL Fabienne, « L'allégorique, une voie du déni romanesque ? Le cas de quelques réécritures du *Roman de la Rose* » in *Le Romanesque aux XIV^e et XV^e siècles*, textes réunis par Danielle Bohler, *Eidolon*, n°83, Presses Universitaires de Bordeaux, 2009.

4) Imaginaires et représentations

Ouvrages

- ANDERSON Benedict, *L'Imaginaire national : Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme* [*Imagined Communities*, 1983], Trad. de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris : La Découverte, 1996.
- BACHELARD Gaston, *L'Eau et les rêves*, Paris : José Corti, 1942.
- BACHELARD Gaston, *L'Air et les songes, Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris : Corti, 1943.
- BAECQUE Antoine (de), *Le Corps de l'histoire. Métaphores et politique (1770-1800)*, Paris : Calmann-Lévy, coll. « Essai Histoire », 1993.
- BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris ; Seuil, « Points essais », 1957.
- BOIA Lucian, *Pour une Histoire de l'imaginaire*, Paris : Les Belles Lettres, 1998.
- CHASSAY Jean-François, *Dérives de la fin, Sciences, corps et villes*, Montréal : Le Quartanier, coll. « Erres Essais », 2008.
- CORM Georges, *L'Europe et le mythe de l'Occident. La construction d'une histoire*, Paris : La Découverte, 2009.
- CREPON Marc, *Les Géographies de l'esprit*, Paris : Payot, 1996.
- DIDI-HUBERMAN George, *Memorandum de la peste : le fléau d'imaginer*, Paris : éd. Bourgois, 1983.
- DURAND Gilbert, *L'Imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*, Paris : Hatier, coll. « Optiques », 1994.
- DURAND Gilbert, *Champs de l'imaginaire*, textes réunis par Danièle Chauvin, Grenoble : Ellug, 1996.
- ELIADE Mircea, *Le Mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition*, traduit du roumain par Jean Gouillard et Jacques Soucasse, Paris, Gallimard, « Les Essais », 1949 ; nouvelle édition revue et augmentée, « Folio Essais », 2001.

- ENGELIBERT Jean-Paul, *Apocalypses sans royaumes, Politique des fictions de la fin du monde, XX^e-XXI^e siècles*, Paris : Classiques Garnier, coll. « Littérature, histoire, politique », 2013.
- HERZLICH Claudine, *Santé et maladie. Analyse d'une représentation sociale*, Paris : éd. École des Hautes Études en Sciences sociales, 2005.
- GERVAIS Bertrand, *Figures, lectures, Logiques de l'imaginaire* : tome I, Montréal : Le Quartanier, coll. « erres essais », 2007.
- GERVAIS Bertrand, *La Ligne brisée : labyrinthe, oubli et violence. Logiques de l'imaginaire. Tome II*, Montréal : Le Quartanier, coll. « erres essais », 2008.
- GERVAIS Bertrand, *Imaginaire de la fin : temps, mots et signes. Logiques de l'imaginaire.*, tome III, Montréal : Le Quartanier, coll. « erres essais », 2009.
- LESTRINGANT Frank, *Le Livre des îles : Atlas et récits insulaires (XV^e-XVIII^e siècles)*, Droz : Genève, 2002.
- MAURON Charles, *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, Paris : José Corti, 1963.
- PLASSERAUD Emmanuel, *Cinéma et imaginaire baroque*, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Arts du spectacle », 2007.
- SAID Edward W., *L'Orientalisme : L'Orient créé par l'Occident [Orientalism, 1978]*, Trad. de l'anglais par Catherine Malamoud, préface de Tzvetan Todorov, Paris : Le Seuil, 1980.
- WUNENBURGER Jean-Jacques, *L'Imagination*, Paris : PUF, « Que sais-je ? », 1991.

Ouvrages collectifs

- BERCHTOLD J, LE ROY LADURIE E., SERMAIN J.-P.(dir.), *L'Événement climatique et ses représentations (XVII^e – XIX^e siècles), Histoire, littérature, musique et peinture*, Paris : ed. Desjonquières, coll. « L'Esprit des lettres », 2007.
- CHASSAY Jean-François, GERVAIS Bertrand (dir.), *Les Lieux de l'imaginaire*, Montréal : Liber, 2002.
- DELPORTE C., MARECHAL D., MOINE C., VEYRAT-MASSON I. (dir.), *La Guerre après la guerre : Images et construction des imaginaires de guerre dans l'Europe du XX^e siècle*, Paris : Nouveau Monde Éditions, 2009.
- FAIVRE D'ARCIER E., MADOU J.-P. & VAN EYNDE L., *Mythe et création. Théorie, figures*, Bruxelles : Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 2005.
- FINTZ Claude (dir.), *Les Imaginaires du corps en mutation. Du corps enchanté au corps en chantier*, Paris ; L'Harmattan, 2008.

Articles

- CHOUTEAU Marianne, VIEVARD Ludovic, « Le Rôle et la place de l'image dans la construction de l'imaginaire », Fiche de synthèse pour la Direction prospective et stratégie d'agglomération du Grand Lyon, octobre 2006. [Consulté le 19 avril 2014].
http://www.millenaire3.com/uploads/tx_ressm3/image_et_imaginaire.pdf
- GERVAIS Bertrand, « Le triple soupçon de l'imaginaire contemporain ». Dans *Réflexions sur le contemporain*. Carnet de recherche. En ligne sur le site de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain. 15 février 2012.[<http://oic.uqam.ca/fr/node/50144> Consulté le 18.03. 2014].
- VIEVARD Ludovic , « Dix imaginaires des sciences et des techniques », Direction prospective et stratégie d'agglomération du Grand Lyon, juin 2012. [consulté le 5 mars 2014.]
http://www.millenaire3.com/uploads/tx_ressm3/DIX_imaginaires_des_sciences_01.pdf

5) Le contemporain

Nous distinguons ici la production littéraire des discours sur l'ère contemporaine. En revanche, la catégorie « Regards et discours sur l'Histoire à l'ère contemporaine » intègre à la fois la littérature et les sciences humaines.

5.1) La fiction contemporaine

- BERGEZ Daniel, EVRARD Franck, *Lire le roman policier*, Paris : Dunod, 1996.
- BOUJU Emmanuel, *La Transcription de l'histoire : essai sur le roman européen de la fin du XX^e siècle*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2006.
- CHELEBOURG, Christian *Les Écofictions. Mythologie de la fin du monde*, Bruxelles : éd. Impressions nouvelles, coll. « Réflexions faites », 2012.
- GONTARD Marc, *Écrire la crise - L'Esthétique postmoderne*, Presses Universitaires de Rennes, coll. "Interférences", 2013.
- HASSAN, Ihab, *Crise du héros dans le roman américain contemporain*, Paris : M. J. Minard, Lettres modernes, 1963.
- HUTCHEON, Linda, *A Poetics of Postmodernism. History, theory, fiction*, New York- London: éd. Routledge, 2000 (1^e ed. 1988).
- JOURDE Pierre, *La Littérature sans estomac*. Paris : L'Esprit des péninsules, « L'alambic », 2001.
- MALINOVSKA Zuzana, *Puissances du romanesque. Regard extérieur sur quelques romans contemporains d'expression française*, Clermont- Ferrand : Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2010.
- MARX William, *L'Adieu à la littérature : Histoire d'une dévalorisation XVIII^e-XX^e siècle*, Paris : Minuit, coll. « Paradoxe », 2005.
- MCHALE Brian, *Postmodernist fiction*, London and New York: éd. Routledge, 1987.
- MESSAGE Vincent, *Les Romanciers pluralistes*, Paris : Seuil, 2013.
- MOURA Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris : PUF, 2007

Ouvrages collectifs

- BLANCKEMAN Bruno, MURA-BRUNEL Aline, DAMBRE Marc (dir.), *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris : Presses Sorbonne nouvelle, 2005.
- DEMANZE Laurent, VIART Dominique (dir.), *Fins de la littérature - Historicité de la littérature contemporaine - Tome 2*, Paris : Armand Colin, coll. "Recherches", 2012
- VIART Dominique (dir.), *Écritures contemporaines vol. 10. Nouvelles écritures littéraires de l'Histoire*, Caen : Lettres Modernes Minard, 2009.

Articles

- ADLER Aurélie, « Éclats des vies muettes. Figures du minuscule et du marginal dans les récits de vie de Pierre Michon, Annie Ernaux, Pierre Bergounioux et François Bon », *Proses narratives en France au tournant du XXI^e siècle*, *Cahiers du CERACC*, n°5, avril 2012.
- ASHOLT Wolfgang, « Un nouveau savoir politique et social du roman contemporain? », *Fixxion*, n°6, 2013, « Fiction et démocratie », dirigé par Emilie Brière et Alexandre Gefen [consulté le 18.11. 2013] <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx06.02/729#ap6>

- BERGER John, « De l'écrivain et de la démocratie », *Le Monde diplomatique*, mai 2010.
<http://www.monde-diplomatique.fr/2010/05/BERGER/19117> [consulté le 14.03.2014]
- CARDINAL Jacques, « Du (post)modernisme comme deuil. L'éthique de l'anonymat chez Maurice Blanchot », *Etudes littéraires*, vol. 27, n°1, 1994.
- GEFEN Alexandre, « Ma fin est mon commencement : les discours critiques sur la fin de la littérature », N° 6, LHT, Dossier publié le 10 juin 2009.
<http://www.fabula.org/lht/6/index.php?id=118>. [consulté le 12.04.2014].
- GERVAIS Bertrand « Éléments pour une compréhension de l'imaginaire contemporain », Site Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire. Montréal, Laboratoire NT2, 19 janvier 2011. l'Observatoire de l'imaginaire contemporain.
<http://oic.uqam.ca/en/conferences/elements-pour-une-comprehension-de-limaginaire-contemporain>. [consulté le 24. 08. 2013].
- RUFFEL Lionel, entretien avec Jérôme David, « Prendre soin de la "littérature mondiale" », 7.03.2013.
http://www.fabula.org/atelier.php?Prendre_soin_de_la_litterature_mondiale [consulté le 19.04.2014].
- VIART Dominique, « Écrire avec le soupçon - Enjeux du roman contemporain », in Michel Braudeau, Lakis Proguidis, Jean-Pierre Salgas, Dominique Viart (dir.), *Le Roman français contemporain*, Paris : ADPF, 2002.

5.2) Pensée du contemporain (dominante sociologique)

- AUBERT Nicole, *Le Culte de l'urgence, la société malade du temps*, Paris : Flammarion, 2003.
- AUGE Marc, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.
- BONNY Yves, *Sociologie du temps présent- Modernité avancée ou postmodernité ?*, Paris : Armand Colin, coll. « U », 2004.
- DEBORD Guy, *La Société du spectacle*, Paris : Gallimard, 1992. (1^e éd. 1967).
- DURAND Pascal, *La Censure invisible*, Paris : Actes Sud, 2006.
- FLEURY Cynthia, *Les Pathologies de la démocratie*, Paris : Fayard, 2005.
- HABERMAS Jürgen, *Le Discours philosophique de la Modernité ; Douze conférences* [1985], trad. de l'allemand par Rainer Rochlitz, Paris : Gallimard, 1989.
- LAÏDI Zaki, *Le Sacre du présent*, Paris : Flammarion, 2000.
- LIPOVETSKY Gilles, *L'Ère du vide, essais sur l'individualisme contemporain*, Paris : Gallimard, 1983.
- LYOTARD Jean-François, *La Condition postmoderne*. Paris : Minuit, « Critique », 1979.
- MESCHONNIC Henri, *Pour sortir du postmoderne*, Paris : Éditions Klincksieck, 2009.
- NOËL Bernard, *Le Sens, la sensure*, Le Roelux : Talus d'Approche, 1996. (1^e éd. 1985).
- RAMONET Ignacio, *Propagandes silencieuses. Masse, télévision, cinéma*, Paris : Gallimard, « Folio Actuel », 2002.
- ROBIN Régine, *La Mémoire saturée*, Paris : Stock, 2003.
- VATTIMO Gianni, *La Fin de la modernité : nihilisme et herméneutique dans la culture post-moderne* [*La fine della modernità*, 1985]. Trad. de l'italien par Charles Alunni, Paris : Seuil, « L'Ordre philosophique », 1987.

Articles

- GERVAIS Bertrand, « Le contemporain et la crise: une relation nécessaire ? ». Dans *Réflexions sur le contemporain*. Carnet de recherche. sur le site de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain. 13 mai 2011.
<http://oic.uqam.ca/fr/carnets/reflexions-sur-le-contemporain/le-contemporain-et-la-crise-une-relation-necessaire> [Consulté le 3.03.2014.]

5.3) Regards et discours sur l'Histoire à l'ère contemporaine

- BRUCKNER Pascal, *Le Sanglot de l'homme blanc : tiers-monde, culpabilité et haine de soi*, Paris : Seuil, 1983.
- CERTEAU Michel (de), *L'Écriture de l'histoire*, Paris : Gallimard, « Folio histoire », 2002 (1^e éd. 1975).
- FURET François, *Le Passé d'une illusion, essai sur l'idée communiste au XX^e siècle*, Paris : Robert Laffont/Calmann-Lévy, 1995.
- HALBWACHS Maurice, *La Mémoire collective*, Paris : Albin Michel, 1997 (1^e éd. 1950).
- HAMEL Jean-François, *Revenances de l'histoire : répétition, narrativité, modernité*. Paris : Minuit, « Paradoxe », 2006.
- HARTOG François, *Régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps*. Paris : Seuil, « La librairie du XX^e siècle », 2003.
- KOSELLECK Reinhart, *Le Futur passé*, Contribution à la sémantique des temps historiques, trad. de l'allemand par J. et M.-C. Hooek, Paris : Éditions de l'EHESS, 1990.
- MÜNSTER Arno, *Progrès et catastrophe, Walter Benjamin et l'Histoire. Réflexions sur l'itinéraire philosophique d'un marxisme « mélancolique »*, Paris : éd. Kimé, 1996.
- NAMER Gérard, *Batailles pour la mémoire. La commémoration en France de 1945 à nos jours*, Paris : Papyrus, 1983.
- REIG TAPIA Alberto, *Memoria de la guerra civil. Los mitos de la tribu*, Madrid : Alianza, 1999.
- RICOEUR, Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris : Seuil, 2000.
- SOULET Jean-François, *L'Histoire immédiate. Historiographie, sources et méthodes*, Paris : Armand Colin, coll. « U », 2012 (1^e éd. 1989).
- TODOROV Tzvetan, *Les Abus de la mémoire*, Paris : Arléa, 1995.
- VIART Dominique, « Trois exemples (François Hartog) Historicité de la littérature contemporaine », in Dominique Viart, Laurent Demanze (dir.), *Fins de la littérature*, tome 2, Paris : Armand Colin, 2012.
- ZAWADSKI Paul (dir.), *Malaise dans la temporalité*. Paris : Publications de la Sorbonne, 2002.

Articles

- BOUCHERON Patrick, « Ce que la littérature comprend de l'Histoire », *Revue Sciences humaines*, 2010, 8. [consulté le 29.04.2014] http://www.scienceshumaines.com/ce-que-la-litterature-comprend-de-histoire_fr_25809.html
- NORA Pierre, « Histoire et roman : où passent les frontières ? », *Revue Le Débat : histoire, politique, société*, n°165, Paris : Gallimard, mai-août 2011, pp. 6-12.

- OZOUF Mona, « Récit des romanciers, récit des historiens », Revue *Le Débat : histoire, politique, société*, n°165, Paris : Gallimard, mai-août 2011, pp. 13-25.
- PROST Antoine, « Verdun », in Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire*, tome 2, Paris : Gallimard, coll « Quarto », 1997, pp. 1755-1780.

6) La fiction romanesque : formes, enjeux et réception

6.1) Formes et enjeux de la littérature

- AUERBACH Erich, *Mimésis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale* [*Mimesis*, 1946]. Trad. de l'allemand par Cornélius Heim, Paris : Gallimard, 1968.
- BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman* [1975], Trad. du russe par D. Olivier, Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1978.
- BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, Trad. du russe par Alfreda Aucouturier. Préface de Tzvetan Todorov. Paris : Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 1984.
- BARTHES Roland, « La mort de l'auteur » in *Essais critiques*, Paris ; Seuil, coll « Points », 1984.
- BESSIERE Jean, *Dire le littéraire. Points de vue théoriques*, Liège : éd. Mardaga, 1990.
- BLANCHOT Maurice, *L'Écriture du désastre*, Paris : Gallimard, 1980.
- BUCI-GLUCKSMANN Christine, *La Folie du voir. De l'esthétique baroque*, Paris : Galilée, 1986.
- BUCI-GLUCKSMANN Christine, *La Folie du voir. Une esthétique du virtuel*, Paris : Galilée, 2002.
- COMPAGNON Antoine, *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris : Seuil, 1979.
- DÄLLENBACH Lucien. *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris : Seuil, Coll. « Poétique », 1977.
- DUCROT Oswald, *Le Dire et le Dit*, Paris : Minuit, 1984.
- DUFOUR Philippe, *Le Roman est un songe*, Paris : Seuil, coll. « Poétiques », 2010.
- ERMAN Michel, *Poétique du personnage de roman*, Paris : Ellipses, 2006.
- ESQUENAZI Jean-Pierre, *La Vérité de la fiction : comment peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité ?*, Paris : Hermès Science Lavoisier, 2009.
- FOREST Philippe, *Le Roman, le réel et autres essais*, Nantes : Éditions Cécile Defaut, 2007.
- GAUDEMAR Martine (de), *La Voix des personnages*, Paris, Editions du Cerf, 2011.
- GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1987.
- GENETTE Gérard, *Fiction et diction*, Paris : Seuil, 1991.
- GENGEMBRE Gérard, *Le Roman historique*, Paris : Klincksieck, « 50 questions », 2006.
- GOODMAN Nelson, *L'Art en théorie et en action* [1984], Trad. de l'anglais par Jean-Pierre Cometti et Roger Pouivet, Paris : Éditions de l'Éclat, coll. « Tiré à part », 1996.
- GRACQ Julien, *En lisant en écrivant*, Paris : José Corti, 1980.
- HUSTON Nancy, *L'Espèce fabulatrice*, Arles : Actes Sud, « Un endroit où aller », 2008.
- LUKACS Georg, *La Théorie du roman* [1920]. Trad. de l'allemand par Jean Clairevoye. Paris : Gallimard, « Tel », 1997 ; « Poétique », 1988.
- MAINGUENEAU Dominique, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris : Armand Colin, coll. « U », 2004.

- MESCHONNIC Henri, *Pour la poétique, I*. Paris : Gallimard, « Le Chemin », 1970.
- MONTEL Jean-Claude, *La Littérature pour mémoire*, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2000.
- PAVEL Thomas, *Univers de la fiction* [1986]. Trad. de l'anglais par l'auteur. Paris : Seuil, « Poétique », 1988.
- PAVEL Thomas, *La Pensée du roman*, Paris : Gallimard, coll. « Essais », 2003.
- PLAZENET Laurence, *La Littérature baroque*, Paris : Seuil, coll. « Memo », 2000.
- PLUVINET Charline, *L'Auteur déplacé dans la fiction. Configurations, dynamiques et enjeux des représentations fictionnelles de l'auteur dans la littérature contemporaine*, Thèse de Littératures comparées. Rennes : Université Rennes, 2009, 529 p.
- RABAU Sophie, *L'Intertextualité*, Paris : Flammarion, GF-Corpus/Lettres, 2002.
- RICOEUR Paul, *Temps et Récit I. L'intrigue et le récit historique*, Paris : Seuil, 1983.
- RICOEUR Paul, *Temps et Récit II. La configuration dans le récit de fiction*, Paris : Seuil, 1984.
- RICOEUR Paul, *Temps et Récit III. Le temps raconté*, Paris : Seuil, 1985.
- ROBERT Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris : Grasset, 1972.
- SAMOYVAULT Tiphaine, *L'Intertextualité : mémoire de la littérature*. Paris : Nathan, 2001.
- SARTRE Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?* [1947], Paris : Gallimard, 1985.
- SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris : Seuil, « Poétique », 1999
- SERVOISE Sylvie, *L'Engagement du roman à l'épreuve de l'histoire en France et en Italie au milieu et à la fin du XX^e siècle*, Thèse de Littératures comparées. Rennes : Université de Rennes 2, 2007, 2 vol., 836 p.
- STEINER Georg, *Langage et silence* [1967], trad. de l'anglais par Lucienne Lotringer, Guy Durand, Lise et Denis Roche, Jean-Pierre Faye et Jean Fanchette, Paris : Seuil, 1969.
- SULEIMAN Susan Rubin, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*. Paris : PUF, « Écriture », 1983.
- TADIE Jean-Yves, *Le Récit poétique*, Paris : PUF, 1978.
- WOLF Nelly, *Le Roman de la démocratie*. Paris : Presses Universitaires de Vincennes, « Culture et société », 2003.

Ouvrages collectifs

- BOUJU Emmanuel (dir.), *L'Engagement littéraire*, PUR, « Interférences », 2005.
- BOUJU Emmanuel, GEFEN Alexandre, HAUTCOEUR Guiomar, MACE Marielle (dir.), *Littérature et Exemplarité*, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2007.
- DURAND-LEGUERN Isabelle, GALLERON Ioana (dir.), *Roman et politique, Que peut la littérature ?*, PUR, « Interférences », 2011.
- FINKIELKRAUT Alain, OZOUF Mona, MANENT Pierre & JULLIARD Suzanne (collectif), *Ce que peut la littérature*, Paris : Stock, coll. « Les Essais », 2006.
- GLAUDES Pierre, METER Helmut (dir.), *Le Sens de l'événement dans la littérature des XIX^e et XX^e siècles*, Actes du colloque international de Klagenfurt, 1er-3 juin 2005, Peter Lang, 2008.
- ORTEL Philippe (Textes réunis par), *Discours, image, dispositif. Penser la représentation II*. Paris : L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2008.
- ROY-REVERZY Eleonore, SEGINGER Gisèle (dir.), *Éthique et littérature XIX-XX^e siècles*, Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 2000.
- *Comment la littérature change l'homme. Rûmi, Dante, Montaigne, Tagore, Hesse*, Paris : L'Harmattan, coll. « Journées de la Solidarité Humaine », 2009.

6.2) Lecteur et lecture

- CHARLES Michel, *Rhétorique de la lecture*. Paris : Seuil, « Poétique », 1977.
- ECO Umberto, *Lector in fabula* [1979]. Trad. de l'italien par Myriem Bouzaher. Paris : Grasset, 1995.
- ECO Umberto, *Interprétation et surinterprétation* / Umberto Eco ; collab. Richard Rorty, Jonathan Culler, Christine Brooke-Rose ; trad. de l'anglais par Jean-Pierre Cometti ; introd. Stephan Collini, Paris : PUF, coll. « Formes sémiotiques », 2001.
- FISH Stanley, *Quand lire c'est faire (L'autorité des communautés interprétatives)*, Trad. de l'anglais (américain) par Étienne Dobenesque, préf. d'Yves Citton, éditions Les prairies ordinaires, 2007.
- ISER Wolfgang, *L'Acte de lecture : théorie de l'effet esthétique* [1976]. Trad. de l'allemand par Evelyne Sznycer. Bruxelles : éd. Pierre Mardaga, « Philosophie et langage », 1985.
- JAUSS Hans-Robert, *Pour une esthétique de la réception*. Trad. de l'allemand par Claude Maillard, Paris : Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 1978.
- JOUVE Vincent, *La Lecture*. Paris : Hachette, « Contours littéraires », 1993.
- LECERCLE Jean-Jacques, SHUSTERMAN Ronald, *L'Empire des signes, Débat sur l'expérience littéraire*, Paris : Seuil, coll. « Poétique », 2002.
- PICARD Michel, *La Lecture comme jeu*. Paris : Minuit, « Critique », 1986.
- PIEGAY-GROS Nathalie, *Le Lecteur*, Paris : GF Flammarion, « Corpus », 2002.
- RICOEUR Paul, *Le Conflit des interprétations*. Paris : Seuil, « L'Ordre philosophique », 1969.
- ROBERT Marthe, *Livre de lectures*, Paris : Grasset, 1977.
- SEARLE John, *Sens et expression : études de théorie des actes de langage*, Trad. de l'anglais par Joëlle Proust, Paris : Minuit, 1982.

Articles

- JOUVE Vincent, « Quelle exemplarité pour la fiction ? », in Emmanuel Bouju, Alexandre Gefen, Guimar Hautcœur, Marielle Macé (dir.), *Littérature et Exemplarité*, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2007, pp. 239-247.
- MATHIEU Jean-Baptiste, « Engagement et responsabilité. Sur *Babel* de Roger Caillois », in E. Bouju (dir.), *L'Engagement littéraire*, Rennes : PUR, « Interférences », 2005, pp. 43-48.
- MÜNCH Marc-Mathieu, « La Promotion de l'esthétique au rang d'Éthique », in E. Roy-Reverzy et G.Séginger (dir.), *Éthique et littérature XIX-XX^e siècles*, Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 2000, pp. 27-35.
- NICOLAS Alain, Entretien avec Olivier Rolin, "La littérature aide à être plus intelligent, plus rusé, à être libre", *L'Humanité*, 17.02.2012.
[<http://www.humanite.fr/culture/olivier-rolin-la-litterature-aide-etre-plus-intelligent-plus-ruse-etre-libre-490338> ; consulté le 10 mars 2014]
- PRINCE Gérald, « Introduction à l'étude du narrataire », *Poétique*, n°14, 1973.
- VANDENINDEN Élise, « Comment le texte touche le corps », *Revue Études littéraires*, Vol.41, numéro 2, 2010, pp. 81-88.
- WAGNER Frank, « Intertextualité et théorie », *Cahiers de Narratologie*, n°13, sept. 2006, <http://narratologie.revues.org/364> [consulté le 27.07.2013].

7) Divers

7.1) Philosophie, anthropologie, spiritualité

- ARENDET Hannah, *Les Origines du totalitarisme. Eichmann à Jérusalem*. Paris : Gallimard, Coll. « Quarto », 2002.
- ARISTOTE, *Poétique*, Paris : Livre de Poche, coll. Classiques, 2002.
- AUGE Marc, *Le Sens des autres. Actualité de l'anthropologie*, Paris : Fayard, 1994.
- BERGSON Henri, *Les Deux sources de la morale et de la religion*, Paris : PUF, 1965 (1^e éd 1932).
- BERGSON Henri, *Le Rire, Essai sur la signification du comique*. Paris : PUF, 1972 (1^e éd. 1940).
- BRUGERE Fabienne, *L'Éthique du « care »*, Paris : PUF, « Que sais-je ? », 2011.
- CHAVEL Solange, *Se mettre à la place d'autrui. L'imagination morale*, Rennes : PUR, 2012.
- CHEVALIER Jean, GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris : éd. Robert Laffont, « Bouquins », 1997.
- CLERC Olivier, *L'Influence cachée des croyances. Médecine, religion et peur*. St Julien en Genevoix : Jouvence Éditions, coll. « Trois fontaines », 1999.
- CREPON Marc, *Le Consentement meurtrier*, Paris : Cerf, coll. « Passages », 2012.
- DEBRAY Régis, *Transmettre*, Paris, 2d. Odile Jacob, coll. « Le champ médiologique », 1997.
- DERRIDA Jacques, « La pharmacie de Platon », in Platon, *Phèdre*, Paris : Flammarion, « GF », 2006.
- ELIADE Mircea, *Le Sacré et le Profane* [1957], Paris : Gallimard, « Folio Essais », 1988.
- FREUD Sigmund, *L'Avenir d'une illusion* [1927], trad. de l'allemand par Marie Bonaparte, Paris : PUF, 1971.
- FREUD Sigmund « Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort », *Essais de psychanalyse*. Trad. de l'Allemand par le Dr. S. Jankélévitch en 1920, revue par l'auteur. Réimpression : Paris : Éditions Payot, 1968, pp. 235-267.
- GAUCHET Marcel, *Le Désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*. Paris : Gallimard, 1985.
- GEOFFROY Éric, *Le Soufisme, voie intérieure de l'islam*, Paris : Fayard, « Sagesses », 2003.
- GILLIGAN Carol, *Une voix différente; pour une éthique du "care"; [In a Different Voice. Psychological Theory and Women's Development, 1982]*, Trad. de l'américain par Annick Kwiatek, revue par Vanessa Nurock, Paris : Flammarion, «Champs essais», 2008.
- GIRARD René, *La Violence et le sacré*, Paris : Hachette, coll. « Littératures », 1972.
- GIRARD René, *Des Choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris : Grasset, 1978.
- GIRARD René, *Le Bouc émissaire*, Paris : Grasset, 1982.
- KRISTEVA Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris : Seuil, 1980.
- LACROIX Michel, *Le Mal*, Paris : Flammarion, coll. « Dominos », 1998,
- LAURIOZ Hubert, *Dictionnaire des superstitions*, Paris : Albin Michel, 1998.
- LEIBNIZ Gottfried Wilhem, *Essais de Théodicée : sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal* [1734]. Trad. de l'allemand par Jacques Brunschwig, Paris : Garnier Flammarion, 1969.
- LEVI-STRAUSS Claude, *Anthropologie structurale*, Paris : Plon, 1958.
- LEVINAS Emmanuel, *Éthique et infini : entretiens avec Philippe Nemo*, Paris : Le Livre de Poche, « Biblio Essais », 2002.

- PASCAL Blaise, *Les Pensées*, édition de Michel Le Guern, Paris : Armand Colin, 1969.
- POPPER Karl, *La Leçon de ce siècle*, entretien avec Giancarlo Bosetti, suivi de deux essais de K. Popper sur la liberté et l'État démocratique, trad. par Jacqueline Henry et Claude Orsoni, Paris : Anatolia Éditions, 1993.
- QUETEL Claude, *Murs. Une autre histoire des hommes*, Paris : Perrin, 2012.
- RICOEUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris : Seuil, « Points Essais », 1996 (1^e éd. 1990).
- SARTRE, Jean-Paul, *L'Être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*. Paris : Gallimard, Coll. « Tel », 1943.
- SCHOPENHAUER Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation* [1818 et 1844], trad. de l'allemand par A. Burdeau, revue et corrigée par R. Roos, tome I, Paris : PUF, 1966.
- SERRES Michel, *Le Contrat naturel*, Paris : Champs Flammarion, 1992.
- TERRAY Emmanuel, *Penser à droite*, Paris : Galilée, 2012.
- VALERY Paul, « La Crise de l'esprit » (1919), reprise in *Œuvres*, tome 1, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957.
- VOLTAIRE, *Dictionnaire philosophique portatif* [1764], texte établi par René Etiemble, Paris : Classiques Garnier, 1973.
- VOVELLE Michel, *La Mort et l'Occident : de 1300 à nos jours*, Paris : Gallimard, 1983.
- WATTS Alan-W, *Le Bouddhisme Zen*, Paris : Payot, 1960.
- WUNENBURGER Jean-Jacques, *Le Sacré*, Paris : PUF, « Que sais-je ? », 2009.
- ZAOUI Pierre, *La Traversée des catastrophes. Philosophie pour le meilleur et pour le pire*, Paris : Seuil, 2013 [1^e éd. 2010].
- ZARCONI Thierry., *Le Soufisme, joie mystique de l'islam*, Paris : Gallimard, « Découverte », 2009.

7.2) Ouvrages littéraires cités

- BEGOUT Bruce, *Le ParK*, Paris : Allia, 2010.
- COUPLAND Douglas, *Génération X*, Trad. de l'anglais (Canada) par Léon Mercadet, Paris : 10/18, 2004.
- DOSTOÏEVSKI Fiodor, *Les Démons ou Les Possédés* [1871], Trad. du russe par Boris de Schloezer, introduction par Pierre Pascal, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1955.
- DOSTOÏEVSKI Fiodor, *Les Frères Karamazov* [1880], traduit du russe par Henri Mongault, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1952.
- HEMINGWAY Ernest, *Le Soleil se lève aussi* [*The Sun also rises*, 1926]. Trad. de l'anglais par Maurice Edgar-Coindreau, Paris : Gallimard, 1972.
- IONESCO Eugène, *La Cantatrice chauve*, Paris : Gallimard, 1950.
- MANN Thomas, *La Montagne magique* [*Der Zauberberg*, 1925]. Trad. de l'allemand par Maurice Betz, Paris : Fayard, 1991.
- RIMBAUD Arthur, *Œuvres complètes*, édition d'Antoine Adam, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972.
- SAN JUAN DE LA CRUZ, *Llama de amor viva*, Madrid : ed. EDAF / sabiduria, 1994.
- SAN JUAN DE LA CRUZ, *Nuit obscure*, Paris : Gallimard, « Poésie », 1997.
- SCHMITT Éric-Emmanuel, *La Part de l'autre*, Paris : Albin Michel, 2001.
- SIMON Claude, *Les Géorgiques*, Paris : Minuit, 1981.
- SOLJENITSYNE Alexandre, *L'Archipel du Goulag, 1918-1956 : essai d'investigation littéraire*, tome I, Trad du russe par Geneviève Johannet, Paris : Fayard, 2011 (1^e éd. 1973).

LA CONTAGION DES IMAGINAIRES

Lectures camusiennes du récit d'épidémie contemporain

Résumé : Ma réflexion s'ancre dans un double constat : le développement de la fiction d'épidémie dans les années 1980 et la moindre reconnaissance d'une œuvre canonique mais figée dans sa lecture allégorique : *La Peste* de Camus. Mon projet de recherche se fonde sur la volonté d'ériger le récit d'épidémie en genre à part entière et sur l'hypothèse d'une intertextualité camusienne dans le récit contemporain. Travaillés par cette forme de contagion, les récits du corpus (García Márquez, Le Clézio, Stewart O'Nan, Saramago, Goytisolo) autorisent une approche « allégorique » au sens où Walter Benjamin entend ce terme : écriture de la ruine, de l'éclatement et de la fuite du sens. En retour, cette relecture de *La Peste* à l'ère contemporaine doit favoriser une approche renouvelée du roman. Plus largement, il s'agit d'évaluer dans quelle mesure la contagion est une métaphore pertinente pour représenter le phénomène littéraire. De fait, le récit d'épidémie se présente comme un espace dialogique où s'entrelacent l'imaginaire de l'auteur et des imaginaires sociaux variés, notamment celui de la « crise postmoderne ». On peut alors considérer ces fictions allégoriques comme des « forme-sens » puisque la contagion y constitue à la fois un thème, un principe esthétique et un enjeu éthique. De ces multiples interactions entre le réel et la fiction émerge alors une dernière forme de contagion : celle qu'implique l'acte de lecture. Dans quelle mesure le lecteur contamine-t-il l'œuvre ? Comment la fiction peut-elle constituer un « *pharmakon* » face à la « crise » du monde contemporain ?

Mots clés : épidémie, fiction, Histoire, allégorie, imaginaire, contagion, altérité, crise, éthique, lecture.

THE CONTAGION OF IMAGINARIES

Camusian Readings of Contemporary Narratives of Epidemics

Abstract: My reflexion is rooted in two observations: the development of epidemics in fiction literature in the 80s and the unsatisfying recognition of a work, canonical but frozen in its allegorical reading: *La Peste* by Camus. My research project is based on the will to build the epidemic story as a genre in its own right and on the assumption of a Camusian intertextuality in contemporary narratives. Under the influence of this form of contagion, the stories of the corpus (García Márquez, Le Clézio, Stewart O'Nan, Saramago, Goytisolo) allow an “allegorical” approach, according to the modern definition of the term offered by Walter Benjamin: the writing of wreck, of break-up, and of the loss of meaning. In return, reading *La Peste* in the contemporary era must encourage a renewed approach of the novel. Broadly, we want to estimate to what extent the contagion can be a pertinent metaphor to represent the literary field. In fact, the narrative of epidemics appears as a dialogic space where the vision of an author can interact with various social imaginaries, in particular with the idea of a “postmodern crisis”. That's why we can consider these allegorical fictions as “form-meaning” so far as contagion constitutes a theme, an aesthetical principle and an ethical perspective. From these multiple interactions between reality and fiction, a last form of contagion emerges, implied in the act of reading. To what extent does the reader contaminate the novel? How can fiction constitute a “*pharmakon*” against the “crisis” of the contemporary world?

Keywords: epidemic, fiction, History, allegory, imaginary, contagion, otherness, crisis, ethics, reading.

LABORATOIRE CELLAM – UNIVERSITÉ RENNES 2